



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
Mestrado em Artes Cênicas – linha de pesquisa:
Performances: Corpos, Imagens, Linguagens e Culturas

Projeto Performanciã: Performances do Envelhecimento

MARCELO AZEVEDO ASTH

RIO DE JANEIRO

2015

MARCELO AZEVEDO ASTH

Projeto Performanciã: Performances do Envelhecimento

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, no Curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas, na linha de pesquisa Performances: Corpos, Imagens, Linguagens e Culturas (PCI), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO.

Orientadora: Profa. Dra. Tania Alice Caplain Feix

RIO DE JANEIRO

2015

Asth, Marcelo Azevedo
A853 Projeto Performanciã: performances do envelhecimento / Marcelo
Azevedo Asth, 2015.
178 f. ; 30 cm

Orientadora: Tania Alice Caplain Feix.
Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

1. Desempenho (Arte). 2. Idosos – Desempenho artístico.
3. Envelhecimento. 4. Artes – Aspectos sociais. 5. Ação social – Arte.
I. Feix, Tania Alice Caplain. II. Universidade Federal do Estado do Rio
de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Artes
Cênicas. III. Título.

CDD – 700.904

DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho a todos os idosos do Brasil, que vivem em nosso país em situações variadas e contrastantes – vivendo com favorável qualidade de vida e boas condições salutareas ou enfrentando suas vidas em seus limites, doenças e tristes condições de rejeição e abandono. À sociedade brasileira, para que possamos compreender e aceitar melhor o processo vital do envelhecimento e colaborar com os nossos idosos em suas lutas diárias. Aos participantes do Grupo Renascer – esse grupo de idosos que ensina que a velhice é tempo certo para se recriar, estar em atividade e elaborar novos projetos de vida. Aos meus avós Dulce e José Ruth (*in memoriam*) e Doracy e Borlido: meu amor e minha gratidão.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Borlido e Sandra, pelo carinho e incentivo constante em minha vida. Às minhas irmãs Viviane e Daniela, companhias de amor.

À minha orientadora Tania Alice, que para além dos caminhos performáticos e acadêmicos que percorremos juntos (onde aprendo tanto), é, antes de tudo, uma amiga-estrela-luz que irradia as melhores energias. Pura alegria!

Ao meu parceiro Rafael, pelo amor, parceria, compreensão, paciência, felicidade constante e pelos olhos sempre curiosos.

Às minhas casas espirituais (Arca da Montanha Azul e Centro Cósmico) e suas famílias de amor, que me abrigam e colaboram para o meu fortalecimento, minha paz, minha ética e meu crescimento.

À Professora Carmela Soares, que, com sua doçura, me convidou para conhecer mais de perto o universo do envelhecimento, através de suas aulas-poema no Grupo Teatro Renascer.

Às coordenadoras do Programa Interdisciplinar de Promoção à Saúde e Qualidade de Vida do Idoso da UNIRIO (Grupo Renascer), Maria Lúcia, Marta Cristina e Maria Tércia, que, junto a uma equipe profissional multidisciplinar, constroem com dedicação um espaço de força e expressão destinado a idosos.

A todos os idosos que acreditaram e participaram do Projeto Performanciã, levando suas questões, ideias e criatividade à ação performática.

A todos os amigos que apoiam esse projeto, que colaboraram fornecendo pistas, conteúdos, ajuda e amor na realização das performanciãs.

PROJETO PERFORMANCIÃ: PERFORMANCES DO ENVELHECIMENTO

RESUMO

“Projeto Performanciã: Performances do Envelhecimento” investiga o entrecruzamento da performance artística com o envelhecimento humano, através da exposição e reflexão de assuntos sobre a senescência, tais como: envelhecimento ao longo da História; preconceito contra a velhice; memória; consequências do sistema capitalista para o idoso; integração social e visibilidade; arte e saúde na terceira idade. Também apresenta e discute os conceitos de Arte Socialmente Engajada e Arte Comunitária, que se referem à realização de projetos multidisciplinares em uma abordagem artística e social e à formação de comunidades que colaboram a partir de seus conteúdos, interações e criações. Para isso, são relatadas as experiências do processo e dos resultados obtidos durante a execução da parte prática da pesquisa no mestrado: o Projeto Performanciã – em que foram realizadas dez ações performáticas junto a idosos envolvidos em sua idealização, produção e realização, ao longo de dois anos. A utilização do material autobiográfico na criação performática, o registro fotográfico/fílmico e questões relacionadas à autoria e à criação coletiva também serão foco desta pesquisa.

Palavras-chave: performance artística. terceira idade. envelhecimento. arte socialmente engajada. arte comunitária.

PERFORMANCIÃ PROJECT: PERFORMANCES OF AGING

ABSTRACT

"Performanciã Project: Performances of Aging" investigates the intersection of performance art with human aging, through exposure and reflection issues about senescence, such as: aging throughout history; prejudice to old age; memory; the capitalist system consequences for the elderly; social integration and visibility; art and health in old age. It also presents and discusses the concepts of Socially Engaged Art and Community Arts, which refer to the realization of multidisciplinary projects in an artistic and social approach and the formation of communities that collaborate from their content, interactions and creations. For this, the experiences of the process and the results obtained during execution of the practice of the research are reported in the master: the Performanciã Project – which were held ten performing actions with the elderly involved in its conception, production and direction, over two years. The use of autobiographical material in the performative creation, photographic/cinematic record and issues of authorship and collective creation will also be focus of this research.

Keywords: performance art. third age. aging. socially engaged art. community art.

SUMÁRIO

Introdução	8
Capítulo 1 – Práticas artístico-sociais com idosos	13
1.1 – Projeto Performanciã: o idoso em encontro com a performance	13
1.2 – Novas propostas para o mundo e para si	16
1.3 – Arte Comunitária Socialmente Engajada	27
Capítulo 2 – Velhice e Sociedade	37
2.1 – Uma realidade trans-histórica	37
2.2 – Construção social da velhice: discursos da imagem, exclusão e preconceito	41
2.3 – Espelhos da Velhice	51
2.4 – Correios S/A (Senhoras Anônimas)	61
Capítulo 3 – Oficina de Performance e Envelhecimento	74
3.1 – Formando uma comunidade artística com engajamento social	74
3.2 – Ritualidades	84
Capítulo 4 – Performance e Política	97
4.1 – Politicamente artístico	97
4.2 – Visibilidade no ponto da questão	100
4.3 – Sobre as feridas abertas da cidade	105
Capítulo 5 – Questões de Saúde	119
5.1 – Autodiagnóstico do Envelhecer	119
5.2 – Experimentações sobre o Parkinson	130
5.3 – Doença de Alzheimer	139
Considerações finais	148
Referências	157
Anexo	162

INTRODUÇÃO

Enviar memórias escritas em cartas para desconhecidos através de uma “empresa de correios” alternativa. Caminhar em fila atrás de um personagem da mitologia africana que espalha histórias. Consultar médicos-místicos e meditar sobre os cuidados necessários com a vida. Ritualizar memórias e homenagens. Fazer um carnaval fora de época em um ponto de ônibus. Deitar em uma calçada esburacada. Usar uniforme escolar e pôr óculos que apenas possibilitam aos outros que se vejam. Amarrar-se a familiares de gerações diferentes para compartilhar seus mundos e seus limites. Pintar/montar um quadro com as cores da memória e as palavras embaralhadas de um texto conhecido. Subir nas alturas e amplificar homenagens e nomes de idosos por Copacabana. Essas foram ideias que se concretizaram ao longo dos dois anos de meu projeto de mestrado, junto a idosos que criaram, colaboraram, performaram e participaram do Projeto Performanciã.

As performanciãs são práticas micropolíticas e microsociais, ações performáticas que lidam com questões do envelhecimento e buscam promover novas visões e posicionamentos no mundo através de uma *gerontopoeisis* que desvela com arte diversas camadas não somente do envelhecer, mas dos processos de vida pelos quais passamos. O envelhecimento nesse projeto não é abordado como um fator alheio, mas como parte de nós. Não somente porque nos preparamos para adentrar essa fase de nossa existência, mas por sermos seres sociais atuando no mundo em coletividade e ligados uns aos outros. A partir desse pensamento, esse movimento contrário ao preconceito e às formas de opressão e exclusão ao idoso enfrenta nossas cristalizações sociais de velhos hábitos e formas de tratamento comunitário, apostando em novas imagens e possibilidades de reinvenção do cotidiano. Visibilidade e alteridade são palavras-chave para o compartilhamento das ideias expressas nessa dissertação.

Quando iniciei minhas investigações nesse projeto, estava muito limitado ainda a entender essas ações performáticas específicas como intervenções artísticas voltadas para o público da terceira idade. Porém, com o tempo e com as experiências obtidas durante esse processo de pesquisa, percebi o quanto era necessário alargar minhas fronteiras de percepção para compreender que talvez o Projeto Performanciã fosse, inclusive, um projeto artístico bastante voltado para os que não são ainda idosos. Os participantes e o público alvo do projeto são senhores e senhoras com mais de sessenta anos e é a partir de suas questões pessoais e coletivas que criamos e realizamos todas as nossas práticas. E é no compartilhar de tais ideias de potência que pessoas não idosas e não pertencentes à chamada “terceira idade”

podem encontrar espaços de reflexão e enfrentamento de seus próprios medos, preconceitos e clichês em relação à senescência.

Para a realização desse projeto, foi essencial o enquadramento de seus processos dentro dos conceitos de arte socialmente engajada e arte comunitária, na intenção de compreender a estrutura idealizada para a criação, realização e divulgação das ações, as formas de relação entre as partes envolvidas, o fator ético-político em um envolvimento artístico na formação de comunidades. Uma das propostas desse projeto é fornecer possíveis ferramentas para a compreensão e a aceitação de uma vida mais ativa e de uma postura mais crítica em relação ao mundo, buscando a felicidade e a integração na velhice – e para os mais jovens, mostrar que a velhice é construída desde agora. No trabalho em comunidades – na relação entre participantes e artista-mediador –, nos encontros da Oficina de Performance e Envelhecimento, na criação das performances e na experimentação do corpo nas ideias concretizadas, permeiam e se atravessam os pensamentos nas práticas dos cuidados de si, na hermenêutica do sujeito e na ecosofia – alicerces para alcançar um empoderamento das subjetividades, uma reinvenção dos projetos pessoais de vida e um estado de cura pessoal e social. Nesse projeto, discutimos a abertura no cenário da arte contemporânea para propostas engajadas em aspectos sociais que tratam dos problemas do mundo atual. Trago aqui o verbo empoderar não somente como valor de ganho pessoal de consciência e potencialização de si através das experiências compartilhadas em processo, mas também como um enfraquecimento dos poderes e opressões sobre o sujeito idoso, um “despoderamento” das visões que imperam sobre as subjetividades e as aprisionam em lugares “certos” de ser/estar. Empoderamento não como algo a ser transmitido ou possibilitado através de um mediador, mas algo que se descobre por si mesmo a partir das trocas e vivências.

Para abordar vicissitudes, dificuldades, alegrias e assuntos do envelhecimento em seu panorama histórico, cultural e social, recorreremos aqui a diversos autores que compartilham de óticas e ideias que informam e se complementam, colaborando para a motivação da prática das performanciãs como formas de ilustrar tais assuntos e divulgá-los de maneira diferente. Das colagens e inserções de citações em minha pesquisa, monto um grande quebra-cabeça para compreender o envelhecimento e trazer a novidade dos exemplos das performanciãs. Além do caráter híbrido que a performance carrega, o Projeto Performanciã apresenta formas híbridas de investigação, sendo um projeto transdisciplinar que lida com arte performática, sociologia, antropologia, filosofia, medicina (geriatria/ gerontologia) e engajamento político-social. Segundo o historiador Michel de Certeau: “Sociologização e antropologização da

pesquisa privilegiam o anônimo e o cotidiano onde zooms destacam detalhes metonímicos – partes tomadas pelo todo” (2014, p.55).

Liliana da Escóssia, Virgínia Kastrup e Eduardo Passos, organizadores do livro *“Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade”* (2009, p. 8-9), em sua introdução, discutem a oposição entre métodos de pesquisa quantitativa (que se adequam a questionários padronizados e estatísticos que buscam exatidão científica) e pesquisa qualitativa (que requerem procedimentos mais abertos e inventivos). Ainda assim, cabe em uma pesquisa a inclusão tanto de dados qualitativos quanto de dados quantitativos. O grupo de professores e pesquisadores (UFF e UFRJ) que escreveu os artigos/pistas que compõem esse livro investiga metodologias de pesquisa cartográficas e aborda também as dificuldades de adequar projetos de investigação no campo dos estudos da subjetividade aos métodos tradicionais de pesquisa. Esses pesquisadores buscam alternativas para compreender metodologias que estejam em sintonia com o caráter processual de pesquisa, nos quais os processos possam não escapar pelos dedos. Essa busca não carrega a necessidade de formular regras e protocolos para novos métodos.

Assim, esses pesquisadores buscam uma metodologia de pesquisa-intervenção, mais cartográfica e rizomática (com base na afinidade dos pesquisadores em estudos sobre Gilles Deleuze e Félix Guattari) e sem prescrições e regras prontas, propondo uma reversão à própria etimologia da palavra metodologia/“*meta-hódos*” – caminho (*hódos*) predeterminado pelas metas da pesquisa –, transformando essa visão para uma “*hódos-meta*” – um caminho da meta, pesquisa-intervenção de um processo vivo, experimentação do pensamento em um método assumido como atitude, sem abrir mão de um rigor (que aqui é ressignificado) (p. 10-11). Eduardo Passos e Regina Benevides de Barros (2009, p. 17), em uma das pistas do método cartográfico selecionadas para esse livro, discutem como conhecer e fazer, pesquisar e intervir são lugares inseparáveis: “(...) toda pesquisa é intervenção. Mas, se assim afirmamos, precisamos ainda dar outro passo, pois a intervenção sempre se realiza por um mergulho na experiência que agencia sujeito e objeto, teoria e prática, num mesmo plano de produção ou de coemergência – o que podemos designar como plano da experiência”.

Assumindo essa formatação de pesquisa inerentemente ligada à prática, o conhecimento e a relação com a realidade estão juntos no acompanhar da constituição dos fatos, na construção dos momentos, para, por fim, colher os resultados de um cultivo (p.30-31). Nessa perspectiva construtivista, não há coleta de dados, pois esses são produzidos desde o princípio da pesquisa (e já preexistem em um modo virtual) – necessitando de uma atenção do pesquisador para um cultivo produtor, saber colher as informações certas (não em uma

seleção e representação, mas em uma “detecção de signos e forças circulantes”) e estar atento aos movimentos e ritmos (p. 33-40).

Investindo em passos que sigam esse caminho, busco entender minha pesquisa-intervenção como um processo onde cruzamentos foram necessários para alcançar uma forma final de apresentação. Ao mesmo tempo em que os desejos e necessidades iam se somando para a realização de ações, diversas questões, estudos e citações apontavam para um caminho novo a ser discutido e por fim, “performedo”. Caminho de mão-dupla, sem metas fixas ditarem os rumos, mas com rumos apresentando metas que foram fazendo sentido. Desse modo, também não busco definições rígidas para esta pesquisa, sendo quantitativa ou qualitativa. Nessa pesquisa prática, não lido com questionários fixos a fim de coletar dados estatísticos, mas trabalho com estruturas que nos fornecem e que se preenchem, ao mesmo tempo, de imagens, memórias, reflexões, relatos e impressões. Algumas falas de participantes que passaram pelas performanças, abordadas neste trabalho, estão nos vídeos que são citados ao longo do texto – sendo necessária para o acompanhamento desses dados a extensão da leitura da pesquisa para a imagem documentada, indo para além do texto escrito. Criar *hiperlinks* também com a realidade à volta, observando nossas relações com os idosos e com nossa própria vida, é uma das formas de compreender essa pesquisa, que propõe espaços de reflexão/meditação sobre a velhice. Aqui dialogo com diversos autores que me oferecem preciosas dicas de por onde devo ir nesse caminho de processos e movimentações.

A presente dissertação não aposta em conclusões e seus resultados não são certezas científicas – nem se propõe a tal objetivo desde seu princípio. Ela pulsa e deseja conhecer formas de existir: parece não se conter no conteúdo que abarca. Quer ser pesquisa, prática, grupo, indivíduo, performance, arte e política. Quer ser relato, experiência, questão, opinião, debate, inovação, velha, velhice, aceitação dos ciclos vitais, fora do tempo. Todo o trabalho do Projeto Performanciã se concretizou pela união de muitas mãos e muitas vozes. Agora chega o momento de ampliarmos o círculo de canto e mãos dadas – sempre cabem mais uns (é preciso a união). Que todos ritmem e entoem a ciranda e se tornem velhos, adultos, jovens e crianças, ao mesmo tempo, sentindo a vida marcar seus movimentos de tempo. E que a arte sempre seja uma forma de olhar o outro e a si mesmo, e que sempre seja um estado de vida, de luta e de celebração.



Senhoras do Renacer: aquarela feita por Helton Tinoco – arte da página do Facebook “*Projeto Performãciã*”¹



Aquarela minha para arte da página do Facebook “*Projeto Performãciã*”

¹ Disponível em: < www.facebook.com/projetoperformancia >. Último acesso em 8 de julho de 2015, Às 20h40.

CAPÍTULO 1:

PRÁTICAS ARTÍSTICO-SOCIAIS COM IDOSOS

1.1 – Projeto Performanciã: o idoso em encontro com a performance

Ao longo de minha experiência de três anos e meio como professor facilitador em um grupo de teatro para a terceira idade², conheci mais de perto o universo de um grupo de idosos que se encontra para se expressar e construir narrativas e processos de criação cênica a partir de referências dramáticas que se fundem às identidades dos participantes e às próprias memórias pessoais e sociais – que apresentam muito de nossa própria história. Esse foi o tempo para o começo de muitos aprendizados e percepções em relação à velhice. A apresentação espontânea de suas memórias se entrelaçando às situações teatrais nas produções do grupo já revelava para mim um caminho expressivo de grande potencial, que trazia benefícios diretos às suas vidas e ao convívio de seus familiares. Participar desse grupo, afetado pelas relações e pelos momentos ímpares com os alunos integrantes, me fez, inclusive, eleger como tema da monografia do meu trabalho de conclusão de curso os processos cênicos do grupo³.

Porém, observando a performatividade presente nos processos cênicos desses senhores e senhoras e na própria relação deles em sala de aula – junto às motivações de meus caminhos enquanto pesquisador e atuante em performance –, comecei a vislumbrar a realização de ações performáticas em um projeto colaborativo e de criação conjunta que envolvesse aqueles corpos, histórias e memórias, em um recorte focalizado em suas questões próprias e questões ligadas ao universo da senescência, tais como: memória, finitude, espiritualidade, imagem do idoso, preconceito, exclusão e visibilidade social, reivindicações dos direitos do idoso, políticas públicas, integração e bem-estar na terceira idade e saúde na velhice.

Tão logo nasceu esse desejo de novas descobertas, também foi criado o termo que designaria tais práticas, ao perceber a necessidade de delimitar o foco de meus estudos,

² O Grupo Teatro Renascer é um projeto de extensão universitária (UNIRIO) que atende a um público de senhores e senhoras e tem como propósito estimular a integração do idoso, o jogo e a criação teatral, em processos onde as memórias e capacidades dos integrantes são a base para as narrativas em cena.

³ Trabalho de Conclusão de Curso – Licenciatura em Artes Cênicas na UNIRIO. Links para o acesso à monografia intitulada “Grupo Teatro Renascer: vida em cena, cena em vida” – Fonte: <<http://teatroemcomunidades.com.br/wp-content/uploads/2015/03/PDF-TCC-parte-1.pdf>> e <<http://teatroemcomunidades.com.br/wp-content/uploads/2015/03/PDF-TCC-parte-2.pdf>>. Último acesso: 29 de junho de 2015, às 11h.

identificando as características presentes nas ações performáticas e práticas experimentais que se enquadrariam neste projeto. Assim, as **performanciãs** seriam ações criadas dentro de uma configuração prévia, tendo em vista sua peculiaridade, seu tema, sua finalidade e seus agentes atuantes (criadores e co-criadores), ao trazer a ideia do entrecruzamento da performance com a figura do ancião⁴ e seus assuntos em evidência. Qualquer ação performática identificada nesses moldes e intenções será neste trabalho referida dentro desse termo. É importante salientar que o fato de um(a) performer com mais de sessenta anos realizar uma performance não faz simplesmente dessa ação uma performanciã. Marina Abramovic, por exemplo, nascida em 1946 e conhecida no meio artístico como a “Avó da Performance” (como ela própria se refere), em seus quase setenta anos, não realiza performanciãs – seu foco durante a criação e apresentação de suas peças performativas não seria abordar a temática do envelhecimento e questões conexas.

Através do poder de alcance da ação e do discurso performático, com sua capacidade relacional de suspender o instante da urbe ao fomentar a reflexão de alguma questão apresentada, compreendi que essa linguagem artística – cada vez mais em voga e mais explorada por inúmeros artistas advindos de distintas formações e caminhos estéticos – era providencial para revelar as potencialidades dessas pessoas. Nessas interseções geradas no encontro do idoso com a performance, ao dar foco a ações específicas dentro desse envolvimento, a meta de realização dessa série performática seria alimentar um debate sobre as condições da terceira idade em nossa sociedade e também me descobrir mais como artista, mediador de uma comunidade, cidadão e ser humano.

Observada uma necessidade de discussão social, apresentamos (eu e todos os seus participantes) uma série de dez ações desenvolvidas em co-criação e colaboração com idosos ao longo dos dois anos de duração do meu mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na UNIRIO, dentro de um projeto de arte socialmente engajada intitulado Projeto Performanciã, tendo como intuito maior ilustrar e aprofundar assuntos pertinentes ao envelhecimento humano em seu envolvimento com a performance.

A partir de minhas investigações, identifiquei diversos exemplos fora do país que se realizaram nessa direção⁵. Porém, foi observado que no Brasil eram raras e quase inexistentes

⁴ A definição da palavra “ancião” não somente faz referência àquele que é idoso, mas abarca também a noção de sabedoria e respeitabilidade. A performanciã traz em sua ideia a necessidade de abordar a temática da velhice através desse viés.

⁵ No artigo “*Gerontopoiesis: Diálogos da Arte Performática com o Envelhecimento*”, publicado na Revista Performatus, cito ações performáticas realizadas com/por idosos e ocorridas fora do Brasil, a partir dos temas: “Performance e Envelhecimento”, “Arte Socialmente Engajada (ASE) e Envelhecimento” e “Fotografia

tais ações – ou não tão divulgadas. É importante ressaltar que minhas investigações nesse sentido partiram em boa parte de plataformas de busca na internet, utilizando palavras-chave e combinações múltiplas para o encontro com registros dessa espécie – fora a pesquisa em livros de arte contemporânea e livros que abordam a velhice. Em uma busca efetivada pela internet, por exemplo, a palavra “performance” pode vir a ser uma armadilha, já que também possui o significado de desempenho – podendo acompanhar diversas notícias e informações sobre o desempenho físico do idoso. O próprio conceito de performance nos é complexo, já que performance é um termo que não se restringe e se delimita a denominações e regras de fazer únicos, podendo ser amplamente estendida e ser localizada, no universo de um idoso, em atividades artesanais e artísticas cotidianas, culturais, espirituais, folclóricas e populares. Mesmo que ações desse tipo sejam existentes no Brasil, a não divulgação de forma ampla e a falta de informações podem ser barreiras em um rastreamento certo para essa pesquisa. Poderia não ser possível, por exemplo, identificar com facilidade ações performáticas desse tipo ocorridas em grupos de terceira idade nos interiores do vasto território brasileiro, que não fossem registradas e anunciadas em plataformas digitais.

Porém, como série de ações pensadas neste âmbito, com tais particularidades, dentro de um projeto colaborativo de arte socialmente engajada com comunidade, o Projeto Performanciã se mostra único em nosso país, movendo-se em direção à integração do idoso e indo contra uma exclusão tanto social quanto artística na velhice. Assim, oferece um caráter multifacetado em relação às suas formas de fazer e maneiras de agir, aos objetivos e assuntos referentes em cada uma das ações, tendo por proposta inicial ser um campo de experimentação performática que permite o movimento vivo do acaso em cada momento realizado, estando acima dos valores de sucesso e ineficácia de possíveis metas iniciais. Como modo de apresentação de questões, a simples presença do idoso em ação já nos permite uma aproximação com essa temática. As ações que se realizam a partir de assuntos relacionados ao envelhecimento – como memória, relação social, saúde do idoso e política, por exemplo – mesmo que apresentando objetivos, são acima de tudo experimentos de diálogos com o tema, o desejo de confrontar com o mundo ideias e imagens geradas. Para além, essa série de ações se reflete como uma investigação da mediação da prática artística em uma comunidade e como os valores artísticos gerados contribuem para a construção de uma identidade mais positivada nesse grupo. Para além de ser um projeto de performance, o Projeto Performanciã é

também um blog⁶ e uma página na rede social *Facebook*, o que permite que o diálogo, o compartilhamento de informações e a visibilidade das ações seja mais efetiva. Plataformas *online*, segundo Pablo Helguera (2011, p.18), proporcionam espaços nos quais membros da comunidade podem interagir, comentar e trocar informações sobre a produção de um projeto em arte socialmente engajada. O que será aqui enfatizado, ao apontar cada ação e suas afinidades com o tema, são questões interligadas às maneiras de proceder, aos “cuidados com as demandas ético-estético da arte contemporânea na sua reconfiguração enquanto esfera pública de interações sociais” (VERGARA, 2013, p.66), questões de autoria e registro, entre outros assuntos.

1.2 – Novas propostas para o mundo e para si

Para se iniciar um projeto de envolvimento artístico com uma comunidade, é preciso estar conectado com seus membros e com suas formas de lidar com a vida. É possível instigar uma comunidade a não cumprir apenas um plano artístico, mas a aprofundar seus assuntos e colaborar para a expressão de questionamentos próprios e gerados a partir do encontro, contribuindo, inclusive para que aconteçam transformações a nível individual e grupal. Nenhum projeto de arte socialmente engajada se dá em mão única, sempre é espaço de troca e as experiências devem servir não somente aos integrantes da comunidade, mas também ao artista mediador que interfere naquele contexto particular. Os projetos artísticos que envolvem uma comunidade em um engajamento social de ação devem alcançar uma mudança de olhar e de modelos não somente do público espectador e alvo de seu processo, mas, certamente, devem cooperar para que seus integrantes revejam seus conceitos, aprendam sobre suas vidas, (re)ativem potências adormecidas e interfiram nas suas formas de cuidados consigo mesmos.

Félix Guattari, no livro “*As três ecologias*” (1990), nos propõe uma prática ético-política a ser aplicada na sociedade contemporânea, destinada à atuação de uma ecologia em três instâncias: na subjetividade, no modo social de relação e em nosso tratamento com o nosso ambiente. Essa prática vai além das antigas formas de engajamento político, militante e religioso, visto que sua forma de ação parte de cada indivíduo social – de forma integrada ao coletivo – na produção de dispositivos e subjetividades que se difundam em vários níveis, impactando formas de lidar coletivamente, em nossas referências teóricas e técnico-científicas, em nossos mundos estéticos e em nossas apropriações de tempo, espaço, corpo, sexo, etc. (p.54).

⁶ Disponível em: < www.projetoformancia.blogspot.com.br >. Último acesso: 29 de junho de 2015, às 11h20

Guattari (*ibidem*) afirma que, por vivermos aprisionados a padrões impostos por um Capitalismo Mundial Integrado, nos colocamos em modelos fechados nos quais há uma constante fuga de quem somos e de nossas singularidades: “Por todos os lados impõem-se espécies de invólucros neurolépticos para evitar precisamente qualquer singularidade intrusiva”. Essas subjetividades ressingularizadas que emergem, segundo o autor, a partir de tais práticas de conscientização de quem somos – retomando e assumindo radicalmente nossa humanidade – serão capazes de nos colocar em um “(...) encontro com a finitude sob a forma do desejo, da dor, da morte...” (*ibidem*), além de nos fazer tomar uma posição diante de nós mesmos, na realização de novas propostas de mundo, novas práticas de si, sociais, estéticas e de relação com o outro, com o estranho: “(...) é exatamente na articulação: da subjetividade em estado nascente, do socius em estado mutante, do meio ambiente no ponto em que pode ser reinventado, que estará em jogo a saída das crises maiores de nossa época” (p.55).

Essas crises estão relacionadas diretamente à nossa relação com o outro (sendo toda ação humana uma ação política) e com o ambiente comum, em nossos modos de vida cada vez mais distantes dos valores de coletividade e respeito às idiossincrasias. Estão associadas às ações e transformações políticas que queremos alcançar, tanto na vida cotidiana, quanto na reinvenção da democracia. Essa proposta prática surge também na busca de antídotos contra o estabelecimento alienante de uma mídia – “(...) sinônimo de desolação e desespero” (p.15) – que manipula através da publicidade na instauração de hábitos de consumo desenfreado e valores sociais – como modos de apresentação de uma configuração política à grande massa (p.15-16).

O processo de individualização do ser humano que o poder capitalista acaba impondo em nossos modos de vida é vertiginoso e as consequências sociais da competição desenfreada e do surgimento de tecnologias que satisfazem e amarram pessoas aos seus pequenos prazeres somente as separam dos desejos de formar laços e cooperar. Os espaços públicos de transição comum estão cada vez mais impregnados de medo e de insegurança, há mais carros nas ruas e mais espaços privados que oferecem comodidade, praticidade e pequenos luxos – àqueles que assim podem pagar por seus “espaços de paz” e de consumo de prazer, entretenimento e conforto. Com esse cenário, é mais fácil nos distanciarmos do outro e termos a sensação de que nos suprimos com mais autonomia. Ao mesmo passo, com o individualismo e com a globalização, são gerados sentimentos de nostalgia em relação à comunidade.

Exatamente por estarmos nos distanciando e nos sentindo sem um pertencimento a algo comum, há também movimentos de agrupamentos solidários, de comunhão e construção. Ampliado o poder capitalista em seu domínio sobre a vida das pessoas, infiltrando-se nos

estratos subjetivos mais inconscientes da sociedade – com a objetividade capital corrompendo os indivíduos em posicionamentos reacionários, excludentes e segregativos –, não podemos pensar somente as práticas sindicais e políticas tradicionais como alternativas de mudança (p.33). Soa cada vez mais necessário o sentido de reintegração de práticas comunitárias que auxiliem na relação e na compreensão do outro. Para além, práticas de si, experiências que permitam ir além. As formas de atuação devem encarar a ecologia mental, se aplicando “(...) no seio da vida cotidiana individual, doméstica, conjugal, de vizinhança, de criação e de ética pessoal” (*ibidem*), sem, desta forma, buscar uma equidade de ideias na sociedade, num consenso cretinizante e infantilizante – como declara Guattari –, mas, acima de tudo, quebrando com o domínio capitalista sobre qualquer força subjetiva e singular. Agindo nesses moldes, a subjetividade capitalística é responsável por gerar “(...) tudo o que é da ordem da angústia, da loucura, da dor, da morte, do sentimento de estar perdido no cosmos...” (p.34). No entanto, com esse movimento, dentro de um mundo neoliberal, em que individualidade, competição, ganho pessoal e a especulação se tornaram as estratégias predominantes do cotidiano e exercem influência direta sobre nossas vidas, a prática comunitária dá origem a associações que podem soar de modo ingênuo, mas que não são menos revolucionários no âmbito da atual hegemonia (GIELEN, 2013, p. 32).

Práticas micropolíticas e microssociais de formação do inconsciente surgem como maneira de contestação e também de apresentação de outras realidades, a partir da disseminação de valores singulares e subjetivos, gerando reflexões situadas longe do equilíbrio da ordem – não voltando energias e trabalhando-as para o reequilíbrio das semióticas capitalísticas, mas desenvolvendo algo real para a humanidade (GUATTARI, 1990, p.35). Dentro de tais práticas que se evidenciam nesse aspecto, podemos conceber que a reconstrução visada não necessariamente resulta em efeitos de grande alcance imediato – como em reformas de leis, decretos e programas burocráticos, ou no pensamento social geral. Porém, cada ação colabora para novos posicionamentos diante do que oprime nossos modos de vida e relações no mundo, através de experiências alternativas de produção de subjetividade que vão, aos poucos, articulando-se ao social e ganhando autonomia, indo ao encontro de outras ideias (p.44).

Ao constatarmos a urgência de reformas a partir da nossa prática subjetiva, visando alcançar novos territórios de realidade e abertura de diálogo para muitas de nossas questões vividas no seio de nossa sociedade, devemos difundir, segundo Guattari sugere, a prática ecosófica de modo interno e também afetivo e pragmático em grupos humanos variados (p.45), a fim de criarmos outros possíveis sistemas de valor e tratar nossos aprisionamentos e

mazelas sociais. Enquanto ao lado das elites estão à disposição os meios de cultura e de decisão, as classes sujeitadas ficam abandonadas e à mercê de descasos, em uma perda de esperança (p.46). “Aqueles que denunciam este nosso sistema mutilador deveriam chamar a atenção para semelhante escândalo. Só se consegue abalar uma sociedade através de uma concentração de esforços na questão do destino dos menos favorecidos.” (BEAUVOIR, 1976, p.11-12)

É importante constatar que a intenção de Guattari em seu discurso não é a de erigir regras universais em uma alternativa global para o estabelecimento das três ecologias propostas como prática, mas, sim, de promover sua experimentação em diversos níveis, em uma “tomada de contexto” existencial que busque remodelar e instaurar uma ruptura com o “pretexto” sistêmico (p. 38-39). A pertinência de atos de visibilidade a questões urgentes na sociedade se integra a essa questão ecosófica como uma luta pelas diferenças e pelo respeito às classes sujeitadas. É necessário experimentar, planejar no fruir da experiência de forma mais consciente, para poder denunciar qualquer forma de descabros políticos, preconceitos e violências de forma efetiva, com ações que se infiltrem aos poucos (ou também ligeiramente!) no senso comum.

É desse ponto que parto para refletir e instaurar mais um espaço de debate sobre o envelhecimento e suas relações com a sociedade. Tanto para salientar posicionamentos viciados dentro dessas questões – ao comentar os processos de exclusão do idoso no tecido social –, quanto para colaborar com um pensamento mais próspero e positivo em relação às mudanças que necessitam ocorrer. Não serão trazidas aqui ideias de soluções práticas a se difundirem a fim de resolver e dissolver todas essas questões, pois o intuito principal da presente investigação é apontar novas práticas ecosóficas e possibilidades de olhar para o assunto – no caso específico desse trabalho, através do experimento artístico engajado em sua produção, pensamento, distribuição e recepção.

O Brasil conta atualmente com uma população idosa bastante numerosa, em uma média de 21 milhões de cidadãos com mais de 60 anos de idade em todo o seu território, sendo sua maioria composta por mulheres (55,8%), segundo a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD 2009)⁷ – podendo assim ocupar, em poucos anos, o sexto lugar em população idosa no mundo, com 34 bilhões de idosos brasileiros em 2020 (MINAYO, 2006, p.48). Tal movimento de crescimento populacional deste segmento ocorre de forma semelhante, de maneira geral, em todo o planeta. O número de pessoas idosas cresce de forma

⁷ Fonte: <<http://teen.ibge.gov.br/mao-na-roda/idosos>>. Último acesso em 01 de fevereiro de 2014 às 12h26.

mais acelerada do que as que nascem, influenciando situações em diversos aspectos na sociedade – como, por exemplo, na estrutura do planejamento dos gastos de um país. No entanto, esse crescimento também faz apontar, cada vez mais, para a necessidade de um olhar atento para esta parcela demográfica. “Antes de desabar sobre nós, a velhice é coisa que só diz respeito aos outros. Pode-se, assim, compreender que a sociedade consiga evitar que enxerguemos semelhantes nossos velhos.” (BEAUVOIR, 1976, p. 10).

Se tratamos de relação social, incluímos os dois lados (ou mais) em uma mesma moeda. Todos nós temos responsabilidades sobre nossos rumos e participações políticas. Nesse sentido, cabe a todos entendermos nossas capacidades de mudança interna e externa e, através da ética, voltarmos a atenção para assuntos considerados menores e ainda pouco assistidos – não só como o envelhecimento, mas como por qualquer tema que exija debate e reposicionamento de posturas e discursos. Para compreendermos melhor as questões do envelhecimento, devemos começar a nos atentar para essa ideia de linearidade temporal na vida, visto que, independente de idade, somos seres históricos, com impressões próprias e construções particulares de mundo e realidades. No livro do escritor Hermann Hesse (2006, p.126), após Sidarta observar que o rio sempre está no presente em seu decorrer – sendo foz, fonte, cataratas, estando no mar e na serra ao mesmo tempo –, conclui que sua vida assim também se apresenta:

O menino Sidarta não estava separado do homem Sidarta e do ancião Sidarta, a não ser por sombras, porém, nunca por realidades. Nem tampouco eram passado os nascimentos anteriores de Sidarta, como não fazia parte do porvir a sua morte, com o retorno ao Brama. Nada foi, nada será; tudo é, tudo tem existência e presente.

Não separando infância da idade adulta ou da senescência, observamos no mundo apenas a convivência de seres que se encontram em momentos históricos diferentes, que não passam de uma fase a outra: vivem em constante transição e apenas envelhecem, ou seja, se transformam em diversos aspectos, em um processo de constante regeneração celular, de estruturas que buscam sempre se renovar e se adaptar para a sobrevivência e as melhores condições de vida possíveis.

Michel Foucault (2006), em “*A Hermenêutica do Sujeito*”, busca apresentar o sujeito no caminho do acesso à verdade, a fim de atingi-la através do conhecimento de si e dos cuidados de si. Esse acesso à verdade pode se dar por práticas de sujeição (aos regimes de poder que rotulam) ou de liberdade (quando pratica suas livres escolhas como modo de subjetivação ética, em uma estética da existência). O autor analisa que, na cultura grega da

Antiguidade, o cuidado de si é uma noção complexa e rica que precisa ser praticada durante toda a vida, mas é na plena idade adulta em que assume todas as suas dimensões e efeitos, sendo a velhice “o momento positivo, o momento de completude, o cume desta longa prática” (p. 134). Assim, o sujeito refletia como prática a ética e os cuidados de si, em uma auto constituição – prática muito distinta das formas atuais, em que o sujeito vive focado no exterior, sendo submetido a um sistema de poder que mina muito de sua potência.

Pensar no outro é também pensar em si. Os primeiros passos para uma ecosofia que se destina a atuar na subjetividade e no modo social de relação partem do íntimo pessoal, do pensamento sobre si no mundo. Nada pode ser separado quando o pensamento tem como foco o compartilhamento de uma sociedade, em suas camadas e intersecções; todas as suas parcelas excluídas acabam se evidenciando em meio às negligências ao longo do tempo. Se pensamos no todo como energia, o que é negligenciado no campo social tem relação estreita com nossos medos e formas de fuga a pensamentos de solução e integração, por apresentarmos padrões de preguiça, falta de solidariedade e atuação direta. Se o todo apresenta diversos níveis de consciência, ainda contando com um sistema mutilador que ilude e nos afasta de nossas subjetividades, podemos perceber a dificuldade de dar conta de todas as nossas questões como humanos envolvidos em uma teia social. Devemos nos cuidar primeiramente para podermos agir de forma mais eficiente em nosso exterior.

Foucault (p. 161) analisa a *stultia* (estado bastante tratado e descrito pela filosofia estoica, a partir de Posidônio) iniciando pelas descrições de Sêneca, elucidando que esse termo revela o que seria uma agitação de pensamento em que naturalmente nos encontramos. Ela é o polo oposto da prática do cuidado de si, um estado do qual temos de lutar para sair, sendo, então, o *stultus*, aquele que não se cuida, que menospreza sua memória, deixa a vida correr, está disperso no tempo, à mercê dos ventos e preso (com o espírito aberto) às representações que o mundo exterior lhe oferece, sem as examinar e analisar o que são – permitindo que se misturem ao seu interior, com seus desejos, paixões, ilusões, pensamentos e hábitos, sem saber separar essas representações de seu subjetivo (p. 162).

Foucault (p. 163) ainda comenta que, para o *stultus*, a velhice e a temporalidade da vida não são pensadas, chegando à velhice sem nela ter refletido ao longo da vida – reflexão que, na prática dos cuidados de si, é vista como primordial para atingir uma completude de ser. A vontade do *stultus* não é livre, é marcada por querer várias coisas ao mesmo tempo (gerando a confusão entre o querer e lastimar o que se quer), pois o que ele pensa que é próprio dele, é determinado por acontecimentos e representações externas ligadas às internas (p. 163).

Essa reflexão sobre práticas de cuidados de si na Grécia Antiga nos apontam possibilidades de nos conectarmos com nossas realidades e pensamentos, visando nos limpar de configurações prejudiciais e nos atentarmos para outros valores da vida. Podemos tomar como exemplo de reflexão para as nossas próprias formatações de interações sociais e pessoais. Essas práticas coletivas visavam constituir uma rede de observações, responsabilidades e cuidados a partir do outro – indispensável em um chamado de atenção à própria vida e despertar de seu objetivo (o eu) (p.158).

Portanto, o que se objetiva, de fato, não é uma transformação do sujeito em outra coisa que ele não é. Foucault nos evidencia os pontos necessários de foco da prática:

(...) basta abrir os olhos, basta raciocinar com sanidade, de maneira correta e, mantendo constantemente a linha da evidência sem jamais afrouxá-la, e seremos capazes de verdade. (...) Basta que o sujeito seja o que ele é para ter, pelo conhecimento, um acesso à verdade que lhe é aberto pela sua própria estrutura de sujeito. (p. 234)

O princípio desta prática é tomar-se como objeto de cuidado próprio, sabendo interrogar-se no que se é e no que não é seu (que pertence ao mundo externo), sobre aquilo de que se depende e do que pode se dispensar, além de “(...) cumprir seus deveres enquanto parte da comunidade humana” (p. 242). O filósofo ainda irá expor que a questão do poder político, situada na governamentalidade (relações de poder reversíveis e transformáveis; não mera política), está ligada ao sujeito em relação de si para consigo. Dessa forma, esta relação compõe uma cadeia em torno de tais noções, articulando a política com a ética de si e tendo suas consequências na construção da *polis* (p. 306-307). Portanto, percebemos que tais práticas são necessárias para a manutenção de uma ética de si, na relação com o outro e consigo: uma forma de governar a si que contagia diversas instâncias.

No caso do envelhecimento, a negligência de um pensamento para com o outro e para si mesmo acaba deparando-se com o próprio caminho individual e natural de nossa existência. Se não findamos a vida enquanto crianças, jovens ou adultos, entramos nessa etapa de nosso ciclo vital e enfrentamos todos os processos do envelhecimento humano – porém, de maneiras múltiplas. A diferença de se pensar a velhice e suas questões e atuar com urgência em nosso momento histórico atual ou protelar tais assuntos é que, hoje, podemos ainda encontrar vários rumos, estratagemas e soluções mais eficazes para sanar dificuldades, acompanhando o processo de envelhecimento global e suas repercussões no sistema social. Tomar essa iniciativa como forma de governamentalidade e transformação é fundamental. Se tais questões são deixadas para uma reflexão tardia, para os outros resolverem, nós é que teremos

um encontro com uma velhice mal planejada e seremos, de fato, mais relegados em meio a tantas questões não refletidas e acumuladas.

Não há tão avivada em nós a ideia de que o nosso velho-eu está sendo engendrado em nosso interior e que cada passo que damos já é uma oferta ao nosso eu de amanhã. A intolerância e a paciência com indivíduos de gerações mais antigas – que podem carregar diversas emoções e eventos não resolvidos, além de um corpo inscrito em outro tempo de movimento e configurações e se encontrar hoje inapto para as atualizações aceleradas e constantes do mundo – o que diversas vezes nos faz enxergá-los com lentes depreciativas, sendo a este outro atribuído os rótulos de: rabugento, “reclamão”, desatualizado e inadequado. Porém, em nossas experiências cotidianas, o quanto de nós se revela em emoções e eventos mal solucionados e compreendidos? O quanto nos estressamos e nos permitimos ceder ao falso ego, sendo ignorantes, rabugentos e inadequados? As marcas físicas, emocionais, fisiológicas e espirituais que o mais velho evidencia em si são provenientes de acúmulos de ações, tentativas, experiências dentro de culturas apreendidas, pensamentos e emoções ao longo de toda uma existência.

A ação incontida e realizada através de rótulos preconceituosos para com o idoso pode partir de um reflexo do nosso olhar para um espelho futuro, de nossas projeções no encontro com o outro, ao observar possíveis semelhanças com ele (que nos fomentam questões pessoais), servindo sua imagem envelhecida como um alerta para as nossas transformações particulares e gerando a percepção de que o nosso instante presente (em suas configurações, padrões, repertórios e hábitos viciados e errôneos) pode não estar contribuindo para propiciar uma futura velhice saudável e feliz para nós mesmos.

Identificando no estranhamento à velhice um problema de alteridade e reflexão sobre o próprio futuro, Beauvoir (1976, p. 10) aponta: “Não poderemos saber quem somos se ignoramos quem seremos: devemos-nos reconhecer na pessoa deste velho ou daquela velha. Não o poderemos evitar se quisermos assumir nossa condição humana em sua totalidade”. O outro nos revela muito de nós e é preciso enfrentar as diferenças que ameaçam e encontrar os motivos para uma melhor compreensão dos nossos processos constituintes de formação de identidade e do nosso estar no mundo. Para observar o idoso, tão marcado pelas experiências de seu tempo, devemos observar com profundidade o que fazemos com nossas próprias vidas. Seremos na prática o que já somos, apenas com o contar de segundos estendido. Teremos no fim de nossas vidas a alegria que construímos e a relação social que articulamos desde agora. Se quisermos morrer como um passarinho, comecemos a assobiar desde já. Dispondo-se à completude existencial, o sujeito deve fabricar sua velhice, preparar-se para ela, segundo a

prática dos cuidados de si: “Para ser sujeito é preciso ser velho” (FOUCAULT, 2006, p. 156). É fabricando seu futuro, a partir do presente e com os aprendizados do passado, que se fabrica a sociedade.

Além disso, Foucault (p. 156) comenta a prática dos cuidados de si também como um exercício da morte, como meditação, visando à completude como meta: “viver a vida como se fora o derradeiro dia”. Não somente vivendo cada dia nesse ímpeto vital, mas cumprindo cada função como se fosse derradeira, aquele que cuida de si estará despojado de leviandade, da razão e da falsidade, sem ressentimentos contra o destino e com o olhar focado no presente, no que se realiza no agora – tanto na ação quanto na retrospectão do conjunto da vida (p. 582).

É na meditação sobre a morte (em sua atualização no balanço de uma vida), que se possibilita a tomada de consciência, na apreensão do valor do presente “(...) quer para realizar o grande circuito da memorização pelo qual totalizaremos toda a nossa vida e a faremos aparecer como ela é”, como reflete Foucault (p. 582) – não sendo apenas a preparação para um momento visto como um mal, o maior dos infortúnios, pela opinião comum, mas uma antecipação de um olhar retrospectivo sobre si: é no momento da morte que se pode tomar como juiz de si e medir seus progressos (p. 612). Podemos também comentar que as práticas de cuidado de si estão à disposição daqueles que a praticam e a decidem, como Foucault (p. 139) comenta: “O cuidado de si implica sempre uma escolha de modo de vida, isto é, uma separação entre aqueles que escolheram este modo de vida e os outros”.

Segundo Simone de Beauvoir (1970, p. 240): “A velhice seria o duplo coroamento da vida: termina-a e constitui sua suprema realização. Aquele que acumula anos e anos de vida é o vivente por excelência; representaria de certa forma uma concentração de ser”. Foucault (p. 134) irá também apontar que “(...) o coroamento, a mais alta forma do cuidado de si, o momento de sua recompensa, estará precisamente na velhice”. Enquanto realização do ser, a velhice aponta assim para a finitude como também para uma liberdade de aproveitamento do tempo que ainda resta e do reconhecimento próprio pela conquista deste “ser concentrado” que abarca. Ela é, portanto, um caminho duplo; dicotomia de um medidor que avalia o tempo que passou (certeza) e o tempo que sobrou (incerteza). Diante desse dilema, o velho aponta para as suas possibilidades finais, dentro de seu valor ambíguo: “Velhice é sabedoria, mas também fraqueza. (...) Velhice é possibilidade de dar conselhos, mas é também um estado de fraqueza no qual se depende dos outros”, afirma Foucault (*ibidem*).

A velhice, quando bem preparada por esta prática de si, é o ponto desejável de satisfação de quando se atinge a si mesmo (p. 134) e não deve ser vista como uma fase em

que a vida definha, mas como uma meta positiva da existência (p. 135). Ao interpretar cartas de Sêneca sobre os cuidados de si, Foucault (p. 136) conclui: “Deve-se viver para ser velho, pois é então que se encontrará a tranquilidade, o abrigo, o gozo de si”.

Muitas vezes, o sujeito que não se preparou por tais práticas de meditação sobre a vida e chegou à velhice pode se encerrar em si mesmo por opção e vontade própria, não desejando ou não conseguindo ser ajudado e nem encontrando forças para isso. Pode se sentir inferior quando tem de ser ajudado (MONTEIRO, 2005, p.108), mas muitos apenas não encontram novas oportunidades de desabrochar e pertencer ao mundo novamente em atividade. Os processos de transformação podem ser aceitos por vieses diferentes: ou assumindo o envelhecimento como processo de perdas e se acomodar, ou perceber que nas perdas há grandes oportunidades de adaptação e surgimento de novas aquisições, de aprendizados constantes (p. 107-108). Se dermos as mãos aos nossos eus-velhos, poderemos compreender e contar com mais facilidade com a sábia experiência dos idosos que atravessam nossos caminhos. Experiência nem sempre é positiva ou um sinônimo de sabedoria; há também coleções de experiências sombrias no longo arrastar dos segundos de alguns velhos. Experiências não servem apenas para aquele que a vive, mas também para aqueles que entram em contato com o outro. Excelente oportunidade de aprender, com quem já percorreu tantos caminhos, em tempos também difíceis.

Em relação aos idosos, práticas de si e ecosófica, micropolíticas e microssociais são altamente necessárias para uma maior integração social e também para um melhor conhecimento de si. “É necessário que eles revejam e revisem suas condutas, abandonando algumas e inventando outras para que continuem no caminho da ação, da flexibilidade e da possibilidade humana” (p. 39). O primeiro passo da ecosofia, como vimos, é a ecologia mental e pensar sobre si torna-se um ponto crucial de transformação – tendo muita semelhança com o que Foucault nos aponta. Para o idoso, refletir sobre as ações passadas que o levaram ao presente e também compreender o processo de envelhecimento e da finitude é um movimento encorajador de enfrentamento de sua própria existência: “A ecosofia mental, por sua vez, será levada a reinventar a relação do sujeito com o corpo, com o fantasma, com o tempo que passa, com os "mistérios" da vida e da morte” (GUATTARI, 1990, p.16), fora uma maior compreensão de pertencimento ao mundo, visando desterritorializar, constituir, definir a existência, apropriando-se dela de maneira menos subjugada aos seus conjuntos referenciais (p.28).

Como participantes da comunidade humana, devemos nos posicionar não somente por nossas presenças no mundo, mas também nos inteirarmos das situações de diversos grupos

sociais. A professora e psicóloga Ecléa Bosi (1994, p.18) afirma que nós é que devemos lutar pelos velhos, os guardiões do passado, pois estes foram desarmados. Neste mundo de armas em punho, devemos pensar caminhos e fornecer instrumentos para que os idosos possam encontrar em suas jornadas novos projetos de vida, para que os idosos não sejam pensados como um contingente humano com capacidades desperdiçadas e já inúteis. E esperar que eles sejam estimulados e também lutem por melhores condições de vida. Simone de Beauvoir (1976, p.12) defende uma transformação radical de nossos paradigmas ao “exigir que os homens permaneçam homens quando avançados em anos”.

Em se tratando de uma ecologia social, o idoso necessita realizar-se no mundo de forma expressiva e ativa, não apagando em si a chama de sua identidade. “Deve-se consumir a vida antes da morte, deve-se completar a vida antes que chegue o momento da morte, deve-se atingir a saciedade perfeita de si” (FOUCAULT, 2006, p. 137). Assim, a participação do idoso em projetos de integração, projetos de caridade e assistência social, projetos artísticos e projetos pessoais são a chave para uma mudança dos estereótipos relacionados à velhice e aos seus próprios pensamentos em relação a si. A utilização de ferramentas artísticas, esportivas, meditativas, mnemônicas e de atualização das informações contemporâneas é pontual na lida com grupos de idosos, desde que bem geridas, com bons conteúdos transmitidos e, principalmente, focando em uma troca com esse público e com uma resposta dos trabalhos em suas vidas. E idosos que não estão inseridos em grupos voltados ao desempenho de atividades para a terceira idade, mas que desfrutem de técnicas diversas para ocupar a mente, trabalhar as emoções, a expressividade e o corpo, encontram uma forma de lidar consigo mesmos e com o tempo ocioso. É preciso ter criatividade para se recriar constantemente e chegar à velhice com um estado entusiasmado e disponível de espírito. “Durante a velhice deveríamos estar ainda engajados em causas que nos transcendem, que não envelhecem, e que dão significado a nossos gestos cotidianos” (BOSI, 1994, p. 80).

Foucault (2006, p. 145) comenta que a prática dos cuidados de si “(...) sempre toma forma no interior de redes ou de grupos determinados e distintos uns dos outros, com combinações entre o cultural, o terapêutico (...) e o saber, a teoria (...)”. Analisaremos agora como práticas artísticas realizadas em conjunto por uma comunidade auxiliam em um reforço e construção de identidade de um grupo, na elucidação de suas próprias questões e na expressão e expansão de suas particularidades.

1.3 – Arte Comunitária Socialmente Engajada

A partir da década de 1960, a prática artística inicia um movimento com mais afinco em direção a uma rejeição aos espaços expositivos tradicionais e institucionalizados da arte, abdicando do cenário de neutralidade exigida no ideal do cubo branco como filtro de recepção estética e detentor da autonomia da obra de arte. As práticas em arte partiram, assim, de uma dissolução das categorias artísticas para um “além-muros”, em conquista do espaço da cidade como campo de experimentação para se pensar em formas de articulação da diferença, da adversidade, da alteridade e dos encontros fortuitos, em uma relação de artistas contemporâneos em vivências coletivas, conexões nômades, provisórias e instáveis (CESAR, 2014, p. 22-25) – podendo aqui ser conectada a ideia de arte comunitária, ponto a ser debatido neste trabalho.

Para além dessa autonomia em relação a espaços privados e normativos da arte, Marisa Flório Cesar (p.23), ao citar o crítico de arte Fernando Cocchiarale, nos aponta que a luta social passa agora por estamentos, campos profissionais específicos e minorias e que as questões de nossa contemporaneidade passam de objetivos comuns a grandes grupos para o que Foucault chamou de micropoderes. Hoje, cada vez mais temos estreito contato com procedimentos artísticos relacionais e conceituais que “adotam como tarefa dar visibilidade àqueles condenados à inexistência estética e política, buscando ajudá-los a fazer sua aparição como nos fazer responder a essa aparição” (p. 25) e que colaboram para a desmaterialização da forma-objeto na arte, atuando como verdadeiras operações de valorização do outro. Vê-se na arte contemporânea uma grande irrupção de modos de trabalho em processos que buscam a coletividade, afirmando no relacional uma grande potência, em práticas de interação criativa e despertar das subjetividades, através de provocações de situações na entropia urbana e interferências nas táticas do cotidiano e em hábitos socioculturais dominantes (*ibidem*). Para Michel de Certeau, professor e historiador, (2014, p. 41-46), “táticas articuladas sobre os detalhes do cotidiano” podem se dar como práticas utilizadas na reapropriação do espaço organizado pelas técnicas de produção sociocultural, alterando o funcionamento de estruturas tecnocráticas ao se proliferarem como operações microbianas de maneiras do fazer. Para ele, “‘a tática’ só tem por lugar, o lugar do outro”, para além de fronteiras que impedem a visibilidade desse outro. Segundo Marisa Flório Cesar (2014, p.26-27), a própria arte seria uma fronteira, um espaço de relações entre múltiplos, um interstício onde emergem figuras de alteridade e estranhamento. Mas é nessa fronteira que se colocam processos artísticos que se

abrem para um acolhimento da diferença e compreensão do que é alheio, sendo a arte um endereçamento e um pedido de partilha (p.41). Aqui podemos estender esse pensamento para um “sem fronteiras”, para um “além das fronteiras”, pois, se há o interesse na diferença como material de trabalho artístico, estamos falando em borrar limites, transbordar a arte cada vez mais para fora de seus receptáculos repletos de normas.

Toda arte é política, mas o que precisamos averiguar nas movimentações artísticas é que tipo de política está sendo desenvolvida e quais são os seus objetivos, os cuidados e responsabilidades no encontro relacional. A arte na contemporaneidade traz consigo inquietações que se intensificam em um sentido de se voltarem para as feridas da *pólis*, problematizando o espaço da vida comum ao ocupar um lugar de destaque nas guerras intestinais de uma cidade (CESAR, 2014, p. 21-22). O resgate para uma cidade mais inclusiva, que discute seus meios, seus princípios e seus fins, é uma tentativa de reinvenção do cotidiano e de nossa organização social. O tipo de política presente na arte contemporânea, portanto, varia conforme a atuação do artista em relação a esse mundo que o circunda e que também é parte de si.

Ao refletir sobre o termo minoria e indo ao encontro de semelhantes questionamentos contemporâneos na arte, percebi que o lugar de exclusão de um setor social está basicamente voltado para a sua expressividade de poder político e de trabalho. Simone de Beauvoir (1976, p.183), em relação aos idosos, comenta: “Chega a haver na sociedade uma palavra de ordem: silenciar a seu respeito”. Esse comentário foi realizado pela filósofa na década de 1970 na Europa, ou seja, em outra época e em um contexto distante do nosso. Porém, ainda permanece muito atual, observado que mundialmente, como já foi mencionado, o aumento da expectativa de vida e a diminuição da natalidade geram futuros problemas para o tecido social, em termos econômicos e de planejamento. Os idosos constituem um número expressivo no país e o que faz dessa parcela uma minoria relegada está relacionado fundamentalmente ao que podemos identificar como função social. Ao pensar minoria, por mais que minhas ideias transpassem firmemente as problemáticas da exclusão e do preconceito ao idoso, reflito em minha pesquisa uma busca de tentativas voltadas ao valor positivo e de empoderamento do idoso, em seu potencial expressivo e criativo na arte.

O pensamento que busco operar neste trabalho se apresenta como um desvio à dominante política de produção de subjetividades imposta pela sociedade, voltada essencialmente à produção capital. O pensamento político que mais se sobressai, em minha maneira de me colocar nessa perspectiva artística, se dá no espaço de creditar aos idosos o

lugar de colaboradores e criadores, em uma atenção especial ao que aquelas vozes necessitam expressar – formando esse corpo temporal ativado em polifonias.

Como pesquisador, sigo neste projeto como um mediador que traz ferramentas para catalisar processos criativos que (me) aproximem (de) uma comunidade de idosos e fazendo com que ela passe a se pensar e se buscar mais, em suas particularidades e em outras perspectivas. Uma vez apresentados à ferramenta performática e à sua experimentação prática, que (re)conheçam o poder dessa enunciação, de versar linguagens e diálogos em uma construção de novos olhares. Essa formatação prática de pesquisa apresenta características peculiares, como o fato de não apresentar um controle total sobre o trabalho a ser apresentado, ainda mais se tratando de uma construção de trabalhos performáticos que, por própria natureza, atuam em efemeridade, surpresas e desafios, a partir dos encontros e afetos gerados. “A arte se coloca a serviço do ético como prática de resistência quando cuida da gestão de afetos – potências de agir dentro das múltiplas temporalidades” (VERGARA, 2013, p. 73).

Como mediador, criador e observador, sou mais um dentro de uma proposta de todos os envolvidos, atento a essa nova possibilidade de realizar arte, fora de meu domínio e zona de conforto e investigando conjuntamente os desejos, pulsões, histórias e idiosincrasias. An De bisschop⁸ (2013, p. 57-58), pesquisadora de arte comunitária, disserta sobre trabalhos com este cariz comunitário, denominando-os como trabalhos socioartísticos que trazem diferentes símbolos à tona, utilizam diferentes códigos e substituem as qualidades técnicas das formas artísticas regulares, atentando para qualidades diferentes, como expressão, credibilidade e química.

De acordo com De Bruyne e Gielen, organizadores do livro “*Community Art: The Politics of Trespassing*” (2011, p.2), o gênero artístico-social tem suas raízes nos anos 1920 e 1930 (com a arte proletária e a arte *New Deal*), e em 1960 e 1970 (com a arte de contracultura), ficando adormecida entre as décadas de 1980 e 1990 e ganhando grande atenção ao longo da última década. A partir da década de 1970, o conceito de Arte Socialmente Engajada (ASE) passa a ser difundido e até hoje é fortemente discutido e aprofundado em pesquisa por teóricos, artistas e pesquisadores como Black Stimson e Gregory Sholette⁹, Nato Thompson (2012), Shannon Jackson (2011), Grant Kester (2005) e Pablo Helguera (2011). A este último, dar-se-á maior enfoque neste trabalho, pois seu pensamento acerca do conceito de arte socialmente engajada (ASE) se organiza como uma rica compilação de ideias de diversos

⁸ A grafia desse nome está correta.

⁹ STIMSON, Blake; SHOLETTE, Gregory (eds.). *Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

autores que investigam esse conceito – estando entre eles alguns acima citados. Helguera elaborou um guia de materiais e técnicas que orienta artistas a fazerem uma leitura crítica sobre ações neste âmbito e a realizarem práticas de arte socialmente engajada de maneira mais eficiente, a partir de ferramentas educacionais e na identificação de pontos para o sucesso das experiências interativas em uma perspectiva social. Através de exemplos de projetos, o autor levanta e discute questões no que não se denomina como um manual de imposições sobre a prática de ASE, mas em uma reflexão sobre o afinamento e sobre a ética nessas ações que cita. Muitas dessas questões far-se-ão presentes neste texto e atravessarão os capítulos seguintes.

A ASE se revela em uma zona híbrida entre a prática artística e a prática social – borrando limites entre a arte e a não-arte, política e estética –, ao trabalhar com públicos predeterminados e comunidades de forma colaborativa – minimizando o papel do artista individual –, em caráter transdisciplinar e podendo ser duracional, agregando questões e formas oriundas de diferentes campos de saber e buscando os benefícios desses conhecimentos aditados num intercâmbio relevante para a construção de experiências transformadoras e em atuações diretas no campo social. Diferente dos movimentos *avant-garde* antecessores, a arte socialmente engajada não pode ser considerada como um movimento, mas como uma nova ordem social que inclui modos de vida participativos e desafiantes (THOMPSON, 2012, p. 19).

Dentro de projetos de arte socialmente engajada, é comum a inclusão de participantes/comunidades que estão fora dos círculos regulares do mundo da arte e de seu mercado. Conforme Helguera afirma, a arte socialmente engajada depende, para sua existência, de uma relação/interação/participação social e da interseção com assuntos de outras disciplinas: “*It is this temporary snatching away of subjects into the realm of art-making that brings new insights to a particular problem or condition and in turn makes it visible to other disciplines.*” (2011, p. 5)¹⁰.

Os projetos de arte socialmente engajada procuram, para além somente da abordagem de questões sobre a estética na arte, incluir em seus processos questões políticas como: sustentabilidade, meio ambiente, educação, habitação, gênero, raça, trabalho, imigração, fronteiras, gentrificação, colonialismo e guerra. (THOMPSON, 2012, p. 22). Arte socialmente engajada e prática social, segundo Shannon Jackson (2011, p.17), são termos que têm alianças

¹⁰ “É esse arrebatamento temporário de assuntos para a esfera do fazer-artístico que trás novas percepções para um problema em particular ou condição e em troca torna isso visível para outras disciplinas” (tradução do grupo de pesquisa de Práticas Performativas Contemporâneas, coordenado pela Prof. Dra. Tania Alice - UNIRIO).

com diversos campos, como performance, estudos teatrais, artes visuais e experimentais e movimentos sociais, para citar alguns. Dentro desses campos, há um destaque para termos que trazem especificidades de modos e contextos de trabalho, como: performances de protesto, performances etnográficas, trabalho social, arte ativista, arte colaborativa, estética relacional, peças de conversação e outras maneiras que sinalizem transformações sociais (efetivas, simbólicas, representativas, de visões de mundo, etc.) através da arte.

Assim, muitos artistas que trabalham com projetos desse tipo acabam se conectando a questões específicas de uma comunidade e trabalham como mediadores e catalizadores de processos artísticos que contam com ampla atuação dos envolvidos. Marisa Flórido Cesar (p.25) nos aponta que, em trabalhos relacionais que buscam o outro como foco, “(...) o artista se torna um mediador que ativa temporariamente o convívio, ou um etnógrafo de microestratégias de territorialização”. Na contemporaneidade, trabalhos de motivação relacional ativam “(...) o que emerge geograficamente como acontecimentos de solidariedades, onde potencializar presenças e processos de subjetivação significa territorializar ações artísticas formando ou ativando corpos em um corpo temporal de múltiplas vozes, de polifonias” (VERGARA, 2013, p. 65-66).

O geógrafo Milton Santos (2006, p.106) argumenta que, ao agir, os homens não saem do mundo; é através dele – em seu funcionamento, felicidades e dificuldades –, que os sujeitos definem suas possibilidades de ação: os homens vivem em sociedade em lugares onde produzem eventos que são localmente solidários. No mundo contemporâneo e globalizado, o acontecer solidário ganha um novo conteúdo histórico ao integrar o indivíduo e o universal. O autor também afirma (1994, p.27) que essa integração se dá através de horizontalidades, que se apresentam como o substrato dos processos da produção humana e o domínio do cotidiano dividido e partilhado territorialmente em normas fundadas em uma solidariedade, consciente ou não. Toda ação humana gera algo no espaço comum. Hoje, na cidade, conforme afirma Milton Santos (p.42), acontecem fenômenos de teor teleológico que apontam para um futuro diferente e melhor e a solidariedade se dá como um acelerador da descoberta: “A entrada em ação, hoje, de ‘massas que estavam relativamente estacionárias’ (...) desarticula o mundo objetivamente articulado, não apenas no agravamento da produção da feiura, mas também da beleza”. Esses novos acontecimentos solidários devem ser entendidos por nós como mecanismos que desafiam a perversidade e o horror disseminados em nossos tempos. Compreender o “ser solidário e consciente” em uma sociedade na qual o resgate à comunidade e à busca do comum é algo cada vez mais necessário, é compreender a importância de desenvolver criações e construções que trazem como meta caminhos

relacionais de agregação e de superação, que operam em um apontamento de novas possibilidades de melhorias no mundo. Massas estacionárias entram em movimento e ganham força, pedem espaço e aparecem apontando seus problemas.

Aqui devemos compreender melhor o que pode ser tratado como comunidade. Proveniente do latim, o termo *communitas* significa o que é comum e geral, o que forma uma unidade, o que é compartilhado: *com* (conjunto) e *unnus* (uno; unidade). O termo comunidade, caro a diversas áreas do conhecimento, se apresenta e se adequa a múltiplos significados, dependendo do fator comum a designá-lo. A comunidade, por exemplo, pode tanto exprimir uma designação de uma forma organizacional social (como localidades e agrupamentos de habitações) ou fatores culturais e de identidade coletiva (como grupos sociais ligados a fatores religiosos, étnicos ou de gênero sexual e “minorias” políticas). Para além, a comunidade passa a existir quando esta se identifica e se compreende como uma comunidade e também quando assim passa a ser reconhecida e analisada. Também, ao mesmo tempo em que o comum une dentro de uma comunidade, não podemos, em projetos artísticos, perder de vista que toda comunidade é composta por indivíduos com potenciais criativos e inúmeras distinções em relação aos outros. É também a diferença entre os indivíduos que enriquece um número dentro de uma comunidade e é o que faz também uma comunidade se reconhecer e se identificar: “*como alcançar a unidade na (apesar da?) diferença e como preservar a diferença na (apesar da?) unidade*” (BAUMAN, 2005, p. 48, grifo do autor).

Comunidade, para o sociólogo Zygmunt Bauman (p.17), é a entidade que define a identidade. O filósofo explica que existem as comunidades fixas (que se ligam por ideias absolutas e arraigadas) e as comunidades que se formam em torno de ideias ou uma variedade de princípios (estas são chamadas de comunidades de destino). A essas comunidades de destino que a questão da identidade se refere, exatamente por esse tipo de comunidade se manter unida pela variedade de ideias. Os laços humanos de nossa sociedade capitalista criaram comunidades que geram barreiras ao que não lhes é familiar, conhecido e seguro, ao mesmo passo em que também representam um abrigo às questões da globalização (p.12).

Essa ambivalência deve se tornar um espaço de experimentação do princípio de responsabilidade de cada ser social, que se situa em uma zona que concilia a sua privacidade e seu individualismo com suas manifestações na ágora (esse espaço de liberdade onde se deve falar abertamente), que convidam a um debate público que deve ser aceito (p.14). A política da identidade atualmente é um processo de constante redefinição e invenção da própria história do sujeito social, quando se encontram num espaço de ambivalência da identidade a nostalgia de um passado e a concordância à liquidez da modernidade (p.13). A identidade é

algo a ser inventado em um esforço – e não descoberto –, necessitando de construção, escolha e proteção em uma atividade inconclusa (p. 21-22). Temos mais de uma identidade (algumas escolhidas por nós e outras lançadas pelas pessoas em nossa volta) e, por esse motivo, podemos nos sentir total ou parcialmente deslocados em toda parte, pois buscamos pertencimento e, ao mesmo tempo, não podemos realizá-lo como missão e destino escolhido de forma consciente – assim Bauman nos alerta, salientando que devemos estar prontos mais para defender as identidades que são escolhidas por nós do que as impostas pelos outros (p. 19).

Tornamo-nos conscientes de que o “pertencimento” e a “identidade” não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade”. Em outras palavras, a ideia de “ter uma identidade” não vai ocorrer às pessoas enquanto o “pertencimento” continuar sendo o seu destino, uma condição sem alternativa (p. 17-18).

Pascal Gielen (2013, p. 19) comenta que, em relação às políticas identitárias, expressões artísticas são maneiras eficazes de reforçar reivindicações sociais, fazendo com que as pessoas possam colorir suas próprias subjetividades culturais em projetos em que se reconheçam e possam se expressar. De Bruyne (p.36) afirma que práticas artísticas comunitárias valorizam, encorajam e confirmam a solidariedade, a amizade e o espírito de comunidade, colaborando para a criação de identidades individuais e grupais. Aqui também podemos expandir o pensamento sobre comunidade refletindo sobre trabalhos artísticos que podem vir a atuar com diversos sentidos e camadas que se encaixam nesse termo. Um artista pode tanto pensar comunidade no sentido de uma representação total e abrangente de um setor social – de acordo com características específicas e comuns que fazem este setor ser uma comunidade –, quanto em uma fatia representativa deste setor, que ainda assim, apresenta uma particularidade específica e comum entre seus integrantes, ou ainda na elaboração e realização de uma ação artística com apenas um integrante dessa comunidade que, neste lugar de colaborador/co-criador, é representante de questões exclusivas de toda uma comunidade. Se um artista trabalha com uma comunidade restrita, mas integrando todos os seus representantes – por exemplo, uma comunidade pequena de pescadores –, ele estaria trabalhando com uma totalidade comunitária. Mas ele poderia também colaborar em um trabalho sobre essa pequena comunidade de pescadores com número restrito dessas pessoas, ou ainda com apenas um de seus representantes. O que acontece, nesses casos de

fragmentação, é que a junção das ideias da comunidade não acontece de forma integral, apresentando apenas alguns pontos de vista e modos de operar dos envolvidos. Porém, essas dinâmicas dependem muito de como o artista irá trabalhar e fazer transparecer as questões da comunidade com a qual coopera, de sua ética e envolvimento, de sua forma de colaboração e compartilhamento de suas ferramentas e estratégias (sabendo-se mais um no grupo). E, principalmente, de qual comunidade em que está em relação. Em uma relação com uma comunidade de idosos, por exemplo, é impossível trabalhar com sua totalidade, pelo simples fato de esse grupo social (que tem como ponto comum ter pessoas que envelheceram) ser muito expressivo numericamente. Nesse caso, o artista terá que optar obrigatoriamente por trabalhos comunitários com uma fatia representativa desse setor comunitário, ou ainda trabalhar com casos isolados (pessoas que abordarão artisticamente suas relações com os processos do envelhecimento, fazendo ecoar semelhanças em questões de outros casos e até universais da totalidade comunitária dos idosos).

Helguera relata que, na ASE, o artista está em contato direto com a criação em todo o seu processo, até o resultado – e muitas vezes, após ele. O engajamento nesse tipo de arte está tanto no entendimento das proposições feitas pelo artista, quanto pela comunidade envolvida que participa e constrói conjuntamente e pelos espectadores/participantes, que trazem uma resposta ao que é apresentado. Grant Kester, crítico e professor de história da arte (2005, p. 1), comenta que uma série crescente de artistas contemporâneos define suas práticas na facilitação de um diálogo em comunidades, baseando seus modos de fazer arte em processos. Esses artistas atuam como provedores de contexto e não como provedores de conteúdo, em projetos de ressonância cultural e política mais ampla, buscando afirmar identidades coletivas, questionar suas identidades fixas e estereotipadas (p. 3) em diálogos interculturais.

Em relação a essas identidades fixas a serem questionadas, Bauman (2005, p. 44) comenta que a identificação é um “fator poderoso na estratificação”; enquanto uns constituem e desarticulam múltiplas identidades à própria vontade, em um outro polo se encontram os que têm uma identidade imposta por outros – sem escolha e que não podem abandonar –, muitas vezes carregadas de estereótipos, estigmatizações e desumanizações. Projetos de ASE buscam desconstruir rótulos através do reconhecimento das bases comunitárias e de seus desejos em comum, ampliando esforços para uma busca de identidades tanto comunitária quanto individual (por uma identidade escolhida de forma crítica e consciente). Segundo Bauman (p. 45), as guerras pelo reconhecimento de identidade, travadas de modo coletivo ou individual, acontecem quando a identidade escolhida é contraposta a “(...) identidades antigas, abandonadas e abominadas, escolhidas ou impostas no passado” e “(...) as pressões de outras

identidades, maquinadas e impostas (estereótipos, estigmas, rótulos), promovidas por ‘forças inimigas’” que são enfrentadas, questionadas e repelidas.

Pascal Gielen e Paul de Bruyne (2013, p. 7) afirmam que a arte, sempre que deixa de lado suas próprias fronteiras individualistas e transgressões no terreno interdito de ligação da comunidade, torna-se política. Gielen (p. 18) irá ainda distinguir trabalhos comunitários que se dividem em posicionamentos distintos, que estão entre autorrelacionais (quando servem, por fim, à identidade do artista, almejam um produto final que serve à sua carreira ou ao mundo tradicional da arte, mesmo tendo um cunho social) e alorrelacionais (quando são práticas mais relacionais que artísticas e servem à comunidade e ao outro, somente, estando fora do mundo tradicional de arte), mas que toda prática de arte comunitária é relacional (p.20). O autor alega que uma prática artística comunitária mais eficaz é aquela que se harmoniza entre esses dois polos – apresentando um cariz artístico e servindo aos interesses da comunidade: a arte, em um projeto desses, deve ser tão importante quanto a comunidade (*ibidem*). As performanças comentadas aqui ficam entre esses posicionamentos: em viés alorrelacional, por lidarem com o outro – ao potencializar as questões comuns entre os participantes, fora do mercado artístico –, e autorrelacional, por apresentarem um caráter artístico e fazerem parte de um projeto experimental que fornece resultados para o meu projeto de mestrado – questão que serve também ao meu interesse artístico e ao pensamento acadêmico da criação artística.

Os conceitos de arte socialmente engajada e arte comunitária se transpassam e lidam com os mesmos pontos, se complementando em diversos aspectos a partir de análises teóricas que demonstram formas de lidar com atuações práticas deste aspecto. O que irá definir também a diferença de natureza entre práticas comunitárias que vão ao encontro de um cariz artístico/estético e outros que são elaborados por políticos, produtores e assistentes sociais, é que o primeiro é realizado por artistas que pensam em termos de processos de produção, distribuição e recepção do trabalho e o segundo tipo está focado em intenções sociais e efeitos na comunidade (p. 36-37). O trabalho socioartístico, então, seria uma forma diferente de fazer arte, utilizando diferentes símbolos e códigos artísticos que substituiriam a qualidade técnica das artes regulares para se pensar em outros termos, como “expressão”, “credibilidade” e “química”, conclui An De bisschop (p.56-57). Essas formas de engajamento social de uma arte implementada a partir de um foco comunitário traduzem o que seriam práticas de atuação voltadas a um interesse comum, em que o artista se dissolve na comunidade para ser proponente e colaborador como os outros envolvidos.

A arte socialmente engajada incide na interseção entre campos disciplinares, no momento em que algum assunto concatenado a áreas de saberes específicos diferentes recebe determinada atenção e é deslocado temporariamente para um espaço de ambiguidade (HELGUERA, 2011, p.5). Tais projetos buscam mobilizar grupos/comunidades em alguma realização participativa, colaborativa e democrática (no sentido de participação ampla e baseada em igualdade), influenciando de alguma forma a esfera pública, através de suas linguagens de atuação e de seus posicionamentos acerca de questões debatidas – dependendo, assim, de uma relação social como fator de existência da ASE (p.2).

As camadas de interação e critérios de participação em uma obra de arte¹¹ socialmente engajada são definidas por Helguera (p.14-15) como: **participação nominal** (quando o espectador, sem se envolver com a obra, contempla a obra passivamente), a **participação dirigida** (quando o visitante participa da obra realizando uma ação simples de colaboração, que não muda o sentido da obra por isso), a **participação criativa** (quando o visitante fornece conteúdo para um componente da obra, criando algo dentro de uma estrutura pensada pelo artista) e a **participação colaborativa** (quando o visitante compartilha com o artista a responsabilidade de desenvolver a estrutura, a concepção e o conteúdo da obra). Ao longo deste trabalho, serão destacadas as formas de participação requeridas nas ações comentadas. “Toda atividade comporta uma posição de espectador (do mundo), toda posição de espectador é também a de intérprete, com um olhar que desvia o sentido do espetáculo” (CESAR, 2014, p. 92).

Assuntos tratados em particular por Pablo Helguera dentro do conceito de ASE são: prática real e prática simbólica; construção de uma comunidade e tempo e dedicação com os envolvidos; estruturas de participação em um projeto de arte socialmente engajada; a questão da autoria e do papel do artista nessa prática; o papel das mídias sociais nessas ações; documentação, troca real entre as partes envolvidas; entre outros – pontos que comentaremos daqui por diante. Ao longo desse trabalho, serão abordadas diversas ações que trabalham um processo de engajamento social, artístico e colaborativo com idosos, apresentado com maior foco em performances relacionais ocorridas em espaços públicos e também em domicílios.

¹¹ Como obra, lê-se aqui com o significado de peça, ação, intervenção, programa performativo, performance.

CAPÍTULO 2:

VELHICE E SOCIEDADE

2.1. Uma realidade trans-histórica

O pensamento acerca do envelhecimento e da finitude é intrínseco à humanidade, que sempre buscou examinar e aprofundar suas respostas sobre como se apresenta esse natural processo vital dentro de seus momentos históricos e culturais. Sendo a velhice “uma realidade trans-histórica” (BEAUVOIR, 1976, p. 14), cada contexto social encara essa realidade de uma maneira distinta, e seus ensinamentos, códigos e conclusões acerca da questão podem ser transmitidos através de referências diversas. Por tantas particularidades encontradas em diferentes contextos, Beauvoir (p.98) chega a afirmar que “(...) é impossível escrever-se uma história da velhice”.

Mesmo diante de tal impossibilidade, Beauvoir reúne em ampla exposição de informações, conteúdos históricos relacionados à velhice. Sua pesquisa não é apresentada com um foco eurocêntrico para uma única velhice, mas reúne abrangentes visões de vários povos. É desse rico panorama que aqui destacamos alguns de seus pontos, a fim de compreendermos melhor os caminhos de nossa sociedade contemporânea em relação ao envelhecimento humano, buscando uma relação com ideias de organizações sociais distintas ao longo da História. Beauvoir (p. 44-97) comenta, por exemplo, que, em sociedades tribais e primitivas, a cultura em relação ao tratamento dado ao mais velho era transmitida através da oralidade e dos costumes, diferindo em cada organização. Assim, o mais velho podia ser respeitado com honrarias por sua sabedoria, pela coesão da comunidade, pelo seu exemplo de detentor das tradições e protetor contra o sobrenatural, podendo até ser comparado a divindades. Entre as civilizações rudimentares, também se narram histórias e mitos em que seus deuses têm a imagem de velhos e seus xamãs são os mais experientes, que trazem cura e respostas para o seu conjunto. Em organizações sociais onde o mais velho tem valores e experiências a transmitir para a manutenção e prosperidade do coletivo, o velho acaba por receber tratamento diferenciado, no topo da hierarquia social. Na África, por exemplo, temos a antiga tradição musical e da contação de histórias a partir dos *griots*, que, em grande parte, são idosos bem respeitados que narram histórias e transmitem informações basilares para suas tribos/aldeias/comunidades.

Já em outros contextos históricos, o mais velho pode ser levado à morte (como nas ilhas Fidji), enterrado vivo (entre os Dinka, no Sul do Sudão), abandonado na neve (entre alguns grupos de esquimós), ou assassinado (como ocorrido no Congo, entre os Shiluques), por motivos diversos – seja para que, por exemplo, não fique decrépito e possa deixar sua vida de maneira digna, seja também pela escassez e racionamento dos recursos para toda a comunidade, ou pela simples cultura de agressividade imposta em alguns grupos – como no caso dos Yakute e dos Ainos no Japão, entre os quais o mais velho é motivo de vergonha social e sofre maus tratos e abandono (p. 49-50). Em organizações mais instáveis, em que predomina a força física para a caça ou se necessita da agilidade para exercer o nomadismo, o velho também é excluído por não possuir mais conquistas, por atrapalhar o grupo e ainda por ser alimentado pelos mais novos: torna-se um fardo. Na Idade Média, em um sistema de vassalagem e sem participação pública dos mais velhos, estes, sem forças para lutar em prol do feudo, também sofriam abandono (p. 143-144). Existem muitos registros que narram a relação da sociedade medieval com a velhice, através da literatura e de uma vasta iconografia (compreendendo também a maioria analfabeta da época) – facilitando uma compreensão do tratamento à velhice nessa época. Já no Renascimento, muitos velhos ligados ao comércio, com o acúmulo de riquezas, tornam-se senhores ricos; também, com o culto pela beleza do corpo, a fealdade dos velhos é retratada nas Artes (p. 166, 182). Beauvoir (p. 183) afirma: “Desde o Egito até o Renascimento, vemos que o tema da velhice foi quase sempre tratado de maneira estereotipada: mesmas comparações, mesmos adjetivos”.

Anteriormente a esses períodos, entre os povos da Antiguidade, a sociedade que possui propriedades de terras, com estabelecimentos lucrativos e comércio, já possui um tratamento diferenciado aos seus velhos, já que estes são detentores do poder lucrativo. Exemplo disso foi Roma, que, em um sistema estabelecido em uma economia essencialmente rural, garantia uma constituição do Senado por idosos que detinham o máximo poder. Essa situação se repetia nas famílias romanas que, pelo poder do *pater familias*, concedia aos idosos uma situação privilegiada (p. 127). Beauvoir analisa que em todas as sociedades deve ter havido “(...) um contraste radical entre o destino dos velhos pertencentes à elite e o dos plebeus”.

Para os gregos, a mitologia e seus deuses dizem muito sobre a relação com os mais velhos: “à medida que vão envelhecendo, acentuam-se a maldade e a perversão dos antigos deuses” (p.108), tornando-se tirânicos e sendo, por fim, destituídos do poder para ceder o reino a deuses jovens. Outros mitos gregos dizem respeito à velhice, como o de Tirésias, que cita a cegueira e a iluminação interior/sabedoria na velhice; a lenda de Filemon e de Baucis, sobre imortalidade conquistada através de virtudes na vida; a de Titon, que conquistou a

imortalidade pelos deuses, mas esqueceu de pedir eterna juventude, tornando-se decrepito e infeliz; a de Eson, que, prestes a morrer, conquistou juventude eterna; e as lendas das Fontes da Juventude, como a de Caratos (p.108-109). Em termos de sabedoria e justiça, os anciãos gregos eram consultados para os assuntos da cidade, ao passo que em termos físicos (esportes, disputas) eram comparados negativamente a homens que possuíam força física.

Na sociedade grega, as Artes (como o Teatro e a Poesia) e a Filosofia produziram documentos que narram suas interações com os mais velhos e também as diversas nuances da velhice, em textos que resistiram ao tempo e até hoje são amplamente consultados. Ao redor do mundo, as colaborações da Filosofia neste âmbito demonstram os diversos modos de pensamento que respondem a épocas e a paradigmas determinantes para a exposição dessas ideias. Ademais, nota-se, ao longo do tempo, uma transformação do pensamento acerca do ser e de sua finitude. Essa transformação não remete a uma “evolução” de pensamento filosófico, mas a um movimento natural de reelaboração, crítica e complementação de lacunas deixadas ou de ideias anteriormente lançadas, como um conjunto de tentativas que se complementam ao lançar luz a determinado objeto de pensamento, de acordo com as épocas e culturas.

Podemos citar, como exemplos de pensadores de questões do ser em envelhecimento e encaminhado à finitude, alguns nomes de relevância da História (desde a Antiguidade até nossos tempos), entre filósofos, poetas e ensaístas: Confúcio¹² enfatiza um cuidado dos filhos para com seus pais velhos, nas honras antes e após a morte deles; Cícero¹³ descreve processos fisiológicos vivenciados nesta etapa e defende bons hábitos para o bom envelhecer; Sócrates é citado por Platão, ao defender que na velhice não existe fardo para os que são prudentes e bem preparados; Hipócrates, o Pai da Medicina, foi “o primeiro a estabelecer um paralelo entre as etapas da vida humana e as quatro estações da natureza, comparando a velhice com o inverno” (BEAUVOIR, 1976, p.19); já Plutarco compara a velhice à tristeza do outono (p. 125); Aristóteles “impôs seus pontos de vista, baseados na especulação e na experiência: a seu ver, a condição da vida era o calor interno e comparava a senectude a um resfriamento” (p.20) e afirmou também que os defeitos atribuídos à velhice não são provenientes da idade, mas sim do caráter de alguns velhos (p.134); Heráclito de Éfeso pensou sobre o Ser como um vir-a-ser, que sua permanência vem de um “equilíbrio precário entre forças opostas” (MONTEIRO, 2005, p. 64-65), afirmando que “não é possível entrar duas vezes no mesmo rio, nem tocar

¹² CONFÚCIO. *Vida e Doutrina. Os analectos*. Tradução de Múcio Porphyrio Ferreira. São Paulo: Pensamento, 1999.

¹³ CÍCERO, M. T. *Saber envelhecer* – Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 1999.

duas vezes uma substância mortal no mesmo estado”; Sêneca¹⁴ dedicou sua escrita ao aprendizado do bem viver, exposto em diversos escritos e cartas, referindo-se muitas vezes ao envelhecer; Schopenhauer¹⁵ apresentou diversos pensamentos escritos durante sua velhice – agrupados em seu derradeiro livro; Heidegger¹⁶, ao pensar o *ser-para-a-morte* e a finitude¹⁷, abre uma rica passagem filosófica para a questão do ser; e Simone de Beauvoir dedicou-se à ampla pesquisa do tema.

Para além dos textos filosóficos, o tema da velhice é mapeado também em obras referenciais de especialistas advindos de inúmeras áreas de conhecimento, como a medicina, a gerontologia, a geriatria, a antropologia e a sociologia. Assim, essas experiências e estudos compartilhados que se somam revelam necessidades distintas de reflexão, tanto em se tratando dos prazeres e do bem-estar a ser encontrado nesta etapa da vida, quanto em exposições sobre as dificuldades da idade avançada e de denúncias por mau tratamento ao idoso. Diferentemente das questões de gênero e raça, a categoria dos idosos é ainda bastante ignorada e a produção de estudos que analisem suas problemáticas é tímida. Mesmo assim, é notável no Brasil – comparando à escassez de tempos passados nesse sentido –, um avanço no crescimento de referências com ênfase no envelhecimento, como pesquisas científicas e escritas literárias. Porém, existem ainda muitas produções de conhecimento no cenário atual que se repetem em suas intenções e informações, sem apresentar muitas novidades, enquanto outras trazem novos ares ao tema.

Há um complexo quebra-cabeça de informações e conhecimentos sendo continuamente montado, a partir das referências históricas sobre o envelhecer humano. Para compreendermos a velhice de hoje, devemos olhar para trás, apoiando-nos em todos os tipos de relatos que demonstram as transformações sociais e históricas. E olhar para trás como pesquisadores também se dá no olhar ao passado de nossas próprias vidas, de nossas gerações antecedentes, nossos antepassados, nossas “origens”. Melhor compreendendo nossas relações, poderemos com mais cuidado olhar o futuro da velhice perante a sociedade e suas políticas públicas.

¹⁴ SÊNECA, Lúcio Anneo. *A vida feliz*. Tradução de André Bartolomeu. Campinas-SP: Pontes Editores, 1991.

¹⁵ SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de envelhecer, ou, Senilia*. Tradução de Karina Jannini - 1ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

¹⁶ HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo - Parte I*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback - 15º ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005a.

_____. *Ser e Tempo - Parte II*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback - 13º ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005b.

¹⁷ “A morte é um modo de ser que a presença assume no momento em que é. ‘Para morrer basta estar vivo’” (HEIDEGGER: 2005b, p. 26)

2.2: Construção social da velhice: discursos da imagem, exclusão e preconceito

Em relação à pessoa idosa, em grande parte dos casos, o preconceito arraigado em diversas culturas pode encontrar o seu ponto de partida em diversos assuntos, fazendo com que sua condição em nossa cultura seja encarada de forma complexa, velada em inúmeras camadas de imagens e configurações estabelecidas. Apresentar justificativas e demarcar os pontos de partida sobre o sentimento de exclusão do idoso na sociedade não é tarefa simples. Tratar de exclusão de uma parcela social também se mostra algo complicado, pois até onde podemos tomar a todos os idosos do país como excluídos? Onde a própria noção de exclusão cabe a cada idoso, individualmente? Todo idoso é oprimido por seu estado natural de vida? Esse é um fato tanto pessoal e subjetivo quanto social e coletivo, desdobrando-se em vários níveis.

A fim de compreendermos o lugar da velhice na sociedade, devemos examiná-la não somente como um fator biológico, mas como um fator cultural, vislumbrando como todos nós fazemos parte e somos responsáveis por esses movimentos de exclusão. Beauvoir (1976, p.12) indica que o preconceito contra a velhice é advindo de uma trama antiga e complexa de organização social, ao comentar que é “a exploração de trabalhadores, a atomização da sociedade, a miséria de uma cultura apanágio de um mandarinato que levam a essas velhices desumanizadas”, tendo sido essa questão cuidadosamente silenciada ao longo dos tempos.

Guattari (1990, p.11) nos expõe que os antagonismos de classe – heranças do século XIX – colaboraram para a formação de campos homogêneos bipolarizados de subjetividade, culminando – a partir da segunda metade do século XX – em um enrijecimento das relações de trabalho através de um avanço acelerado da mídia e da sociedade de consumo, forçando as segregações e hierarquias sociais de modo mais intenso. Assim, as tensões estimuladas pela atividade de produção adensaram os distanciamentos entre classes e segmentos sociais, “(...) com a instauração de regiões crônicas de desemprego e da marginalização de uma parcela cada vez maior de populações de jovens, de pessoas idosas, de trabalhadores ‘assalariados’, desvalorizados etc.” (p.12). Bosi (1994, p. 81), ao comentar a exclusão do idoso, assegura: “A noção que temos de velhice decorre mais da luta de classes que do conflito de gerações”.

Nesse andamento, Guattari (p. 23) brevemente analisa um histórico da sociedade capitalista e de suas consequências, apontando para o agravamento de tais relações a partir do crescimento acelerado e do aumento da pobreza, dentro de um conjunto vasto de questões políticas e seus choques com o *socius*, com a *psique* e com a natureza. Esses fatores colaboram para a marginalização e o descaso com setores sociais, que, reunidos em luta,

buscam maior dignidade, reconhecimento e conquistas – tudo em nossa sociedade é realizado no intuito de esmagar as lutas de emancipação dos setores marginalizados sob camadas de silêncio (p.27).

De acordo com Guattari (p. 29-30), enquanto sociedade “(...) assistimos a um reforço das atitudes segregativas com relação aos imigrados, às mulheres, aos jovens e até às pessoas idosas” e, em consequência de uma lógica capitalista, a consistência dos territórios existenciais individuais e grupais se esvazia, junto ao impulso criativo e à subjetividade que tendem a se tornar cada vez mais sem recursos e absurda – em um plano onde “(...) assistimos a uma degradação irreversível dos operadores tradicionais de regulação social”.

Esse sistema de valores cada vez mais atua em detrimento da saúde física e psicológica, do lazer, da criação e da tranquilidade das pessoas. Em uma coletividade em que o trabalho, a produção, a competitividade e o acúmulo são ditames, tornando-se praticamente o objetivo central da existência, a dignidade e a importância social são associadas à ocupação trabalhista e ao sucesso que se conquista através dela. Bauman (2005, p. 53) afirma: “Feridos pela experiência do abandono, homens e mulheres desta nossa época suspeitam ser peões no jogo de alguém, desprotegidos dos movimentos feitos pelos grandes jogadores e facilmente renegados e destinados à pilha de lixo quando estes acharem que eles não dão mais lucro”. A figura do idoso é fortemente ligada à ociosidade, à falta de produtividade e à desatualização e, muitas vezes, não é levado em conta o seu passado de contribuição trabalhista. Esse passado fica preso ao campo da memória, em uma distância que é desmerecida em um tempo presente, que foca em uma lógica emergencial de enriquecimento dos países e na multiplicação do capital: “Acobertada pelos mitos da expansão e da abundância, a sociedade trata os velhos como párias”, alega Beauvoir (1976, p. 6).

Esta parcela de idosos, enquanto produtora de capital financeiro, além de não estar tão incluída ativamente na grande máquina capitalista, traz consigo algumas implicações para o governo e para os cofres públicos. Beauvoir (p.10) comenta: “Este desvalimento denuncia de maneira eloquente o sistema de exploração em que vivemos. O velho incapaz de prover as suas necessidades representa sempre uma carga”. A aposentadoria se apresenta como uma fase liminar em que o idoso sai do seu mundo de trabalho e passa a conviver mais com o mundo doméstico. Além disso, agora seus provimentos estão mais nas mãos dos outros que em seu poder de conquista pelo trabalho. Este contingente humano necessita de ações que partem do poder, administrando um orçamento nacional que computa um número cada vez maior de aposentados.

Assim, o poder não direcionado à melhoria de condições dos idosos aposentados é um problema social de grandes proporções, observado o aumento da expectativa de vida, o crescimento da população idosa, o tempo livre (com o custo de leis de incentivo ao lazer e à integração) e o aumento de doenças (problema que se soma a um sistema público de saúde também despreparado): “A tragédia da velhice representa a condenação radical de um sistema de vida mutilador: um sistema que não oferece à imensa maioria de seus componentes o menor incentivo para viverem” (p. 311).

Facilmente identificamos aqui, em nosso contexto social, esse incentivo menor, como por exemplo, nas aposentadorias ínfimas em relação aos preços exorbitantes aplicados aos medicamentos, às consultas médicas e aos planos de saúde. Estando nas mãos de outros, o idoso que sobrevive com uma aposentadoria de valor insuficiente para seu conforto, nem sempre encontra apoio:

O que define o sentido e o valor da velhice é o sentido atribuído pelos homens à existência, é o sistema global de valores. E vice-versa: segundo a maneira pela qual se comporta para com seus velhos, a sociedade desvenda, sem equívocos, a verdade – tantas vezes cuidadosamente mascarada – de seus princípios e de seus fins. (BEAUVOIR, 1976, p.97)

Toda essa negligência à devida valorização da pessoa idosa gera uma situação de opressão em que preconceitos, estereótipos de marginalização e clichês acabam sendo construídos de forma muito contundente, reproduzidos e estimulados, sendo facilmente destinados ao idoso com demasiadas camadas que se revelam em múltiplas possibilidades de investigação, que vão desde a relação psicossocial à relação política com a velhice. “Estes clichês se perpetuam em parte porque o velho está sujeito a um destino biológico imutável” (BEAUVOIR, 1976, p.183). Kathleen Woodward (1999, p. 10) comenta que o conceito de *ageism*¹⁸, ao contrário dos conceitos de racismo e sexismo, não foi amplamente adotado pelas feministas – exceto em alguns casos, como foi o de Simone de Beauvoir. E é exatamente com as mulheres, segundo Woodward (p. 13), que o enfrentamento do envelhecer parece ser mais difícil – pela soma de outras barreiras sociais e psicológicas em nosso meio social: “*For women, aging casts its shadow earlier than for men*”¹⁹.

¹⁸ O termo *ageism* não possui uma tradução exata para o português, mas trata particularmente do preconceito ao idoso. O termo, segundo a autora, foi cunhado por Robert Butler na década de 60, para citar a discriminação generalizada contra os idosos, abalizado num medo pessoal que as pessoas têm em relação ao seu próprio envelhecimento e morte. A negação e a repressão ao envelhecimento caracterizam a nossa cultura e a nossa sociedade.

¹⁹ “Para as mulheres, o envelhecimento lança sua sombra mais cedo do que para os homens” (tradução minha).

Outros preconceitos embutidos na questão maior do envelhecimento despontam, como, por exemplo, o preconceito contra o idoso pobre e sem recursos na sociedade, contra o idoso que possui poder aquisitivo e mantém relações com pessoas mais jovens, contra o idoso que se veste de maneira “inadequada à sua idade”, entre outros vários casos. Para muitos, ser idoso é perder direitos – aliás, muitos associam o envelhecimento a um período onde se recebe benefícios, e não direitos. Essas questões, por exemplo, mostram como o tema do envelhecimento não é um assunto demarcado, visto que os idosos são reunidos em uma categoria de comunidade e de “diferença” por adentrarem em uma etapa específica da vida, em uma distância temporal/geracional em relação a pessoas mais jovens. Uma geração não é um grupo concreto, pois não possui estrutura organizacional reconhecível, e, do ponto de vista antropológico, o “velho” não constitui uma categoria de análise – não sendo conveniente definir uma massa humana de milhões de pessoas de forma homogênea, sem atentar para a complexidade do grupo (MINAYO, 2006, p. 48).

Em nossa organização social há a necessidade de classificar e rotular tudo e a todos, identificando, controlando e colocando cada elemento em seu devido lugar, agrupando e separando com seus devidos valores atribuídos. Classificar, por um lado, auxilia em uma construção do entendimento da complexa rede social, da cidadania e da colaboração na formação de identidades, mas por outro lado, pode ser claramente um processo que facilita a exclusão. O sujeito na sociedade pendula entre ser gregário e segregado, na busca por seus espaços de pertencimento e de coletividade e, ao mesmo tempo, em busca de sua individualidade. A harmonia entre essas formas de ser às vezes não dependem somente do desejo do sujeito social, mas de uma série de fatores que implicam em estereótipos e condutas específicas, de acordo com o lugar que aquele ocupa e qual sua função no todo.

No próprio decorrer da vida, em suas fases, regras de conduta são institucionalizadas e gerações e indivíduos são socialmente e culturalmente construídos, criando identidades etárias que são atribuídas a papéis específicos – o que também gera um maior distanciamento entre as gerações – inclusive pela destinação dessas gerações a espaços determinados (FERRIGNO, 2006, p.17-19). “Categorias e grupos de idade implicam, portanto, a imposição de uma visão de mundo social que contribui para manter ou transformar as posições de cada um em espaços sociais específicos” (DEBERT, 2006, p.53). Uma vez condicionadas, determinações sociais difundidas ao conhecimento e no cotidiano de todos, são difíceis de serem transformadas, pelo fato de que as pessoas já reconhecem a convenção como algo comum, tradicional e familiar (MONTEIRO, 2006, p. 85).

Devido à necessidade de categorizar esse grupo social, criou-se, recentemente, o termo “terceira idade”, implicando na criação de uma nova etapa da vida entre a vida adulta e a extrema velhice. Essa etapa carrega consigo práticas, instituições e agentes especializados para atender essas pessoas (DEBERT, 2006, p.53) – sendo este termo “sinônimo de envelhecimento ativo e independente” (p. 81). Nessa necessidade de classificações, ainda se cria o termo “quarta idade”, para pessoas além dos 75 anos (*ibidem*). Classificações e termos designados para identificação são apenas convenções; as palavras são carregadas de significados e, muitas vezes, acabam acumulando teores negativos. A antropóloga Clarice Peixoto (*ibidem*) comenta que: “Idoso simboliza, sobretudo, as pessoas mais velhas, ‘os velhos respeitados’, enquanto terceira idade designa principalmente os ‘jovens velhos’, os aposentados dinâmicos (...)”.

Na realidade atual, como comenta Maria Cecília de Souza Minayo (2006, p. 52), podemos identificar algumas situações onde a pessoa idosa é valorizada e integrada, nas quais o fator da idade é colocado em segundo plano – em favor do reconhecimento social: quando considerada sábia (com patentes espiritualistas, como mães e pais-de-santo, curandeiros e conselheiros); quando é uma autoridade intelectual (cientistas, profissionais de produção constante, fértil e amplamente reconhecida pela sociedade) e quando demonstra um poder aquisitivo elevado, o que confere ao idoso status e poder. No mais, o espaço de afeto e reconhecimento social ao idoso depende de suas relações familiares e de pessoas próximas em seu convívio.

No Brasil, certos avanços foram realizados por meio de políticas públicas em questões de atendimento ao idoso, mas ainda é necessário que se apresente de forma mais contundente um projeto de assistência à velhice e busca de sua autonomia, ainda preterida nos aspectos sociais e políticos. Ao mesmo tempo em que há uma abertura de olhar para esse segmento, contrastam-se os casos de violência doméstica (agressão e maus tratos), desrespeito nas ruas, nos transportes públicos e no comércio.

Cada membro da coletividade deveria ter consciência de que seu próprio futuro está em pauta; e quase todos têm relações estreitas e pessoais com alguns velhos. Como explicar sua atitude? Quem impõe o estatuto de pessoas idosas é a classe dominante; conta, no entanto, com a cumplicidade de toda a população ativa. Na vida privada, filhos e netos poucos esforços fazem no sentido de amenizar o destino de seus ascendentes. (BEAUVOIR, 1976, p.242)

Os aspectos positivos e negativos da velhice se intensificam no âmbito social (tanto na imagem de uma velhice mais ativa, feliz e saudável, quanto na de uma velhice também abandonada, doente e incapacitada) e no âmbito pessoal (onde estes sentimentos atravessam as subjetividades) (CORREA, 2009, p.32). Ainda não temos uma velhice no país das maravilhas. Em países considerados desenvolvidos, a senescência é um assunto muito mais debatido e atendido do que por aqui. Mas, se nos ativermos a esses avanços realizados para o desenvolvimento do pensamento sobre o idoso no Brasil, podemos destacar alguns momentos importantes de avanço e posicionamento sobre a questão na História mais recente, como a elaboração e divulgação de saberes específicos – como a Gerontologia e a Geriatria –, a responsabilidade do Estado em assegurar a aposentadoria do idoso e a abertura de projetos de ONG's e projetos acadêmicos de universidades voltados para o público idoso, buscando integrar o idoso em atividades variadas. Reformulada a Constituição Brasileira, em 1988, esta também inclui de forma mais veemente a questão da assistência ao idoso: “A família, a sociedade e o Estado têm o dever de cuidar dos idosos, assegurando-lhes uma participação na vida comunitária, protegendo sua dignidade e bem-estar, garantindo-lhes o direito à vida”.²⁰ Outro fato de extrema importância a ser destacado é a criação do Estatuto do Idoso, elaborado em 2003, que estabelece seus direitos e reconhece em letra de lei esse segmento social.

Correa (2009) comenta que a senilidade antes era considerada objeto da vida familiar e privada, sendo natural, por exemplo, o abandono de senhores e senhoras nos asilos. Hoje, observamos uma atividade maior por parte dos idosos, que buscam preencher seu tempo de modo mais fértil. A denominada terceira idade não somente encontra mais apoio para suas realizações, como se sente mais integrada e independente. Essa velhice silenciada aos poucos ganha terrenos de discussão, foco e voz ativa em nosso país – por mais que ainda ande em passos lentos:

Um contingente cada vez maior de idosos tem reagido às vicissitudes do envelhecimento desenvolvendo um estilo de vida participativo e integrado. A mudança de comportamento dos idosos, ao que parece, acompanha a mudança de hábitos da sociedade como um todo. (FERRIGNO, 2006, p. 20)

Dentro desse movimento, também observamos que os antigos estereótipos da velhice vão sendo também, aos poucos, supridos por outros – como o da “aposentadoria ativa”, “melhor idade” e “feliz idade”. Também, por parte dos jovens e adultos, vê-se o reflexo desse movimento, quando, por exemplo, observamos o grande número de compartilhamentos em

²⁰ Artigo 230 da Constituição Federal.

redes sociais da internet com vídeos em que idosos dançam livremente ou realizam ações inusitadas em relação aos velhos estereótipos. O pictograma da terceira idade também está para ser modificado: no lugar do bonequinho curvado e com a bengala, uma nova imagem com um bonequinho ereto e com a legenda “+ 60” ao lado. São algumas medidas e posicionamentos tomados que contribuem para a criação de novas imagens; porém, é um processo que consiste em um caminhar vagaroso no qual devemos todos nos empenhar para que a velhice seja estabelecida como lugar de conforto e respeito.

Podemos observar que, no que diz respeito à participação econômica, os idosos também têm, cada vez mais, estado ativos nos setores do mercado. Não é à toa que vemos aumentar o número de vários produtos voltados para este público, como também de publicidades protagonizadas pelo idoso, adotando sua imagem como “garoto-propaganda”. Guattari (1990, p. 30-31) aponta que o capitalismo pós-industrial (a que ele chama de Capitalismo Mundial Integrado), tende, sempre mais, a transferir o foco de poder das estruturas de produção de bens e serviços para “(...) as estruturas produtoras de signos, de sintaxe e de subjetividade, por intermédio, especialmente, do controle que exerce sobre a mídia, a publicidade, as sondagens etc.”.

Conforme a psicoterapeuta, professora e crítica cultural Suely Rolnick (2006, p.3-5) afirma, com as transformações históricas na sociedade, cada novo regime – no intuito de se estabelecer e se concretizar –, depende de uma forma específica de subjetividade a ser instalada e viabilizada em todos os níveis sociais, transformando, então, as políticas de subjetivação. Com o neoliberalismo, em nossa flexibilidade pós-fordista, a estratégia de subjetivação se dará através de uma abertura na relação com o outro e com a criação cultural – alimentando a versão contemporânea do capitalismo (um capitalismo cognitivo), que se apropria cada vez mais dos gostos, necessidades, capacidades, inteligências e desejos de cada um para se estabelecer.

Assim, as agências de viagem lucram, os teatros lotam com a recepção de vans que transportam grupos de idosos. As academias e as aulas aeróbicas e de hidroginástica também recebem cada vez mais pessoas da dita “terceira idade”. O cinema tem realizado produções nas quais a temática do envelhecimento e os personagens velhos aparecem cada vez com mais frequência e destaque. De fato, o mercado se abre para esse segmento, mas ainda sob o reconhecimento de sua potência econômica enquanto grupo, na absorção desse nicho através de produtos, serviços e tarefas que implicam em uma possibilidade de “inclusão” e “aceitação” no mercado. “Dessa forma, a situação dos idosos na sociedade brasileira ‘pós-

moderna' e 'pós-industrial' tem a marca desse momento histórico em que a pluralidade de visões e de papéis substituiu a rigidez das ideologias e dos padrões.” (MINAYO, 2006, p. 56).

Não há mais uma simples divisão dual entre explorador e explorado, mas todos se inserem em um contexto maior, guiado por essas políticas subjetivas, tornando todos mais participativos no sistema. Ao passo que um sistema mais rígido de exploração trabalhista e crescimento das discrepâncias nos setores sociais aumenta, mostra-se também o estabelecimento de uma ideia que parece contemplar os que participam ativamente da máquina capitalista – na ilusão da obtenção de objetos de desejo através do merecimento, do empenho e do desempenho. Porém, nem todos partem da mesma posição de conquistas.

Somos frequentemente levados a uma anestesia através da mídia, da publicidade e dos grandes veículos de comunicação de massa, em uma identificação hipnótica com imagens difundidas. Rolnick (2006, p.5) ainda comenta que “(...) tais imagens são invariavelmente portadoras da mensagem de que existiriam paraísos, que agora eles estão neste mundo e não num além dele e, sobretudo, que alguns teriam o privilégio de habitá-los” – o que convalida o consumo como forma de satisfação abrangente, aceitando a todos os que puderem pagar o preço de seus desejos, em uma consciência feliz e realizada. Dessa forma, podemos compreender mais esta abertura de absorção de mercado aos idosos de nossos tempos que, com um maior poder de aquisição, usufruem suas aposentadorias de modo mais independente, bem diferente do que idosos em épocas passadas. Ainda assim, essa absorção capital de segmento não nos evidencia uma abertura às relações pessoais de tratamento, possibilitando-nos ainda a questionar: fora do círculo comercial e financeiro, onde e como as formas de tratamento e alteridade se revelam aos nossos velhos, de maneira geral?

Beauvoir (p.6), ao comentar uma fala de Marcuse, explica que “(...) a sociedade de consumo substituiu uma consciência feliz e reprovava todo e qualquer sentimento de culpa”. Esse sentimento de culpa que se instaura atinge não somente os que pretendem silenciar as questões sutis da senescência e atuam de maneira a corroborar com a sua marginalização (desde as pequenas ações cotidianas de tratamento até a instauração de leis específicas) como aos próprios idosos, que muitas vezes se apresentam em fugas do envelhecimento, como, por exemplo, através das soluções estéticas, pela depressão ou pelo isolamento social.

Independente de termos, imagens, avanços, convenções e fronteiras relacionadas a esse grupo social, o preconceito ainda se espalha sem precisar verificar classificações. O corpo da pessoa idosa carrega atributos estigmatizantes em relação ao papel social, econômico, cultural e de personalidade, sobre o que é ser velho, gerando uma abominação do próprio corpo e um distanciamento social e fazendo com que as pessoas procurem métodos de

rejuvenescimento (suas fontes da juventude) (MONTEIRO, 2005, p.37) e, ao mesmo tempo, com medo da morte, métodos para prolongar suas vidas. Desde sempre, as pessoas buscam técnicas de beleza, rendendo-se não só a formas de mascarar e cobrir seus corpos envelhecidos, mas a métodos considerados estranhos e sem eficácia comprovada, como simpatias – como no Renascimento, em que comerciantes e curandeiros recomendavam a *organoterapia* (prática cultivada desde a Antiguidade), que consistia em consumir órgãos reprodutores de animais viris para assegurar longevidade; e a *gerocomia*, datada desde o século XVIII, em que as pessoas respiravam o hálito de crianças e jovens para adquirir aparência e saúde desejáveis (LOPES, 2006, p. 104). Atualmente, as pessoas recorrem muito a produtos cosméticos que prometem milagres e a intervenções cirúrgicas – que podem, em muitos casos, modificar drasticamente o corpo e o rosto das pessoas.

Acostumado com uma visão ascendente de desenvolvimento físico e psicológico, tendo vitalidade e disposição presentes em suas atividades em grande parte vida, o ser humano naturalmente teme o seu enfraquecimento. Além disso, pode vir a rejeitar o dos outros. “A tendência de toda a sociedade é viver, é sobreviver; exalta o vigor e a fecundidade associados à juventude: teme o desgaste e a esterilidade da velhice” (BEAUVOIR, 1976, p. 44). O corpo do idoso, com os aspectos físicos que se modificam com os processos biológicos, anuncia a velhice do outro, despertando atributos negativos que as pessoas apontam constantemente em um imaginário de rejeição, como se esse corpo estivesse sempre sofrendo um processo de perda e decrepitude – e não de transformação natural (MONTEIRO, 2005, p.91).

Há muitas formas de opressão da velhice em nosso meio social que, segundo Ecléa Bosi (1994, p.18) se dão através de mecanismos e podem ser explicitamente brutais ou tacitamente permitidos, como em mecanismos institucionais (burocracias relativas à aposentadoria e inserção do idoso em asilos), mecanismos psicológicos (tutelagem, recusa de diálogo dos entes próximos, banimento e discriminação dos que convivem e cuidam), mecanismos técnicos (como o uso de próteses – quem não tem condições de adquiri-las pode viver em estados mais precários) e por mecanismos científicos (pesquisas que demonstram incapacidade e incompetência social dos mais velhos). Bosi (p. 78) também comenta que, em nossa sociedade, há uma moral que prega o respeito ao idoso, mas retira-o de seus lugares para cedê-los aos jovens. O adulto sempre investe no novo, preparando-o para o futuro, mas em relação ao idoso, age de má-fé e enfadado.

Por a velhice ser uma etapa onde muitas dificuldades e limites podem surgir, outro tempo parece se instaurar. Uma nova forma de atividade e relação com o mundo se instala,

novas necessidades se apresentam – o que pode motivar um incômodo por parte dos que convivem com o idoso, pela necessidade de variação dos modos de tratamento para uma atenção maior e uma dependência mais frequente. Muitos idosos, afastados de seus compromissos trabalhistas, com o passar dos anos mais solitários pelas perdas de cônjuges e amigos, com aposentadorias baixas e muitos gastos e às vezes debilitados por algumas doenças, acabam indo morar com suas famílias, que tem de se adaptar à nova rotina, sobrando pouco tempo entre os familiares para uma atenção devida ao idoso – seja pelo acúmulo de responsabilidades e atividades dos membros da família, seja pela falta de interesse no diálogo. Além disso, muitos idosos, que viveram sua maturidade em outros tempos (atravessando configurações sociais, políticas e culturais distintas), cristalizam-se em hábitos às vezes difíceis de serem harmonizados às novas modas sociais e tendências culturais – podendo gerar conflitos familiares, por exemplo.

No processo do envelhecimento, é necessária uma escuta entre o idoso – que deve continuar se adaptando aos novos pensamentos, hábitos e costumes sociais – e os que não chegaram à velhice – no que diz respeito à alteridade e à atenção em acolher o idoso. Faz-se necessário um diálogo intergeracional para que as partes envolvidas conversem e troquem informações. Ecléa Bosi (1994, p. 75) comenta que o conflito entre gerações pode aumentar de acordo com os abismos de identidade criados, pois os mais velhos ficam atrelados aos seus estilos de vida, seus pensamentos, suas memórias e suas relações (cada vez mais solitários por perder o contato com pessoas que vão se ausentando de suas vidas ou morrendo), enquanto os jovens, ávidos por novidades, olham os mais antigos com olhos de estranheza e curiosidade, observando seus valores dissonantes e olhares marcados por uma busca constante de amparo em coisas distantes e ausentes.

Quem, melhor que os oprimidos, se encontrará preparado para entender o significado terrível de uma sociedade opressora? Quem sentirá, melhor que eles, os efeitos da opressão? Quem, mais que eles, para ir compreendendo a necessidade da libertação? Libertação a que não chegarão por acaso, mas pela práxis de sua busca; pelo conhecimento e reconhecimento da necessidade de lutar por ela. Luta que, pela finalidade que lhe derem os oprimidos, será um ato de amor, com o qual se oporão ao desamor contido na violência dos opressores (...) (FREIRE, 1987, p.17)

Pensando nas condições do idoso, para além de uma inclusão em que possamos ser mais participativos, devemos incentivá-lo a enfrentar todo um sistema que o coloca como um cidadão que goza de benefícios, e não de direitos, como sujeito pleno capaz de lutar nesse lugar de confronto com todas as imagens construídas em torno do envelhecimento: “A escuta

do desejo, a habilitação da palavra e a legitimação da vontade não são benefícios outorgados, mas direitos a serem exercidos.” (GOLDFARB, 2006, p.79).

2.3: Espelhos da velhice



Jô uniformizada, sentada em frente ao ISERJ.
 Performanciã: “*Em que espelho ficou perdida a minha face?*”

No dia 6 de junho de 2014, foi realizada em frente ao Instituto de Educação do Rio de Janeiro (ISERJ), na Tijuca, a performanciã “*Em que espelho ficou perdida a minha face?*”²¹. O ISERJ completou recentemente 134 anos e seu prédio é uma construção arquitetônica histórica, além de contar com uma história de construção social e pedagógica de grande relevância. O prédio antigo aqui entra em diálogo com o tema do envelhecimento. Quantos alunos já passaram por ali nesses anos de atividade educacional? Joséa Lima (chamada sempre pelo apelido de Jô), uma senhora com 81 anos de idade²², vestida em um tradicional uniforme escolar de normalista (saia plissada azul-marinho, camisa branca, meia $\frac{3}{4}$ e sapatos pretos) que também relembra sua época escolar, senta-se em uma carteira de estudante posicionada estrategicamente na calçada em frente ao portão do colégio e fica por ali durante

²¹ As fotografias e o vídeo da ação podem ser vistas no blog do Projeto Performanciã, no link: <<http://projetoperformancia.blogspot.com.br/2014/06/performancia-em-que-espelho-ficou.html>>. Último acesso: 30 de junho de 2015, às 22h20.

²² Jô é integrante do Grupo Renascer, tendo sido minha aluna quando eu era professor facilitador do grupo de teatro e também durante a oficina de Performance e Envelhecimento, oferecida nesse grupo em 2014.

a saída dos alunos do turno da manhã e a entrada dos alunos do turno vespertino. Jô, além de ter sido uma estudante como aqueles que passavam por aquele portão, tem relação de uma vida inteira em dedicação à Educação, tendo sido professora, pedagoga e diretora de escola.

Por conhecer Jô há mais de três anos e por ter sido seu professor de teatro, já havia um desejo de trabalhar em performance sua memória e seu histórico na Educação. Quando ofereci uma oficina de performance para idosos no Grupo Renascer²³, nos encontramos para idealizarmos em parceira a estrutura dessa ação. Jô, em uma das apresentações passadas do Grupo Teatro Renascer, já havia utilizado um uniforme escolar de normalista, que ela mesma levou para a sua reconstrução de memória em uma cena teatral. Conversamos mais sobre seu passado e sobre os elementos que poderiam estar presentes na performanciã e, por fim, articulamos essa ação, na qual utilizamos partes de seu próprio uniforme e conseguimos emprestados do ISERJ a camisa com o logotipo próprio e a carteira de estudante para Jô se sentar.

Na frente do ISERJ, seu corpo envelhecido e em contraste com o uniforme destinado a jovens moças, revela uma fricção entre tempos. Ficção em tempo de ser desvelada em memória por trás da imagem apresentada. Em uma de suas mãos, a senhora tem um relógio antigo de bolso com os ponteiros parados – indicativo de que o tempo nesse atrito entre momentos históricos parece ter sido suspenso. Em seu rosto, Jô traz uns óculos de espelhos (um “espelhóculos”, como chamamos), em que os transeuntes e curiosos podiam passar e olhar-se, colocando seus olhos no enquadramento do rosto dela. Jô não olha no olho das pessoas, por estar por trás da estrutura dos “espelhóculos”, sem poder enxergar um palmo à sua frente. As pessoas também não olham os olhos dela, mas seus próprios olhos. Essa ação não é somente uma atividade mnêmica, mas permite ao outro uma reflexão (e a imaginação) sobre o passado da performer e o futuro de quem a/se observa. Pedro Paulo Monteiro (2005, p. 130) afirma que não escolhemos de modo aleatório os velhos para partilharmos nossos encontros e histórias: “Eles surgem em nosso caminho como oportunidade para lançarmos um olhar sobre nós mesmos e percebermos o quanto é necessário ainda compor nossa própria história, alinhavando traços pendentes que propiciarão a totalidade”.

Durante duas horas de ação da performanciã, Jô falava de modo insistente e repetido, apenas o verso final do poema “Retrato”, de Cecília Meireles²⁴ – que traz inquietações de um eu-lírico diante do espelho percebendo suas rápidas transformações no processo de seu

²³ No Capítulo 3 dessa dissertação trago mais informações sobre essa oficina.

²⁴ MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Volume 4. Biblioteca luso-brasileira: Série brasileira. Companhia J. Aguilar Editora. 1958. p 10.

envelhecimento. Sua voz repete o verso “*Em que espelho ficou perdida a minha face?*” de forma mecânica, mostrando uma voz abalada pelo tempo e por um acidente vascular cerebral que ela teve há poucos anos – fator que modificou muito sua relação com o mundo e que dificulta sua oralidade e comunicação, além de prejudicar o fluxo de sua memória. Em uma espécie de meditação com olhos fechados, Jô, voltada para dentro, reflete também sobre a questão embutida em sua única fala, ouvindo o que as pessoas têm a dizer a ela.



“Espelhóculos” e relógio na palma da mão.
 Performãcia: “*Em que espelho ficou perdida a minha face?*”

“*Em que espelho...?*”, dentro de um projeto de arte socialmente engajada, para seu público se mostra como uma ação de participação dirigida²⁵, sendo seu maior propósito fazer com que as pessoas se olhassem no espelho da imagem do outro, ao criar essa imagem para estimular visões e olhares cuidadosos sobre o idoso em relação ao tempo que passa, a prática da alteridade e a reflexão sobre o destino dos que por ali passavam. Durante o tempo da ação, diversas situações ocorreram. Transeuntes do espaço público, professores, alunos e funcionários do Instituto de Educação que por ali transitavam, paravam em frente à senhora uniformizada para questionar a ação. Pessoas conectavam os elementos e compreendiam que aquilo lhes revelava o passar do tempo e o acesso às memórias. O velho prédio, elemento de uma memória social, junto à senhora, com sua memória individual, comunicavam a partir daquela imagem. A arte socialmente engajada, segundo Helguera (2011, p. 30), preocupa-se com situações que levam a um intercâmbio social e situações interpessoais – não aquelas onde um único indivíduo interage com um objeto inerte.

²⁵ Onde os espectadores participam em uma interação com a ação ao realizarem uma tarefa simples de contribuição para o seu acontecimento, conforme diz Helguera (2011, p.15).

Eu, que filmava a ação de forma mais discreta (num Ipad, o que não demonstrava à primeira vista que eu pudesse estar registrando), por vezes era interrogado sobre a intenção do acontecimento – assim, eu rebatia a pergunta para que a própria pessoa pudesse se responder, ou que, por fim, perguntasse à Jô – não obtendo nenhuma resposta dela. Em alguns casos, recolhi relatos e impressões daqueles que estabeleciam contato maior comigo – todos com autorizações cedidas para divulgações posteriores em vídeo. Quanto às falas dos transeuntes (desconhecedores e não envolvidos anteriormente com a proposta da ação), mesmo que escolhidas as falas que compõem o vídeo – pela simples necessidade de editar um material de quase duas horas –, mostram de fato o caminho de pensamento gerado por eles a partir desse encontro. Sinto que, como pesquisador do acontecimento prático, precisava registrar o relato das pessoas que entravam em contato com a proposta performática, mas também reflito se como operador de câmera (realizando o registro) não interferia na ação de modo invasivo. A performance está ali para acontecer, está livre às possibilidades; porém, sinto ter agido em certos momentos com um desejo de controle sobre o que se passava (ainda mais diante das provocações dos alunos à Jô), em uma sede de respostas que eu pudesse registrar no vídeo, com a intenção de ampliar as vozes dos que ali interagiam. Em outros momentos, ao perceber minha posição, me colocava de modo mais oculto, disfarçado entre os outros que também filmavam e fotografavam a ação. Tudo é experimentação do instante e acredito não haver erros em um processo desses. Não acredito que, em termos de eficácia de ação, a minha posição por vezes mais espectador, por outras mais pesquisador, tenha afetado o andamento da ação e o pensamento das pessoas em relação àquilo que viam. De qualquer forma, considero importante realizar reflexões nesse sentido, a fim de entender as minhas colocações perante a performance realizada.

Na maioria das performâncias, fui eu quem efetuou os registros e também os editou. Existe um debate dentro do campo de linguagem da performance sobre o registro de uma ação que tem por sua natureza ser efêmera, uma arte do “aqui-agora”, momento presente de realização. No entanto, enquanto pesquisador, meu modo de gerar dados e compartilhar imagens dos acontecimentos e dos espaços (com situações e falas geradas no encontro dos espectadores/participantes com a ação), encontra forma no registro por meio do vídeo e também da fotografia. Esses documentos, além de prestar auxílio em uma averiguação da ocorrência das ações realizadas, servem como forma de gerar visibilidade às questões do envelhecimento para aqueles que não estiveram presentes em tais ações. Mesmo que editados os materiais brutos de registro, procuro manter-me fiel aos acontecimentos – por mais que selecione cenas e situações para compor o material final melhor burilado. O importante para

esses registros é o compartilhamento de informação e a compreensão das poéticas e dos métodos escolhidos na realização da performance para aquele que assiste. É raro, ao realizar as performanças, fazer uma chamada pública/um convite a espectadores direcionados: geralmente as ações ocorrem em espaços onde o público não é escolhido, é aleatório e é surpreendido com os episódios performáticos. O registro da performance “*Em que espelho ficou perdida a minha face?*” foi selecionado para participar da mostra de videoperformances com curadoria do artista performer Rodrigo Munhoz (a.k.a. Amor Experimental) no evento “PERFORMANCE em encontro”²⁶, realizado durante o mês de junho de 2015 no SESC Campinas, em uma proposta de experimentar “uma zona de proximidade com a intencionalidade do uso da relação entre o vídeo e a arte da Performance”²⁷, sob a perspectiva de artistas brasileiros.



Meninos e Jô.
Performance: “*Em que espelho ficou perdida a minha face?*”

Quanto à documentação das ações em audiovisual, é pertinente aproximar-se desse assunto abordado por Helguera (p. 73-74): a autoria artística em ASE. Ele afirma em seu livro que, para o artista ser autor de algo, ele precisa ter um produto que seja reconhecível – senão como o artista poderia afirmar-se como tal? No entanto, na arte socialmente engajada, o núcleo da

²⁶ Fonte: < http://www.sescsp.org.br/programacao/65014_VIDOPERFORMANCES > Último acesso: 2 de junho de 2015, às 20h45.

²⁷ Fonte:

<http://www.sescsp.org.br/programacao/65006_PERFORMANCE+EM+ENCONTRO#/content=programacao>. Último acesso: 2 de junho de 2015, às 20h50.

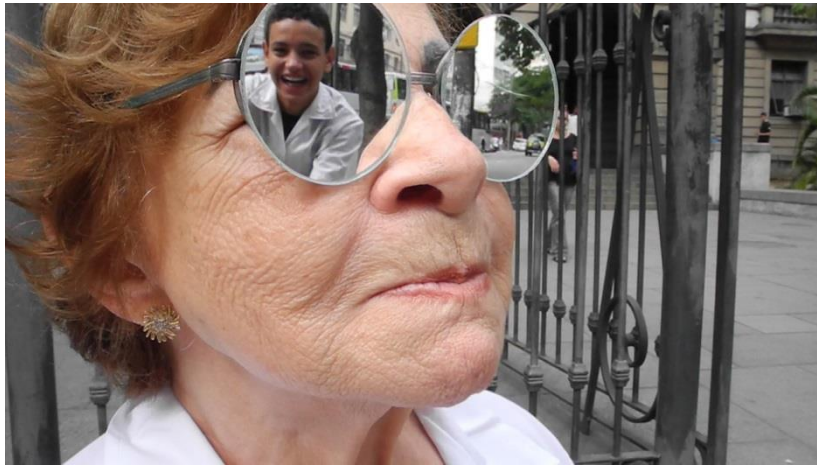
ação artística se encontra num trabalho de interação social. Quando a documentação de uma intervenção artística toma a forma de um produto final, o registro acaba por reivindicar um autor. No caso das performancas, me coloco como autor de um projeto – de idealização inicial minha e pertencente à minha pesquisa no mestrado. Porém, no Projeto Performancã, todas as ações foram realizadas em parceria dos idosos – em colaboração, quando parte de uma ideia inicial minha; co-criação, quando é idealizada conjuntamente ou quando participam de uma estrutura apresentada por mim –, o que faz com que a autoria seja de uma comunidade de idosos ou indivíduos isolados que a representam em suas questões comuns e de meu envolvimento como mediador e também proponente.



Meninas se veem no espelho.
 Performancã: “*Em que espelho ficou perdida a minha face?*”

No caso específico do registro e também para o presente texto dessa pesquisa acadêmica, optei também por não recolher relatos e entrevistas dos participantes envolvidos nas ações do projeto. Essa opção se deu não por uma relegação às vozes e impressões dos participantes comunitários, mas para desviar de falas preparadas ou que apresentam tom mais superficial – onde o participante engajado somente afirma se gostou ou não da experiência – e também para evitar possíveis leituras de terceiros de que possa ter ocorrido manipulação, edição e influência de informações e falas buscando o mérito da pesquisa e aos resultados de meu trabalho como mediador em comunidade. No que tange ao valor da experiência, certamente participar de ações nas quais o idoso se coloca em um lugar de poder, expressão e de fala ativa é algo positivo e benéfico para seu bem-estar e integração. A feitura das ações

performáticas desse projeto, acima de tudo, não tem como foco principal mostrar as repercussões de melhorias e saldos positivos na vida dos indivíduos que participaram das criações, porém, ilustrar e expor questões pontuais sobre o envelhecimento – não visando à transformação da sociedade de forma efetiva e geral a partir do projeto, mas colaborando com a produção de campos de diálogo que possa gerar novas possibilidades. Abordamos também transformações sociais e individuais, mas em outros aspectos não baseados somente em falas e relatos. Nas intervenções performáticas, os idosos enfrentam seus assuntos realizando as ações e servindo de catalisadores de circunstâncias, pessoas que mostram novas possibilidades para o papel do idoso na sociedade – seus corpos e falas em cada intervenção já muito revelam.



“Espelhóculos”.

Performanciã: “*Em que espelho ficou perdida a minha face?*”

As reações diante do estranhamento gerado pela construção desse evento nos surpreenderam e muitas delas podem ser acessadas no registro fílmico realizado. Alunos cuidadosos tentavam decifrar o enigma que a pergunta anunciada apontava. Pessoas respondiam em que espelho poderia estar perdida a face de Jô: “da sabedoria”, “no tempo, a memória?”, “no espelho do óculos, agora na lente da esquerda”, “no espelho esquerdo, acertei?”, “seu espelho está rachado”. Alguns tiram fotos ao lado e no entorno de Jô. Muitos se espantam, em uma reação imediata. Algumas meninas, vestidas com o mesmo uniforme de Jô, se encantavam com a senhora naqueles trajes. Outras alunas se incomodavam ao ver aquela senhora com aquela roupa. Um grupo de moças apenas utilizou os óculos de Jô para conferir seus visuais, ajeitarem seus cabelos e checarem suas maquiagens. Uma professora revela a um grupo de pessoas a sua visão sobre a ação: “o tempo tá ali na mão dela, é uma atuação dela falando sobre o tempo”. Grupos de alunos também debochavam, implicavam e diziam ser “macumba” o que viam, perguntando à Jô se aquilo era uma sessão de hipnose.

Alguns alunos difundiram um burburinho de que aquela senhora que ali estava era a Cecília Meireles. “Quem é Cecília Meireles?” – outros perguntavam. Segundo Pedro Paulo Monteiro (p. 131), o distanciamento e o conflito entre gerações provocam desperdícios de possibilidades nas descobertas de novos arranjos, significados e interpretações para as experiências conjuntas dos dois grupos – tanto para os jovens que trazem uma bagagem histórica menor, quanto para os idosos, que são tolhidos muitas vezes em sua expressão.

No entanto, vale buscar a tentativa de estabelecer lugares de quebra dos condicionamentos relacionais. Uma performance tem o poder de alterar o espaço público para um espaço também poético e faz com que o evento se concretize em memória coletiva: o dia em que uma senhora de óculos espelhados estava sentada em uma carteira em frente à escola, com um relógio antigo na mão e com o mesmo uniforme que os alunos. Marisa Flórido Cesar (2014, p.129-130) vê as práticas artísticas baseadas na interação como formas de recriação de nossas configurações:

Por que não entender a dimensão pública como um corpo a corpo com as memórias, os lugares, os conflitos e as cordialidades constitutivos de toda relação? Um corpo a corpo em que as subjetivações são processadas. Um corpo a corpo que permita repensar as situações desse “comum” ou “público” que perde seus paradigmas de universalidade. Um corpo a corpo que exija uma reformulação da noção de reciprocidade, uma reconfiguração dos jogos complexos das distâncias e proximidades que alimentavam a metafísica da presença.

Em relação à adolescência e ao envelhecimento, ambos os momentos da vida são de adaptações sofríveis. Mas, para o adolescente, tudo é novo, tudo ainda é espaço para um futuro longo de projeções. Para o idoso, há mais passado do que futuro, seu corpo passa por mudanças relacionadas a um declínio biológico. Bosi (1994, p. 79) afirma que, nesses dois períodos, a imagem se quebra, mas o adolescente vive exatamente um momento de transição, não de declínio. Seria importante para jovens idosos, em momentos de transição difíceis de compreender, estabelecer contatos nos quais pudessem extrair aprendizados, aconselhar e apoiar-se no outro. Memória, tempo e expressão são importantes liames que auxiliam o encontro das diferenças etárias. Se não há essa espécie de troca, as gerações se isolam e contrastam-se mais entre si. Nesse sentido, o papel da memória do idoso é fundamental no conjunto social. O artista Flávio Rabelo propôs na performance “*pedememória*”²⁸ uma massagem nos pés de senhoras que se sentassem em uma cadeira de balanço colocada à sua

²⁸ Fonte: < <http://flaviorabelo.com/pedememoria> >. Último acesso em 2 de julho de 2015, às 20h47.

frente, em troca de elas contarem uma memória sobre suas avós. O ato de lavar os pés é de purificação, sendo feito antes da oração, na religião islâmica; na Índia, é comum beijar os pés dos mais idosos, em respeito à sua longa caminhada na vida. Os pés são a base que nos suporta durante a vida e, nessa performance, Flávio Rabelo entra em contato íntimo com a pele do outro mais velho para ativar suas emoções e histórias antigas relacionadas às suas avós. A cadeira de balanço traz esse vai e vem entre tempos e lembranças. O outro, diante da memória, sempre é um espelho nosso, sempre teremos algo a reconhecer – mesmo as diferenças: é a partir do outro que nos construímos e nos formamos.

É necessário que o passado não roube a presença, o aqui e agora de uma pessoa, mas é necessário que o ser se harmonize com ele, que o revise sem julgamentos, pelas experiências somadas que o constituem. O passado é peça fundamental na construção de si, devendo ser revisto como conhecimento e fonte de inspiração para o momento presente e o futuro. A memória deve ser percebida como a arte de entender seus caminhos de expressão. É necessário investir em um diálogo intergeracional de mais sensibilidade, onde jovens e velhos possam se inteirar de suas realidades: “(...) experiências de aproximação entre mais jovens e mais velhos têm apontado um caminho interessante para o arrefecimento do preconceito etário”. (FERRIGNO, 2006, p.22).



Estudantes em torno de Jô.
 Performanciã: “*Em que espelho ficou perdida a minha face?*”

Pela calçada do ISERJ, onde a performanciã “*Em que espelho ficou perdida a minha face?*” acontecia, ocorreu de também passar uma senhora, professora aposentada, conhecida de Jô, que logo a reconheceu na ação. Sua emoção não foi contida, ela fez questão de falar para todos à volta que Jô era uma “lutadora na Educação” – as duas tinham trabalhado juntas: “é uma pessoa que é um marco na Educação, uma pessoa dedicada, foi uma excelente profissional, marcou uma época” – sendo Jô diretora na escola onde ela lecionava. “Essa aqui

é uma relíquia!”. Porém, ao mesmo tempo em que a senhora discursava sobre a vida trabalhista de Jô, esta, por trás dos óculos, nem pôde ver sua colega, mal reconhecendo quem falava sobre ela. Como ela só falava o verso do poema, não estabeleceram grande contato, mas a senhora passante deixou na amiga um beijo em seu rosto. De acordo com Monteiro (2005, p.129), para o idoso:

A cada encontro surgem expectativas, possibilidades do risco, pois o outro é o indeterminado, desconhecido e, muitas vezes, o diferente. Diante da presença do outro, ainda não sabemos ao certo, que corpo construir, que máscara utilizar, que disfarce vestir para que ocorra a aceitação. É natural que cada um busque se proteger frente ao desconhecido como forma de minimizar os riscos, mas da mesma maneira, é preciso aceitar o desafio do risco como condição de emancipação.

Conforme as diferentes faces iam se revelando (não só nos espelhos), o desconforto ia tomando conta da fala já cansada de Jô e algumas palavras eram cortadas ou repetidas, com as dificuldades geradas pelo AVC. Logo após o término da ação, trocamos nossas impressões e percebi que Joséa estava triste e desapontada com a forma de tratamento e educação dos jovens de hoje. Pedro Paulo Monteiro (*ibidem*) comenta que, ao mesmo tempo em que o encontro com o outro oferece o risco de um desapontamento e desilusão, pode oferecer também a descoberta daquilo que somos enquanto indivíduos: “O outro é sempre o espelho no qual se reflete a nossa própria imagem”.

Certamente expor a figura de Jô a comentários inconvenientes não era algo premeditado e articulado, tendo sido a intenção da ação gerar uma imagem poética de encontro com o próprio conceito de tempo e sua passagem. Mas o fator surpresa da performance está na reação do outro, que efervesce em relação, diante da possibilidade de também se expressar. Precisamos, eu e Joséa, depois da ação, de um bom tempo de conversa para debatermos as falas ocasionadas, a fim de compreendermos o posicionamento das pessoas diante da ação. As falas doeram exatamente no lugar onde talvez Jô se sinta excluída, em uma falta de pertencimento a esse lugar onde os novos tomam parte, no preconceito com sua imagem, seu corpo, sua condição – e também sua expressão poética e performativa.

O fato de ela estar experimentando uma memória e uma situação e utilizando elementos que confrontam a ideia de normalidade instaurada no meio social, pode ter gerado – principalmente da parte dos alunos jovens –, um olhar diferenciado para aquela idosa que sai da bolha das convenções e “curte” algo novo. A partir do momento em que ela se colocou “visível” aos olhos de todos (em estranhamento de imagem e disponível às impressões e falas

dos espectadores que participavam da performance), abrindo espaço para comentários enriquecedores ou que também revelam a perpetuação de estereótipos impensados, Jô percebeu o quanto os espelhos de seus óculos refletiram e potencializaram falas sobre a condição social do idoso.

2.4: Correios S/A (Senhoras Anônimas)

O isolamento, a autodesvalia e a solidão na velhice são muito comuns e podem colaborar para que os idosos adoeçam, se tornem depressivos e se fechem para novas experiências de vida. Ao chegarem à velhice, muitas pessoas, diante da nova fase de vida, não encontram novas possibilidades para atuar socialmente. É uma fase na qual, em grande parte dos casos, o idoso sente-se afetado e afastado da própria identidade que construiu em sua existência, acostumado à sua função trabalhista e sua importância social. Sem vínculos com os setores de produção da sociedade, a maioria dos idosos se aposenta, recebe seus proventos mensais e, se não encontra novos rumos para ocupar-se de si mesmo, não vê mais muito sentido na existência.

Nessa fase, além das presenças de amigos e conhecidos do meio trabalhista que vão rareando (por conta do afastamento pela aposentadoria), o idoso tem que confrontar a morte de parceiros mais constantemente – pessoas de seu convívio morrem e apresentam para ele de forma mais concreta a transitoriedade e a impermanência de tudo. Muitos passam a conviver com a família, que pode não lidar com ele com a devida atenção. Muitos idosos são abandonados pelos familiares ou lidam com rejeições que os ferem de modo profundo. Esse movimento de isolamento, ocasionado por inúmeros fatores culturais contemporâneos, faz com que o idoso se acomode e entre em uma inércia que o retira do contato com o mundo e de uma conexão de cuidado consigo mesmo, oferecendo a ele apenas silêncio. Parece ser difícil ir em frente, recomeçar, estabelecer novos contatos, aprender novos saberes, criar, experimentar, se colocar em risco, conhecer. Desse jeito, muitos idosos ficam presos nas grades de seus passados, suprimindo o movimento natural da vida ao pararem no tempo e ao buscar rebobinar os ponteiros dos relógios em uma fuga do presente e, principalmente, do futuro. Assim, optam mais por ser velhos do que idosos ativos. O peso das imagens geradas e ofertadas pelos opressores aos velhos é, em grande parte das vezes, aceito; não se encontra escapatória fácil para forjar novos moldes diante do cansaço: “A autodesvalia é outra característica dos oprimidos. Resulta da introjeção que fazem eles da visão que deles têm os opressores.” (FREIRE, 1987, p.28)

De acordo com Monteiro (2005, p. 31), idosos isolados se entregam a privações sensoriais e à fome afetiva, em uma incapacidade de ação que diminui suas possibilidades de adquirir novas imagens que constituam sua imagem corporal, limitando suas experiências e suas possibilidades de realizar novas imagens para si (p. 122). Perdendo-se de si mesmos, entram em um estado mais avançado de deterioração: não trabalhando na expansão de suas conexões cerebrais, repetem modelos e o sistema neurológico se cansa; não realizando atividades físicas e não cuidando da saúde, seus corpos se desgastam mais; não estabelecendo conexões e não dando espaço para a compreensão de emoções de seu passado, seus corações sofrem. “A mente é processo e, portanto, necessita de estímulo contínuo, através do corpo que sente e se movimenta” (p.123).

Marisa Flório Cesar (2014, p. 57) nos lança a seguinte pergunta: “Entre a solidão e a comunidade, como imaginar uma topologia da distância e da proximidade?”. Diante de tal quadro, elucubrando sobre medidas e intervenções que visem não somente a ilustrar a questão, mas que colaborem em uma atuação artística que lide com a solidariedade e o fator relacional, foi idealizado um projeto que elege a memória como ponto de partida, mas que se reflete em diversos outros pontos. A memória não como presa, mas como surpresa do encontro, em valorização do passado, no poder das histórias que podem se entrelaçar e estabelecer conexões entre partes. Para Paulo Freire (1987, p. 43), os movimentos de retomada das próprias potências e de um encontro pessoal, em busca do querer ser mais, não podem se realizar no isolamento, no individualismo, mas devem ocorrer na comunhão e na solidariedade dos existires.

Bosi (1994, p. 90) nos diz: “A memória é a faculdade épica por excelência”. Mas a memória não se encontra no tempo passado; ela se manifesta no agora. Como forma de expressar e de passar adiante o que é histórico, a memória, quando encontra uma ferramenta para sua vazão (como a performance), traz novas interpretações e significados, num confronto com o real (agora apresentado em outra dimensão) e com o vivido: “Traduzida em linguagem, a lembrança vem ao presente retrabalhando, ressemantizando o passado evocado. A linguagem – veículo primeiro de socialização das lembranças – mantém avivadas as várias temporalidades que cruzam o sujeito (...) (FERREIRA, 2006, p. 209). A palavra latina *cor* ou *cordis* significa “coração” e a etimologia da palavra “recordar” traz o sentido de “passar de novo pelo coração”.²⁹

²⁹ Fonte: < <http://www.dicionarioetimologico.com.br/coracao/> >. Último acesso em 5 de julho de 2015, às 21h.

“*Correios S/A (Senhoras Anônimas)*”, a primeira ação do Projeto Performanciã, também é a mais extensa (em duração e em desdobramentos) e nasceu da necessidade de ajudar a conectar a comunidade de idosos através de memórias, formando uma rede de escrita e resposta de cartas – comunicação cada vez mais inabitual em nossa sociedade e tão cara às gerações passadas, hoje desaparecendo de forma acelerada por conta das facilidades tecnológicas. Assim, entre setembro e outubro de 2013, realizei dez encontros e entrevistas na casa de dez senhoras³⁰, individualmente (com média de duas horas cada um), para que elas escrevessem as cartas matrizes para o projeto. Esses encontros visaram a resgatar a escrita pessoal através de cartas – neste mundo cada vez mais engessado nas questões afetivas –, a valorização da memória, o reencontro de momentos escolhidos e editados em escrita e a divulgação de impressões e sensações sobre a velhice.

Cada dia só está presente por alguns momentos, mas todos os dias do passado a ti se apresentam quando assim ordenas; consentem que sejam detidos e inspecionados pelo teu juízo, algo que aos homens ocupados falta tempo para fazer. (SÊNECA, 2010, p. 50)



Algumas das senhoras que escreveram cartas para anônimos
Performanciã: “*CORREIOS S/A (SENHORAS ANÔNIMAS)*”

Através dessa escrita, o corpo, na ação do gesto, na impressão da caligrafia, assume-se como veículo de recordação e registro. A ação das escritas foi registrada em vídeo, guardando esses momentos de volta a si mesmo: “Aquilo que vivemos é e permanece perpetuamente para nós, o velho toca sua infância. Cada presente que se produz crava-se no tempo como uma cunha e pretende a eternidade. A eternidade não é uma outra ordem para além do tempo, ela é a atmosfera do tempo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 526). Em cada envelope, uma fotografia da senhora remetente segurando sua carta ao lado de um relógio. A distância entre as pessoas envolvidas nesta performance é precisa; mas e o tempo: o quão ele é impreciso e elástico? Tempo da escrita, tempo de resposta, tempo que separa em anos seus remetentes e

³⁰ Conheci 8 das 10 senhoras no momento da abertura da porta de suas casas – momento em que conhecia não somente a senhora, mas também o espaço onde mora. As outras, conhecidas, são minha avó paterna e a senhora que articulou o contato com as demais, desconhecidas por mim.

destinatários, tempo que resta, tempo que foi. Os destinatários, desconhecidos, idosos ou não, receberiam cópias dessas cartas em entregas aleatórias, ao longo de dois anos – por intermédio também das ações de desdobramento dessa iniciativa.

Nas cartas, pode-se ler memórias de quando uma senhora assistiu a um show de Carmen Miranda no Cassino da Urca; de uma viagem ao Egito que outra senhora fez – onde contraiu uma bactéria durante as incursões aos túmulos e ficou debilitada por oito meses, quase tendo morrido; uma senhora que diz que gostava de namorar – mas “claro que como antigamente” – ; de outra senhora que não gostava de ir à Igreja quando criança e aprontava até ser expulsa – tendo que permanecer no pátio externo até o término da missa –; outra que estudava música em Paris e desistiu do sonho de ser pianista para casar com seu marido; uma senhora que sonhava com “príncipes” e só lhe vieram “sapos”; algumas histórias de senhoras que foram professoras; algumas memórias de doenças de familiares, entre outros muitos fragmentos interessantes de vida. Relembrar é encarar seu próprio caminho, aceitando cada passo: “(...) o ancião não sonha quando rememora: desempenha uma função para a qual está maduro, a religiosa função de unir o começo ao fim, de tranquilizar as águas revoltas do presente alargando suas margens” (BOSI, 1994, p. 82).

Após enviar uma proposta de trabalho prático em performance e ser selecionado para apresentá-lo como parte de um grupo de trabalho do *Experimental Collectivities* no *HEMI Convergence 2013* (evento do Instituto Hemisférico de Performance e Política, realizado neste ano em Los Angeles/EUA), resolvi levar essas dez primeiras cartas traduzidas para o inglês em uma ação intitulada como “*P.O.S.T. (People Over Sixty Transmitting³¹)*” em sua versão estrangeira – realizada no dia 12 de outubro de 2013. As cartas foram entregues por mim³² (vestido como um carteiro-herói que procurava destinatárias para conversar e entregar a carta de sua remetente secreta), durante o evento de performance, a outras dez senhoras anônimas e por outros performers participantes inscritos no Grupo de Trabalho. As entregas foram feitas na USC (*University of Southern California*), na UCLA (*University of California, Los Angeles*), em *Olvera Street* e na Praça de *Union Station* (onde foram realizadas as

³¹ Pessoas com mais de sessenta transmitindo. Link para o acesso do blog Projeto Performance, performance “*P.O.S.T.*”, disponível em: <<http://www.projetoperformance.blogspot.com.br/2013/12/post-people-over-sixty-transmitting-e.html>>, Último acesso em 30 de junho de 2015, às 22h24.

³² ALVARENGA, G.; MCCLELLAND, I.; PERES, M. Artigo: “*Coletivo das Artes & Saúde*” na *Convergência, Los Angeles, 2013: relato de experiência, ações e perspectivas futuras*. *Artefactum – Revista de Estudos das linguagens da arte e da tecnologia*. [on-line]. Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, 2014. Disponível em: <<http://artefactum.raftom.com.br/index.php/artefactum/article/view/390/316>>, p.8. Último acesso em 25 de fevereiro de 2014, às 20h30.

performances do grupo de trabalho *Public and Private Spaces in Urban Interventions*³³, em que a ação das cartas estava inscrita) e a bordo do voo Los Angeles-Houston.



Carteiro-Herói entregando cartas para idosos na Praça *Union Station*, em Los Angeles/CA.
 Performanciã: “*P.O.S.T. (PEOPLE OVER SIXTY TRANSMITTING)*”

A segunda ação de distribuição de cartas foi a fundação da empresa “*Correios S/A (Senhoras Anônimas)*”, integrando o evento de performance “*(re)fluxus*” (no II Seminário Internacional Corpo Cênico, NEPAA/UNIRIO) e sendo realizada no dia 23 de outubro de 2013. A performance consistiu na abertura simbólica dessa empresa que atua de forma autônoma, relacional e artesanal. Nesse dia, foram “contratados” dez carteiros entre os espectadores para que entregassem as cartas das dez senhoras remetentes para senhoras familiares e/ou conhecidas deles. Como pagamento, cada um dos carteiros contratados recebeu na conta (de *e-mail*) uma das dez cartas, para também entrar em contato com as senhoras remetentes. Essa foi a primeira vez que as cartas foram entregues para pessoas de faixas etárias inferiores aos sessenta anos.

Ecléa Bosí (1994, p.82) afirma que, através das memórias dos mais velhos, podemos ter acesso a mundos desconhecidos por nós. Essas imagens podem ajudar a humanizar o presente e colaboram para uma compreensão e uma formação de um imaginário do passado, uma construção histórica de contextos que vão se conectando e nos fornecendo dimensões do rico mundo social que veio antes de nós, tanto em detalhes de suas estruturas comportamentais quanto do espaço social. “A integração entre gerações parece-nos uma proposta fértil para a construção de uma cultura efetivamente solidária.” (FERRIGNO, 2006, p. 22)

³³ Link para o acesso disponível em: < <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/hemi-gsi/convergence-2013> >. Último acesso em 30 de junho de 2015, às 22h25.



Fundação da empresa “CORREIOS S/A (SENHORAS ANÔNIMAS)”.
 Performanciã: “CORREIOS S/A (SENHORAS ANÔNIMAS)”



“Contratação” de dez carteiros para o projeto.
 Performanciã: “CORREIOS S/A (SENHORAS ANÔNIMAS)”

Algumas perguntas podem ser lançadas junto a cada carta a ser entregue: o que esta carta pode provocar, cruzando um espaço e chegando à vida de outra pessoa, de outra localidade? O que pessoas que não se conhecem têm para trocar? Será que as cartas serão respondidas? O que aquelas palavras podem trazer para o destinatário anônimo? O projeto

“*Correios S/A (Senhoras Anônimas)*” foi a primeira prática microssocial realizada para a formação de uma comunidade de idosos no Projeto Performanciã, trabalhando para que essa ação pudesse ao máximo tomar rumos inesperados, que não dependessem somente dos desejos de um artista propositor. Segundo as especificações de Helguera já mencionadas no primeiro capítulo, como ação de arte socialmente engajada, em um projeto de longa duração, “*Correios S/A (Senhoras Anônimas)*” conta com o modelo de participação criativa, em que o participante fornece conteúdo de sua criação (no caso, a resposta escrita da carta e o envolvimento na rede de trocas) em colaboração para a estrutura desenvolvida. Quanto à autoria da ação, podemos dizer que a estrutura foi previamente idealizada, mas que toda a criação é compartilhada entre os participantes destinatários e remetentes envolvidos – sem essa participação não haveria rede de relação e andamento da ideia inicial, nem poderia se suceder esse movimento que não se prende a expectativas e controles de um artista propositor: a ação está viva, depende dos outros para seu preenchimento.

Essa é uma performance sem corpo. O corpo há apenas no primeiro contato, quando gesto vira escrita de memória e quando o corpo-carta se direciona ao encontro do outro, em destinação de energia. Mas o corpo presencial se ausenta, apenas aparece em imagem registrada por fotografia – o que não traz sua presença por completo. A senhora que envia a carta é anônima, mais uma senhora entre tantas outras – porém, suas particularidades (em pequena fatia de edição de sua vida) transparecem no que é transmitido. Já o destinatário é outro corpo ausente, aquele que lê, outro anônimo. Mas ainda assim há troca, há imaginação, há relação. Após a entrega das cartas escritas pelas dez senhoras, o que acontecerá depois e as trocas ocasionadas não dependem mais de nenhum dos envolvidos na performance e nem há como ter retorno de tudo: as respostas também são anônimas, somente visualizadas pelas senhoras que participaram da criação da ação:

É nessa troca recíproca que asseguramos nossa permanência na companhia dos outros e construímos juntamente com eles os conceitos referentes ao mundo que vivemos, tecendo incansavelmente a complexa rede de relações sociais. É através dessa rede que nos é possibilitado manter a agitação dos pensamentos, transcendendo nossa solidão individual. (MONTEIRO, 2005, p. 40)

Essas ações estão inscritas em um amplo campo de experimentações lançado com a Arte Correio (*Mail Art*). Segundo Paulo Bruscky (2006, p. 374), artista brasileiro do

movimento *Fluxus*³⁴, esse tipo de arte surgiu como debate sobre a comunicação de nossa contemporaneidade, que se encontra cada vez mais difícil, apesar das tantas opções de meios para tal – sendo muito experimentado após os anos 60 por artistas e coletivos como Marcel Duchamp, Vigo (artista-correio), Grupo *Fluxus*, Robert Filliou, Ray Johnson (que inaugura em NY uma Escola de Arte por Correspondência) e Mieko Shiomi (p. 377-378). O autor ainda afirma que, enquanto a arte cada vez mais se compromete com o mercado capitalista, esse movimento de contrafluxo retoma as principais funções da arte: relação, divulgação, denúncia e informação.

Um último desdobramento desse projeto inicial de memórias e relações de troca de cartas se deu em outra performancã, intitulada “AN.AN.SE. (*Andanças Anônimas de Senhoras*)”³⁵. Essa ação se encontra na soma de duas pesquisas, sendo assim, realizada em parceria com o Grupo Nós na Teia³⁶, que preparou o figurino e a máscara da figura de Ananse. Segundo uma lenda africana, Ananse era um homem-aranha que teceu uma grande teia de prata até o céu para comprar as histórias de Nyame, Deus do Céu e detentor de todas as histórias do mundo. Ananse não mediu esforços para compartilhar histórias e sabedorias para o seu povo, tecendo palavras e memórias que transformaram a tradição oral de um povo, divulgando e reforçando a sua identidade.

Nessa performancã, realizada no Largo do Machado (Rio de Janeiro), no dia 2 de dezembro de 2013, Ananse ganha características de um ancião: sua máscara nos lembra a imagem de um preto-velho, sua imagem remete a um *griot* africano; ele anda devagar, com um bastão para apoiar-se; seu figurino é composto de diversas camisas sociais brancas amarradas – que aqui podem representar o sufocamento da opressão social sobre o idoso, ou lembrar uma camisa de força, um manto de profeta ou andrajos de um mendigo. Ele traz seu bastão/cajado repleto de fios trançados com as cartas escritas para o projeto “*Correios S/A (Senhoras Anônimas)*”: cartas repletas de lembranças escritas, ligadas ao bastão de Ananse pelos fios da memória que ele teceu – como uma teia desse homem-aranha africano que liga diversas histórias a serem compartilhadas, em uma rede a ser construída (na espera das respostas às cartas). As cartas, para essa ação, foram estilizadas com envelopes velhos e selos

³⁴ Movimento artístico que agregou diversos artistas do mundo todo, bastante atuante nas décadas de 1960 e 1970, tendo um cunho libertário e se denominando um movimento antiarte ao mesclar diversas artes, sendo contra o objeto tradicional como mercadoria em arte.

³⁵ Link para o acesso do blog *Projeto Performancã*, performance “A.N.A.N.S.E”., disponível em: <<http://www.projetoperformancia.blogspot.com.br/2013/12/ananse-andancas-anonimas-de-senhoras.html>> . Último acesso em: 30 de junho de 2015, às 21h40.

³⁶ Grupo formado pelo Professor Gilson Motta – coordenador do Laboratório Objetos-Perfomáticos da Escola de Belas Artes da UFRJ – e seus alunos.

antigos comprados aleatoriamente na feira de antiguidades da Praça XV – selos sem valor comercial, comemorativos e datados de diversas épocas passadas, selando eventos passados das vidas das senhoras participantes.



Ananse percorre as ruas / Bastão com cartas do projeto “CORREIOS S/A (SENHORAS ANÔNIMAS)”.
 Performanciã: “AN.AN.SE. (ANDANÇAS ANÔNIMAS DE SENHORAS)”

Os performers do grupo Nós na Teia revezavam entre si nos trajes do velho, a cada vez que Ananse oferecia o cajado para outro performer ter a experiência de se colocar nesse personagem de corpo envelhecido. Estas cartas, no passo de Ananse, iam atritando pelo chão, esquecidas e sujas – assim como a memória de muitos de nossos idosos é tratada. Para cada passo que dava à frente em sua trajetória, Ananse precisava apoiar-se no bastão das memórias que detinha. Andando lentamente, em um passo difícil carregado de experiências do idoso, Ananse era acompanhado por uma fila de sete senhoras-carteiras (somente uma entre o grupo das que redigiram as cartas; as outras foram voluntárias para a ação) que fizeram parte da performance seguindo os rastros do velho sábio, cortando os fios dos bastões com um tesoura e entregando as cartas apenas para idosos transeuntes do espaço público – uma de cada vez. Dessa forma, essas senhoras se tornavam também Ananses e Nyames, detentoras e divulgadoras das histórias escritas. Corpos envelhecidos entregando memórias de velhas desconhecidas para outros idosos. Para Michel de Certeau (2014, p.145-146), a memória é um saber que “tem por forma a duração de aquisição e a coleção interminável dos seus

conhecimentos particulares”, em uma questão de idade que opõe a irreflexão da juventude à experiência do ancião: “Longe de ser o relicário ou a lata de lixo do passado, a memória vive de crer nos possíveis, e de esperá-los, vigilante, à espreita” (p. 151).



Fila de senhoras carteiras que seguem Ananse.
 Performanciã: “AN.AN.SE. (ANDANÇAS ANÔNIMAS DE SENHORAS)”



Fila de senhoras que seguem Ananse.
 Performanciã: “AN.AN.SE. (ANDANÇAS ANÔNIMAS DE SENHORAS)”

O modo de participação em ASE nessa ação é dirigida, em primeira instância (quando a simples tarefa executada pelo espectador-participante é receber a carta), quando é o momento da performance. Após levar a carta para casa, ler e responder, seu modo de

participação é remetido ao projeto “*Correios S/A (Senhoras Anônimas)*”, sendo sua participação alterada para criativa (em que fornece conteúdo para a estrutura de ação). No entanto, a mudança no modo de operar a sua participação entre as performances vai depender da atitude do envolvimento e da aceitação da proposta de responder a missiva recebida com outras memórias, cumprimentos, histórias e questões pessoais. Merleau-Ponty comenta a ligação da memória presente no corpo, como forma de tomar atitudes perante o mundo, através da atualização do passado:

Só se compreende o papel do corpo na memória se a memória é não a consciência constituinte do passado, mas um esforço para reabrir o tempo a partir das implicações do presente, e se o corpo, sendo nosso meio permanente de ‘tomar atitudes’ e de fabricar-nos assim pseudopresentes, é o meio de nossa comunicação com o tempo, assim como com o espaço. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 246)

O *mailartista* Julio Plaza (2006, p. 452) afirma que o movimento da *Mail Art* (Arte Postal) pode ser denominado como “ação anartística”, em proposta da informação artística como processo, feita de modo artesanal, um fenômeno crítico à acumulação da arte e ao estatuto de propriedade da arte e da cultura vinculada à prática comercial. Assim Plaza (p. 454) descreve a Arte Postal: “(...) uma arte de veículo e de apoio comunicacional interpessoal ou no máximo de microgrupo. Nela tudo é conteúdo: veículos dentro de veículos. Portanto é *Mail Art* todo material ou informação que entra no seu fluxo e que tenha como dominante a função comunicativa.” Esse evento, que pode ser considerado por muitos como uma prática “a-artística”, segundo o autor, opera em uma “desmaterialização da arte” pela ação do “mailartista” – que se interessa mais pela interação pessoal do que na manipulação de objetos, focando sua arte na linguagem e no mundo dos signos (p. 454-455), na estética da recepção e no diálogo.

Plaza (p.453) afirma que, nessa proposta artística se “(...) predomina o espírito de mistura de meios de linguagens e o jogo é precisamente invadir outros espaços-tempo.” Dessa forma, unir esse movimento da arte contemporânea junto à experimentação das performances oferece aos participantes (remetentes e destinatários aleatórios) ferramentas de reflexão, no intuito de criar laços (mesmo que breves) para potencialização do fluxo de informação e da memória pessoal. O intuito das performances que envolvem a escrita e a entrega de cartas está na provocação de o que pode ser gerado a partir do endereçamento de uma carta a uma pessoa desconhecida, nos tempos atuais. Como isso pode afetar os envolvidos na rede de troca de cartas e o que pode ser trocado? O intuito principal, na entrega das cartas (em todas as ações desenvolvidas em torno da cópia e entrega das dez cartas), é, antes de tudo, espalhar as

memórias, não sendo extremamente necessária a resposta da carta – por partir da motivação pessoal da destinatária escolhida. Mas visando a troca de relatos, de contatos e de impressões entre as pessoas, sempre se estimula, nas entregas das cartas, a importância de se manter uma corrente de remissão:

É nessa troca recíproca que asseguramos nossa permanência na companhia dos outros e construímos juntamente com eles os conceitos referentes ao mundo que vivemos, tecendo incansavelmente a complexa rede de relações sociais. É através dessa rede que nos é possibilitado manter a agitação dos pensamentos, transcendendo nossa solidão individual. (MONTEIRO, 2005, p.40)

Plaza (2006, p.455) comenta sobre o trabalho do *mailartista*: “Muito mais do que o engajamento em uma produção de qualidade (...), o que vale para ele é o presente da informação, isto é, o ato de seu recebimento”. As cartas ainda estão sendo entregues para quem as solicitar, a partir de distribuição direta em mãos, via *e-mail* e através da rede de relacionamentos *Facebook* (sendo depois impressas, envelopadas e entregues). As respostas que chegam para as senhoras também são entregues constantemente – já que seus endereços foram preservados por medidas de segurança e privacidade e nas cartas é o endereço da empresa que aparece (no caso, o meu endereço pessoal). Todas receberam respostas, umas também pequenas lembranças/presentes e algumas mantiveram certo contato com seus destinatários³⁷. Porém, por mais que se vise a formar uma rede de relacionamentos “à antiga”, o objetivo primeiro é o de espalhar para diversas pessoas, memórias, impressões, pequenos trechos de vida – antes mesmo de receber uma resposta, como já foi dito. Segundo Plaza:

(...) a estrutura da *Mail Art* não é hierárquica e a ideia geral parece ser a aquisição constante e contínua de novos receptores-emissores para a inclusão na comunidade. A *Mail Art* democratiza a prática da arte, mas não consegue superar o impasse da dialética quantidade-qualidade. É que a arte (como já viu Marcel Duchamp) nada tem a ver com a democracia. (PLAZA, 2006, p. 456)

De fato, um movimento que extinga a solidão de idosos não se dará apenas por cartas. Mas um princípio de soluções que imagine melhorias para o mundo deve sempre ser vislumbrado e posto em movimento. A carta é uma ligação não só com o passado de memórias, mas com o ato de escrita e comunicação muito comum até há pouco tempo atrás

³⁷ Como no exemplo de uma amiga minha que me noticiou radiante a chegada de um cartão de Natal à sua casa, enviado pela senhora a qual respondeu, desejando votos de felicidade para o ano vindouro.

em nossa história. Retomar as emoções de escrever e receber uma carta e lembrar ao mundo que não estamos sós – que basta conectarmos nossas ligações para nos aproximarmos – integram atitudes que vão contra a solidão a partir de correntes de acontecimentos solidários.



Carteiras após ação.
Performanciã: “AN.AN.SE. (ANDANÇAS ANÔNIMAS DE SENHORAS)”

CAPÍTULO 3:

OFICINA DE PERFORMANCE E ENVELHECIMENTO

3.1. : Formando uma comunidade artística com engajamento social

A opressão, segundo o educador Paulo Freire (1987), começa com a divisão imposta por dominadores em um sistema, em uma atitude antidialógica que parte de um grupo sobre o outro. O oprimido é aquele que é colocado em um lugar imposto e lhe é roubado o direito de conhecer mais sobre si, de se empoderar e perceber o mundo de forma mais crítica e ativa. Essa situação cômoda à harmoniosa fatia opressora é sustentada para que o poder de decisão social seja majoritariamente da parcela opressora. É compreendida como opressora não somente uma pequena parcela de sujeitos que influenciam diretamente no poder político e econômico, mas também todos aqueles que acabam por introjetar em seus modos de ser tais formas de opressão e comportamento, normalizando e corroborando com pensamentos e ações determinantes para a permanência de valores opressores socialmente construídos.

Tudo o que se secciona pelo poder, contribui para um processo de desumanização daqueles que são diminuídos. Em um processo de transformação das imposições sobre grupos oprimidos, buscando a autonomia crítica destes, Paulo Freire irá discursar sobre o papel do educador-educando, que não se compromete com essa postura impositiva e dominadora ao se relacionar com o grupo com o qual lida, em oposição a uma educação bancária – na qual se pensa “depositar conhecimento” em seus aprendizes. Assim, defende a troca de conhecimento e a construção conjunta de um processo, em uma Pedagogia do Oprimido forjada na luta pela recuperação da humanidade dos homens e pela restauração da intersubjetividade, em um plano de generosidade humanista (FREIRE, 1987, p.22). O educador e filósofo irá marcar a necessidade de um grupo oprimido superar sua situação com crítica sobre as condições a quais está sujeito para que ali possa se instalar outra situação, “que possibilite aquela busca do ser mais” (p.18).

Aqui pontuo que o termo “oprimido” pode se adequar a um grupo em múltiplos níveis. Como exemplo, podemos pensar em uma comunidade artística formada a partir de uma oficina oferecida em um centro multidisciplinar de inclusão, estímulo e criação da terceira idade. Mesmo contando com idosos em produtiva atividade, esse público atingido ainda assim é pertencente a uma classe oprimida. Seja o idoso participante ou não de um grupo destinado à terceira idade, seja ele um idoso praticante de atividades esportivas, seja ele um idoso que

produz com autonomia, ou um idoso abandonado ou adoecido – seja qual for a sua situação humana particular em nosso país –, este se encontra em um espaço de visões impostas que não contribuem para um comprometimento devido com essa parcela de nossa sociedade. Assim, classes oprimidas, de maneira geral, devem ser incentivadas a perceber os mitos que alimentam esse mundo de opressão (p.20). Pedro Paulo Monteiro (2005, p.43) assinala que aceitar o idoso com compreensão e generosidade, sem exigências, revela o sentido da palavra “poder”, abrindo espaço para a integração e para a cooperação.

Diante da recrudescente preocupação de artistas com questões de cunho social, trabalhos realizados em conjunto com comunidades de vozes oprimidas estão cada vez mais presentes no cenário da arte contemporânea. Ir ao encontro de uma comunidade com uma proposta artística é ao mesmo tempo estimulante e desafiador, requerendo do artista mediador diversos cuidados na articulação com o grupo escolhido. Em relação ao conteúdo programado para os encontros, referências artísticas podem ser apresentadas para facilitar um entrosamento com as ideias iniciais de um projeto. Esse conteúdo programado deve vislumbrar, prioritariamente, espaços de conversa onde os participantes poderão se colocar e apresentar suas ideias e trajetórias individuais e coletivas. Para esse fim, exercícios práticos e outras dinâmicas podem ser elaborados no programa para oferecer à comunidade um estímulo à sua expressão ideológica e corporal, auxiliando no estabelecimento de um ambiente de confiança entre as partes envolvidas.

Examinar o universo a ser adentrado é outro ponto chave para uma boa integração grupal. O momento em que o mediador artístico investiga o “universo temático” e o conjunto de “temas geradores” (FREIRE, 1987, p.50) de um grupo é quando se inaugura um diálogo de educação (não-bancária) mais preciso como prática de liberdade. Mais que chegar com uma proposta finalizada e transmitir a um grupo ideias fixas que serão experimentadas, é imprescindível ter ouvidos atentos para que a escuta aos desejos e particularidades do grupo seja refinada e bem interpretada. “A ação política junto aos oprimidos tem de ser, no fundo, ‘ação cultural’ para a liberdade, por isto mesmo, ação com eles” (p.30). Para Eduardo Passos e Regina Benevides de Barros (2009, p.30), o método de pesquisa cartográfica se dá em um mergulho no plano da experiência, em um lugar de inseparabilidade entre fazer e conhecer que impede uma neutralidade ou suposição de relação prévia entre sujeito e objeto cognoscente. Assim, os pesquisadores afirmam que conhecer é fazer e criar/transformar realidades de si e do mundo, para além da representação do objeto – o que gera consequências políticas e força os limites dos procedimentos metodológicos de pesquisa, fazendo necessário

um caminho de pistas de experimentação sem prescrições prévias, em uma direção ético-política.

Se trabalhar com um projeto de ASE requer um atravessamento entre disciplinas e campos de saber (como foi apontado no primeiro capítulo), é necessário que não somente a formatação artística seja investigada, mas que os saberes diversos dos constituintes do grupo forneçam pistas para que a experiência seja genuína e mais completa possível – além de também saber recolher impressões e posicionamentos diante da questão social a ser abordada. De acordo com Pablo Helguera (2011, p.30), para ter sucesso em um projeto de ASE é preciso que se compreenda o contexto social em que o projeto ocorrerá e como será realizada a negociação entre os participantes, o artista mediador e também o público atingido. *“Particularly in situations where artists need to earn the trust of a community, it is important to understand the mutual respect, inclusivity, and collaborative involvement that are main tenets of social work”*³⁸ (p.37).

O artista mediador deve ter consciência dos cenários interpessoais e adentrar como pesquisador esse novo contexto transpassado de dinâmicas sociais, termos e códigos culturais específicos daquela constituição grupal, sendo necessário que investigue esses elementos para que não haja má-interpretação ou subestimação da comunidade – caso contrário, o artista pode vir a se sentir perdido na experiência e carregado de dúvidas de procedimento, podendo resultar em uma decorrência negativa e improdutiva para todos (*ibidem*). Entender que o artista e a comunidade não devem estar focados somente em resultados é outro ponto importante para se realizar um projeto de ASE com sucesso, sabendo-se importante e enriquecedora a experiência atingida ao longo do processo de trocas. *“Most successful SEA projects are developed by artists who have worked in a particular community for a long time and have in-depth understanding of those participants”*³⁹ (p. 20). Toda essa carecida atenção planejada para uma melhor interação comunitária não deve restringir a liberdade artística e o espaço de criação, para ambos os lados envolvidos.

A ASE, para além de minimizar o papel do artista individual (rejeitando o culto à sua figura), foca em processos colaborativos com ideias democráticas e não se adequa à

³⁸ “Especialmente em situações em que os artistas precisam ganhar a confiança de uma comunidade, é importante compreender o respeito mútuo, a inclusão e a participação colaborativa, que são princípios de um sistema operacional de trabalho social”. (tradução do grupo de pesquisa de Práticas Performativas Contemporâneas, coordenado pela Prof. Dra. Tania Alice – UNIRIO).

³⁹ “A maioria dos projetos de ASE feitos com sucesso são desenvolvidos por artistas que trabalharam em uma determinada comunidade por um longo tempo e têm conhecimento profundo dos participantes.” (tradução do grupo de pesquisa de Práticas Performativas Contemporâneas, coordenado pela Prof. Dra. Tania Alice – UNIRIO).

infraestrutura do mercado capitalista do mundo da arte (p. 4) e quando o artista é praticante social, ainda é acusado de não ser artista, mas um antropólogo ou sociólogo amador (p. 5). Muitos trabalhos com este cariz são minimizados em suas potências, pois os ditames da arte tradicional mercadológica ainda são predominantemente aceitos pela sociedade como modelos únicos para a obtenção de uma arte “eficiente” e de efeitos espetaculares. De Bruyne e Gielen (2013, p.4) afirmam que iniciativas como a arte comunitária são um antídoto para a tendência geral, tendo um foco na criação de afetos através de uma afiliação com o comum. Desse modo, tais práticas se infiltram pelas rachaduras da sociedade, vão revelando os pontos de problemas estruturais e apontando soluções. Conforme Bauman (2005, p. 95) aponta, no atual momento global que vivemos, “ou nadamos juntos ou afundamos juntos”.

No intuito de aprofundar minha pesquisa nesse sentido comunitário⁴⁰ e me aproximar de questões adjuntas ao engajamento social e artístico, iniciei no dia 28 de abril de 2014 uma oficina de Performance e Envelhecimento para pessoas com mais de 60 anos, integrantes do Grupo Renascer⁴¹. Dentro deste Programa, fui professor facilitador durante três anos no Projeto de Extensão Teatro Renascer – um dos braços de atividades oferecidas dentro do Grupo. Dessa forma, não estava adentrando um espaço totalmente novo para mim, nem em um contexto nunca antes investigado. Durante minha passagem por esse grupo – mesmo que voltado para o ensino do teatro para a terceira idade –, questões do envelhecimento eram assunto principal para o trabalho do grupo de licenciandos facilitadores das atividades grupais.

Gielen (2013, p. 20-21) afirma que trabalhar com um grupo no qual os participantes são amadores, e não conhecedores de linguagens artísticas, só contribui para uma melhor delimitação do território em causa e que, para um projeto de arte comunitária ser bem sucedido, deve haver uma interação entre os participantes da comunidade e o artista. O não-virtuosismo dos envolvidos e um caráter instrumental nas produções são fundamentais para um projeto de arte com comunidades, pois o mais importante desse processo é a criação e a escuta de uma comunidade (DE BRUYNE, 2013, p.39). Ao iniciar essa oficina com proposta de linguagem artística desconhecida no grupo, reencontrei velhos alunos e abri o espaço para alunos que também não conhecia. Uma semana antes de dar início às aulas, fiz o convite aos

⁴⁰ No primeiro capítulo, comento sobre formas de práticas sócioartísticas com comunidade: podendo trabalhar com um grupo numeroso que abarca todo um contexto social e comum, com um grupo representativo de um setor maior (caso do Projeto Performanciã, que trabalha com um grupo de idosos, e não com todos os idosos), ou com um representante daquela comunidade – quando também se faz comunidade, por ser porta-voz desta.

⁴¹ O Grupo Renascer é um Programa de Extensão da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) que atende uma média de 200 idosos divididos em diversas atividades e que funciona num salão localizado no espaço do Hospital Universitário Gaffrée e Guinle.

idosos em palestra que o Grupo Renascer coordena semanalmente, exibindo um vídeo de uma ação que já tinha sido realizada no Projeto Performanciã e apresentando alguns breves tópicos sobre a arte da performance e a importância política e social do encontro expressivo da arte com a velhice.

No primeiro dia de aula, me surpreendi com o número de participantes dispostos a se inscrever na oficina de performanciãs: eram vinte e cinco idosos, dos quais quatro homens – confirmando que mulheres idosas são muito mais ativas e procuram se integrar mais nessa fase em novas atividades do que os homens, ainda mais nas atividades artísticas que lidam com a expressão corporal. Esse número, portanto, não se manteve ao longo das sete aulas programadas para a oficina, sendo flutuante. Três homens não continuaram a frequentar as aulas: um deles, totalmente entregue na primeira aula, não mais apareceu; outro, confundindo os horários das aulas, chegou para assistir alguns momentos da oficina; o terceiro, por ter ficado viúvo recentemente, viajou para Portugal (sua terra natal). Ficou apenas um, que participou do projeto. Ao longo de duas horas semanais, durante sete semanas correntes propostas em planejamento, cerca de vinte idosos mantiveram viva a experiência de performar e debater a velhice.

Como pesquisador no mestrado, desde o início, minha busca para encontrar performances permeadas por tais especificidades dentro desse cunho temático revelou o quão escassa é a produção de ações nesse sentido. Se dialogo aqui sobre o envelhecimento e proponho recorrer a estratégias para a divulgação de ideias e ampliação do debate sobre o envelhecimento – com foco nas performanciãs para alcançar esse objetivo –, decidi, então, realizar esta oficina como uma prática laboratorial que colaborasse na produção dessas ações, estimulasse idosos dentro dessa linguagem artística e disseminasse essa iniciativa como um movimento para atingir outros pesquisadores, assistentes sociais, terapeutas, professores de projetos voltados à pessoas com mais de sessenta anos e qualquer um que demonstre interesse em instigar a expressão, a reivindicação e a arte do performer-ancião.

Outra questão com que me deparei ao propor uma oficina com esse viés foi estar inscrito dentro de uma linha de pesquisa no Programa de Pós-Graduação da UNIRIO, voltada para os discursos do corpo e da imagem na performance e estar realizando um laboratório prático que se aproximaria também das intenções das pesquisas ligadas à linha exclusiva que aborda questões pedagógicas, formativas e educacionais. Porém, aqui considero importante frisar que minha intenção no mestrado não é formar idosos na performance através de um plano metodológico específico e fazer da oficina o objetivo central de meu projeto, mas pesquisar pela experiência as questões abordadas dentro dos conceitos de performance, arte

socialmente engajada e arte comunitária. Nesse ponto, sendo eu formado em licenciatura em Artes Cênicas e tendo já uma experiência pedagógica com idosos, em contato também com as ideias difundidas pela revolucionária e humanista Pedagogia do Oprimido, defendida por Paulo Freire, reflito sobre um posicionamento meu de inserção nesse grupo. Mesmo sendo um artista mediador em uma comunidade, forneço conteúdos sobre a linguagem performática, realizo uma mediação como um professor facilitador e também muito aprendo nessa convivência. Em uma comunidade artística e engajada socialmente, o conhecimento não é transmitido/trocado apenas por conteúdos que possam ser apresentados, mas também pela convivência, pelos processos de identificação e pelos laços adquiridos.



Aula da Oficina de Performance e Envelhecimento no Grupo Renascer

Ao longo das aulas da oficina, o planejamento contemplou a explanação de pontos pertinentes para a compreensão e distinção da arte da performance em relação à outras artes – procurando também não trazer muitas delimitações ao conceito de performance –, dentro de sua complexidade, seu caráter híbrido e interdisciplinar e sua capacidade de ser tão múltipla e potente enquanto dispositivo artístico, proponente de diálogos e caleidoscópicas visões na urbe. Um importante foco presente em toda oficina foi dado em uma tentativa de diferenciação entre uma atuação representativa desenvolvida no teatro (linguagem que muitos dos participantes da oficina já experimentaram ou já são mais próximos) e uma realização de ação performática. Assim, destaquei exemplos de como um processo dentro de uma vertente teatral dominante, mais tradicional e disseminada é desenvolvido (com a utilização de

recursos e convenções como o texto, a representação por personagens, a linearidade e outro pontos recorrentes) e de como um método de performance pode ser realizado (através de diálogos, processos, elaboração de estratégias e possibilidades de ação, aprofundamento de questões que sejam pertinentes para a abordagem do performer, entre outros pontos).

Além de apresentar exemplos de referências de ações e intervenções urbanas através de relatos, fotografias e registros de performance, foi muito estimulado o espaço do debate sobre essa linguagem, no que diz respeito às suas táticas de acontecimento, à sua produção de sentido e presença, à sua estética, à sua relação com o corpo, com o espaço e com os espectadores, ao seu processo colaborativo coletivo, às possíveis inserções de elementos autobiográficos (físicos e abstratos) em ação, ao teor espiritual e ritualístico na ação performativa, a leituras que nos fazem questionar pensamentos consolidados em nosso meio sócio-político-cultural e outros assuntos pertinentes para fazer compreender melhor essa linguagem nova para eles. Cartas do projeto “*Correios S/A (Senhoras Anônimas)*” foram entregues para os integrantes, como forma de apresentar também possibilidades performáticas que envolvem memória e ações simples/cotidianas. Para facilitar a apreensão de tantas informações, uma apostila com esses conteúdos foi distribuída para os alunos, para que pudessem relembrar os pontos comentados.

Foram também propostos exercícios e dinâmicas importantes para a preparação desse performer em particular, a fim de também estabelecer um espaço lúdico de criação artística e de construção de confiança entre as partes envolvidas. Esses exercícios focavam em um “treinamento” para estimular a imaginação e a produção de estranhamentos e presença do idoso na performance, em sua expressão, em sua integração com essa comunidade formada e através de suas próprias questões sobre envelhecimento – pela experimentação do corpo no espaço e no tempo, com meditação aplicada em modos variados (com ou sem instruções, ativas ou estáticas), debates, momentos de dança para expandir os movimentos, escuta de músicas e leituras de textos com conteúdos sobre o envelhecimento. Conversamos muito, ao longo da oficina, sobre a necessidade de se revisitarem, de se reconhecerem com sinceridade na velhice, de não se cobrarem tanto e desatarem nós, de se darem à liberdade de vivenciar essa oportunidade da vida, de se reencontrarem consigo mesmos em uma celebração de gratidão, de trazerem à tona também momentos de dificuldade que estiveram escondidos sob a poeira dos tapetes do tempo e que precisariam ser confrontados de outra maneira para serem resolvidos ou pelo menos diminuídos. Com esse grupo, dançamos livremente com adereços e

figurinos algumas músicas que abordavam o tema do envelhecimento⁴², contamos histórias através de dinâmicas e elaboramos ações individuais para rever momentos da vida⁴³.



Aula da Oficina de Performance e Envelhecimento no Grupo Renascer

Para iniciar o trabalho com esta nova comunidade formada com idosos, não deveria me fechar também ao que estabeleço como questões do envelhecimento. As questões de cada representante dessa parcela social específica deveriam fluir e se cruzar para criar condições de experimentação. Eles deveriam falar mais sobre o que desejavam e eu deveria estar mais atento a oferecer caminhos para a realização de suas vontades. An De bisschop (2013, p.58) analisa discursos realizados acerca de trabalhos de arte comunitária, identificando em muitos deles uma fala metafórica comum que se refere a “dar voz” às pessoas de um grupo. Nessa oficina – e também nas outras performâncias realizadas – busco não trazer essa expressão, refletindo sobre um posicionamento que um artista mediador de comunidades artísticas deve ter. Por mais que os idosos se caracterizem como um setor social que enfrenta dificuldades particulares à idade, à destinação de políticas públicas e à construção social de imagens negativas, não podemos afirmar que eles não tenham voz. O que posso fazer, dentro de meu papel de artista que forma uma comunidade de interesses a partir de um projeto de arte, é incentivá-los para que despertem suas vozes interiores, que se enxerguem mais potentes

⁴² Músicas: “*Velha e louca*” (Mallu Magalhães), “*Envelhecer*” (Arnaldo Antunes), “*Ser Jovem*” (Juca Chaves), “*Faça uma Lista*” (Oswaldo Montenegro) e “*Meus Cabelos Brancos*” (Lia de Itamaracá).

⁴³ Como foi com a dinâmica das garrafas (uma de vidro e a outra de plástico), em que se guardavam papéis secretos de boas ações que fizeram para o mundo – ou que outros fizeram para eles – e de momentos ruins a serem revisitados – coisas que fizeram na vida e que foram ruins. As garrafas foram sendo completadas com os papéis ao longo dos encontros e, no último dia, as garrafas plásticas (com as dificuldades) foram jogadas no lixo para serem recicladas. As de vidro (momentos bons e boas ações) ficavam com eles.

através das práticas de si (onde as ações de performance também se incluem) e que possam ir mais fundo na descoberta dos sentidos da vida (mesmo que em matéria de experiência, nessa troca eu talvez tenha mais a aprender), de se posicionarem diante dos fatos, de se reconhecerem enquanto seres sociais ativos e transformadores de realidades.

An De bisschop (*ibidem*) também afirma que a prática comunitária que envolve plano artístico é diferente de uma prática de trabalho social regular, pois a primeira aborda competências do grupo alvo e, se utilizando da arte, apela para um tipo de liberdade de ensino focado na transformação dos problemas das pessoas – o que não encontra eco no segundo tipo de abordagem de trabalho, em que se busca mais efeitos do que afetos e construção e consciência de teor identitário: a arte é transformadora no contato com as potências criativas de uma comunidade. O trabalho socioartístico é diferente do trabalho apenas social, pois parte da força criativa de trabalho de pessoas em processos de experimentações constantes e não é paternalista (p.61).

Se no passado a ‘arte da vida’ consistia principalmente em encontrar os meios adequados para atingir determinados fins, agora se trata de testar, um após o outro, todos os (infinitamente numerosos) fins que se possam atingir com a ajuda dos meios que já se possui ou que estão ao alcance. A construção da identidade assumiu a forma de uma experimentação infundável. (BAUMAN, 2005, p. 91)

Por adentrar esse território repleto de pessoas que lidam com suas vidas, experiências de longos anos, memórias diversas e formas de expressão tão distintas, refleti sobre como poderia elaborar uma estrutura para a primeira intervenção grupal a ser realizada como prática de performance. Para a primeira ação dessa comunidade formada, entendi que trabalhar com uma estrutura de rituais individuais e isolados no espaço – e ao mesmo tempo conectados entre si –, poderia ser algo potente em diversos aspectos. Através do ritual contemporâneo, os idosos poderiam falar de si, estabelecer individualmente seus planos de meta para uma apresentação performática, encarar lembranças e trabalhar subjetivamente em um processo coletivo.

Começando pelo espaço físico, limitei a ação ao Hospital por entender que, para uma primeira vez do grupo em uma aventura performática, seria melhor realizá-la em ambiente seguro, conhecido por todos e que abriga o Grupo. Assim, a entrada do Hospital Gaffrée e Guinle foi eleita como espaço liminar para as ações ritualísticas se desenvolverem. Além disso, a ação estaria focada na entrada principal do hospital, recebendo pacientes, outros idosos, médicos, enfermeiros e transeuntes curiosos que estivessem passando pelo espaço

externo do pátio frontal. Porém, apenas tinha em mente a estrutura de rituais e o local de ação: precisava agora, por intermédio de conversas e explicações que abarcassem a compreensão do que pode vir a ser uma performance ritualística, estimular uma criação espontânea e que fizesse sentido, em primeiro lugar, para cada um dos performers. E que se fizesse presença para todos os que se relacionassem com as ações.

Para alcançar esse diálogo com mais presteza, utilizei os exemplos dados por Richard Schechner, teórico dos estudos da performance, ao abordar o ritual como elemento presente na performance: “Rituais são memórias em ação, codificadas em ações. Rituais também ajudam pessoas (e animais) a lidar com transições difíceis, relações ambivalentes, hierarquias e desejos que problematizam, excedem ou violam as normas da vida diária”. (2012, p. 49-50). Schechner também comenta que o comportamento artístico em um performer não é “algo novo”, pois é experimentado por longo tempo de preparo e ensaio, através do corpo no tempo, além de afirmar que o ritual é cotidianamente presente em nossas vidas, para nos prepararmos para diversos fins. Afinal, através dos rituais podemos finalizar algo (algum ciclo, uma etapa), realizar “ritos de passagem” (p.50), marcar um momento, prestar homenagens, nos transformar e possibilitar afirmar uma identidade, por exemplo.

Assim, estipulamos que cada um dos alunos pensaria dentro do prazo de duas semanas (trazendo o que foi pensado para ser debatido e burilado nesse período) em ações que pudessem realizar nesse espaço escolhido, envolvendo a memória de algum acontecimento ou de alguma pessoa de seu passado, uma homenagem a alguém presente em sua vida ou a um marco de sua história, algum fato difícil não resolvido pelo tempo e que agora teria a oportunidade de ser revisto e transmutado ou a transformação de si através de um rito de passagem. Enfim, algo que fosse de real importância, antes de tudo, para o entendimento do realizador, de que estaria pronto para ritualizar esse momento a partir de suas ações e intenções, com crença e verdade no seu fazer ritual.

Para ritualizarem algum desses pontos, solicitei que refletissem sobre os elementos a serem utilizados nos rituais individuais, as estratégias para sua realização (por exemplo, se exigiria ou não a participação de terceiros para acontecer), traduções em símbolos a serem incluídos nas ações, se haveria ou não a utilização de figurinos e maquiagem, entre outras várias questões levantadas para definir necessidades e táticas – sendo mediadas sempre pelas questões: “o porquê de estar fazendo”, “para quem fazer” e “para qual finalidade realizar essa ação”.

Na semana seguinte, os participantes chegaram à aula borbulhando ideias – algumas prontas conceitualmente (em planejamentos já delimitados) e outras ainda a serem lapidadas,

faltando algumas justificativas para sua realização. Para isso, fiz uma roda com os integrantes da oficina para que apresentassem individualmente suas ideias concebidas dentro da proposta. Os pontos que ainda faltavam serem respondidos eram mediados para que elas os costurassem e finalizassem seus programas de ação ritualística. “Quando alguém pensa em ritual, eles podem pensar de volta para as imagens dos tempos antigos ou talvez rituais de seu próprio passado...”, comenta Michael Piccuci (2005, p.19), terapeuta somático e psicólogo. Nem todas as senhoras da oficina se sentiram à vontade para se apresentar, mas se colocaram à disposição para participar, assistir e ajudar nas ações das outras participantes. O papel de quem performa ou quem acompanha as ações, colabora e apreende com as experiências coletivas está num mesmo nível de interação comunitária, pois a formação da comunidade abarca tantas possibilidades artísticas e sociais e tanta troca, que todos os envolvidos são fundamentais para o trabalho em grupo. A partir dessa oficina, foram realizadas quatro ações: “*Em que espelho ficou perdida a minha face?*”⁴⁴ (performance individual, com uma participante do grupo – já comentada aqui) e “*Operação Tapa-Buraco*”, “*Parada Obrigatória*” e “*Ritual’idades*” (todas performances coletivas). Todas as ações realizadas com essa comunidade são atos de encorajamento para que assumam posicionamentos frescos e críticos em relação à posição que lhes é imposta muitas vezes e para que possam pronunciar mais seus mundos, como afirma Paulo Freire (1987, p.44):

A existência, porque humana, não pode ser muda, silenciosa, nem tampouco pode nutrir-se de falsas palavras, mas de palavras verdadeiras, com que os homens transformam o mundo. Existir, humanamente, é *pronunciar* o mundo, é modifica-lo. O mundo pronunciado, por sua vez, se volta problematizado aos sujeitos pronunciantes, a exigir deles novo *pronunciar*.

3.2: Ritual’idades:

“Os rituais são pensamento em/como ação” (SCHECHNER, 2012, p. 58), caracterizados por convenções e codificações transmissíveis. Michael Piccuci expande ainda mais o significado da palavra ritual para incluir não somente as ações físicas, mas também dimensões energéticas como “intenção, visualização e realização”, configurando-se como uma “ação santificadora através de um determinado processo” (PICCUCI, 2005, p.1)⁴⁵. Para

⁴⁴ Essa ação surgiu durante o período da Oficina e foi realizada somente com uma senhora, por considerar que as questões envolvidas na ação já pudessem repercutir com outras questões universais do universo da velhice. Nessa ação, a performer representa a sua comunidade como uma porta-voz de questões ligadas à comunidade dos idosos.

⁴⁵ Tradução minha.

Piccuci, o “Ritual, em parceria com a compreensão científica de campos de energia, dá origem a um novo contexto para viver uma vida mais plena e mais rica”, sendo “uma chave para desbloquear recursos incríveis, como cura e mais alegria no bem viver”. (p.2)⁴⁶.

Após dois encontros buscando respostas às perguntas das integrantes da oficina, mediando e afinando as propostas trazidas pelas senhoras, pudemos apresentar a performance “*Ritual’idades*”. Além de tirar dúvidas sobre a execução dos rituais pessoais, apresentei ao grupo diversos conteúdos sobre feitura de rituais contemporâneos. O nome da ação foi criado no encontro da questão ritualística com uma afirmação de Simone de Beauvoir (1970, p. 7), quando a autora comenta que os jovens, por volta dos 18 ou 21 anos, são admitidos à sociedade cercados de “rituais de transição”, em diversas culturas – inclusive nas comunidades tribais, onde as transições são bem marcadas: “É mal definido o momento em que começa a velhice, variando de acordo com as épocas e os lugares. Em parte alguma se encontram ‘rituais de transição’ que estabeleçam um novo estatuto.” Os idosos possuem diversas idades dentro de si, já passaram por diversos rituais de transição e desempenham em seus cotidianos seus rituais ligados à hábitos, religiosidade, ao lar e às pessoas em relação. Nesse momento, com o convite para um ritual formalizado como performance, percebem a oportunidade de realizar uma ação que expresse algo que lhes é necessário transmitir em códigos. Com as performances ritualísticas preparadas pelas integrantes que se dispuseram a participar deste primeiro momento prático, nos encontramos na sala de aula, no horário convencional, para nos concentrarmos e revermos pontos da performance-ritual de cada um. Direcionamo-nos, logo após, para o espaço frontal do Hospital e nos espalhamos pelo pátio, levando cadeiras e os elementos necessários para cada um realizar seus planos de ações e energias. O tempo estabelecido para a execução dos rituais era de cerca de 30 minutos.

Piccuci (p.14) também nos apresenta uma nova experiência expansiva de ritual, como recurso a ser utilizado em nossa contemporaneidade para “apontar e capacitar cada passo da jornada de nossa vida, onde quer que nos leve” – afirmando que só precisamos aceitar que essa possibilidade existe. O autor (p.75) estabelece alguns pontos compreendidos como essenciais na preparação e no desenvolvimento de um ritual, enumerando quatro formas de intenção (sintonia e harmonização consigo mesmo; foco em sua ação; amplificação; direcionamento de energia) e cinco sabedorias essenciais: 1 – Ser verdadeiro consigo na ação; 2 – Conectar-se com seus recursos espiritualmente e/ou comunitariamente; 3 – Ter uma intenção; 4 – Ter crença, fé no que faz; 5 – Usar recursos para crescer e fortalecer). Sendo

⁴⁶ Tradução minha.

assim, o ritual se completa dentro de um intuito maior, não se esvaziando em uma forma, mas adquirindo uma função e uma importância em sua realização.

As questões abordadas por Piccuci foram bem inseridas nas ações desenvolvidas. Um performance apresentava caráter mais ritualístico do que outras, que assumiam características de performance baseada em elementos de memória (o que não exclui a possibilidade de serem observadas como rituais de lembrança). O que moveu os integrantes dessa comunidade a desenvolverem seus atos ritualísticos só poderia ser compreendido inteiramente no íntimo de cada performer, fazendo sentido com suas constatações pessoais e com a importância que deram àquele momento específico. Isso fez com que essa primeira experiência comunitária instaurasse um sentimento de confiança no compartilhar das ações e que as senhoras se envolvessem com suas questões com maior liberdade, testando as possibilidades. O ritual ajuda a lembrar, homenagear e passar por situações: ali, certamente, desempenhavam isso com leveza e propriedade.

Martine Segalen, etnóloga e antropóloga, realiza um estudo sobre ritos e rituais realizados na sociedade contemporânea, apresentando diversas teorias de autores clássicos e daqueles que pensam as ritualidades nos dias de hoje. A autora comenta que “(...) é possível identificar uma reconfiguração das práticas rituais e constatar a permanência das mesmas” (2002, p. 34). Ela constata que o ritual, atualmente, perdeu muito de seu caráter público e está restrito, cada vez mais, a eventos específicos. Segalen (p. 35-36) também constata que os rituais não são para serem utilizados como uma “espécie de kit analítico para uso”, mas que contribuem como um guia para delimitar práticas no cotidiano. A autora afirma que há um deslocamento da prática ritual do centro do social para a sua margem. Essa afirmação vai ao encontro do emprego deste “guia” aqui utilizado por uma parcela social periférica, para auxiliar a ativação de sua participação nos setores visíveis da sociedade.

Aqui explico um relato expositivo do que as senhoras propuseram realizar a partir das informações debatidas em aula. Começo por descrever a performance-ritual de Jandira, que escolheu rememorar o ritual do dia de seu casamento, experimentado por ela aqui dentro de outro ritual, no presente. Sua ação era simples: com elementos originais autobiográficos ligados à memória (como a grinalda de seu casamento na cabeça e o convite de seu casamento, o terço e um buquê de flores em suas mãos) e trajando roupa cotidiana e normal, caminhava em linhas retas por todo o espaço delimitado para o acontecimento das ações num passo lento e ritmado, como se estivesse noiva entrando em uma igreja. Beth Lopes, diretora e pesquisadora em teatro e performance, comenta como as opções do performer podem ser materializadas em uma ação envolvendo a memória:

No trabalho com os seus arquivos, conscientes ou inconscientes, o performer vai buscar formas de materializar aquilo que sente daquilo que lembra. O discurso que se constitui é heterogêneo, fragmentado e disperso por envolver os diferentes sentidos pelos quais ele é afetado (2009, p. 137-138).



Jandira realizando um ritual de lembrança de seu casamento – outro ritual vivido por ela em sua vida.
Fotografia de Raquel Botafogo. Performanciã: “Ritual’idades”

Silenciosa e compenetrada, rememorava esse dia marcante para sua vida, experimentando ritualmente as saudades de seu falecido marido. Vez em quando algum espectador transitando pelo espaço questionava o porquê de aquela senhora estar andando pelo pátio do hospital com aqueles elementos. Quando esse encontro ocorria, via-se a senhora sorrir e mostrar, calma e orgulhosa, o convite de seu casamento para o desconhecido.

Outra senhora, Suely, sentada em uma cadeira, costurava remendos em uma roupa – atividade essa ensinada por sua mãe e realizada por ela há mais de 60 anos. Esses remendos representavam sua vida e, à medida que os costurava, silenciosamente lembrava de fatos passados. Beth Lopes comenta que, em ações performáticas nas quais se utiliza do elemento memorial, o impulso para lembrar é mais importante que as próprias memórias acionadas (2009, p.138). Ao espetar a agulha nas roupas e perpassar a linha pelos remendos de suas lembranças, uma ação puxa outra ação – esta última ligada ao afeto e a lembranças que se ligam a canais profundos de sentimento. Se alguém se aproximasse de Suely para entender o

que se passava, ela o convidava para sentar-se ao seu lado e contava ao espectador em relação algumas de suas histórias – assim como sua mãe fazia em sua companhia.



Suely costurando retalhos e contando suas memórias.
Performanciã: “*Ritual’idades*”

Maria Elisa configurou seu ritual com alguns elementos figurativos que ligou à sua história pessoal. Ela disse que, o que mais sente saudades de sua infância, é das histórias contadas por sua mãe. Com isso, aprendeu a ser uma contadora de histórias para seus filhos e agora para seus netos. Seus filhos são hoje bombeiros (um é tenente-coronel e o outro major) e seus netos querem também seguir essa profissão. Maria Elisa comenta com os espectadores que se agrupam e formam uma roda à sua volta que sempre esteve disposta a ajudar o outro e que, de certo modo, influenciou seus filhos a seguirem essa carreira – da mesma forma que sua mãe a influenciou em sua adoração por contar histórias. Para sua performance ritual, Maria Elisa, com roupas cotidianas, vestia um quepe de bombeiro e trazia à sua volta diversos brinquedos de seus netos relacionados a esse universo profissional – como carrinhos de bombeiro –, convidando pessoas de todas as idades para que ela pudesse ler trechos do livro “*Chapeuzinho Amarelo*”, de Chico Buarque. Assim, contava uma história infantil conhecida e, através de seus elementos, a sua história pessoal – inserindo ali seu passado (com a memória de sua mãe), o passado e o presente (com a memória de seus filhos) e o presente e o futuro (ao mencionar seus netos). São vários discursos em um só. Cada ação, olhar, andar ou

sentir está associado a alguém que, de alguma forma, se insere em sua história, na da sua coletividade, na do seu tempo e seu lugar. O discurso do performer constitui sua linguagem a partir do contexto simbólico da sua memória, ligando-a materialmente, inconsciente e ideologicamente. O tempo (passado, presente e futuro) são totalmente intercambiáveis. Na multiplicação dos tempos e espaços, dos fragmentos da memória, criam-se dobras que se dobram sobre si mesmas em uma sequência de remissões ao conjunto a que as lembranças pertencem (LOPES, 2009, p. 137).



Marta joga dominó “com Lêda”.
Performanciã: “Ritual’idades”

Marta, por sua vez, decidiu realizar um ritual para homenagear uma grande amiga e comadre já falecida, chamada Lêda Maria. Ela faria 77 anos naquele mês, a dois dias da realização de seu ritual. Como tem saudades dos momentos vividos com ela, resgatou para o presente um ritual cotidiano sempre realizado pelas duas: jogar dominó – jogo que Marta aprendeu com a amiga Lêda. Para a ação, Marta trouxe o dominó, uma foto antiga das duas juntas e um maço de cigarros da marca que Lêda sempre fumava. Com duas cadeiras, Marta ficou a esperar pessoas que aceitassem a sua proposta de simplesmente jogar dominó, a fim de rememorar esse momento ritualístico agradável. Diversas pessoas vieram participar do jogo e, em todas as vezes em que Marta se comunicava com seus parceiros de jogo, independente de seu gênero, ela os chamava de Lêda, criando um estranhamento à ação e um sentido de ritual de homenagem. “Honrar rituais através de um nome sempre amplifica a energia, enquanto um

sentimento de gratidão por aquilo que é bom em nossas vidas, seja lá quais forem os nossos desafios atuais, ajuda a santificar nossa experiência” (PICCUCI, 2005, p.20).



Dois momentos: uma idosa e uma enfermeira condecoram Lúcia com a “Medalha do Coração Vivo”.
Performanciã: “*Ritual'idades*”

Lúcia, vestida com roupas e uma faixa na cabeça com cores do Brasil, trouxe para sua ação uma medalha conquistada, segundo ela, há anos no atletismo do Flamengo. Trazia em seu pescoço a medalha de 4º lugar em corrida e contava sobre sua vitória a quem ela encontrasse no espaço – inclusive a senhora parou uma enfermeira que estava dentro de uma ambulância. Após contar sobre esse momento de seu passado, subia em uma miniescada de dois degraus (caracterizando um pódio) e solicitava que o espectador em relação colocasse em seu pescoço uma nova medalha, condecorando-a com a “Medalha do Coração Vivo” (nome inventado pela performer) – realizando um evento-ritual como nova cerimônia de premiação. A palavra condecorar tem sentido estreito com a palavra coração. Decorar, etimologicamente, significa “guardar de memória” (o coração era visto como o órgão da memória). Condecorar é guardar a memória com o coração através de um objeto simbólico que marca. Ao receber a medalha em formato de coração, solicitava aplausos do público, agradecia as honras recebidas e realizava um discurso sobre a vitória de ter chegado à velhice com saúde e alegria. A citação de Simone de Beauvoir que colaborou na nomeação desse conjunto de ações ritualísticas no pátio hospitalar externo estabelece contato estreito à ideia que Lúcia teve de ritualizar sua transição para a velhice, encarando-a como uma vitória a ser reconhecida por todos à sua

volta, trazendo a devida importância ao seu ato. Lúcia, ao realizar a entrega de sua própria medalha algumas vezes, junto às pessoas com quem se deparava, lida com uma aceitação feliz e grata de sua velhice, formalizando com um evento a passagem para esta fase de seu ciclo vital.

Sandra é uma integrante antiga do Grupo Renascer e atua em todos eventos como fotógrafa. Ela não somente tira fotografias de todos os momentos do Grupo, mas também de momentos de sua vida, em uma espécie de ritual constante de registros de momentos, em uma necessidade de fixar memórias. Para sua ação performática, ela havia decidido expor em seu corpo algumas fotos, em uma espécie de roupa-mural que confeccionou, como um parangolé autobiográfico de fotos suas desde criança até hoje. Sandra portava um cartaz onde se lia: “Quer saber sobre as fotos? É só perguntar!”. Ela tinha como plano de ação contar sua vida para algum interlocutor e ao final, tirar uma foto *self* com a pessoa, registrando novos instantes com desconhecidos. Porém, no dia da performance-ritual coletiva, ela disse ter preferido utilizar fotos de momentos importantes para ela no Grupo Renascer. Acredito que teria sido muito mais potente para sua ação exibir trechos de sua vida em fragmentos pendurados em sua vestimenta, como um grande álbum de memórias acessíveis, trazendo uma carga energética muito mais profunda para a ação. O único fator que mudou em seu planejamento foi passar a falar de momentos passados do Renascer e de sua gratidão por ter entrado nesse Grupo, que transformou sua vida com as atividades que ela desempenha por lá – motivos dos quais eu também compreendo a importância.



Thereza e Sandra performando seus rituais. Fotografias de Raquel Botafogo.
Performanciã: “Ritual’idades”

Thereza também optou pela fotografia como elemento principal de sua ação ritual, mas seus motivos eram bastante diferentes. Durante sua adolescência e juventude, foi empregada de uma casa, onde também morou. Cuidava dos dois filhos de uma senhora – pouco mais novos que ela – e era como uma mãe para os meninos. Depois de parar de trabalhar nessa casa, perdeu o contato com os meninos, que já tinha como filhos e nunca mais os viu. Nessa performance, Thereza quis ritualizar boas lembranças passadas com eles. Para isso, vestida com um avental de cozinha sobre a roupa, trazia consigo uma fotografia antiga dos meninos – que hoje têm mais de 60 anos de idade. Além da fotografia, um pequeno boneco, simbolizando o cuidado que tinha enquanto babá.

O espaço da memória é um lugar de trânsito de ideias e sentimentos, um lugar de subjetividades, de revelação da interioridade do performer na razão direta da sua exterioridade. As emoções que o performer perpassa na sua pele, na sua carne, na sua expressão inscrevem uma ‘matriz de si’. (LOPES, 2009, p.137)

Com um discurso próximo ao de mães que perdem seus filhos e se reúnem em grupos que procuram crianças desaparecidas, Thereza perguntava às pessoas que se aproximavam se elas conheciam algum daqueles meninos e se poderiam ajudá-la a encontrá-los. Obviamente ninguém sabe dizer precisamente, através de uma foto de infância antiga, se tal pessoa é conhecida e onde vive atualmente. Mas curiosamente, um participante da ação de Thereza, disse que conhecia o mais velho da foto, que havia virado médico. Não sabemos se o ocorrido foi um caso de extrema coincidência, um engano ou uma ficção inventada pelo participante da ação ritual, porém, enquanto performance, no vivo acontecimento do aqui-agora que proporciona surpresas inusitadas, este fato deu um novo sentido à ação da performer. Thereza depois me revelou que pessoas sugeriram a ela noticiar sua busca em jornais e anúncios em rádios, procurando um encontro com os meninos. Ali ela sabia que não encontraria com eles – apenas em suas memórias, o que era o maior intuito –, mas continuou a procurá-los e apresentar uma distante lembrança significativa para sua vida.

A última descrição de ritual que faço é o de Vera – e essa ação talvez tenha sido a mais facilmente identificável como ritual, pelo caráter espiritual dado a ele e por suas escolhas convencionais. Seu ritual consistia em transmutar energias negativas de seu passado, momentos difíceis que ainda estavam dificultando seu avanço emocional e espiritual e também defeitos que considera prejudiciais a ela. Vestida toda de branco, em uma intenção de codificar uma energia de purificação e limpeza espiritual e com uma faixa na cintura de cor roxa (simbolizando a chama violeta da transmutação, do mestre ascensionado Saint Germain,

da corrente espiritual “Grande Fraternidade Branca”), Vera sentou-se ao chão, concentrada em uma ação muito internalizada e focada, sem muito contato com outras pessoas, próxima a uma árvore, em cima de um longo pano branco com desenhos de flores. Diversos elementos compunham seu cenário espiritualista, até exagerando nos simbolismos. De acordo com Schechner (2011, p.62): “Rituais são superdeterminados, redundantes, exagerados e repetitivos”. Seu ritual era prontamente acessado por quem observava, devido aos vários códigos que assumiram uma forma mais direta com o elemento espiritual na ritualização – e que aqui constituíam também um poderoso conteúdo de significados pessoais.



Ritual de Vera.
Performanciã: “Ritual’idades”

Havia um fogareiro de barro com velas acesas – onde jogava papéis com escritos de coisas que gostaria de transformar, levando à purificação pelo fogo e elevando a mudança através da fumaça produzida. A cada papel queimado, preces e intenções eram faladas em murmúrios que não eram ouvidos. Seus olhos às vezes se fechavam e nós, como espectadores, podíamos sentir que ela estava acessando algum lugar muito interessante e sincero para a sua busca ritualística. Beth Lopes divide conosco a seguinte reflexão:

O trabalho do performer consiste em se confrontar, dia a dia, com a percepção de si. Amplia-se, desta forma, o poder de observação de si e dos outros. A sua expressão se constitui não só em um traço sensível do seu processo fisiológico e psicológico mais íntimo, mas também é a expressão individual resultante de um conjunto de relações sociais (...) (2009, p. 138)

Trazia escondidas sob sua roupa inúmeras estrelas pretas (representando momentos negativos de sua história) com miolos verdes penduradas por fios de nylon em diversas alturas – verdes “pois sempre há uma esperança de mudança dentro do que é negativo”, segundo Vera. O que é verde precisa maturar. Com uma tesoura, Vera cortava os fios dessas estrelas e as jogava para trás, sobre o ombro, como se despedisse dessas negatividades sem olhar, partindo para novos momentos. Esses novos momentos eram representados por outras estrelas que surgiam – essas prateadas, que eram retiradas de dentro de sua roupa e também estavam penduradas em fios de nylon. À sua frente, duas mandalas confeccionadas em aulas de arte-terapia: uma toda elaborada com cacos de espelho – que fazia com que nos enxergássemos fragmentados ao observá-la – e outra feita com diversas chaves que colecionou em sua vida – representando uma abertura de vários caminhos. Também uma peça de vidro circular, com o desenho de um triângulo (fé, amor e caridade, segundo ela explicou) contido dentro de um círculo (representando o divino, a unicidade). Vera trouxe para seu ritual a sua realidade, sua vivência espiritualista e intenções fortes que realizou com crença na ação, afirmando ter sido de grande importância para ela ter embarcado com verdade em sua ação. Ela não interagiu com outras ações que aconteciam ao redor, mas recebia os que vinham se informar sobre o que fazia. Em rituais, de modo geral, há elementos importantes poderosos, como o sentido de um lugar, que ajudam a manter as ações rituais distintas do mundano, evocando recursos e invocando estilos de fala (mesmo que as palavras permanecem internalizadas e não seja utilizada a voz). (PICCUCI, 2005, p.20).

Ao pensar nos rituais apresentados na ação “*Ritualidades*”, percebi o quanto a ideia de performar a conexão do interno de cada uma das senhoras com o externo do ambiente – dentro de uma noção do espiritual presente em ações organizadas em estruturas subjetivas – foi uma ferramenta importante para a apreensão de cada momento vivenciado na oficina e para a realização dessa primeira ação prática coletiva. Segalen (2002, p.17, grifo do autor), em referência ao linguista Émile Benveniste, informa que:

(...) a palavra ‘rito’ teria vindo de *ritus*, que significa ‘ordem prescrita’, termo associado a formas gregas tais como *artus* ‘ordenação’, *ararisko* ‘harmonizar’, ‘adaptar’ e *arthmos*, que evoca o ‘laço’, a ‘junção’. Junto com a raiz *ar* que deriva do indo-europeu védico (*rta*, *arta*), a etimologia remete essa análise à ordem do cosmo, à ordem das relações entre os deuses e os homens, à ordem dos homens entre si.

Realizar essa ação naquele espaço também reflete um curioso ponto: esses idosos frequentam o hospital não para tratar suas doenças físicas, mas sim para se desenvolverem artisticamente, trabalharem a memória, se encontrarem, participarem de práticas terapêuticas como o Reiki, adquirirem conhecimentos e maior integração na sociedade. Ocupar artisticamente o espaço conhecido do hospital é também realizar um ato de cura, de transposição de barreiras de relação e exposição íntima de suas personalidades de forma pública, implicando uma potencialização de si ao apresentarem seus rituais de passagem, de transformação, de memória e de homenagens a outros que marcaram suas vidas. Faz-se importante atualizar para o leitor que essas ações se deram em breve espaço de tempo, em um pátio onde passam equipes de profissionais da saúde, transeuntes da rua e pacientes. Estávamos em um pátio de entrada de ambulâncias, o que fez com que nossa ação fosse criticada pelos seguranças do espaço, que recebem ordens do diretor geral do Hospital. Um servidor do hospital, exaltado, tentou interromper nossa ação por estarmos atrapalhando o espaço do hospital – isso enquanto harmoniosamente as ações eram realizadas. Em tom de voz exagerado, me solicitou que “retirasse aquela macumbeira sentada dali”, se referindo à Vera – justamente a mais distante da entrada do hospital, próxima a uma árvore. O que será que sua imagem lhe causou? Vera disse que algumas pessoas leram sua ação com preconceito jocoso, se referindo a “tratar de macumba”. Será que seu ritual, especificamente, o incomodou por uma impressão semelhante às ouvidas pela performer? Uma das coordenadoras do Grupo Renascer interveio para que a ação se realizasse em seu tempo estipulado, sem barreiras, e foi ameaçada pelo funcionário, que dizia que ela estaria assumindo um risco com o diretor do hospital. Mesmo assim, demonstrou firmeza e se sentiu orgulhosa ao ver as senhoras desempenhando com força esse trabalho performático. O poder de afetação da performance no espaço foi compreendido nesse momento não somente pelas senhoras participantes, mas também pelas coordenadoras do grupo, que não se abalaram com a situação gerada.

Contratempos ocorrem naturalmente quando algo “fora da ordem” natural e corriqueira se estabelece e esses fatos desestabilizadores, essas novidades no espaço ordinário, tornam a performance ainda mais potente, com os rumos que as pessoas envolvidas tomam a partir de tais ocorrências. A única ambulância que entrou no espaço (trazendo a palavra “Vida” estampada em grandes letras destacadas em suas laterais) conseguiu desempenhar seu trabalho perfeitamente, com as senhoras tomando cuidado e prestando atenção com o movimento do automóvel. Nesse mesmo espaço onde performavam, um paciente idoso e muito debilitado foi removido do hospital em uma maca, entrando às pressas nessa ambulância. Tudo acontecendo no mesmo espaço. Rituais normais da vida comum,

corriqueiras histórias do cotidiano da cidade, momentos que correspondem às experiências diversas de nossos ciclos de vida. Mesmo se instaurando como “desordem” para os funcionários da segurança que trabalham diretamente sob ordens da direção, para os realizadores e espectadores-participantes, nos planos pessoal e público, “o ritual faz sentido, visto que ordena a desordem, atribui sentido ao acidental e ao incompreensível, confere aos atores sociais os meios para dominar o mal, o tempo e as relações sociais. Sua essência é misturar o tempo individual e o tempo coletivo” – comenta Segalen (2002, p. 31-32).



Cotidiano hospitalar / Ciranda para finalizar a ação, ressignificando o espaço externo hospitalar.
Fotografias de Raquel Botafogo.

Para encerrarmos nossas ritualizações de memória em “*Ritual’idades*”⁴⁷, dada a meia hora combinada, passei pelo espaço com uma sanfona de oito baixos tocando a ciranda “*Cabelos Brancos*”, de Lia de Itamaracá, convidando as senhoras, como combinado previamente, a despertar de suas experiências e formarem, em silêncio, uma grande roda no centro do espaço do pátio. Durante a oficina, finalizamos todos os dias de encontro e atividades com a mesma ciranda, porém, desta vez, estávamos em um espaço externo e com outras pessoas. Essa roda envolveu uma equipe médica, idosos, as coordenadoras do Grupo Renascer e diversos pacientes e passantes que ali estavam naquele momento, somando muitas pessoas nessa expansiva ciranda de comemoração da vida. Marcamos rapidamente o ritmo e os passos da dança na música com todos e encerramos, cantando em alta energia:

Quando eu me lembro dos meus dezoito anos,
Que eu só pensava somente em namorar...
Agora a idade vem chegando e a velhice começou a atrapalhar.
Mas eu vivo na beira da praia ouvindo as pancadas do mar.
Minha vida não é mais aquela e agora eu vou é cirandar.

⁴⁷ O vídeo das performances-rituais pode ser visto em: < <https://youtu.be/dbFFuwPfGbU>>. Último acesso em 14 de julho de 2015, às 13h15.

CAPÍTULO 4:

PERFORMANCE E POLÍTICA

4.1: Politicamente artístico

A performance traz como característica ser e fazer política, no que se apresenta em diversos questionamentos e motivações – como os formais e estéticos (relacionados ao meio artístico), pessoais, sociais, culturais e/ou envolvendo qualquer questão que o artista ou coletivo idealizador tenha necessidade em dialogar e cumprir com seus objetivos pré-estabelecidos. Sendo a política não apenas o que se cumpre burocraticamente e legalmente a partir da eleição de cidadãos representantes, mas antes de tudo uma responsabilidade que se alastra em instâncias coletivas a partir da interação de sujeitos, podemos, então, identificar a arte como um instrumento de impacto gerador de imagens e diálogos que direcionam um olhar à reflexão de nossos próprios atos ético-políticos construídos cotidianamente em rede.

Como a arte, a política constrói ficções. Arte e política não são duas realidades separadas, mas duas formas de partilha do sensível. Como a arte, a política constrói uma nova relação entre o visível e seu significado, entre o singular e o comum, entre a passividade e a atividade. (CESAR, 2014, p. 59)

O fator político na arte, segundo Marisa Flórido Cesar (p.58) se potencializa a partir do comum, que não é encontrado nas representações substanciais, mas sim, nas fraturas do mundo, que são enfrentadas em discursos e práticas “nas aberturas de novos mundos que surgem de desregramentos e das redistribuições dos lugares e das temporalidades, dos corpos que reivindicam ocupar outros lugares e ritmos diferentes daqueles que lhe eram demarcados”. Também é certo que não são todas as ações artísticas que agem em uma expressão de ética e política confiáveis e positivas no seu ato de criação e divulgação, pois todo resultado depende de suas intenções, de seus processos, de seus modos de captação de recursos, das ideologias dos praticantes da arte e das parcerias que podem ser firmadas (atentando no quanto a arte é livre em cumprir seus objetivos ou no quanto pode estar sujeita a se submeter às ideias e interesses dessa parceria).

O ato político em performance é geralmente e facilmente identificado em intervenções de cunho subversivo que suspendem o cotidiano com a chamada à atenção pública para uma questão que é debatida, em uma linguagem bastante reconhecível e difundida por sujeitos/grupos que investem nas questões sociais e de opressões setoriais com o desejo de

altercar através de performances de choque, luta, protesto e polêmica, que também seguem rastros dos movimentos de contracultura. Porém, a compreensão do campo político em performance deve se desdobrar para outras leituras que não sejam somente as ligadas à manifestações de reivindicação que muitas vezes interrompem fluxos cotidianos, ultrapassam os limites do outro, afrontam o poder e, ao se manifestarem, podem acabar gerando mais violência e menos apreço às causas debatidas. Não me posiciono aqui contra este modo de operar em performance, porém, é necessário também dissociar a imagem dominante de ato político a performances que utilizem tais táticas, para que a política seja também analisada em cada modelo de acontecimento performático, na lida do artista/coletivo proponente da ação com suas intenções artísticas e com suas realizações.

“A atomização do tecido social dá hoje uma pertinência política à questão do sujeito” (CERTEAU, 2014, p.51). De acordo com o filósofo Antonio Negri⁴⁸ (2013, p. 169), todas as formas humanas em interação com o mundo são políticas; conseqüentemente, as formatações artísticas trazem também seus significados políticos. A escolha de um espaço de ação e seu horário de acontecimento forma e instaura o evento em um contexto – os contextos históricos, culturais e sociais em que o ato se insere conferem visões particulares de recepção; os símbolos utilizados e as imagens instaladas oferecem o estranhamento ao comum – destacando o ato artístico; o discurso apresentado (verbal ou não) gera afeto ou afastamento, rebatimento, debate ou embate; a forma de financiamento da ação evidencia que poder opera por trás da ação – e ainda que autônoma/independente, sendo a ação investida pelos próprios realizadores, quem é o artista/coletivo que a apresenta, suas trajetórias na arte e seus posicionamentos na vida. Ainda: a relação com o espectador requer participação, apresenta disponibilidade para a criação conjunta ou é arte dirigida à observação? O registro da ação solicita a autorização da veiculação da imagem dos participantes espectadores – além de também não manipular em edição os discursos apresentados por aqueles que interagem? Assim, cada elemento presente no acontecimento artístico performático indica posicionamentos políticos.

Ainda ampliando o conceito de política para o conteúdo apresentado na ação performática, podemos também identificar em ações com efeito de conformidade esse teor político na exposição de temáticas e questionamentos que revelam alguma condição social específica, em performances que não vão contra as energias que oprimem, mas que apenas pontuam o debate ou potencializam energias díspares às utilizadas como recursos da opressão.

⁴⁸ Em entrevista a Pascal Gielen e Sonja Lavaert, autores do artigo “*Art and Common: A Conversation with Antonio Negri*”.

De Bruyne (2013, p. 44) comenta que a maioria dos projetos de arte comunitária são projetos com efeito de conformidade, em termos artísticos e sociais, pois o objetivo maior ao reunir pessoas em comunidade é formar e reforçar uma identidade, não destruí-la, defendendo e encorajando valores políticos de solidariedade, união e espírito comunitário. Isso não exclui algumas formas de subversão, desde que não sejam de afronta aos próprios princípios gerados nesses encontros comunitários.

Para falar mais sobre construção de identidade, lembramos aqui da ideia de identidade não-fixada, instável e em descoberta constante que o filósofo Zygmunt Bauman defende. O trabalho total de formação de identidade é direcionado para os meios e não se inicia pelo resultado de uma imagem final, necessitando de uma série de peças obtidas que valem a pena ter e que podem ser reagrupadas para a formação de inúmeras imagens agradáveis a serem escolhidas, a partir de um processo: “*Você está experimentando com o que tem*” (2005, p. 55).

Formar uma comunidade através de práticas artísticas é compreendido nas esferas sócio-políticas como uma configuração de potencial para agregação de valores (p. 36). Como afirmam Gielen e De Bruyne (2013, p. 6), muitas ações com efeitos de conformidade também são subsidiadas por autoridades governamentais ou projetos que não podem “manchar” suas trajetórias com atitudes subversivas de impacto. Muitas outras apenas não utilizam da subversão por uma opção de não confronto, mas de descoberta de alternativas. Mesmo apresentando essa característica, Gielen (2013, p. 32) ainda aponta que práticas artísticas comunitárias carregam um potencial subversivo escondido na própria palavra comunidade – ao lidar com práticas de união que são cada vez mais desestimuladas no mundo contemporâneo e ao praticar mais acontecimentos solidários se utilizando de táticas específicas de empoderamento dos envolvidos (como a própria consciência crítica de suas condições de vida).

Políticas, sociais, subversivas, de conformidade, “formadoras de identidade” ou terapêuticas, independente das finalidades, as interações alcançadas em projetos desse formato ocorrem dentro de um aspecto estético como ferramenta (p. 21), promovendo através da arte, uma aproximação dos sujeitos com suas causas próprias. As práticas artísticas realizadas por comunidades formadas em projetos, mesmo que investindo e se comprometendo com discursos de responsabilidade política, não tem o objetivo de destruir e revolucionar de imediato o paradigma sociopolítico atual, mas levantam temas especiais através de práticas ecosófica microssociais e micropolíticas de enfrentamento às velhas estruturas desgastadas de nosso mundo.

4.2.: Visibilidade no ponto da questão

Como já comentado, ainda no período de criação junto aos senhores envolvidos na Oficina de Performance e Envelhecimento, realizamos diversas rodas de debate sobre o processo de envelhecimento e suas repercussões na sociedade (a nível pessoal, social e político) e as dificuldades vivenciadas nessa etapa vital (tanto físicas quanto as emocionais). Estávamos certos de que deveríamos investir em uma ação política que chamasse a atenção das pessoas para um problema que fosse comum a todos àqueles idosos. Meu papel, sendo um jovem dentro de uma roda composta de pessoas com mais de sessenta anos, era mediar, inquirir, questionar – e também trazer as minhas experiências e visões de mundo –, sempre a partir do que era falado. Curioso acerca das opiniões de quem vive a situação e a sente de modo particular, estimei também não só o lugar-comum superficial embutido em cada resposta, mas o mergulho crítico às suas realidades no mundo.

Assim, conversamos sobre filas que os idosos enfrentam no dia a dia, sobre a lenta burocracia e a inserção de tecnologia em todos os processos atuais (o que ainda dificulta o envolvimento de muitos com o mundo à volta), sobre a falta de solidariedade do outro quando entram em um meio de transporte lotado e não encontram assento. Examinávamos se cada um dos pontos debatidos eram dificuldades de todos os idosos do Brasil, se eram só de uma parcela, se era somente uma visão pessoal, se era uma realidade política, se era uma cristalização de comportamento, se era um problema dos idosos ou problemas comuns a todos os cidadãos de diversas faixas etárias. Assim, fomos afinando nossas questões (nossas porque me comprometia com os aspectos apresentados e que, sendo ser social, também me dizem respeito).

A oficina como momento de formação de uma comunidade foi fundamental para ouvir falas brotando, opiniões sendo expressas com foco e concentração. Através das conversas mais aprofundadas sobre opressões sociais, foi possível observar que o discurso de cada participante ia se contaminando com o do outro, se enriquecendo ao questionar, na expressão de concordâncias e discordâncias. Essa era a primeira parte planejada, mas ainda esses idosos estariam prestes a experimentar suas questões no corpo, na cidade, no encontro com outras pessoas, anônimos transeuntes da cidade.

Os homens, pelo contrário, ao terem consciência de sua atividade e do mundo em que estão, ao atuarem em função de finalidade que propõem e se propõem, ao terem o ponto de decisão de sua busca em si e em suas relações com mundo, e com os outros, ao impregnarem o mundo de sua presença

criadora através da transformação que realizam nele, na medida em que dele podem separar-se e, separando-se, podem com ele ficar, os homens, ao contrário do animal, não somente vivem, mas existem, e sua existência é histórica. (FREIRE, 1987, p.51)

Desse modo, elencando situações e questões por intermédio de conversas, chegamos a um problema que atingia a todos os idosos da oficina e que era algo bem próximo da realidade daquele grupo: o ponto de ônibus em frente ao Hospital Gaffrée e Guinle, na Tijuca, onde acontecem as aulas do Programa Renascer. Esse Programa de Extensão acadêmica da UNIRIO conta com mais de duzentos idosos inscritos em suas atividades oferecidas e, semanalmente, às quintas-feiras, é solicitada a presença de todos os participantes em um momento de palestra com temas correlatos às áreas de atuação do grupo (saúde, prevenção de doenças, artes, memória, entre outras), sendo evento obrigatório para que os idosos continuem a frequentar as atividades. No momento em que são dispensados e que se encerra a atividade, a grande maioria se direciona para os pontos de ônibus próximos, em especial para um ponto em frente à entrada do edifício hospitalar. Com muitos idosos lotando esses pontos, muitos motoristas nem se dão ao trabalho de parar os coletivos, pois, além de atrasar o trajeto, esperando os idosos subirem nos carros em seus tempos limitados de locomoção, eles ainda não pagam a tarifa de passagem rodoviária.

Durante o processo de criação dessa performanciã, os alunos da oficina foram trocando informações e sugestões de como poderia ser a ação. Assim, no dia 2 de junho de 2014, foi realizada a performanciã “*Parada Obrigatória!*”, como forma artística de protesto aos motoristas que não permitem o acesso aos ônibus nos pontos da cidade. A ação parte de um ponto e de uma questão específica, mas reflete um fato que se repete continuamente na maioria dos lugares. Para chamar a atenção não só dos motoristas, mas de todos os transeuntes que veriam a situação, deveríamos encontrar um recurso estético que funcionasse como tática de visibilidade à questão e aos idosos “invisíveis”. Para isso, fui lançando perguntas para que respondessem possíveis maneiras de aparecer mais. As roupas exageradas foram um passo de fácil acesso para todo o grupo. Inclusive para a sua produção, pois ficaram livres para trazer roupas próprias e elementos de suas casas, como também para utilizar adereços e figurinos do Grupo Teatro Renascer. Dessa forma, a autoria dessa ação é das participantes do projeto da oficina, em uma criação conjunta mediada por mim, sem interferências diretas às formas experimentadas. Sugestões foram dadas por mim em alguns momentos, como por exemplo, no uso de um grande esplendor por uma senhora de baixa estatura que vinha à frente da fila –

também uma das senhoras mais conhecidas do Programa, participante de diversas atividades há vários anos.



Saída das senhoras à rua – eu mascarado, com o tambor do divino. Fotografia de Raquel Botafogo.
Performanciã: “Parada Obrigatória!”

Assim, cerca de quinze senhoras vestidas com fantasias de carnaval, esplendor, colares havaianos, máscara, chapéus, roupas coloridas e estampadas e adereços chamativos, em geral, saíram do Hospital Gaffrée e Guinle em uma caminhada lenta, marcada pelo toque alongado de um tambor do divino, tocado por mim, semelhante ao toque de um cortejo fúnebre, em clima de seriedade. Nessa ação, sendo o único rosto jovem presente a intervir, decidi me esconder em uma máscara de macaco, que iria em movimento contrário ao das idosas: estar mais visível. A fila de senhoras, em um primeiro momento, antes de reivindicar seus direitos, cruzou algumas quadras do bairro próximas ao hospital, despertando o interesse dos passantes, moradores e lojistas, através do estranhamento gerado pela ação.



Cortejo de senhoras rumo ao ponto de ônibus. Fotografia de Raquel Botafogo.
Performanciã: “Parada Obrigatória!”



Protesto carnavalesco no ponto de ônibus. Fotografia de Raquel Botafogo.
 Performanciã: “Parada Obrigatória!”

Logo após essa primeira parte, as senhoras chegaram ao ponto de ônibus para cumprir o objetivo central da ação. Vestidas desse jeito, conseguiriam parar os ônibus e alertar para esse problema? Dando sinal para a parada obrigatória do ônibus, uma senhora de cada vez entregava para o motorista da vez um panfleto informativo confeccionado por nós, que trazia artigos do Estatuto do Idoso (sobre o direito de ir e vir gratuitamente na cidade e penas que podem sofrer os que desrespeitam essas leis), além de notícias sobre detenções e multas de motoristas das linhas de ônibus cariocas, por desrespeito aos idosos e por não pararem nos pontos de ônibus para elas. No Estatuto do Idoso, lê-se no artigo 96, do Título VI (Dos Crimes), Capítulo 2 (Dos Crimes em Espécie): “Discriminar pessoa idosa, impedindo ou dificultando seu acesso a operações bancárias, **aos meios de transporte**, ao direito de contratar ou por qualquer outro meio ou instrumento necessário ao exercício da cidadania, por motivo de idade: Pena – reclusão de 6 (seis) meses a 1 (um) ano e multa”⁴⁹. Os motoristas de ônibus também estão sob pena de lei quando decidem por vontade própria não permitir o ingresso do idoso ao coletivo e não parar nos pontos. Esse é um direito do idoso assegurado por lei, não um benefício. Quando os ônibus eram parados e uma senhora conseguia oferecer o informativo ao motorista, além de falar em poucas palavras o motivo da ação, as demais senhoras no ponto comemoravam, ovacionavam o motorista, agradeciam e dançavam alegremente ao toque do tambor do divino, que, nesse momento, se transformava de toque

⁴⁹ Fonte: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.741.htm > Último acesso em 11 de junho de 2015, às 22h15.

ritmado e fúnebre em um festivo compasso carnavalesco. Ao todo, durante a ação, foram parados cerca de trinta ônibus para a distribuição do informativo e, mesmo com a intervenção no ponto, quatro ônibus não pararam, sendo fortemente vaiados.

A minha participação escondida nessa ação também se deu no sentido de orientar a trajetória das performers e guiá-las pelo espaço público, atravessando as faixas de pedestre com toda a fila de senhoras e cuidar de todos os detalhes. A primeira performance do grupo fora do espaço do hospital também foi acompanhada por profissionais do Programa Renascer, incluindo uma das coordenadoras e uma psicóloga, em um cuidado e responsabilidade para com aqueles idosos – que também foram para a rua com seus crachás do Grupo Renascer (como recomenda o seu protocolo). Em relação às pessoas que passavam pela rua, as que estavam presentes no ponto de ônibus e aos próprios motoristas, a performance, mesmo que relacional, exigia uma participação mais nominal (onde, segundo Helguera, não há participação criativa por parte do espectador, apenas uma relação de observação – nesse caso também com um envolvimento no ato do recebimento do informativo).



Senhora solicitando a parada obrigatória do ônibus no ponto. Fotografia de Raquel Botafogo.
Performanciã: “*Parada Obrigatória!*”

O registro dessa ação não foi feito por mim: optamos, nesse caso, por não realizar uma edição fílmica do material – as fotografias já diziam muito. A câmera também era forte aliada junto à ação, pois, bem posicionada no ponto de ônibus, junto a essa manifestação artística, causava aos motoristas um receio de não parar e serem flagrados com documentos de prova da infração. Após experimentarem no corpo a potência da performance na cidade e também essa vivência artística grupal, as senhoras voltaram para o espaço da sala de aula muito satisfeitas com a realização da performance, comentando e trocando suas impressões. O corpo

artístico mediou uma experiência de enfrentamento através de novas visões e sensações acerca do assunto abordado, no que tange à liberdade de expressão e posicionamento coletivo arquitetado em um processo comunitário. “É justamente nesta zona de transfigurações entre forma e processo que se apresenta o resgate simbólico do corpo como campo de múltiplas vozes como acontecimento solidário” (VERGARA, 2013, p. 72).

4.3: Sobre as feridas abertas da cidade

A última performança realizada na Oficina de Performance e Envelhecimento foi a “*Operação Tapa-Buraco*”⁵⁰, também em junho de 2014. O plano de ação foi idealizado em criação conjunta com os idosos a partir de reclamações em comum relacionadas aos buracos das calçadas da cidade. O Código de Trânsito considera as calçadas urbanas como parte da via pública, para além de ruas e avenidas, e por isso seriam de responsabilidade pública suas construções e manutenções⁵¹. As calçadas figuram como bens públicos municipais e são consideradas inconstitucionais as leis que atribuem aos proprietários de espaços particulares e imóveis urbanos a sua construção, seus reparos e eventuais adaptações. Assim as leis variam entre cidades e, muitos órgãos que regulam o espaço público e o trânsito urbano, inventam multas para os proprietários que são responsabilizados pelas calçadas – que acabam não sendo reparadas e a situação das vias públicas acaba se tornando um espaço de desafios para a população idosa e também aos que tem dificuldades de locomoção, como os cadeirantes.

Em muitos casos de acidentes de queda, as prefeituras condenam os proprietários dos estabelecimentos privados por falta de manutenção das calçadas, enquanto estes dizem ser de responsabilidade pública a manutenção das vias urbanas – pelo código de obras da prefeitura. Na cidade de Curitiba, por exemplo, há diversos casos em que a Justiça condenou a prefeitura a pagar indenizações aos acidentados⁵². Seja de quem for a responsabilidade, as calçadas devem propiciar aos cidadãos condições de um traslado seguro pelas ruas da cidade⁵³. Em São Paulo, há um programa de fiscalização e manutenção em que a calçada é pensada em três faixas que devem cumprir medidas de segurança, comprimento adequado, paisagismo e

⁵⁰ Vídeo da ação disponível em: < <http://youtu.be/q5zxp09vE7w> >. Último acesso em 30 de junho de 2015, às 22h40.

⁵¹ Fonte: < <http://www3.ethos.org.br/cedoc/calçada-deve-ser-de-responsabilidade-do-poder-publico/#.VXdYiNJViko> > Último acesso em 9 de junho de 2015, às 20h17.

⁵² Fonte: < <http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/justica-pune-o-poder-publico-por-acidentes-em-calçadas-c3ldfwprofualdv0q1jz0aby> > Último acesso no dia 11 de junho de 2015, às 16h42.

⁵³ Fonte: < <http://jus.com.br/artigos/22302/a-natureza-juridica-das-calçadas-urbanas-e-a-responsabilidade-primaria-dos-municípios-quanto-a-sua-feitura-manutencao-e-adaptacao-para-fins-de-acessibilidade#ixzz3cbc3nmji> > Último acesso no dia 9 de junho de 2015, às 20h22.

acessibilidade: faixa de serviço (árvores, iluminação, sinalização de trânsito e rampas), faixa livre para pedestres (com no mínimo 1,20m e contínua e antiderrapante) e faixa de acesso aos terrenos e imóveis (MICHELETTO, 2011, p.8-9).

Em 2013, o caso isolado de queda da atriz global Beatriz Segall, de 87 anos, repercutiu na mídia e chamou a atenção para os perigos embutidos em calçadas mal conservadas. Porém, esse caso não é isolado e extraordinário; a ocorrência de quedas por idosos em meio urbano é rotineira. De modo geral (pensando em quedas em qualquer espaço utilizado pelo idoso), a queda é “um dos principais problemas clínicos e de saúde pública que contribuem para a incapacidade das pessoas de faixa etária avançada” (BECK, A P; ANTES, D L; MEURER, S T; et al: 2011, p.281), gerando complicações para a saúde e elevados custos assistenciais para o idoso e seus familiares, e até aumentando o risco de morte do idoso no ano seguinte à hospitalização por queda (*ibidem*). Em relação às limitações fisiológicas dos idosos, perda de visão, fraqueza dos ossos e da musculatura, dificuldade de locomoção e aumento do tempo de reação podem ser fatores determinantes que propiciam uma queda, somados às más condições do aviamento público.

Segundo dados do Sistema Único de Saúde (SUS), entre 1998 e 2010, foram 4 milhões de internações e quase metade dos envolvidos eram pessoas com mais de 60 anos. As quedas são responsáveis por 70% das mortes acidentais de pessoas com mais de 75 anos e representam a sexta causa de óbito na terceira idade. Outro dado preocupante, é que os números estão crescendo cerca de 5% ao ano⁵⁴.

A partir de conversas grupais atravessadas por relatos pessoais e pela divulgação dessas e outras informações coletadas na internet, o coletivo de idosos decidiu por realizar a seguinte ação performática: encontrar uma calçada esburacada para que pudessem se deitar, cobrindo aquele problema temporariamente e “tapando o buraco” em uma operação de denúncia. Mais uma vez, mediei essas conversas indagando e auxiliando na solução de alguns pontos levantados. Uma das senhoras envolvidas, como exemplo, disse que todos poderiam simular uma queda durante a intervenção. Procurei explicar que, nesse caso, seria uma representação cênica de rua, com ares de “pegadinha”, ao lidar também com a boa-fé dos transeuntes que poderiam querer prestar auxílio à situação de queda. Logo em seguida a essa colocação da participante da oficina, lembrei a eles alguns pontos que já havíamos debatido nos primeiros encontros em relação à linguagem da performance, que podem vir a diferenciar

⁵⁴ Fonte: < <http://www.jornaldosudoeste.com.br/noticia.php?codigo=2959> > Último acesso no dia 11 de junho de 2015 às 17h25.

uma situação performática de uma cena representativa ensaiada ou improvisada. Logo após, uma das senhoras lembrou em voz alta: “É preciso ter o estranhamento!”.



Operação montada.
Performanciã: “Operação Tapa-Buraco”

Ao longo da discussão, chegamos à configuração da ação: uma fila de dez pessoas com mais de sessenta anos (nove mulheres e um homem) se formaria próxima à calçada esburacada e, individualmente, iriam se revezando para deitar no grande buraco por um período de tempo estipulado em uma média de quinze minutos para cada um dos performers, após colocar um figurino específico e padronizado para todos os participantes da ação revezar (uma longa saia, um paletó acolchoado com espuma em sua parte interna e uma pequena base circular de espuma para recostar a cabeça, pensando no conforto da ação). Fora isso, uma bengala caída próxima ao corpo simbolizaria a fragilidade do idoso e as dificuldades físicas que pode atravessar em sua vida – além de também ilustrar o estereotipado símbolo do pictograma destinado à identificação do idoso em placas, anúncios, instituições, etc.

Para a ação, dois cones alertariam os caminhantes para o perigo escondido naquela calçada, trazendo também informações que divulgariam algumas causas de quedas na velhice em vias públicas, suas consequências e outros dados em placas colocadas sobre os suportes cônicos. Uma outra placa personalizada também informaria o nome da “Operação Tapa-Buraco”, pretendendo confundir os viandantes ao apresentar a performance como se fosse uma operação oficial da prefeitura. Na arte da placa, o logotipo original da prefeitura, com apenas uma alteração na frase-slogan que foi incluída: “RIO DOS IDOSOS”. Essa frase teria o objetivo de gerar uma informação ambígua: ser esta uma cidade perfeita para um idoso morar e pelo riso e descaso com a sua condição. Com todos esses elementos idealizados e produzidos por essa comunidade de idosos, partimos para a calçada escolhida.



Alertas sobre a operação no buraco da calçada.
 Performanciã: “Operação Tapa-Buraco”

No dia da ação, enquanto um performer se deitava/meditava/experimentava o buraco, os outros esperavam silenciosos em fila. Se alguém se relacionasse e perguntasse sobre o que se passava ali, o grupo explicava a intenção do protesto: uma verdadeira operação em uma ferida aberta da cidade. Estamos todos no buraco. Ficamos vulneráveis diante de tantos perigos e de tantas ameaças gerados pela falta de iniciativa política e de investimento efetivo nas cidades. Os idosos e outros cidadãos mais debilitados (como os deficientes físicos) sofrem com os desmandos políticos ainda mais do que aqueles que ainda conseguem driblar e pular os tantos buracos cotidianos colocados diante de nossos caminhos. A ação ocorreu dias antes da abertura da Copa do Mundo no Brasil e ficou evidente, em diversas falas dos que interagiram com a ação, que era um absurdo o gasto exorbitante para o evento esportivo (além dos desvios de verba pública nas obras realizadas) e o desleixo com questões estruturais da cidade, como os buracos das calçadas e a condição das vias urbanas. Era preciso mostrar naquele momento, denunciar e deitar sobre os buracos para que estes fossem evidenciados.



Senhora deitada sobre a calçada esburacada.
 Performanciã: “Operação Tapa-Buraco”

Gielen (2013, p.33) afirma que, para seguir os pressupostos da arte comunitária, deve-se pensar, antes de tudo, em reflexões artísticas que não estejam a serviço de questões evidentes apontadas pelos meios de comunicação e pelo neoliberalismo, “*in which the aesthetic does not serve to slavishly patch up the holes a blind capitalism leaves behind*”⁵⁵. O autor ainda comenta (*ibidem*) que a arte comunitária faz sentido quando se recusa a ser instrumento de uniformização, lógica do cálculo e homogeneização, sabendo ocupar esses buracos gerados pelo capitalismo de forma significativa com táticas planejadas que geram constantes caminhos de fuga. Partir de temas intrínsecos às vivências de uma comunidade, refletindo criticamente sobre a política pública, ao tratar de tais dificuldades através de uma arte denunciante e de alto poder imaginativo, é o caminho de fuga que projetos artísticos realizados neste cariz podem encontrar.

Vale ressaltar que essa é a terceira performanciã do projeto que se utiliza, de modo intencional, do formato de fila para a sua realização⁵⁶. A fila gera uma unidade formal que garante uma potência maior à imagem apresentada na performance, ao somar idosos em uma

⁵⁵ “(...) em que a estética não serve de modo subserviente para tapar os buracos que um capitalismo cego deixa para trás” (tradução minha).

⁵⁶ Antes, as ações “AN.AN.SE. (Andanças Anônimas de Senhoras)” e “Parada Obrigatória!” já haviam testado essa formação.

ação e ao garantir a visibilidade de um grupo, além de reforçar ao espectador um convite à interação. A presença de filas nas performances procura tornar mais universais os assuntos debatidos nas ações, ao lidar com uma fila que reúne o elemento comum (a velhice) e a diferença (a particularidade de cada idoso e as experiências comuns vividas em diferentes aspectos), seguindo junto o mesmo caminho. Uma das reclamações constantes durante as rodas de conversas temáticas da oficina foi sobre as demoradas filas que enfrentam no INSS e na Previdência Social. Foi até discutido fazermos uma ação nesse estilo, mas acabamos transportando a fila para outras ações como imagem constituinte do acontecimento. Como já havia sido experimentado um formato de fila na performance “AN.AN.SE. (Andanças Anônimas de Senhoras)”, resolvi testar esse modelo nas ações da oficina. Ao mesmo tempo em que o idoso tem mais dificuldades físicas para esperar por longo tempo em filas, também se beneficia com o direito à prioridade por filas exclusivas de bancos e supermercados, por exemplo. A vida do idoso passa por esperas em longas filas. Nessa operação, esperavam em fila a vez de deitar sobre o que lhes é percebido como problema.



Senhor deitado sobre a calçada esburacada.
Performance: “Operação Tapa-Buraco”

Na “Operação Tapa-Buraco”, o ato de deitar-se em uma abertura de uma calçada e experimentar esse tempo e esse espaço da cidade por outro ângulo – fazendo parte da paisagem urbana –, nos faz recordar os registros de silhuetas criadas pela artista feminista e performer latino-americana Ana Mendieta. A artista, em prol do respeito social à figura da mulher, realizava ações artísticas que reivindicavam reconhecimento de igualdades civis de

direito – além de abordar outras questões pelas quais era transpassada, como o preconceito aos latinos e o seu exílio de Cuba para os Estados Unidos em sua infância. As silhuetas que a artista criou em uma série estão inscritas nos movimentos conceituais de *body art* e *earth art*, que se utilizam de diversas linguagens para o acontecimento (BLOCKER, 2002, p. 105) –, combinando ritual, referências a práticas espirituais e visibilidade de questões sociais com materiais diversos e formas que a artista encontra na inserção de seu corpo em paisagens naturais (SABBATINO, 2002, p.94).

Suas silhuetas foram criadas em ações onde seu corpo era coberto com grama ou pedras, ou sob um tecido com um coração sangrando sobre seu corpo dentro de tumbas zapotecas, ou sobre um esqueleto, ou formando silhuetas de fogo, água, fogos de artifício ou cinzas. Mendieta utilizava seu próprio corpo como material artístico principal em suas performances e como espaço representacional de luta política (RUIDO, 2002, p.6). Assim, como expressão política, a artista se encaixa em buracos, fendas, margens de um rio, em silhuetas que cria e em outras paisagens da natureza, tratando de sua visibilidade, de seus direitos e de suas raízes no mundo. Seu trabalho é realizado em uma poética do efêmero, em um desaparecimento das marcas construídas pela artista. Essa transformação pelo tempo que modifica gradativamente os cenários de suas instalações-performances aponta para um esquecimento de si e amplia também o foco para a marginalização da mulher, do cidadão latino e do artista em uma sociedade que exclui na reprodução e no fortalecimento de seus sistemas hierárquicos. Seu corpo é inserido em uma fusão com a natureza ao tratar de questões ligadas à espiritualidade e a homenagens rituais feitas a deusas e divindades ligadas ao feminino, trazendo questões políticas que se enraízam nessa terra e buscam força nessa conexão (de integração ao uno, num sentimento de pertencimento e acolhimento), como estratégias de uma luta silenciosa e potente. Nisso, suas ações compreendem a construção de silhuetas (negativos, depressões na terra) em junção com seu corpo (positivo, o que acoberta), em uma ideia de escultura (SABBATINO, 2002, p. 95) que se completa, estabelecendo leituras sobre a falta e sobre o que preenche (também no que se escolhe para preencher), em relação formal com imagens de forças divinas representadas culturalmente.

Sua ação de deitar possibilita uma leitura de passividade, no entregar-se ao esquecimento na imobilidade e na natureza (longe dos problemas cotidianos da urbe), porém sua intenção transita por um caminho ao mesmo tempo contrário e complementar, evidenciando sua atividade enérgica em apresentar a sua identidade, sua memória e sua história impregnadas em seu corpo (RUIDO, 2002, p. 21-24). Ao se esconder, se relevar ou se revelar na natureza, Mendieta discute sua visibilidade em um corpo liminar disposto em um

espaço liminar de rito. Ao falar de si, fala de muitas. Mendieta, ao deitar, é realidade, ficção, objeto, sujeito, natureza, cidade, visível, invisível, estrangeira em uma pátria e pertencente a toda terra, a mulher jogada ao chão e a divindade que emerge do referencial de sua ação.



Senhora deitada sobre a calçada esburacada.
 Performanciã: “*Operação Tapa-Buraco*”

Na performanciã “*Operação Tapa-Buraco*”, o corpo do idoso também se transforma em um positivo sobre o negativo, persona e cenário, objeto e sujeito, passivo e ativo, carregado de memórias, subjetividades e uma identidade marginalizada. Cria na realidade a ficção de que mais um corpo envelhecido caiu na cidade e engendra na ficção a realidade cotidiana das quedas na velhice. Sua ação não é aqui se esquecer: é se deitar na cidade e perceber seu ritmo a partir de outro ângulo (experimentado pelos que quedam), é evidenciar o próprio buraco. Muitos passantes daquela calçada revelaram a nós que nem lembram que ali tem um grande buraco e que chegam a se acostumar com essa paisagem, não percebendo bem os seus detalhes. O buraco não é visto (se visto, não é questionado), até ser ocupado por um “corpo em ruína” na “ruína da cidade”. Aqui, diferente da ação de Mendieta (em que a silhueta se desmancha e desaparece naturalmente), o buraco continua exposto, sem soluções. Também a terra contida no buraco-silhueta não indica um local sagrado, nem uma conexão com o divino – como nas ações de Mendieta. Deitar-se sobre essa terra também não gera a sensação de acolhimento buscada pela artista, apenas evidencia o não pertencimento e a invisibilidade cotidiana. Para o idoso contestar algo e ser percebido, talvez seja preciso tomar atitudes que extrapolem a fala, que gerem imagens fortes, como deitar-se no chão, fingir-se de morto, causar o espanto para aquele outro que também pode temer aspectos de sua própria velhice (presente ou futura) e sua morte.



Policial busca compreender o que se passa naquela calçada.
 Performanciã: “Operação Tapa-Buraco”

O que podemos comparar também com a ação da performer é a relação com a posição escolhida para o acontecimento da performance. Mendieta descobriu uma forma específica para utilizar em grande parte de sua série, relacionando a imagens sagradas femininas. Os idosos, sem combinar previamente, deitaram-se ao longo das duas horas da ação, todos na posição em que um defunto é arranjado em um caixão, com suas mãos cruzadas – gerando uma potente leitura para a ação performática de protesto com esse elemento surpresa incluído no gestual e na forma. A fila dos que esperavam a sua vez parecia ilustrar um cenário de velório – por mais que não houvesse representação de cena por parte dos performers, mas uma presença de escuta e seriedade para a ação. Além das pessoas assustadas que viam a cena pelas janelas dos prédios, dos ônibus e dos carros, outras muitas apareceram no local para prestar socorro: moradores de prédios próximos desceram para ver de perto a situação; diversos carros pararam na via para prestar socorro e muitos passantes também por ali pararam; alguns tiravam fotografias pelos celulares; alguns ficavam confusos, sem entender o que ocorria nessa operação; dois pastores vieram oferecer assistência, traslado funeral e espaço para velório em sua igreja; pessoas atravessavam a rua para ver de perto a cena; os que visualizavam as placas e cones com as informações da ação se sentiam aliviados; um carro de polícia parou para indagar sobre a ocorrência; um homem ligou para a ambulância da SAMU e para os bombeiros; outro homem disse ter ouvido na rádio pela manhã que uma senhora na Tijuca tinha morrido por falta de socorros médicos – o que fez com que ele relacionasse as histórias; coincidentemente, uma mulher que parou o carro para prestar auxílio trazia no banco do carona sua mãe de 83 anos, que devido a uma queda em uma calçada de Copacabana, lesionou a coluna e a bacia e usa há seis meses uma espécie de colete

fisioterapêutico⁵⁷. Em todos os casos, explicávamos sem muitas delongas a ação e agradecíamos pela solicitude e disponibilidade em ajudar.

Nessa performance, segundo os pontos de participação em uma ação de ASE explicitados por Pablo Helguera, podemos pensar que a relação do espectador estava entre a participação nominal (em que o espectador não se envolve com a ação, contemplando-a de modo passivo) e a participação dirigida (quando se propõe a participar da obra realizando uma ação colaborativa simples). Neste caso, não havia modo de participação criativa por parte dos espectadores: apenas seus relatos preenchiam o acontecimento artístico com leituras diversas àquela imagem catalizadora. O ato de ajudar não seria uma participação criativa, mas evidencia um espaço relacional onde pessoas praticam a solidariedade de amparar um possível caso de saúde e acidente. O fato de as pessoas ajudarem ou não o idoso caído na calçada em nada mudaria os rumos da ação, pois, além de ser uma experiência para o corpo idoso experimentar a situação de queda em estado meditativo e observar a cidade sob outro ângulo, colocava também as pessoas ao redor em contato com essa realidade.

Esta ação gerou talvez o mais completo vídeo documental do Projeto Performanciã (em se tratando de riqueza de relatos, naturalidade dos filmados diante da situação e pela edição dos fatos), pois nesse caso ficávamos mais à vontade para recolher os relatos dos que interagiam com a ação, não sendo necessária uma camuflagem da câmera e dos envolvidos. Um senhor, logo ao iniciarmos a ação, sem conseguir compreender (mesmo que sendo informado), perguntava inúmeras vezes se estávamos ali somente fazendo reportagem. Com clima mais descontraído, o grupo também se divertia e se surpreendia a cada aproximação de uma nova pessoa – mesmo que diante das pessoas estivessem mais sérios e compenetrados. A cada pessoa, mais um caso interessante de relação com o que estavam propondo. A cena era simples, era aquela ali exposta, com o que já convidava a um intercâmbio dos sujeitos. Muitos relatos e situações interessantes podem ser vistas no vídeo da ação⁵⁸, que, junto ao vídeo da performanciã “*Em que espelho ficou perdida a minha face?*”, também foi selecionado para integrar a mostra audiovisual de registros de performance do evento “PERFORMANCE em Encontro” – 20ª edição do Projeto Performance do SESC Campinas⁵⁹.

Assim como Mendieta, os dez idosos utilizaram seus corpos como geradores de um discurso político que almejava uma reflexão social mais ampla. A ideia não é encontrar um engajamento apenas pessoal, mas entrar em contato com os questionamentos de toda uma

⁵⁷ Algumas dessas situações podem ser observadas no vídeo da ação.

⁵⁸ Vídeo da “*Operação Tapa-Buraco*” disponível em: < <https://youtu.be/q5zxp09vE7w> >. Último acesso em 14 de julho de 2015, às 13h20.

⁵⁹ Fonte: < <http://m.sescsp.org.br/#/programacao/65007> > Último acesso em 11 de junho de 2015, às 21h30.

parcela que necessita ser mais ouvida. Sejam quais forem os limites, bordas, fronteiras, diferenças, buracos, relações e questões a serem dialogadas por qualquer ser humano, a arte sempre se mostra como um poderoso espaço de opinião e possibilidade de transformação social – para que possa contribuir com o todo, mesmo que esta não revolucione.

Não era premente, nessa ação, se pensar em um desfecho feliz para esse buraco preenchido pelo grupo na intervenção. A escolha dessa calçada esburacada reflete uma questão maior, que é constante em todos os bairros e cidades. Não seria o caso de realizar uma ação que realmente tapasse esse buraco – fazendo com que os idosos, por exemplo, criassem um canteiro de terra e flores por cima desse buraco ou conseguindo, diante da prefeitura, uma atenção ao caso específico e a revitalização daquele espaço. Obras desse tipo envolvem processos burocráticos e licitações que demorariam longo tempo para serem efetuadas. Mas ainda assim seria a resolução de um caso, de uma calçada, enquanto outras inúmeras ficariam sem a manutenção devida. Poderíamos também ter optado por esse caminho, mas o ato simbólico e performático pareceu ser a possibilidade mais dinâmica e efetiva daquele instante de oficina.

Projetos de arte comunitária não necessitam ser revolucionários no âmbito social, provocando mudanças efetivas no funcionamento da cidade, mas servem para denunciar e enfrentar esquemas, pensamentos, modos de funcionamento e paradigmas sociais, como também formar uma comunidade mais consciente de seu próprio universo e de seu poder de crítica e transformação. Essa foi uma ação simbólica, mas que não se finalizava dentro desta intenção. A representação simbólica na performance pode comunicar de forma potente e poética, trazendo a um mundo engessado, doses de ficção que transmitem mensagens. Marisa Flórido Cesar (2014, p. 191) afirma que a política constrói ficções como a arte – sendo que a arte não ficcionaliza para o outro, mas é o que dá condições e permite ao outro operar a própria ficção criadora:

Ficção não é criação de um mundo ilusório se contrapondo ao real: são formas inauditas e ousadas de conexão entre um mundo referencial e os outros mundos (inclusive potenciais) que o atravessam ou orbitam à sua volta. Interrupções e rearranjos de tempos, espaços e elementos heteróclitos. Essa é a sua potência cosmogônica, sua potência de imaginação, liberdade e criação.

Pablo Helguera (2011, p. 8) afirma que a arte socialmente engajada depende de uma ação social verdadeira para sua ocorrência, não podendo ela ser hipotética ou imaginada. Ações simbólicas, para o autor, são aquelas que não são de potência social, são apenas

realizadas para ilustrar uma interação (p.44) e, assim, não provocam seus espectadores participantes. Nesse caso, Helguera não utiliza a palavra “simbólica” com o valor do que é metafórico e carregado de significados poéticos, mas o que não tem impacto como arte pública de relação com o social. Existem obras artísticas, intervenções e projetos que são politicamente ou socialmente motivados, mas que agem apenas através da representação de ideias e questões, sendo estas ideias projetadas para tratar de questões sociais e políticas num nível alegórico (p.6).



Jovem estudante se deita junto a uma das senhoras participantes da ação.
 Performanciã: “Operação Tapa-Buraco”

No caso da ação “Operação Tapa-Buraco”, a representação da cena instalada (com os corpos dos performers, o sistema de sinalização e informação da questão abordada) não foi realizada a fim de cumprir com um plano performático que ilustrasse a questão: desde os debates para a criação da ação até sua realização, a questão estava sendo refletida por eles, colaborando para um posicionamento mais crítico e de atuação direta na cidade através da performance – indo além de apenas um discurso de indignação. Se esse era um problema importante a ser tratado por eles, a ação social começa aí. Já em sua relação com a cidade, por mais que não houvesse o requerimento de uma participação criativa no ato, a performanciã se instalava como espaço de relação, meditação e reflexão, gerando diversas reações e falas entre as pessoas. A ação é social no sentido de tocar nas feridas da cidade e promover o encontro entre pessoas para se instigar esse espaço de imaginação que atinge outro nível e sentido.

Uma criação cotidiana, de improvisação do dia a dia, que é solicitada diante dos acontecimentos da vida, aqui se faz presente nos modos de relação que as pessoas atingem através dessa situação. No que me abala o encontro com um idoso deitado e imóvel no chão? O que faço para ajudá-lo e quais recursos eu tenho para isso? Finjo que não o vejo ou me solidarizo com a situação em questão?

Assim, através de um gesto conceitual, esta performancã não é mera representação de ideia (que diz ser uma coisa e se faz outra), não é uma ação social hipotética e não é material apenas para a realização de um vídeo documental que possa apenas promover as ideias do projeto engajado num viés artístico-social, mas vai além quando é instaurada na urbe. Não basta ser socialmente motivado e realizar algo somente para entrar no histórico de ação de um artista/coletivo (p.7). O ato simbólico é diferente da prática simbólica, afirma Helguera (p.8), e trazem sentidos diferentes a um projeto de ASE: quando há manipulação de ideias para atingir um objetivo específico, seria uma prática simbólica, enquanto o ato simbólico se vale de gestos conceituais para expressar alguma postura diante de uma questão e através dessa imagem gerar o questionamento dos demais envolvidos pelo acontecimento. Para resumir esse tópico de arte simbólica ou real/efetiva, afirma Helguera (*ibidem*): “*social interaction occupies a central and inextricable part of any socially engaged artwork. SEA is a hybrid, multi-disciplinary activity that exists somewhere between art and non-art, and its state may be permanently unresolved*”⁶⁰.

Sendo esta a última performancã realizada na Oficina, nos comprometemos a nos reunir em mais um encontro dentro do planejamento, durante o qual reveríamos os pontos aprendidos, trocados, debatidos e experimentados e poderíamos relatar nossas experimentações e visões em relação às ações. Em um período de dois meses, realizamos muitas atividades, debates, exercícios livres e nos empenhamos para apresentar quatro ações performáticas. Nesse último dia de aula da Oficina, fizemos uma confraternização, com cada participante levando comes e bebes para celebrarmos nossa vivência artística em performance. Após alguns meses do término da Oficina, visitei novamente o “grupão” (nome dado ao evento de encontro obrigatório semanal do Grupo Renascer – que inclui palestras e dinâmicas) para fazer uma sessão de cinema. Com projetor e áudio disponíveis, em uma sala ocupada por mais de duzentas pessoas, entre idosos e profissionais do espaço, projetei na parede da sala onde ocorreram nossas reuniões as fotos e os vídeos das ações que ali foram

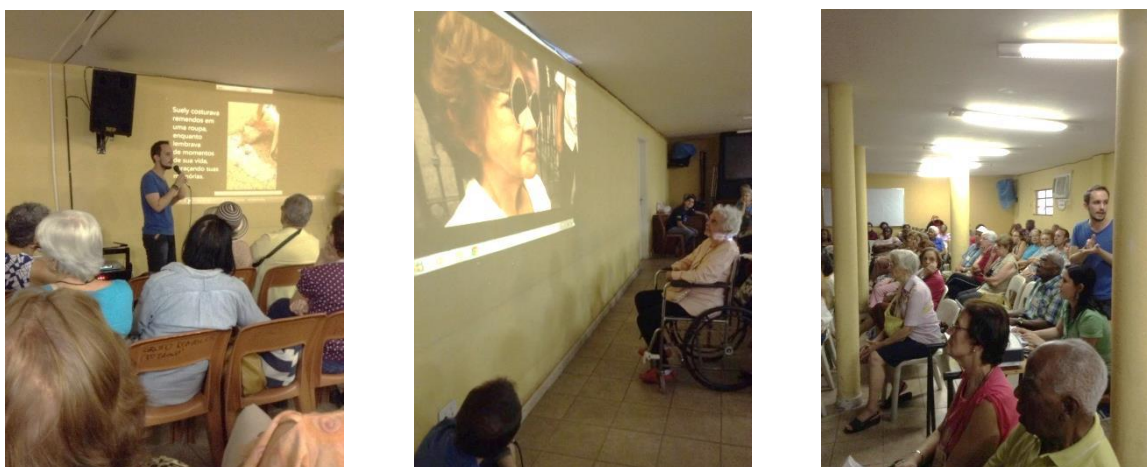
⁶⁰ “A interação social ocupa uma parte central e indissolúvel de qualquer obra de arte socialmente engajada. ASE é uma híbrida atividade multidisciplinar que existe em algum lugar entre arte e não-arte, e seu estado pode ser permanentemente irresoluto”. (tradução do grupo de pesquisa de Práticas Performativas Contemporâneas, coordenado pela Prof. Dra. Tania Alice – UNIRIO).

realizadas em Oficina, além de explicar brevemente o processo de cada ação e abrir o microfone para perguntas dos presentes ao final.

Enquanto as imagens passavam, muitas gargalhadas, silêncios, sorrisos dos que se reconheciam na “grande tela” do espaço do salão de atividades, comentários de pessoas que apontavam aqueles idosos que participaram do projeto e ali também estavam projetados. Foi também uma excelente oportunidade de encontro com aqueles idosos que, naquele momento, eram também personagens de cinema, performers filmados, luzes audiovisuais narrando momentos compartilhados, memória de experiências, registros documentais de atividades. Mesmo a Oficina tendo o seu fim dentro de um planejamento formal em um Programa de Extensão acadêmico, os laços continuam com parte dos integrantes da Oficina de Performance e Envelhecimento, através das redes sociais ou mesmo presencialmente (em eventos, encontros e realização de performances fora da Oficina).



Com amigos/alunos na festa junina do Grupo Renascer. Fotos tiradas por integrantes do Grupo Renascer.



Palestra no Grupo Renascer: apresentando as ações realizadas na Oficina de Performance e Envelhecimento. Fotos de Carmela Soares.

CAPÍTULO 5: QUESTÕES DE SAÚDE

5.1: Autodiagnóstico do Envelhecer

Doença não é um fator presente apenas na velhice. Passamos uma vida inteira adoecendo, lesionando-nos por diversos motivos, confrontando-nos com bactérias e vírus, lutando por nossa imunidade e somatizando em nossos corpos questões emocionais. A saúde pode ser afetada através de sentimentos de exclusão e por ausência de compreensão e falta de sentido/aspiração na vida, gerando tensões internas no corpo que se acumulam nas células, tecidos e órgãos e ocasionam estados patológicos (MONTEIRO, 2005, p.71-72). O corpo não se encontra isolado do mundo em seus acontecimentos e nas percepções daquilo que é experimentado, e perturbações acabam gerando momentos de desarmonia entre os sistemas orgânicos e o contexto externo (*ibidem*).

Ao mesmo tempo, aprendemos a nos curar, a nos cuidar, a procurar profissionais para nos atender e a também ser nossos próprios médicos e curandeiros. Aprendemos na vida que a cura pode se estabelecer através de decisões em nossas vidas (que possibilitem novas visões e transformações), através da relação com familiares e amigos – como em momentos de união e desabafos emocionais – e através de atividades que preencham nossas vidas de sentido.

A própria palavra cura em latim, escrevia-se *coera* e era utilizada em um contexto de relações de amor e de amizade, expressando a atitude de cuidado e de preocupação com o outro. Assim, cuidar do outro é impregnar-se no outro com solicitude, senti-lo dentro, envolvendo-o, dando-lhe sossego e permitindo que o outro faça o mesmo. (p. 127, grifo do autor)

Cada experiência de enfermidade nos traz um registro específico de vivência que nos auxilia não somente na prevenção em outro momento, mas como na precaução de outras doenças. Moléstias surgem em um corpo despreparado e desguarnecido, atacando em ocasiões estratégicas, como em um confronto sobre um “corpo de batalha”; assim, quando o exército de defesa está disperso, com muitas baixas ou com sobrecarga de atividade, surge o momento oportuno de ataque. O corpo apresenta sintomas do que precisamos cuidar e curar em nós.

Nem sempre os nossos cuidados (próprios ou por intermédio de profissionais) nos garantem o restabelecimento da plena saúde. A morte, quando não acidental e causada por uma interrupção abrupta da vida por algum fator externo, é a culminância de um processo de

adoecimento com tempo indeterminado (podendo durar anos, dias ou até horas) – seja este processo físico ou emocional – e envolvendo diversos fatores como, por exemplo, degeneração de tecidos orgânicos, interrupção das funções fisiológicas vitais, abertura de uma porta para a proliferação de corpos minúsculos que desafiam e danificam a saúde corporal, deficiência de nutrientes, desregulação térmica, desvios de programações celulares ou de processos químicos neuronais, entre outros.

Pedro Paulo Monteiro (2005, p. 67-68) reflete que, assim como uma sociedade vive sua renovação através da morte de seus indivíduos, o corpo em vida conta com a morte e o rejuvenescimento constante dos processos celulares, em um ritmo de degeneração e recomposição, de vida e morte – o que permite que nós avancemos mais em nossas existências. Esse processo de vida é natural e se refere à manutenção da vida, mostrando a nós que tais mudanças fisiológicas são momentos de destruição e criação constantes. Essas transformações não se dão somente em processos celulares, mas em níveis de interdependência física, biológica, psicológica, social e cultural (p. 77-78). Assim, percebemos que a vida se mostra como um ciclo constante de renovação, uma roda-viva eterna constituída por etapas bem definidas: nascimento – quando se cria o novo –, desenvolvimento – quando se apreende e se experiencia – e morte – quando se finda o ciclo. Às vezes, esse curso, em sua totalidade, não se completa; porém, sempre se cumpre. Talvez fosse mais exato ainda afirmar que nascemos e morremos. O que existe entre esses pontos imutáveis da existência é um acúmulo de experiências que nos formam como seres humanos, a partir da resistência adquirida a cada aprendizado e situação de enfrentamento nesse campo de provas: a velhice é o passo que antecede nossa finitude.

Uma existência que quer evitar a morte e a doença é uma existência fraca. Potencializamos nossa força vencendo resistências. Um corpo asséptico torna-se enfraquecido e vulnerável. Morre-se a cada momento. Experimentamos em nossa existência múltiplas mortes para potencializar a vida. Estancar o processo de envelhecimento é o mesmo que paralisar a vida (TÓTORA, 2008, p.25).

Mesmo a doença estando presente em toda a nossa existência, sua ideia é constante e fortemente associada com o envelhecimento. A doença no corpo do idoso é vista como algo natural e esperado, dentro dessa perspectiva do corpo humano idealizado como máquinas, que estragam com o passar do tempo (MONTEIRO, 2005, p.69). De fato, a velhice pode apresentar um momento vital de maior fragilidade e requerimento de cuidados com a saúde, pelas debilitações físicas e também às emocionais, mas não pode se resumir a um sentido

único de declínio (p. 77-78). Silvana Tótora (p.22) explana que, por essas relações criadas e essas imagens enrijecidas em nosso imaginário, há presente em nossa época uma cultura de desvalorização da velhice, articulada com “tecnologias de poder de intervenção e controle sobre o corpo dos velhos”. Essas intervenções tecnológicas vão desde as cirurgias plásticas que prometem modificar a imagem do envelhecimento até às tecnologias medicinais que ampliam a expectativa de vida das populações, buscam suprir todas as carências orgânicas e descobrir fragilidades através de exames minudenciados, encontrando no envelhecimento um grande mercado para obtenção de lucro: “A velhice associada à doença mobiliza uma gama variada de especialistas, que fazem uso de um saber específico para intervir no corpo dos velhos, normalizando suas práticas com base em um modelo hegemônico e universal de ser velho” (p. 23). Já Pedro Paulo Monteiro (2005, p. 69) afirma que o corpo humano é tratado pela medicina como uma máquina e que a doença é compreendida como um mau funcionamento da mecânica desse aparelho biológico, necessitando que os médicos, em suas especialidades, consertem as partes isoladas e seus defeitos, como peças soltas.

A velhice é construída socialmente em diversos níveis, inclusive pelas áreas de saúde. A medicina garante cada vez mais o aumento da expectativa de vida, ampliando cada vez mais o nosso conhecimento do que nos é benéfico e como podemos tratar nossas mazelas físicas. Doenças de fundo emocional, como a depressão, também são tratadas com mais facilidade nos dias de hoje através de remédios que inibem ou estimulam processos químicos que despertam a produtividade e o bem-estar do paciente. Médicos estimulam o ingresso do idoso em atividades físicas e de integração, como forma de cooperar com os seus diagnósticos. Exames detalhados são realizados em *check-ups* altamente custosos e os idosos se sentem na obrigação de adquirirem planos de saúde para se sentir mais seguros e confortáveis – mas poucos têm recursos financeiros para custear tais planos, ficando à mercê do precário sistema público de saúde brasileiro. A medicina pode prevenir e ajudar a curar algum estado patológico, mas antes disso, devemos cuidar de nossas relações com os mais velhos para que percebamos o seu espaço no mundo, se estão sendo respeitados em seus desejos e se estão expressando, vivendo em potencialidade:

O sofrimento humano é multifatorial e, portanto, se quisermos atuar de maneira mais eficiente no cuidado aos velhos doentes, teremos que compreender as suas necessidades enquanto seres humanos, como também a natureza de suas próprias vidas, e não simplesmente saber as causas de suas doenças (MONTEIRO, 2005, p.78).

Pedro Paulo Monteiro (p. 34), ao citar o biólogo Humberto Maturana, comenta que o amor é um processo que abre espaço de existência para a coexistência do outro, envolvendo sua aceitação de forma legítima e definindo a dinâmica social: “(...) patologias como neuroses, distúrbios psicomotores, alterações na convivência podem ser corrigidas com o restabelecimento do amor, porque a dinâmica biológica é dependente do amor”. Se o ambiente do idoso não encontra esse espaço de acolhimento permeado pelo amor, ele se fechará sempre mais em uma configuração de isolamento e sua biologia e sua interpretação do mundo se modificarão (*ibidem*). O bem-estar é fator de grande valia não somente na velhice, porém esta se mostra como uma fase em que o amor é essencial para que o idoso se sinta abrigado no vivenciar de sua pré-finitude com integridade. Formas variadas de dominação e opressão destroem o amor, implicando no afastamento e negação do outro, em uma violência ao próprio ser biológico básico (p. 44).

Ainda que vivendo em um ambiente envolvido pelo amor, vivendo mais e com qualidade, o velho – que experimenta em seu corpo o resultado de um processo de vida, com seu somatório total de ações junto a sua pré-disposição genética – não é invencível, estando mais próximo da finitude nessa fase. É nesse momento que se deve, cada vez mais, entender-se próximo à natural finalização de seu ciclo vital e buscar fazer as pazes consigo mesmo, através do amor próprio, com suas conquistas e também com o que não conseguiu conquistar, sem arrependimentos ou sentimentos de impotência – não assumindo uma postura de auto-negação ou autoafastamento. Tótora (p. 37) afirma que nos tornamos o que já somos e que devemos ser em nossa vida ao mesmo tempo médico, artista e legislador:

Médico porque avalia a qualidade das forças em relação e intérprete dos sintomas da doença que acomete o homem domesticado pelo domínio das forças reativas da moral. Artista por ser capaz de modelar um tipo forte – mandar e obedecer a si mesmo sem temor de se colocar em risco – que se identifica com a qualidade das forças que o conformam. Legislador, criador de valores que sejam aqueles da expansão das potências da vida. Vida como vontade de potência.

A artista visual e performer Cecília Stelini⁶¹ realizou uma performance intitulada “*Testamento*”, em que discutiu a dialética entre vida e morte. A senhora tinha em seu cenário uma grande escada que ligava dois níveis: vinha descendo por ela e lendo um testamento próprio, enquanto seu corpo ia se ocultando dentro de um grande vestido branco que envolvia a escada. Um vídeo de uma cirurgia cardíaca sofrida pela artista em 2009 era projetado sobre

⁶¹ Disponível em: <<http://www.at-al-609.art.br/>>. Último acesso em 15 de julho de 2015, às 9h15.

esse tecido e sobre seu corpo em movimento. Este mesmo vídeo projetado, mostrando sua cirurgia e seu coração pulsando, também se tornou um vídeo-arte de Cecília, com o título de “*Para quem mora no meu coração*”⁶². Seu movimento de descida de um patamar para o outro traz uma ideia de aterramento, como símbolo de um momento em suspenso vivido entre morte e vida durante sua cirurgia – uma segunda chance para a sua vida, oportunidade de pisar na terra novamente. A artista diz em seu *site* que nessa performance são discutidas as relações “entre o exterior, invólucro e o interior, que é envolvido por ele, e o apagamento dos mesmos sugerindo uma nova condição de Corpo”⁶³.

Os filósofos da Antiguidade já expressavam grande interesse na área da medicina e nos assuntos de saúde e doença. No livro “*Timeu*”, Platão (2011) apresenta uma teoria onde explicita como os órgãos que constituem o corpo tem seu funcionamento interligado a funções da alma. É a medula, para o filósofo, que faz a ponte entre corpo e alma – que são intrinsecamente interdependentes. Platão (p. 202) narra doenças do corpo e da alma e conclui que devemos viver em uma harmonia entre os dois para ter plena saúde:

No que respeita à saúde e à doença, à virtude e à maldade, não há simetria ou assimetria maior do que a da própria alma em relação ao próprio corpo; não temos nada disto em mente nem supomos que quando uma estrutura frágil e pequena carrega uma alma forte e em tudo grandiosa, e quando os dois são unidos de acordo com a relação inversa, o conjunto do ser-vivo não será belo – é assimétrico em relação às simetrias principais. No entanto, quando está na situação inversa, mostra a quem consegue ver a mais bela e mais agradável de todas as maravilhas.

Platão (p. 205) segue afirmando que os seres vivos de todas as espécies têm uma duração de vida pré-definida e que a estrutura das doenças se assemelha a dos seres vivos. Assim sendo, quando uma doença é tratada com fármacos antes de cumprir a duração que lhe foi destinada, esta frequentemente se transforma em outras doenças, até piores, ou se esconde até revelar-se novamente. Segundo o filósofo, para se gozar de boa saúde e sanar doenças, é necessário, antes de tudo, não irritar o mal colérico somente com remédios, mas antes de precisar aplicá-los, “(...) educar todas as manifestações desta natureza através de hábitos de vida”. Essa ideia se assemelha à já comentada neste trabalho, anteriormente, dos cuidados de si, desempenhados desde a Antiguidade e elucidados por Michel Foucault. Assim como as coisas que estão ao nosso redor nos constituem, Platão (p.190-191) comenta que os elementos

⁶² Fonte: < <https://youtu.be/VbnDIyTAYDQ> >. Último acesso em 2 de julho de 2015, às 22h.

⁶³ Fonte: < <http://www.at-al-609.art.br/?portfolio=testamento-performance-idealizada-para-acciones-al-margen> >. Último acesso em 2 de julho de 2015, às 22h10.

exteriores também nos decompõem, incessantemente. Assim, quando o corpo vai se deteriorando, com o passar dos anos, sua estrutura vai perdendo coesão e resistência e não se renova com tanta facilidade, chegando à velhice depois de muitos confrontos em vida.

As doenças, para o filósofo, vêm do desequilíbrio de nosso corpo em relação aos quatro elementos que nos constituem (fogo, terra, ar e água) e, quando um deles se desregula em excesso ou escassez, pode ocasionar a morte. A morte, para Platão (*ibidem*), quando é culminar e ocasionada de acordo com a natureza, liberta a alma de forma aprazível e quando acontece em desacordo com as ordens naturais (por acidentes, por exemplo), é dolorosa. Dentro desse tempo que distancia Platão a nós, a medicina e a ciência se aperfeiçoaram de forma galopante e muitos dos comentários do filósofo soam aos nossos tempos de forma pitoresca. Porém, suas elucubrações acerca da relação entre corpo e alma provêm de coerentes e valorosas observações e investigações. É fato que tudo o que nos rodeia afeta nosso corpo e nossa alma; por isso, é preciso que estejamos fortes no aspecto material e também espiritual para mantermos um equilíbrio salutar e uma distância de qualquer doença que nos afete.

Em um mundo cada vez mais acelerado, no qual praticamente tudo o que é consumido é gerado por outros e passa por mãos de tantos outros até chegar a nós – sendo tudo direcionado a soluções que geram lucro e praticidade – acabamos por escolher o que nos é mais fácil. Quase não sobra tempo para se pensar na alimentação (ou nos acostumaram a não pensar nisso, para que outros possam pensar por nós?) e os hábitos ditam a ingestão de alimentos que não são dosados nem balanceados pelo excesso ou pela escassez. O que antes podíamos ingerir sem receio, hoje se encontra geneticamente modificado nas prateleiras, ou carregado de conservantes para que não se estrague com o transporte e o tempo de espera pelo consumidor exigente nos mercados.

Para além dos alimentos que nutrem e contribuem para nossas funções plásticas e regeneradoras, nos alimentamos de informações fornecidas por uma mídia e por uma imprensa que investem nas manifestações mais violentas do ser humano, não cedendo espaço de relevância aos grandes feitos humanos cotidianos. Tudo o que o mundo oferta e nos afasta de boas opções é manipulado pelas forças de poder e de lucro (geridos por poucos) para que vivamos constantemente no que Foucault denomina como estado de *stultia*⁶⁴. Dominar-se nessa turbulência informativa tão acelerada contemporânea e aprender a fazer escolhas e seguir caminhos de saúde é um desafio cada vez mais complexo. Dessa forma, quem hoje é jovem já está construindo um corpo e uma mente para habitar na velhice. Como fazer para

⁶⁴ Ver Página 21 do Capítulo 1 desta dissertação.

que os cuidados de si, a meditação, a alimentação consciente, a prática corporal por exercícios e tantos outros fatores sejam o foco de nossas vidas – além do cumprimento obrigatório de tantas demandas exigidas?

Tudo o que fazemos como “causa” no presente age em “consequência” futura; doenças também não estão relacionadas somente à relação com o corpo, mas inclusive com os pensamentos, modos de lidar com as situações da vida, compreensões dos estados e ciclos de nossa existência e dominação da mente. A partir desses pensamentos, podemos refletir sobre nossos idosos de hoje, que já passaram por tantos momentos difíceis: muitos passaram por guerras, racionamentos, períodos políticos de opressão, inflação na economia, insuficiência nos sistemas de educação e de saúde em suas infâncias, pressões sociais, manipulações midiáticas e governamentais, relações engessadas e mais regradas em relação às liberdades e prazeres vivenciados pelos jovens de hoje, hábitos danosos considerados normais (modas de fumar e beber, sem reconhecimento do dano e ainda com investimento da publicidade), grandes responsabilidades desde cedo e falta de tecnologias que contribuíssem para a manutenção de uma vida mais saudável. Esses são alguns dos diversos pontos que podemos imaginar em suas relações com o mundo, ao mesmo tempo em que poderíamos listar também todos os benefícios que tiveram em outros tempos. Ou seja, cada período histórico é carregado de pós e contras que exigem atenção de nós e também a escolha por opções para seguirmos vivendo. Assim sendo, sempre é tempo de reflexão para assumir novas condutas ou meditar sobre seus caminhos e, na velhice, esses espaços que estimulam as práticas de si e suas relações com o todo são fundamentais para ofertar novas possibilidades de vida e posicionamentos no mundo.

Focando nesse espaço essencial de reflexão sobre a saúde, no dia 24 de novembro de 2013, eu e a senhora performer Vera Santos⁶⁵, realizamos a ação “*Autodiagnóstico do Envelhecer*”⁶⁶ (terceira ação do Projeto Performanciã), integrando a programação da ocupação artística Armando no Gonzaga, promovida no Teatro Municipal Armando Gonzaga, no bairro de Marechal Hermes, Rio de Janeiro. Após eu ter recebido o convite para apresentar uma performance no evento, convidei Vera para que criássemos em conjunto uma ação que dialogasse com idosos sobre o tema da saúde. Reunimo-nos em uma tarde e pensamos em uma ação relacional na qual os idosos abordados participariam de uma consulta, mas não uma consulta em que determinaríamos algo através de um diagnóstico, representando doutores,

⁶⁵ Vera Santos é aluna do Grupo Renascer e se tornou grande amiga. Sempre interessada pela performance, foi grande apoiadora do projeto, em diversas ações.

⁶⁶ Disponível em: < <http://projetoperformancia.blogspot.com.br/2013/12/autodiagnostico-do-envelhecer.html> >. Último acesso em 30 de junho de 2015, às 22h50.

mas uma consulta realizada por elas mesmas. Estaríamos ali presentes somente como mediadores. Antes de se aposentar, Vera trabalhou por muitos anos em atendimento público como assistente social, oferecendo para essa performance ferramentas relacionais já conhecidas e experimentadas por ela.



Vera recebe participante para mediar o autodiagnóstico.
 Performanciã: *“Autodiagnóstico do Envelhecer”*

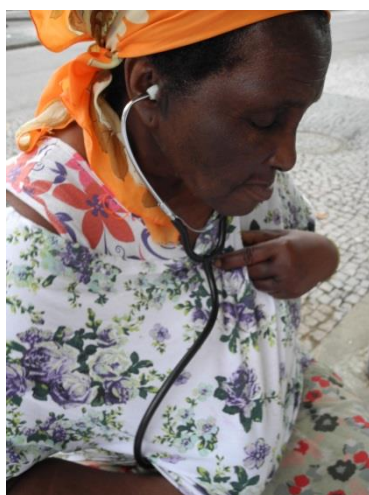
Visualmente, o espaço da performance remeteu a um consultório a céu aberto, montado na calçada em frente ao Hospital Estadual Carlos Chagas, que fica em frente ao teatro Armando Gonzaga. A intenção da performance era causar um estranhamento desde o primeiro contato com este consultório que remetia tanto a um universo hospitalar/clínico, quanto a uma tenda espiritualista: uma “consulta” médica? Mística? Uma performance? Auto-dia-gnosis? Autoconhecimento? Espaço de meditação e práticas de si? Tudo isso.

Na mesa de consulta, com pedras energizadas, búzios, incenso, defumador, uma mão de pedra-sabão (objeto de poder e de comunicação com o cosmos) e flores sobre uma toalha branca (“centro espírita de mesa branca” ou “consultório médico?”), a mediadora de diagnósticos Vera recebia os idosos daquele espaço público que eu encaminhava para seu consultório. Como código pré-estabelecido, os pacientes somente poderiam entrar e sair do espaço do consultório performático através de um tapete vermelho onde se lia um “Bem-Vindo” estampado. Esse tapete era a “porta de entrada” para a participação na ação, um

espaço liminar entre o cotidiano e o espaço artístico de descoberta da experiência – se assemelhando, de forma lúdica, ao uso do tapete como “espaço vazio”⁶⁷, em encenações do diretor de teatro Peter Brook. Esse código já era uma forma de quebrar um pouco o possível receio inicial dos idosos, porém, não foi tão difícil entrar em contato com esses participantes, pois atividades e campanhas relacionadas à saúde e realizadas em espaço público são eventos geralmente atrativos para idosos – como tendas com profissionais da saúde que medem pressão, medem os níveis de glicemia, entre outros serviços destinados à população idosa.



Vera em sua “mesa branca” de atendimento
 Performanciã: “Autodiagnóstico do Envelhecer”



Auscultar/escutar o coração / pés na grama do lugar de paz escolhido para a performance acontecer.
 Performanciã: “Autodiagnóstico do Envelhecer”

⁶⁷ “Uma vez sobre o tapete, eram instantaneamente necessárias uma nova intensidade, uma nova concentração, uma nova liberdade. (...) No momento em que davam o primeiro passo em direção ao tapete, eles aceitavam a responsabilidade que se estenderia durante todo o período em que estivessem nessa zona especial” (BROOK, Peter. *Fios do tempo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000, p.252).

Trajados de jaleco, roupa branca e com terços e estetoscópios no pescoço e adereços com escapulários, “recebemos” os pacientes solicitando que eles tirassem seus sapatos e que colocassem os pés sobre um tapete de grama disposto sob a mesa de consulta. Inicialmente, o paciente tinha de pensar em um lugar que o remetesse a um estado de paz. A partir disso, a consulta dar-se-ia nesse lugar, como em um transporte mágico. Perguntas eram feitas a partir de um questionário para o autodiagnóstico – tais como: “como seu coração está batendo?” (em que o paciente realizava a autoescuta de seu coração, através do estetoscópio), "qual é o cheiro de sua vida?", “eu tenho cuidado de mim?”, "quais as dificuldades do envelhecer e como mudar?", "quais alegrias em envelhecer e como perdurar?", “eu tenho procurado me relacionar com as pessoas?”, etc. Porém, essas perguntas eram apenas catalisadoras para um diálogo mais livre e para uma reflexão sobre comportamentos e maneira de cuidar de si (com a alimentação, com o físico e com a alma, com os relacionamentos e com meditação/reflexão do passado).



Procedimento de conexão com o cosmos / questionário.
 Performanciã: “Autodiagnóstico do Envelhecer”

Na última etapa da consulta, receitava-se um verso-pílula (versos-positivos de poetas nacionais) para que o paciente tomasse/lesse religiosamente por 30 dias, de manhã e à noite. Era também solicitado ao paciente que colocasse sua mão sobre a mão de pedra-sabão o tempo necessário para que o calor de sua mão esquentasse o frio da mão de pedra e harmonizasse a temperatura desse contato, assim tendo um tempo especial para meditar e fazer um pedido a ser recolhido pelo cosmos. Uma leitura lúdica de pedras também poderia acontecer, dependendo do caso. As respostas dos pacientes eram anotadas com uma caneta-

seringa nesse questionário para autodiagnóstico, que ao fim, era assinado pela mediadora e carimbado com um carimbo de beijo. Quando os pacientes eram encaminhados para a saída do consultório, recebiam o seu autodiagnóstico preenchido (para que possam refletir sobre seus cuidados), uma flor, uma carta do projeto “*Correios S/A (Senhoras Anônimas)*” e uma fotografia antiga da estação de trem de Marechal Hermes, remetendo-o à sua lembrança e à memória daquele espaço.

É interessante perceber a entrega dos idosos ao “método performático” da *autodiagnose*. Escutar o próprio coração com os pés na grama. Uma senhora participante, moradora de rua, ao utilizar o estetoscópio, balbuciou cantigas de roda escutadas em sua infância – aos poucos a música ganhou voz e corpo e ela cantou para a câmera. Disse que era essa música que estava escutando em seu peito. Um senhor, no consultório imaginário e real, na calçada do hospital público, fala das condições de precariedade da Saúde no Brasil. Uma senhora, acompanhada de sua neta, ao se deparar com a pergunta sobre cuidados com a saúde, disse que se cuidava bem – sendo ela repreendida pela menina, que disse que sua avó era diabética e comia muitos doces. Uma senhora acreditou na prescrição da pílula-verso, tentando memorizar a prescrição mística-medicinal, de que devia ler o verso “religiosamente” durante um mês, pela manhã e pela noite.

Essa performance também foi realizada no dia 19 de setembro de 2014, na décima primeira edição do projeto PERFORMANCE, do SESC Campinas, integrando a performance “*Consultório de Ações Performáticas*”⁶⁸, do Coletivo de Performance Heróis do Cotidiano (do qual faço parte desde 2010). Nesta segunda realização da performance, em que a performance viajou para Campinas pelo trabalho do Coletivo, não foi possível a presença de Vera e somente eu mediei os atendimentos aos idosos da área da praça central da cidade. Na praça central, o consultório foi montado, incensado e defumado. Os pacientes eram recebidos pelo mediador: a palavra médium se refere àquele que medeia e se comunica com mundos diferentes do seu. Ao fim da consulta, um passe de maracá⁶⁹. Mesmo não sendo uma performance realizada por idosos, nesse caso específico, a estrutura toda montada se destinava somente a idosos e somente com eles a ação poderia ocorrer. Como nessa ação eu recebi cachê artístico para a apresentação, destinei a Vera uma porcentagem do valor total para co-criação da performance. Essa ação, em suas duas apresentações, atendeu cerca de dez

⁶⁸ Fonte:

<http://www.sescsp.org.br/programacao/43192_CONSULTORIO+DE+ACOES+PERFORMATICAS#/content=saiba-mais>. Último acesso em 17 de junho de 2015, às 22h21.

⁶⁹ Vídeo da meditação com maracá: Fonte: <https://youtu.be/gy1jaxLr_yI>. Último acesso em 6 de julho de 2015, às 14h08.

idosos (cada consulta ocorria em uma média de 15 a 30 minutos). Segundo os critérios de interação em arte apontados por Pablo Helguera, essa ação contou com uma participação criativa (quando o participante cria algo dentro de uma estrutura estabelecida pelo artista, colaborando com um conteúdo). Essa participação criativa, em uma estrutura montada como peça de conversação⁷⁰, permite que os envolvidos troquem percepções a partir de perguntas-chave específicas que se desdobram em uma conversa de reflexões e trocas. O conteúdo criativo dessa ação está na meditação das questões propostas em relação à saúde e memória.



“Autodiagnóstico do Envelhecer” como parte do “Consultório de Ações Performáticas”, ação do Coletivo Heróis do Cotidiano, no SESC Campinas. Fotografia à direita: Gilson Motta.

5.2.: Experimentações sobre o Parkinson

O mal de Parkinson acomete muitos idosos pelo mundo e é uma doença degenerativa do sistema nervoso central (atacando a produção de dopamina, substância que conduz as correntes nervosas) que atua sobre as capacidades motoras da pessoa, sendo uma das doenças mais presentes entre os idosos brasileiros – aproximadamente 200 mil⁷¹. É uma doença progressiva, mas variável em cada paciente, podendo o idoso viver uma vida tranquila com a doença ou até ser acamado e impedido de andar, falar, comer sozinho. O parkinsoniano

⁷⁰ Modelo de peça performática que se dá a partir de uma estrutura (mais livre ou mais programada) onde a conversa é o ponto forte de uma ação, fornecendo conteúdo para o acontecimento. Ver em: KESTER, Grant H. *Conversation pieces: collaboration and artistic identity*. In: *Unlimited Partnerships: Collaboration in Contemporary Art*, CEPA Gallery. Buffalo: New York, 2000. Disponível em: <<http://digitalarts.ucsd.edu/~gkester/Research%20copy/Partnerships.htm>>. Último acesso em 2 de julho de 2015, às 12h35.

⁷¹ Fonte: <<http://www.saudegeriatrica.com.br/medicina/saude/geriatria/gerontologia/idoso/doenca08.html>>. Último acesso em 20 de junho de 2015, às 18h25.

apresenta, através de seu diagnóstico, diversos distúrbios nervosos e dificuldades motoras (como no sono, na fala, nos movimentos), mas não tem sua capacidade intelectual e sua memória prejudicadas. Tendo sua rigidez muscular debilitada, desequilíbrios ocorrem mais facilmente e a lentidão dos movimentos e dificuldades na fala, na escrita e em outras atividades manuais é cada vez mais constante – segundo dados da Associação Brasileira de Parkinson (ABP)⁷². Ainda não foi descoberta a sua cura e esta pode ser considerada uma doença hereditária – quem sabe de seu futuro?

Meu avô paterno recebeu há alguns anos o diagnóstico de Parkinson, mas, como a doença ainda não é tão avançada em seu caso, permite que ele leve uma vida ainda tranquila. Suas restrições se apresentam nas movimentações da mão (para a escrita, para manusear talheres e outras ações que exigem precisão), do joelho e de uma limitação no andar. No dia 25 de outubro de 2014, dia em que meu pai completou 60 anos de idade (entrando na terceira idade), foi realizada a performance “*Park in son / Son in park*”⁷³. Nela participamos eu (com 27 anos na época), meu pai (60) e meu avô paterno (89). A ideia da performance foi reunir três gerações em um parque para desempenharmos um programa performativo de ações variadas, que partem de um plano poético e simbólico e lidam com o gestual e o físico. “*Park in son / Son in park*”: o parque nos filhos, os filhos no parque, esse lugar de encontro, de atividades, de contemplação da natureza, de meditação. Esse lugar onde os pais levam os filhos para passear e realizar atividades ao ar livre. No dia do aniversário do meu pai, uma performance de celebração da vida, de agradecimento aos ancestrais, a tudo o que fizeram para chegar até ao que conheço de mim hoje. A ideia era trazer um momento de descontração para todos, além de também nos colocarmos um no lugar do outro e buscarmos um equilíbrio através da experimentação corporal e do histórico/memória de cada um.

Utilizo aqui o termo “programa performativo”, cunhado pela performer Eleonora Fabião (2013, p.4, grifo da autora): “Programa é motor de experimentação porque a *prática do programa* cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa”. Fabião (*ibidem*) ainda afirma que o programa performativo é o enunciado que norteia a performance, sendo “um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio”. Esse formato auxilia os participantes a suspender o automatismo (p.5) e hábitos no

⁷² Fonte: < <http://www.parkinson.org.br/> >. Último acesso: 20 de junho de 2015, às 23h50.

⁷³ Disponível em: < <http://projetoformancia.blogspot.com.br/2014/10/performance-park-in-son-son-in-park.html> >. Último acesso em 30 de junho de 2015, às 22h45.

performar, abrindo-se às surpresas e ao plano de ações. Por partir de um programa performativo com pessoas tão próximas, um ritual de afeto se estabeleceu – e o relato dessa performanciã se mostra mais tomado pelo sentimentos e pela liberdade em narrar os fatos.



Eu, meu pai e meu avô conectados por um fio, em fotografia tirada por um transeunte do parque.
 Performanciã: “*Park in Son / Son in Park*”

Meu pai e meu avô não sabiam do passo a passo elaborado para o programa performativo. Mesmo idealizando esse programa, não tinha como ter controle sobre seus resultados – o plano funciona como experimentação livre – e, mesmo sabendo dos pontos a serem experimentados, não poderia imaginar como se daria o seu desenrolar através das ações conjuntas de três indivíduos de gerações distintas da mesma família. Meu pai e meu avô sabiam apenas que participariam de uma performance. A primeira regra de nosso programa foi pedir a cada pessoa/família que atravessasse o nosso caminho durante essa ação no parque para tirar uma fotografia nossa e documentar aquele nosso momento. Quase todas as fotografias dessa ação foram realizadas por desconhecidos, que caminhavam pelo parque e também paravam para entender o que estávamos fazendo, buscando informações e fornecendo suas impressões. Também realizei registros fílmicos e fotográficos, em um desafio de limitação de movimentos – os motivos serão explicados na sequência do programa performativo. Por utilizarmos esse esquema para a execução da performance, a nossa participação (segundo pontos de Pablo Helguera) dentro do programa era criativa (fornecendo conteúdo dentro de uma estrutura pré-estabelecida) e a participação das pessoas que cruzavam

nosso caminho e eram convidadas a nos fotografar era dirigida (ao contribuírem com uma ação simples).

O programa contava com seis momentos distintos, nomeados como: 1 – O fio; 2 – Meditar; 3 – Contar histórias e escrevê-las; 4 – Plantar; 5 – Jogar bolas; 6 – Finalizar. No primeiro momento, pedi para que esticassem os dedos indicadores. Perpassei um fio branco de barbante por nossos dedos. A partir daquele instante, tudo o que faríamos no programa performativo seria ligado por esse fio. Onde um fosse, os outros teriam de ir amarrados, tanto física quanto simbolicamente (esse fio que nos une, genético e sanguíneo, que vai através do tempo nos perpassando, costurando nossas histórias). Em relação ao Parkinson, uma ideia de limitação física. A partir desse instante, o movimento de todos estaria limitado (em uma experimentação do corpo sem a capacidade total conhecida dos movimentos) e precisaríamos um da ajuda do outro para resolver alguns movimentos, para seguir o nosso caminho. Andamos conversando até um banco, para nos sentar – meu avô se cansa facilmente.

Já iniciando o segundo momento do programa, pedi para que todos fechassem os olhos. Meditamos brevemente com o som da natureza friburguense ao fundo, no Parque São Clemente - jardins da antiga residência do Barão de Nova Friburgo. Meu avô não sabia dessa informação, morando há tantos anos em Nova Friburgo. Com os olhos fechados, peço para que coloquemos uma de nossas mãos sobre a mão do outro. Energizamos-nos. Começo a agradecer meu avô por sua existência, por estar ali participando daquele momento ritualístico e performático. Agradeço por ele ser um homem de coração puro. Meu avô foi agricultor por 79 anos de sua vida, mexendo na terra e fazendo brotar. Agradeço por ele gerar beleza, colher beleza, por ter essa sabedoria de lidar com a terra, tão generosa conosco. Seus olhos fechados tremem. Agradeço por cada ação dele no mundo, por ter criado meu pai da melhor maneira, fazendo o melhor para seus nove filhos, em tempos difíceis, na roça. Passo a agradecer meu pai, por também ter se esforçado ao máximo para que eu fosse o que sou hoje e por contribuir com meus sonhos. Parabenizo meu pai pelo dia dele, desejando que sua entrada nesse novo ciclo (essa linha imaginária classificativa que, de repente, se atravessa para uma "terceira idade") seja de tranquilidade, amor e muita saúde. Faço votos de alegria e digo que, no que depender de mim, ele terá uma velhice com semelhante segurança e carinho devotados por mim. Abrimos os olhos sorrindo e apresento a instrução do terceiro momento do programa.

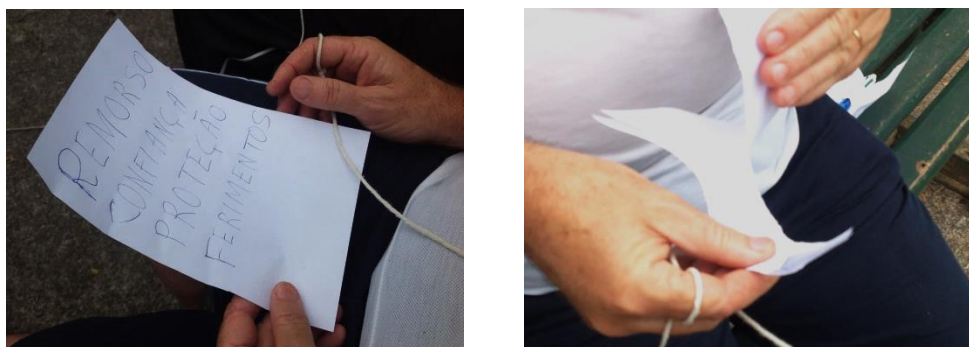


Após contar histórias, escrevê-las.
 Performanciã: “*Park in Son / Son in Park*”

Entrego um papel para cada um, junto a uma caneta. Peço para que meu avô conte uma história marcante ocorrida junto a meu pai/ou em relação a ele, que meu pai conte uma história marcante comigo e por fim, conto um momento marcante com meu avô (Avô > Pai > Filho/Neto > Avô). Meu avô conta rindo que meu pai foi com amigos "roubar" mexericas em um terreno próximo à casa deles, justamente quando meu avô chegava do trabalho no sítio com um saco de laranjas-lima colhidas por ele. Ele deu um puxão de orelha no meu pai, na frente dos amigos. Ele levou esse momento marcante para ele por toda a sua vida e disse que somente há pouco tempo pediu perdão ao meu pai. Meu pai sorri e diz que ele só estava protegendo: quem sabe não havia no terreno um cachorro grande que pudesse mordê-lo? Meu pai conta que ficou com remorso em um dia em que me levou para passear de patins, em uma rua mal asfaltada e de grande inclinação. Ele disse que me colocou em uma ponta da rua, se distanciou e pediu para que eu fosse ao encontro dele. Eu caí de cara no chão, em alta velocidade, trepidando. Esfolei o rosto e ele me levou no colo, sangrando, para casa. Eu conto para o meu avô que, quando recebi o meu diagnóstico de câncer, fui visitar meus avós no dia seguinte para dar a notícia. Eu, que tinha uma relação mais afastada com meu avô nessa época (por ser uma família numerosa, não por algum motivo mais sério), pela primeira vez percebi com encanto o grande carinho que ele sentia por mim, ao vê-lo abaixar sua cabeça em profunda tristeza, chorando com a notícia. A partir daquele dia, meu avô rezava um terço diariamente com minha avó e outras pessoas, de joelhos – mesmo sendo uma posição desconfortável para sua idade e para sua condição física. Nesse momento em que conto e relembro a história, meu avô chora. Depois de contadas as histórias, escrevemos em nossos

papéis palavras relacionadas a essas histórias. Foram elas: remorso, perdão, amor, carinho, ferimentos, infância, cuidado com o próximo, fé, doença, cura, etc.

Segundo dados da ABP, os tremores típicos dos parkinsonianos variam durante o dia e podem se tornar mais intensos quando a pessoa fica mais nervosa e até desaparecer em momentos de descontração – uma das intenções da performance foi realizar como essas variações se davam ao longo do programa. Às vezes, o tremor nem é percebido, em outros momentos, aparece mais quando a pessoa segura com suas mãos um pedaço de papel e este reverbera os movimentos trepidantes do gesto. No vídeo de registro da ação⁷⁴, podemos perceber os tremores de meu avô enquanto segura o papel e enquanto todos contamos histórias que induzem a um estado de relação mais “desarmado” e incitam a uma interação emocional íntima mais aberta e disponível. Por fim, escritas essas palavras, pedi para que picotássemos esses papéis, em pedaços. Palavras cortadas. Folhas fragmentadas.



Papéis com palavras e intenções sendo picotados.
Performanciã: “*Park in Son / Son in Park*”

No quarto momento, saímos do banco e fomos plantar. Meu avô sempre lidou com a terra, por 79 anos na agricultura e meu pai cresceu observando o seu trabalho. Eu não me lembro de ter plantado algo em minha vida – a não ser nos experimentos com feijões em algodão na escola. Tínhamos disponíveis diversas sementes. Meu avô escolheu plantar abóbora. Enquanto cavouca a terra, com seus movimentos mais limitados e trépidos, falava de uma reportagem de televisão onde aprendeu que existem mais de 130 tipos de abóbora. Esses assuntos o interessam. Ele contou que seu pai (meu bisavô), certa vez colheu uma abóbora gigante, com quase 100 kg, por ter plantado em terreno adubado. Por falar em adubo, pedi para que ele colocasse um pouco de nossas palavras picotadas junto às sementes, para que nossas palavras e intenções virassem adubo. Ali estávamos não só plantando algo para o

⁷⁴ Disponível em: < <http://youtu.be/SMTXf-cqwVk> >. Último acesso em 30 de junho de 2015, às 22h47.

amanhã, gerando natureza a partir do nosso encontro e fazendo germinar novas possibilidades, mas transmutando sentimentos dessas histórias que nos marcaram com o outro. A terra acolhe, modifica, transforma, regenera. E as palavras de nossos acontecimentos iriam estar ali para colaborar no crescimento da vida plantada.



Plantando sementes e adubando com as palavras.
 Performanciã: *"Park in Son / Son in Park"*

Meu pai plantou tomates, dizendo que é um dos alimentos preferidos dele, mas que não pode comer em excesso por ter cálculos renais. Eu plantei sementes de amor-perfeito – gosto de flores, cores e odores. E, ao plantá-las, falei que tinha escolhido essa semente por nosso amor de gerações ser esse amor-perfeito, esse elo bonito que temos. Sempre que plantadas as sementes, um gole d'água sobre a terra e uma oração/intenção falada para aquele momento, agradecendo a terra. Conectamos.

Após o plantio, partimos para o quinto ponto de nosso programa. Fomos para o coreto do parque e lá enchemos balões de ar (bexigas). Meu avô não teve força para soprá-los. Enchemos alguns e, lá mesmo no coreto, jogamos nós três uma variação de um jogo chamado "três cortes", como um vôlei livre e leve com balões. Movimento fluido e leveza, com maior foco nos membros superiores. Meu avô, que não sai de casa e assiste muito à programação televisiva, parecia ter voltado à infância ao brincar conosco. O fato de estarmos amarrados

limitou por vários momentos a liberdade de nosso movimento em direção ao balão. Quando se abre muito o braço, puxa-se o dedo do outro, que puxa o do outro. Meu avô tenta chutar o balão, o joelho não sobe. Ele diz que não é mais jovem, que não consegue mais. Os movimentos realizados ocasionariam um balé no coreto. Meu pai se diverte, eu também. Os balões estouram.



Enchendo balões e brincando – movimentos mais leves, com maior foco nos membros superiores.
 Performanciã: “*Park in Son / Son in Park*”



Brincando de jogar bola – movimentos mais pesados, com maior foco nos membros inferiores.
 Performanciã: “*Park in Son / Son in Park*”

Sáimos do coreto e fomos para um gramado, agora com uma bola dura, de futebol. Essa bola, diferente da anterior, levou os nossos movimentos aos pés e às pernas. Meu avô conta que jogava muito futebol na infância e adolescência e que seu pai não gostava, por achar que aquilo não levava a nada. Ele diz que foi um craque da bola, até o dia em que deslocou seu joelho ao cair em um buraco no campo de futebol, formado pela pata de um boi

que tinha passeado por lá em dia de chuva – uma pisada que o barro depois endureceu nessa forma. Jogamos bola. A bola vai longe, todos nós temos que correr para buscá-la. Correr não pode. Por pouco a bola não cai no lago. Temos que entender e controlar a potência de nosso chute, para que a bola não escape do nosso domínio e não canse a todos em seu resgate. Os movimentos de todos ficam mais equalizados e mais comedidos. Entendemos o quanto podemos: temos que driblar o nosso desejo de chutar dentro de nossas potências para acompanhar a energia do movimento limitado. Meu avô perde muitas bolas, suas pernas não acompanham, mas, surpreendentemente, consegue fazer uma embaixadinha. Vamos andando, passando a bola um para o outro. Meu avô se cansa e paramos. Na verdade, fico muito cansado também e suado: penso nele.

O declínio físico e as deficiências motoras mostram aos idosos que seus corpos são vulneráveis e imperfeitos e que patologias que limitam o corpo (como o Parkinson) trazem possibilidades de recriar as relações com o mundo e mostrar o quanto ainda podem esses idosos ser criativos ao inaugurar formas novas de ação no cotidiano, realizando atividades e tarefas de modo adaptado e alternativo, dentro de suas barreiras – não necessitando que o idoso se encerre em uma ideia de reclusão, impossibilidade e impotência (MONTEIRO, 2005, p 77). Reconhecer que ainda “é” e que as mazelas não limitam o desejo de ser.



Inscrivendo nossas iniciais em uma árvore com cartas amarradas, que escrevemos um para o outro.
Fotografias de desconhecidos transeuntes. Performanciã: “*Park in Son / Son in Park*”

Por fim, no momento final do programa, voltamos até uma árvore do espaço onde plantamos nossas sementes e fazemos a inscrição de nossas iniciais em seu caule: BE – Borlido Elias. BEF – Borlido Elias Filho. M – Marcelo (por pouco Borlido Elias Neto?). Ali ficaremos marcados por muito tempo na natureza, enquanto aquela árvore existir, inscritos na matéria viva. Também uma marca fica naquele espaço de performance, mostrando que

passamos por ali, que passamos por aqui, que ainda estamos passando, que seremos passado. Ali distribuí mais um pedaço de papel para todos, agora para escrever o que cada um deseja para o futuro do outro, em palavras soltas. Dessa vez, em ordem inversa: eu para o meu pai, meu pai para meu avô, meu avô para mim (Avô > Pai > Eu > Avô). Após escritas as nossas cartas, pedi para que soltássemos nossos dedos desses nós do fio simbólico que nos amarrava, afirmando que nosso real fio de ligação nunca seria desamarrado, nunca arrebitado. O que nos une, mesmo depois de nossas passagens, ainda será elo, eterno, terna idade, eternidade. Esse fio de barbante perpassou as nossas folhas de papel com intenções para o outro. Amarramos, por fim, essas "cartas" no tronco da árvore inscrita com nossas iniciais. Demos um duradouro abraço de carinho e finalizamos o nosso programa.

5.3.: Doença de Alzheimer

Entre fevereiro e março de 2015, foram realizadas as duas etapas da performancã “D.A.D.A.”⁷⁵, com as senhoras Maria da Conceição (89 anos) e Lia Dalva (82 anos), diagnosticadas com a Doença de Alzheimer e acompanhadas nesta ação por cuidadores de suas famílias (Marta, filha de Maria da Conceição e Antonio, neto de Lia Dalva). Maria da Conceição (diagnosticada há quatro anos) trabalhou em sua vida na roça e também em casa, cuidando dos filhos. Já Lia Dalva (diagnosticada há seis anos) foi professora, pedagoga e escritora de livros didáticos de alfabetização e livros infantis, como “*Dona Marta Lagarta*” (Premiado pela Unesco no Concurso “Livros para um Mundo Melhor”) e “*A Menina e o Velho*”. Para essa performancã, também foi utilizado o programa performativo como tática de experimentação, lidando com os seguintes pontos: repetição, fluxo, corte, colagem, montagem, embaralhamento e sentido na expressão e na comunicação do portador de Alzheimer.

As iniciais que intitulam essa ação se referem àquelas utilizadas por médicos, cuidadores e pessoas que pesquisam e/ou têm contato com a Doença de Alzheimer: D.A. Pelo fato de ter sido realizada em duas etapas (uma com cada senhora, seguindo as mesmas ações de um programa performativo elaborado para a ação), a performance ganha o nome de “D.A.D.A.” – que, para além das iniciais que identificam a doença, traz uma referência direta ao dadaísmo, importante corrente cultural do início do século XX. Nesta experiência performática, os pontos que ligam a D.A. ao dadaísmo foram elencados a partir de

⁷⁵ Disponível em: < <http://projetoperformancia.blogspot.com.br/2015/03/10-performancia-dada.html> >. Último acesso em 29 de junho de 2015, às 16h20.

características reconhecíveis tanto nos processos vivenciados por pacientes diagnosticados quanto no movimento artístico, de forma geral.

Há, no território brasileiro, mais de 1,2 milhões de brasileiros que sofrem com a D.A., de acordo com dados da Associação Brasileira de Alzheimer (ABRAZ)⁷⁶. A previsão mundial é de que, em 2030, 65,7 milhões de pessoas desenvolvam o diagnóstico da D.A. O maior número de pacientes com o diagnóstico é de mulheres e não há distinção de classe econômica. A D.A. não afeta somente o idoso, mas a convivência e interação familiar, quando tudo se transforma. O psicólogo Paulo Bernardo de Araújo (2006) escreveu um livro sobre o Alzheimer e as relações com a família e a sociedade. Sobre a doença e sua visibilidade, o autor afirma: “O que não é coerente, nos parece, é nos fecharmos em nós mesmos, vivermos a angústia maior do egoísmo da dor, nos privando do contato com outras pessoas e nada fazemos para repassar a terceiros tudo o que nosso enfermo passa e que também estamos passando.” Araújo (p. 81) completa: “Não é hora de retermos. É hora de dividirmos talento”. É necessário nos abirmos a essas questões, para que essa doença e seus portadores ganhem cada vez mais respeito de todos os setores da sociedade. Planos de saúde, por exemplo, ainda não cobrem os custos elevados de alguns casos de D.A.

A D.A. é reconhecida como uma das formas mais severas de demência, irreversível em seu processo e muito mais frequente em pacientes de idade avançada, sendo causada por uma danificação que “(...) causa a morte celular e provoca alterações na estrutura do cérebro” (p. 65). Esses danos são identificáveis em pacientes diagnosticados com a doença em três estágios definidos de acordo com as características do processo, não apresentando uma duração temporal comum a todos pacientes – sendo assim, um processo distinto para cada um que vive essa experiência. Em algum momento da doença, ocorre a falta de um neurotransmissor específico ligado à memória e às capacidades de raciocínio, identificação e julgamento, ocasionando a interrupção de mensagens neuronais de grande importância para a relação do paciente com o seu universo (p. 70).

A D.A. pode ser classificada em dois subtipos, de acordo com a idade do início dos sintomas: senil (após 65 anos, sendo este o tipo mais comum) e pré-senil (anterior aos 65 anos)⁷⁷ – tendo ainda casos mais raros em que a doença se instala no paciente de forma bastante precoce e é mais acelerada (p. 15). Geralmente, a D.A. se caracteriza em seus

⁷⁶ Fonte: < <http://www.abraz.org.br/sobre-alzheimer/o-que-e-alzheimer> > Último acesso no dia 21 de junho de 2015, às 14h46.

⁷⁷ Como mostra o filme “*Para Sempre Alice*” (2014), com direção de Richard Glatzer e Wash Westmoreland, que conta a história de uma professora de linguística de 50 anos de idade que encara com sua família a degradação mental provocada pelo Alzheimer.

portadores pela perda de memória de forma progressiva, distúrbios comportamentais e emocionais e comprometimento de suas funções cognitivas. Em seus três estágios, há um agravamento dos sintomas, como distúrbios da memória – que inicialmente são ligados às memórias recentes e ao longo do tempo danificam memórias mais antigas –, interferência nas funções viso-espaciais, na linguagem, no aprendizado, na concentração, na comunicação (que no último estágio se reduz ao mutismo ou a sons desarticulados, como na fala de um bebê), na capacidade crítica e na cognição do paciente, entre outros (p. 72-73). “A doença de Alzheimer é trágica, não há dúvida. Mas a conclusão a que chegamos é que a maior tragédia ainda é o nosso desconhecimento sobre a doença, o doente e, acima de tudo, sobre nosso mundo interno” (p. 125).

Léo Pessini (2006, p.70), professor e pesquisador em bioética, nos fornece alguns termos específicos para estados de doença prolongados na velhice e relações éticas de comprometimento e solidariedade com os idosos em situações de doença. Ele aborda o termo *mistanásia* – quando a vida é diminuída em um contexto social excludente – e comenta a *eutanásia* – como forma de abreviar a vida de um paciente em sofrimento – e a *distanásia* – que seria a implementação de tratamentos inúteis e superficiais que prolongam sofrimentos dos momentos finais do paciente em um estado avançado de uma doença – como dois limites distintos de tratamento. Um paciente de Alzheimer estaria entre esses dois polos, onde a doença deve ser aceita pelo paciente e pelos familiares e seus cuidados devem ser tomados para controlar e amenizar a situação do diagnosticado. Os tratamentos aliviam os sintomas e podem permitir que a doença evolua de forma mais lenta, podendo contar ou não com uso de farmacológicos. Mesmo ainda não havendo cura para o Alzheimer, remédios auxiliam o paciente em uma sobrevida e para uma melhor qualidade de vida (com receitas específicas para cada caso, que controlam uma substância cerebral chamada acetilcolina, ou reduzem toxinas ou atuam na neurotransmissão e na neuroplasticidade). Em casos nos quais farmacológicos não são receitados, atividades de estimulação cognitiva, social e física podem beneficiar a manutenção e o favorecimento das habilidades e funções dos pacientes (com treinamentos de memória, atenção, linguagem, orientação e estratégias compensatórias), conforme evidências científicas declaram⁷⁸.

O processo incontornável da doença se apresenta à família e ao paciente com surpresa, pois se demarca o futuro de uma pessoa como uma sentença em vida (que pode ser branda ou mais agressiva). O desaparecimento de objetos investidos pelo ego causa um rompimento do

⁷⁸ Fonte: < <http://abraz.org.br/sobre-alzheimer/tratamento> >. Último acesso em 22 de junho de 2015, às 01h23.

vínculo entre sujeito e objeto. Assim, são criadas lacunas no ego quando o objeto e a imagem que o constitui são afetados e, conforme a importância e significado de tais imagens deterioradas, a partir daí, o sujeito pode não mais saber associar ideias e reconduzir a sua própria história (MONTEIRO, 2005, p. 105). A evolução natural da doença é detalhada pelo médico ao paciente e à família, como forma de esclarecimento daquele momento específico do idoso. Araújo (2006, p. 26) comenta: “O envelhecer e o surgimento das doenças apenas agrava o quadro dos desencontros, e o diagnóstico de Alzheimer acelera todo o processo, fazendo emergir em todo o grupo um vasto repertório de sentimentos e emoções recalçadas”. Esse é um momento para que as famílias se posicionem e não enfrentem somente a doença diagnosticada, mas a si mesmos e em suas relações, ao assistir o desaprender da lógica no outro para dar valor à lucidez (p. 122). Léo Pessini (2006, p.70) complementa essa ideia afirmando que:

Entre o não-abreviar e o não-prolongar está o cuidar com arte e humanidade. É um desafio grande aprender a cuidar do paciente fora de possibilidades terapêuticas, terminais, sem exigir retorno, com a gratuidade com que se cuida de um bebê, num contexto social em que tudo é medido pelo mérito! Como fomos cuidados para nascer, precisamos também ser cuidados no final da vida. Cuidar é um desafio que une competência técnico-científica e ternura humana, sem esquecer de que ‘a chave para se morrer bem está no bem viver!’.

Pedro Paulo Monteiro (2005, p. 80) expande o pensamento de doença e saúde para nossas relações sociais, ao comentar que estes fenômenos se estendem a todos os outros corpos, não sendo apenas experiências individuais e isoladas: “Não há neutralidade na ação, ou seja, a ação é sempre recíproca, causando mudanças tanto naqueles que precisam ser cuidados quanto naqueles que cuidam. Essa mudança pode ser iniciada tanto por um quanto pelo outro”. Assim, podemos pensar a saúde dos idosos em relação direta com nossa saúde: enquanto agirmos corroborando com os conceitos estigmatizantes sobre a velhice, herdaremos essa sentença compactuada por nós (*ibidem*).

Nos últimos tempos, percebemos na internet (como nas redes sociais) uma profusão de notícias sobre testes que indicam avanços na busca por uma cura dessa doença, potenciais causas do Alzheimer no comportamento das células, como melhorar a comunicação com pacientes de D.A., notícias de reversão da doença em paciente, entre outras tantas matérias divulgadas – umas de fontes confiáveis, de grandes jornais, e outras de sites desconhecidos. Além de notícias, páginas no Facebook fornecem conteúdo informativo e também afetivo, como no caso da página “*Alzheimer – Minha mãe tem*” – onde a filha cuidadora de uma

paciente de D.A. posta vídeos da relação de amor que tem com sua mãe, demonstrando extremos cuidados, além de divulgar também a progressão da doença. Essa página compartilhou vídeos que fizeram muito sucesso nas redes sociais e inclusive a sua criadora foi convidada para entrevistas na televisão. “Sem ter que ‘esconder’ seus doentes, as famílias se liberam mais nos depoimentos trazendo suas dificuldades e levando possíveis soluções simples para problemas complexos vividos no dia-a-dia do portador de Alzheimer.” (p. 119)

A partir dessa breve introdução sobre o espectro clínico da D.A., faço uma relação com o movimento dadaísta, surgido na Europa no ano de 1916 e formado por escritores, poetas e artistas plásticos – sendo os líderes dessa corrente de vanguarda artística moderna, Tristan Tzara, Hugo Ball e Hans Arp (GOLBERG, 2001, p.55-60). O dadaísmo se colocou contra os padrões da arte vigente na época (questionando o sentido e a beleza na arte e o mercado artístico ditando estilos), apresentando um caráter antirracional e refletindo a falta de sentido que o mundo sofria naquele momento com o estouro de uma Guerra Mundial. Não havia senso algum nas desumanidades provocadas por uma guerra de grandes proporções como aquela. Uma atmosfera pesada se instalava na Europa e no mundo, enquanto muitos artistas não refletiam em suas obras esse sentimento comum. O dadaísmo surge, então, como um fôlego desafiante a provocar um paradigma estético, criando arte "sem sentido" – o que naquela época não era nem reconhecido como arte, pelo senso geral.

A fim de escolher o nome do movimento, dentro de seu caráter *nonsense*, seus criadores deram vazão à aleatoriedade, espetando um estilete sobre uma página de dicionário aberta ao acaso. A palavra que designaria o movimento artístico seria então: “*dada*”. Pela escolha aleatória, em relação ao movimento e a seu conceito, “Dada” nada significa, não há sentido nessa escolha. Mas “*dada*” é uma palavra que, dependendo das linguagens em diferentes países, pode vir a apresentar diversos significados distintos, como Tristan Tzara explana em seu manifesto⁷⁹ e a crítica de arte RoseLee Goldberg comenta (p. 62): cubo, mãe, ama de leite, a cauda de uma vaca sagrada, **cavalo de madeira** (em francês), ou bebê que nasce com tufo de cabelo em forma de coroa (no idioma yorubá)⁸⁰. Também pode ser relacionada ao linguajar dos bebês - jornalistas da época criticaram o movimento como uma arte feita para bebês, segundo o próprio Tzara.

É nesse momento que os pontos em comum entre a D.A. e o Dadá são entrecruzados, também refletindo nessa performancã sobre os reflexos do enfrentamento da doença e de seus

⁷⁹ Fonte: < <http://sopanomel.blogspot.com.br/2012/01/manifesto-dadaista-de-tristan-tzara-de.html> >. Último acesso: 21 de junho de 2015, às 15h52.

⁸⁰ BENISTE, José. *Mitos Yorubas - O Outro Lado do Conhecimento*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013, p. 103.

sintomas pelo idoso e suas famílias, e não deixando de abordar a forma de relação da sociedade com o paciente portador dessa doença. A fim de dialogar e trazer visibilidade às suas questões, essas ideias liquidificadas foram transformadas em um programa performativo desempenhado pelas duas senhoras diagnosticadas com ajuda de seus familiares. A participação das senhoras envolvidas na ação foi uma participação criativa e dos familiares mediadores, uma participação dirigida (segundo modelo de participação em ASE, por Helguera).

O programa de “*D.A.D.A.*” se estabeleceu de forma simples, a fim de não cansar as senhoras envolvidas no projeto e dispor muito de sua atenção com pontos excedentes. Cada ação, com três etapas, durou cerca de uma hora e meia. Enquanto todo o programa era cumprido, o familiar mediador da performance teria de, além de explicar cada passo do programa para a “senhora performer” e auxiliar nas ações – pela dificuldade de retenção de informações e instruções –, acionar constantemente uma caixinha de música em formato de carrossel com cavalos de madeira (*dada*). Essa ação recorrente fez parte da ação como uma metáfora ao processo de repetição de narrativas, comum aos pacientes de D.A., no “dar corda” ao fluxo de memórias e de pensamentos, no constante girar do carrossel cerebral que, embalado por uma música sutil ligada aos toques da infância, de repente, para e necessita ser novamente acionado. Fluxo, corte e repetição.

Em um primeiro momento, em ambos os casos, nos encontramos, eu, a senhora performer e seu familiar mediador nessa performance. Era um momento de apresentação, tanto minha quanto da proposta de realização. O primeiro passo foi pedir para que a senhora envolvida na ação se lembrasse de uma história antiga de seu passado. As histórias, depois de lembradas, foram constantemente repetidas durante todo o tempo de nosso encontro. As memórias mais antigas, em um processo de D.A., são as últimas a serem comprometidas, mais fáceis de serem compartilhadas. Já as memórias recentes são mais fugidias. No último estágio da doença, pode ocorrer de o portador de D.A. achar que vive em algum momento de seu passado e de sua infância. Maria da Conceição se lembra dos bailes que gostava de frequentar para dançar, tendo que, antes, rezar a ladainha. Nos bailes, tocavam valsa, forró e mazurca, até às 6h da manhã, em uma casa de fazenda. Também se lembra de quando teve gêmeos. Já Lia Dalva se lembra mais do espaço geográfico das pequenas cidades onde morou: Paraoquena e Miracema – narrando também sua relação com uma escola específica e com o pai, dono de um cavalo e de uma farmácia.

Na segunda etapa, as senhoras recebiam de seus familiares uma tela de pintura e diversas tintas, com cores diferentes. Nesse momento, eram estimuladas a escolher cores que

pudessem traduzir ou transmitir um pouco daquela memória contada e apenas passar o pincel pelo suporte⁸¹, deixando fluir essa memória nas impressões e gestos feitos pelo pincel, iniciando uma experiência inspirada pelas artes dadaístas – que por fim traria em seu resultado não só um caráter *nonsense* como também uma parte de sua vida, em uma pintura estimulada por uma memória em processo de degradação. Foram orientadas a fechar os olhos, caso quisessem, para se lembrar das histórias narradas a nós. Nem foi preciso frisar que a pintura não deveria esbarrar em uma representação figurativa e que deveria ser apenas a impressão e a tradução daquela reminiscência. Enquanto pintavam, continuavam a repetir suas histórias, muitas vezes como se não a tivessem contado há poucos minutos. Maria da Conceição nunca havia pintado um quadro, enquanto Lia Dalva tem nas paredes de sua casa diversos quadros pintados em sua vida, de paisagens a naturezas mortas.

Na última etapa, com o quadro já pintado, seguimos para uma atividade baseada em uma instrução do líder dadaísta Tristan Tzara em seu famoso poema “Para fazer um poema dadaísta”⁸²:

Pegue um jornal.
 Pegue uma tesoura.
 Escolha no jornal um artigo com o comprimento que pensa dar ao seu poema.
 Recorte o artigo.
 Depois, recorte cuidadosamente todas as palavras que formam o artigo e meta-as num saco.
 Agite suavemente.
 Seguidamente, tire os recortes um por um.
 Copie conscienciosamente pela ordem em que saem do saco.
 O poema será parecido consigo.
 E pronto: será um escritor infinitamente original e duma adorável sensibilidade, embora incompreendido pelo vulgo.

Antes de nossos encontros, no momento em que combinamos a realização da ação, foi incumbida ao familiar a tarefa de escolher um texto de preferência da senhora. Para Maria da Conceição, analfabeta, sua filha Marta escolheu a oração de Nossa Senhora Aparecida – da qual Maria sempre foi devota. Já para Lia Dalva, seu neto Antonio escolheu os dois livros infantis escritos por sua avó – dos quais ela ainda se orgulha, por mais que pareça não se lembrar completamente das simples histórias escritas.

⁸¹ No vídeo da ação pode-se ver Lia Dalva começando a pintar seu quadro de memórias com água, não com tinta.

⁸² Disponível em: < <http://www.giovanipasini.com/2013/05/receita-para-fazer-um-poema-dadaista.html> >. Último acesso em 21 de junho de 2015, às 23h40.



Dona Maria e Dona Lia Dalva colando palavras em seus quadros de memórias.
Performanciã: “D.A.D.A.”

Como sugerido por Tzara, cortamos esses textos (oração e livros digitados previamente) e colocamos frases inteiras e palavras soltas em um saco, para que as senhoras retirassem aleatoriamente e fizessem uma colagem como quisessem no quadro recém-pintado, com ajuda do mediador. Ali, a partir do embaralhamento daqueles textos repetidos e bem conhecidos há anos por aquelas senhoras, pudemos espelhar também um processo sintomático comum ao que é vivenciado por elas: o embaralhamento das palavras, da linguagem, das memórias, dos sentidos. Também, no corte dos trechos desses textos, repetimos naquele material o processo de corte do fluxo de suas ideias e comunicação. A partir desse jogo poético-dadaísta, foram montados dois novos “poemas dadaístas”, criando novo sentido ao “não-sentido” da proposta da ação performática. Momento sentido pela ação e pela memória: seria arte? Por fim, a senhora escolhia um “objeto encontrado”/“objeto pronto” para acrescentar ao quadro. O “objeto encontrado” ou “*ready-made*” foi um termo concebido para designar uma nova maneira de apresentar arte, ao escolher um objeto cotidiano e já pronto para ser transformado em arte e exposto – baseando-se num conceito que o artista criasse para explicar sua intenção com a obra. Assim, por exemplo, fez o dadaísta Marcel Duchamp quando expôs “*Roda de Bicicleta sobre um Banquinho*”, em 1913, e um mictório/urinol em 1917, intitulando-o como “*A Fonte*”.

Maria da Conceição escolheu um terço para integrar sua obra. Já Lia Dalva colou pequenas miçangas e, por fim, desistiu de colar uma borboleta de pano que estava entre os materiais, pois ela preferiu que a borboleta fosse colada em algum outro espaço de seu apartamento. Com suas “obras dadaístas” finalizadas, seus mediadores puderam dar fim ao

girar do carrossel. Nessa ação, os registros fílmicos foram editados em um vídeo⁸³ que dialoga com a proposta do programa performativo, abordando pontos como: fluxo, corte, embaralhamento, repetição, sentido, colagem e montagem.



Quadros finalizados: Dona Maria com sua filha Marta e Dona Lia Dalva com seu neto Antonio.
Performanciã: “D.A.D.A.”

Lia Dalva nos contou também que foi à China, mostrando, por fim, um livro repleto de informações e imagens da Grande Muralha da China. Porém, sua família afirma que ela nunca visitou a China ou essa construção milenar. No vídeo da performance, após os créditos, é possível ver algumas imagens referentes a esse relato. Nos livros que Lia Dalva escreveu para crianças, suas histórias envolvem sempre personagens com grande imaginação, que acabam saindo pelo mundo e alterando suas percepções com as experiências adquiridas.

Nossa mente nos leva a diversos lugares, imagina, cria histórias. Quem poderá dizer que não visitamos realmente os caminhos a que a imaginação nos leva em devaneios? A mente é a grande condutora das experiências. Assim como um cérebro pode sofrer um processo de degeneração, com todo o seu potencial e complexidade estrutural, uma construção milenar também um dia há de ruir. A Grande Muralha da China está desaparecendo por conta de construções feitas muito próximas ao ponto turístico e também porque agricultores e turistas têm roubado muitos tijolos do muro, para novas construções ou para levar “lembranças para casa”⁸⁴. Esse cérebro-muralha que nos pertence, que um dia terá todos os seus tijolos levados como lembranças... o que nos diferencia uns dos outros, são os diferentes processos de tempo e os caminhos que levam as nossas memórias para se despedir do mundo.

⁸³ Disponível em: < <https://youtu.be/NXtIQcZKqLg> >. Último acesso em 30 de junho de 2015, às 23h20.

⁸⁴ Fonte: <http://www2.uol.com.br/historiaviva/noticias/muralha_da_china_corre_o_risco_de_desaparecer.html>. Último acesso em 22 de junho de 2015, às 15h15.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para finalizar esse texto, reforço aqui alguns posicionamentos levantados neste trabalho, como o exercício de alteridade à figura do idoso, colocando dentro de si e junto às nossas próprias questões a observação devida sobre nossos atos e nossa ética no mundo, o que estamos construindo para o nosso amanhã e como estamos preparando espaço para quem seremos. As transformações que almejamos conquistar no nível macrossocial ocorrem através da persistência daqueles que desejam mudanças e praticam táticas microssociais estratégicas – nem sempre buscando a solução, mas sempre a reflexão e o estímulo ao debate –, revelando novas possibilidades para os problemas comuns da *pólis*.

Dar visibilidade aos assuntos do envelhecimento é trazer à vista de todos não só os problemas vividos por uma parcela social, mas colocar em foco um setor que ainda necessita receber muitos incentivos políticos que possibilitem mudanças de visão. Tornar visível o oprimido não é somente abordar os problemas da opressão, mas ativar as potencialidades do sujeito, tornando-o forte e consciente de sua condição social e realizar o possível alternativo, impulsionando sua expressão, sua voz e sua polifonia. No caso do envelhecimento, percebemos que deve haver uma luta de muitas frentes: pela percepção do idoso sobre si mesmo, para que se transforme, se ative e não morra ainda em vida, reconectando-se ao prazer de realizar seus projetos e de se sentir pleno; pela percepção dos adultos, jovens e crianças à importância do papel do idoso na sociedade – estimulando uma troca maior em um sentido intergeracional; uma luta ecosófica sobre nós mesmos, para que nos construamos mais conscientes, saudáveis e harmoniosos; uma luta por políticas públicas que invistam na sustentação de uma velhice saudável e feliz no Brasil. Se o mundo envelhece rapidamente e sabemos que é precária a estrutura do sistema de sustentação dos gastos orçamentários destinados aos aposentados e idosos, em geral, devemos atentar para isso e compreender os rumos desse problema, preparando-nos para lutar por nossas velhices dignas.

Infelizmente, ainda há muitos casos de abandono e maus tratos aos idosos no país, dentro das próprias famílias, de instituições, hospitais, asilos e clínicas. O idoso que requer cuidados especiais nem sempre conta com o amor do próximo; sua fragilidade o condena e seu cuidado exige uma atenção e uma dependência que não mais cabem no corpo de um pequeno bebê que necessita do outro: agora ele é um velho que não tem mais a sua potência anterior, que precisa do outro para realizar suas necessidades, se banhar, se locomover (quando pode) e se alimentar. Além de não colaborar mais com as tarefas da casa, este, ao

contrário, exige mais esforço e trabalho de seu(s) cuidador(es) – às vezes por ser mais pesado, por ocupar uma cama, por exigir tempo, por assustar em sua condição, por passar mal e ter a saúde comprometida, por precisar trocar fraldas geriátricas ao longo do dia. Porém, cuidado é cuidado, não muda de uma fase da vida para a outra. Muitos bebês não são planejados quando nascem; a velhice também não é planejada. Muitos filhos e parentes não estão preparados para assumir essa inversão de cuidados. Aquele que um dia cuidou do filho realizando suas tarefas básicas, pode na velhice encontrar a rejeição para seus cuidados.

Mas o respeito ao idoso deve se encontrar em diversos níveis de interação social. Antes do respeito ao idoso, o respeito ao outro. Mas ainda focando na velhice, o respeito se dá ao tentar entrar e se posicionar no mundo particular daquela pessoa e percebê-la (alteridade), sabendo que ela enfrentou inúmeras situações em sua existência, passando por tempos difíceis e também podendo ter se cansado da experiência de existir – de acordo com os enfrentamentos físicos e emocionais da vida. O idoso é como um viajante do tempo, que traz um relicário de memórias que deve ser cuidado por todos nós. A recepção desse viajante ao nosso tempo é tarefa dos mais jovens. Também viajamos pelo tempo e, se um dia tivermos essa sorte, conheceremos novos territórios onde esperamos ser recebidos sem hostilidade. Nosso ritmo será outro, nossas raízes estarão atreladas a modas, pensamentos e hábitos já ultrapassados, nossas referências serão pouco compreendidas pelos mais novos. Por isso, é preciso construir sabedoria e flexibilidade para lidar com esse movimento natural, não se enrijecer em cascas densas que não sejam fáceis de retirar, se firmar em bons valores, cuidar da saúde e não se enraizar profundamente em solos que vão ficando secos. É necessário estar em processo, se acompanhando, não de qualquer jeito, mas se pesquisando e intuindo caminhos: ser rizomático, cartográfico, ir criando novas raízes e possibilidades, procurar solo fértil e boas sementes para plantar. O resto é atenção, cuidado, cultivo.

A artista germânica Angie Hiels⁸⁵ realizou, junto a diversos grupos de idosos, a ação performática “*X-times people chair*”⁸⁶ (de 1995 a 2008, passando por diversos festivais do mundo), que consistia em colocar idosos espalhados em cadeiras brancas fixadas em fachadas de edifícios nos espaços públicos de grande circulação⁸⁷, em uma altura entre três e sete metros acima do chão. Os idosos, sentados nas alturas, desempenhavam ações e gestos cotidianos de hábitos ligados ao lazer e ao trabalho ou a uma memória importante do

⁸⁵ Disponível em: <<http://www.angiehiesl.de/>>. Último acesso em 15 de julho de 2015, às 9h12.

⁸⁶ X-tempo pessoa cadeira. Tradução minha.

⁸⁷ Disponível em: <<http://www.mutantSPACE.com/angie-hiesl-x-times-people-chair/>>. Último acesso em 14 de julho de 2015, às 17h12.

passado⁸⁸: ler jornais, lustrar sapatos, escrever textos em pedaços de papel e soltá-los ao vento, verificar o mapa da cidade, dobrar roupas, entre outras tantas ações que flutuaram no espaço urbano como as memórias de seus atuantes. Se esses idosos estivessem sentados em cadeiras dispostas no chão das calçadas, realizando suas ações, talvez não fossem percebidos. Mas, quando Angie Hiels os coloca no alto, automaticamente chama a atenção dos transeuntes que observam com outro olhar (inclusive de ângulo, pois devem olhar para o alto) a vida e a memória daquelas pessoas. Não somente evidencia esse segmento social, como faz ser interessante cada gesto realizado pelos senhores e senhoras nas cadeiras suspensas. Colocar os idosos acima de nós traz uma ideia de respeito, de lugar de destaque, de merecimento, daquele que é coroado pela vida com o passar dos anos. Deitar o idoso no chão ou elevá-lo às alturas são algumas estratégias que chamam a atenção dos demais cidadãos que circulam em ritmos intensos, no pulsar dos espaços urbanos.

Para o momento final dessa pesquisa, apresento "*Nossas Senhoras Nas Alturas! / O Senhor Tá Lá No Céu!*"⁸⁹, a décima performanciã deste projeto, realizada no dia 3 de julho de 2015. A ação se deu de forma itinerante, como um ritual de celebração, homenagens e lembrança aos idosos, percorrendo um caminho entre a Rua Santa Clara e a Avenida Nossa Senhora de Copacabana, em Copacabana – bairro com maior número de idosos do Brasil. O Rio de Janeiro, segundo o CENSO 2000 do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas), é a cidade com maior número de idosos em nosso país – tendo nove dos dez bairros com maior população idosa no Brasil – e em Copacabana, de seus 146.392 habitantes do bairro, 43.431 são pessoas com mais de sessenta anos de idade.⁹⁰

Para essa caminhada-ritualística de homenagens, a performanciã "*Nossas Senhoras Nas Alturas! / O Senhor Tá Lá No Céu!*" assume um papel não de altar urbano, mas de espaço performático preparado para fazer vibrar alto a fala das pessoas. Para isso, transeuntes participantes contavam com um megafone, a fim de elevar seus senhores e senhoras às alturas – também dos decibéis. As expressões "o Senhor tá lá no céu" e "Nossa Senhora nas Alturas", populares e cotidianas, foram repetidas constantemente durante o tempo da ação, para chamar a atenção dos passantes do bairro. Três performers idosos compõem essa cena: a atriz Caetana Dias (70 anos), na perna-de-pau, vestida de Nossa Senhora; José Adriano (67 anos),

⁸⁸ Disponível em: < <http://collabcubed.com/2013/01/21/x-times-people-chair-angie-hiesl/> >. Último acesso em 14 de julho de 2015, às 17h15.

⁸⁹ Fonte: < <http://projetoformancia.blogspot.com.br/2015/07/10-performancia-nossas-senhoras-nas.html> >. Último acesso em 7 de julho de 2015, às 21h40.

⁹⁰ Fonte: < <http://noticias.r7.com/rio-de-janeiro/noticias/rio-tem-9-dos-10-bairros-com-mais-idosos-do-brasil-diz-censo-2010-do-ibge-20110701.html> >. Último acesso em 10 de julho de 2015, às 21h44.

acordeonista e artista de rua; Vera Santos (68 anos), que convidava pessoas ao megafone, apresentando a proposta da ação⁹¹.

Todos os celebrantes que expressavam ao megafone suas homenagens aos idosos recebiam um origami de flor de lótus do manto dessa Nossa Senhora na perna de pau. Cinquenta flores de lótus foram confeccionadas em uma pré-ação chamada “*Lótus*”, em que eu recebia pessoas em casa para tomar um café e ensinar a fazer o origami (em um ambiente preparado com conforto, música de meditação e incenso) enquanto conversávamos sobre nossas intenções de transformação para nossas vidas no presente e nossos desejos para os velhos que seremos, imaginando nosso futuro. A cada origami de lótus confeccionado, a pessoa escrevia o nome de um idoso sob a flor de papel para ser elevado à altura. No Oriente, a flor de lótus significa pureza espiritual.



Caetana e José Adriano performando.
Performanciã: “*Nossas Senhoras nas Alturas! / O Senhor tá lá no Céu!*”

⁹¹ Vídeo da ação disponível em: < <https://youtu.be/CqwWICo89Hs> >. Último acesso em 7 de julho de 2015, às 21h50.



Participantes da performance “Lótus”, com flores de origami confeccionadas ao longo dos encontros.

O lótus (*padma*), também conhecido como lótus-egípcio, lótus-sagrado ou lótus-da-índia, é uma planta aquática que floresce sobre a água. Além disso, representa a beleza e o distanciamento, pois cresce sem se sujar nas águas lodosas e lamacentas que a envolvem (a raiz está na lama, o caule na água e a flor no sol) que na crença hindu, simboliza a beleza interior: viver no mundo, sem se ligar àquilo que o rodeia. Para nascer, ela enfrenta densas

camadas de lama até florescer resplandecente como uma das mais belas flores da natureza. Doze pessoas passaram por esses encontros performáticos para desabrochar suas flores de lótus, atravessando suas camadas de memória e refletindo sobre suas vidas, enquanto realizavam a atividade manual.



Vera com transeuntes que homenagearam idosos.
 Performanciã: “*Nossas Senhoras nas Alturas!* / *O Senhor tá lá no Céu!*”

Mesmo trazendo uma imagem sacra às ruas, “*Nossas Senhoras Nas Alturas*” / “*O Senhor Tá Lá No Céu!*” não teve o intuito de mencionar uma religião específica. Acima de tudo, o espiritual nessa ação vem como forma ritualística para alertar as pessoas de que todos nós temos uma ligação de afeto com um idoso e que, sendo assim, devemos firmar esses laços nos lembrando deles e homenageando-os (estejam eles vivos ou já mortos), abrindo nossos corações. O acordeonista José Adriano trazia consigo um chapéu com penas de pavão (remetendo a elementos espirituais hinduístas) e Vera estava vestida de branco, trazendo em sua cabeça um turbante branco (fazendo referência às religiões de matriz africana). A ideia era trazer elementos ecumênicos para celebrarmos esse ritual, podendo todos participar da ação, estando à vontade com suas crenças e modos de realizar sua fé. Acima de tudo, trabalhamos

com a energia da ligação através da memória e do amor, buscando diminuir as fronteiras das diferenças (religiosas, intergeracionais, de preconceito, etc.) que carregamos em nossas relações.



José Adriano e Caetana performando.
 Performanciã: “*Nossas Senhoras nas Alturas! / O Senhor tá lá no Céu!*”

Uma das participantes achou, a princípio, que se tratava de uma performance contra a intolerância religiosa (ao perceber a união de elementos religiosos sempre vistos separados e em confronto em nossa cultura). Uma ambulante senhora, ao ver a ação, disse que perdíamos tempo fazendo aquilo, “pois ser velho é terrível” e que não era para estarmos ali homenageando os idosos. Uns rejeitavam a imagem direta gerada e apresentada pela ação, talvez por discordâncias religiosas. Outros vários apreciavam a ação, mas mostravam timidez em se expressar ao megafone. Falar em um megafone acerca de um contato íntimo com um idoso em plena Copacabana fervilhante de movimentações, para muitos, pode ser assustador e difícil de alcançar. Mas, dentro da uma hora de duração da performanciã, relatos especiais foram lançados às alturas do som e da energia ali gerada. Acima de tudo, foi uma ação de enfrentamento do cotidiano através de uma forte imagem gerada pelo estranhamento do convencional. Todas as reações dos espectadores são impressões e posicionamentos do caleidoscópio social, evidenciando tanto afetos quanto desafetos com as questões apresentadas. A performance se mostra como um poderoso discurso que faz emergir vozes e tangencia olhares sobre assuntos diversos.



Caetana nas alturas / criança homenageia sua avó e recebe origami de lótus.
 Performanciã: “*Nossas Senhoras nas Alturas! / O Senhor tá lá no Céu!*”



Vera, Caetana e José Adriano performando.
 Performanciã: “*Nossas Senhoras nas Alturas! / O Senhor tá lá no Céu!*”

Utilizo esse trecho final do trabalho para apresentar minhas “considerações finais” e não para apresentar uma “conclusão”. O Projeto Performanciã completa suas dez ações previstas inicialmente para sua apresentação nesse mestrado, mas ainda mostra fôlego para

realizar mais e continuar seus caminhos. Se minha intenção inicial nesta pesquisa era abordar a arte performática em seus entrecruzamentos com a performance, posso afirmar que os processos vivos, as parcerias, os momentos e as oportunidades de aprendizado e de divulgação das performâncias superaram quaisquer expectativas que eu pudesse ter. Como pesquisador que se interessou em investigar de modo prático formas comunitárias de se fazer arte, passei por experiências de afeto, de maior compreensão sobre o tema da velhice e suas questões – percebendo mais, inclusive, o universo de cada idoso que performou nessas ações e propostas.

Pesquisar e fazer arte enquanto processo não requer a previsão de resultados controlados, mas abre um caminho de diversas apostas e pistas. Assim como nos processos de envelhecimento, não sabemos como será nossa conclusão, mas continuamos a respirar e ir adiante, buscando vida no que fazemos. A possível prática continuada do Projeto Performância em um doutorado é planejada no sentido de ampliar experiências de formação de comunidades artísticas que trabalhem com a linguagem da performance em envolvimento com as questões da velhice, formando, inclusive, multiplicadores (de áreas diversas) desse trabalho que pesquisem e atuem nessa construção coletiva. Expandir esse movimento, certamente, não irá apenas ser um motivo de realização de novas performâncias, mas um modo tático de avaliar novos caminhos, propor novos formatos, estabelecer possíveis parcerias com profissionais e com grupos, ONG's e instituições interessadas nos assuntos da velhice, realizar novas oficinas com outros focos e intuits, discutir o papel ético do mediador de comunidades, enfrentar limites adotados pela presente pesquisa e debater novas ideias com pessoas que poderão somar com essa plataforma performática em um grupo de pesquisa, a partir de seus interesses e saberes – sem perder o caráter processual de pesquisa e comprometimento com a sua validade acadêmica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARAÚJO, Paulo Bernardo de. *Alzheimer – o idoso, a família e as relações humanas*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Editora WSK, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BEAUVOIR, Simone de. *A velhice – A realidade incômoda*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas - 2ª ed. São Paulo - Rio de Janeiro: Ed. Difel, 1976.

BISSCHOP, An De. *Community Art is What We Say and Write It is*. In: DE BRUYNE, P.; GIELEN, Pascal (eds.). *Community Art: The Politics of Trespassing*. Amsterdam: Valiz, 2011.

BLOCKER, Jane. *¿Donde está Ana Mendieta? Introducción*. In: RUÍDO, Maria. *Ana Mendieta*. Editorial Nerea, 2002, 101-108.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembrança de Velhos*. 3ª edição. – São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRUSCKY, Paulo. *Arte Correio e a grande rede: hoje, a arte é este comunicado*. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). *Escritos de Artistas – anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do Cotidiano*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

CESAR, Marisa Flório. *Nós, o outro, o distante na arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014

CORREA, Mariele Rodrigues. *Cartografias do envelhecimento na contemporaneidade: velhice e terceira idade*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

CÔRTE, Beltrina; MERCADANTE, Elisabeth Frohlich; GOMES, Mayra Rodrigues: “*Quais são as imagens dos idosos na mídia?*”. In: *Velhices: reflexões contemporâneas*. São Paulo: SESC/PUC, 2006.

DE BRUYNE, Paul; GIELEN, Pascal (eds.). *Community Art: The Politics of Trespassing*. Amsterdam: Valiz, 2011.

_____, Paul. *Community Art as a Contested Artistic Practice: The Case of MET-X, Brussels*. In: DE BRUYNE, P.; GIELEN, Pascal (eds.). *Community Art: The Politics of Trespassing*. Amsterdam: Valiz, 2011.

DEBERT, Guita Grin. *A antropologia e o estudo dos grupos e das categorias de idade*. In: BARROS, Myriam Moraes Lins. (Org.) *Velhice ou terceira idade? Estudos antropológicos sobre identidade, memória e política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

FERREIRA, Maria Letícia Mazzucchi. *Memória e velhice: do lugar da lembrança*. In: BARROS, Myriam Moraes Lins. (Org.) *Velhice ou terceira idade? Estudos antropológicos sobre identidade, memória e política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

FERRIGNO, José Carlos. *A identidade do jovem e a identidade do velho: questões contemporâneas*. In: *Velhices: reflexões contemporâneas*. São Paulo: SESC/PUC, 2006.

FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. Tradução: Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail - 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GIELEN, Pascal; LAVAERT, Sonja. *Art and Common: a Conversation with Antonio Negri*. In: DE BRUYNE, P.; GIELEN, Pascal (eds.). *Community Art: The Politics of Trespassing*. Amsterdam: Valiz, 2011.

GIELEN, Pascal. *Mapping Community Art*. In: DE BRUYNE, P.; GIELEN, Pascal (eds.). *Community Art: The Politics of Trespassing*. Amsterdam: Valiz, 2011.

GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art: From Futurism to the Present*. 3d ed. London and New York: Thames & Hudson, 2011.

GOLDFARB, Delia Catullo: “*Velhices Fragilizadas: espaços e ações preventivas*”. In: *Velhices: reflexões contemporâneas*. São Paulo: SESC/PUC, 2006.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Tradução: Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papyrus, 1990.

HELGUERA, Pablo. *Education for Socially Engaged Art – A Materials and Techniques Handbook*. New York: Jorge Pinto Books, 2011.

HESSE, Herman: *Sidarta*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

JACKSON, Shannon. *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*. London; New York: Routledge, 2011.

KESTER, Grant H. *Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially Engaged Art*. In: KOCUR, Z.; LEUNG, S. (eds). *Theory in Contemporary Art Since 1985*. Oxford: Blackwell, pp. 76-100, 2005.

LOPES, Ruth Gelehrter da Costa: “*Diversidades na velhice: reflexões*”. In: *Velhices: reflexões contemporâneas*. São Paulo: SESC/PUC, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Femenologia da Percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura – 2ª ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. *Visão antropológica do envelhecimento humano*. In: *Velhices: reflexões contemporâneas*. São Paulo: SESC/PUC, 2006.

MONTEIRO, Pedro Paulo. *Envelhecer: histórias, encontros, transformações*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PEIXOTO, Clarice. *Entre o estigma e a compaixão e os termos classificatórios: velho, velhote, idoso, terceira idade...* In: BARROS, Myriam Moraes Lins. (Org.) *Velhice ou terceira idade? Estudos antropológicos sobre identidade, memória e política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

PESSINI, Léo: “*Finitude: viver no pesadelo do cronos ou escolher a benção do kairós?*”. In: *Velhices: reflexões contemporâneas*. São Paulo: SESC/PUC, 2006.

PICCUCI, Michael. *Ritual as Resource: energy for a vibrant Living*. California: North Atlantic Books, 2005.

PLAZA, Julio. *Mail Art: arte em sincronia*. In: COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Glória (org.). *Escritos de Artistas – anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

POZZANA, L.; KASTRUP, V. *Cartografar é acompanhar processos*. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Orgs.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009. p.52-75.

RUIDO, María. *Ana Mendieta*. Madrid: Editorial Nerea, 2002.

SANTOS, Milton. *Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico informacional*. São Paulo: HUCITEC, 1994, 190 p.

_____, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4. ed - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006

SABBATINO, Mary. *Ana Mendieta; série Siluetas: Orígenes e influencias*. In Ruído, Maria. *Ana Mendieta*, 94-101.

SCHECHNER, Richard. *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiero. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SEGALEN, Martine. *Ritos e Rituais Contemporâneos*. Rio de Janeiro: ed. FGV, 2002.

SCHECHNER, Richard. *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiero. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SÊNECA, Lúcio Anneo. *Sobre a Brevidade da Vida*. Tradução do latim de Lúcia Sá Rebello, Ellen Itajanara Neves Vranas, Gabriel Nocchi Macedo. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

THOMPSON, Nato. *Living as form: socially engaged art from 1991-2011*. Massachusetts; London: MIT Press, 2012.

WOODWARD, Kathleen M. *Figuring Age: Women, Bodies, Generations*. Bloomington, Ind: Indiana University Press, 1999.

REFERÊNCIAS ACESSADAS NA INTERNET:

Artigos ou Livros em revistas eletrônicas ou sites:

ALVARENGA, G.; MCCLELLAND, I.; PERES, M. Artigo: “Coletivo das Artes & Saúde” na *Convergência, Los Angeles, 2013: relato de experiência, ações e perspectivas futuras*. *Artefactum – Revista de Estudos das linguagens da arte e da tecnologia*. [on-line]. Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, 2014.

Disponível em:

<<http://artefactum.rafrom.com.br/index.php/artefactum/article/view/390/316>>,p.8.

ASTH, Marcelo Azevedo. “Gerontopoiesis”: *Diálogos da Arte Performática com o Envelhecimento*. *Revista Performatus*. [on line]. Número 14, 14ª Edição, Ano 3, Julho de 2015.

Disponível em: <<http://performatus.net/gerontopoiesis/>>.

BECK, A P; ANTES, D L; MEURER, S T; et al. *Fatores associados às quedas entre idosos praticantes de atividades físicas*. *Texto Contexto Enferm*, Florianópolis, 2011 Abr-Jun.

Disponível em:

<http://www.scielo.br/pdf/tce/v20n2/a09v20n2>

FABIÃO, Eleonora. *Programa Performativo: O corpo-em-experiência*. *Revista do Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP*. Número 4, dezembro de 2013.

Disponível em:

<http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/viewFile/276/256>

LOPES, Beth. *A performance da memória*. São Paulo: *Revista Sala Preta* número 9, 2009.

Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57397/60379>>.

MICHELETTO, Telma Maria Gorgulho Pereira. *O risco do idoso pedestre nas vias urbanas*. Companhia de Engenharia de Tráfego – São Paulo.

Disponível em: <http://www.cetsp.com.br/media/96549/nt219.pdf>

PLATÃO. *Timeu-Crítias*. Tradução do grego, introdução, notas e índices: Rodolfo Lopes Editor: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos Edição: 1ª/2011.

Disponível em:

<<http://charlezine.com.br/wp-content/uploads/2012/10/Timeu-e-Cr%C3%ADtias-Plat%C3%A3o.pdf>>

ROLNIK, Suely. *Geopolítica da cafetinagem*. 2006. Site do Núcleo de Estudos da Subjetividade - Pós-Graduação em Psicologia Clínica da PUC – São Paulo.

Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>

TÓTORA, Silvana. *Apontamentos para uma ética do envelhecimento*. Revista Kairós, São Paulo, 11(1), jun. 2008, pp. 21-38.

Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/kairos/article/viewFile/2509/1593>>

VERGARA, Luiz Guilherme. *Dilemas éticos do lugar da arte contemporânea. Acontecimentos solidários de múltiplas vozes*. VISUALIDADES, Goiânia v.11 n.1 p. 59-81, jan-jun 2013.

Disponível em:

<<http://www.revistas.ufg.br/index.php/VISUAL/article/viewFile/28184/15842>>

GERONTOPOIESIS: DIÁLOGOS DA ARTE PERFORMÁTICA COM O ENVELHECIMENTO

Marcelo Asth

Performance e Envelhecimento

A arte na contemporaneidade traz consigo inquietações que se intensificam num sentido de se voltarem para as feridas da *pólis*, problematizando o espaço da vida comum ao ocupar um lugar de destaque nas guerras intestinais de uma cidade (CESAR, 2014, p. 21-22). O resgate para uma cidade mais inclusiva, que discute seus meios, seus princípios e seus fins, é uma tentativa de reinvenção do cotidiano e de nossa organização social. O tipo de política presente na arte contemporânea, portanto, varia conforme a atuação do artista em relação a esse mundo que o circunda e que é parte também de si. Marisa Flório Cesar (p. 23), ao citar Fernando Cocchiarale, nos aponta que a luta social passa agora por estamentos, campos profissionais específicos e minorias, e que as questões de nossa contemporaneidade passam de objetivos comuns a grandes grupos para o que Foucault chamou de micropoderes. Hoje, cada vez mais temos estreito contato com procedimentos artísticos relacionais e conceituais que colaboram para a desmaterialização da forma-objeto na arte e que são verdadeiras operações de valorização do outro.

Indo ao encontro de semelhantes questionamentos contemporâneos na arte, percebi que o lugar de exclusão de um setor social está basicamente voltado para a sua expressividade de poder político, financeiro e de trabalho. Os idosos constituem um número expressivo e crescente em nível mundial, e o que faz dessa parcela uma minoria relegada está relacionado fundamentalmente ao que podemos identificar como função social. Minoria não seria o termo adequado para expressar uma parcela demográfica de idosos em crescimento, mas ainda cabe bem a esse grupo quando nos referimos às formas de políticas

públicas a ele destinadas, suas relações e interações com a sociedade. Ao comentar que o velho não desperta interesse por não ser agente da História, Simone de Beauvoir (1976, p. 183) sinaliza: “Chega a haver na sociedade uma palavra de ordem: silenciar a seu respeito”. Em relação ao idoso, a ordem de silêncio referida e o preconceito arraigado em diversas culturas podem encontrar o seu ponto de partida em várias questões, fazendo com que a condição do idoso em nossa cultura seja encarada de forma complexa, velada em inúmeras camadas de imagens e configurações estabelecidas.

Dentro do próprio preconceito ao idoso, existem muitas camadas que se revelam. Kathleen Woodward (1999, p. 10) comenta que o conceito de *ageism*¹, ao contrário dos conceitos de racismo e sexismo, não foi amplamente adotado pelas feministas – exceto em alguns casos, como foi o de Simone de Beauvoir. E é exatamente com as mulheres, segundo Woodward (p. 13), que o enfrentamento do envelhecer parece ser mais difícil – pela soma de outras barreiras sociais e psicológicas em nosso meio social: *For women, aging casts its shadow earlier than for men*².

Há diversos tipos de preconceitos embutidos na questão maior do envelhecimento que despontam, como o preconceito pelo idoso pobre e sem recursos na sociedade, pelo idoso que possui poder aquisitivo e mantém relações com pessoas mais jovens, pelo idoso que se veste de maneira “inadequada à sua idade”, pelo idoso com doença física ou mental e outros vários casos. Essas questões, por exemplo, mostram como o tema do envelhecimento não é um assunto demarcado, visto que os idosos são reunidos em uma categoria de comunidade e de “diferença” por adentrarem uma etapa específica da vida, numa distância temporal/geracional em relação a pessoas mais jovens. Uma geração não é um grupo concreto, pois não possui estrutura organizacional reconhecível, e do ponto de vista antropológico, o “velho” não constitui uma categoria de análise – não é conveniente, portanto, definir uma

¹ O termo “ageism” não tem uma tradução exata para o português, mas trata particularmente do preconceito ao idoso. O termo foi cunhado por Robert Butler na década de 1960, para citar a discriminação generalizada contra os idosos, abalizado num medo pessoal que as pessoas têm em relação ao seu próprio envelhecimento e morte. A negação e a repressão ao envelhecimento caracterizam a nossa cultura e a nossa sociedade.

² “Para as mulheres, o envelhecimento lança sua sombra mais cedo do que para os homens” [Tradução livre].

massa humana de milhões de pessoas de forma homogênea, sem atentar para a complexidade do grupo (MINAYO, 2006, p. 48).

Pesquisa desde 2013, no projeto de mestrado que desenvolvo na UNIRIO³, os entrecruzamentos da arte performática com o envelhecimento. Nesse projeto busco a visibilidade dessa questão realizando trabalhos práticos junto a comunidades de idosos em um projeto de arte socialmente engajada (ASE). A escolha desse tema e dessa configuração de atuação prática parte de uma necessidade de entrosamento e reflexão, e se deve ao fato de não existirem no Brasil ações divulgadas que ocorram nesse sentido, num engajamento artístico-social, visando à velhice como foco principal e forma de expressão em performance. Existem, sim, raras ações já realizadas em nosso território voltadas ao tema, porém, como uma série de dez ações relacionadas à prática de mediação em comunidades e trabalhos colaborativos, construídos em processos de parcerias mais horizontais e focados em questões particulares da senescência, esse projeto torna-se pioneiro. A ele dei o nome de Projeto Performanciã⁴. Porém, neste artigo, pretendo elencar algumas ações ocorridas fora do Brasil, de diversos pontos do planeta, onde, de múltiplas formas, a performance tem seu encontro com a velhice, como em ações realizadas em espaços públicos e também em ensaios fotográficos em que o caráter performativo se revela. Todas as experiências a serem descritas aqui são exercícios de práticas micropolíticas e microsociais, no sentido de creditarem à imagem do idoso novas visões e de alcançarem, de formas distintas, a visibilidade da questão da velhice – ao passo que a arte proporciona espaços de amplo debate social. *Gerontopoiesis* desvela com arte diversas camadas do envelhecer – não um fator alheio, mas parte de nós.

Dentro dessa proposta, comento a ação performática *X-times people chair*⁵ idealizada pela artista germânica Angie Hiesl⁶, no ano de 1995. Até o ano de 2008, a performance foi apresentada em diversos festivais pelo mundo (com

³ Pós-Graduação em Artes Cênicas, na linha de pesquisa Performance, Corpo, Imagens, Linguagens e Culturas (PCI) com orientação da Professora Doutora Tania Alice Caplain Feix.

⁴ A série de ações realizadas pode ser conferida no blog: <<http://projetoperformancia.blogspot.com.br>>.

⁵ "X-tempo gente cadeira" [Tradução livre].

⁶ Ver em: <<http://goo.gl/asrGaH>>. Último acesso: 15 de fevereiro de 2014, às 21h57.

média de uma apresentação por ano), incluindo o Brasil, com apresentações em Salvador, Rio de Janeiro, São José do Rio Preto, Londrina e Porto Alegre. A instalação performática consiste em colocar idosos sentados em cadeiras brancas fixadas em fachadas de edifícios, em uma altura entre três e sete metros acima do chão, em espaços públicos de grande circulação.

Para as performances, existe um elenco fixo de senhores e senhoras de Colônia e Amsterdã e, para as ações em lugares distantes por onde a ação passa, Hiesl recruta participantes locais – como foi feito no Brasil. Pessoas com mais de 60 anos desenvolvem, sentadas, ações e gestos cotidianos de hábitos ligados ao lazer e ao trabalho ou à memória importante de um passado: ler jornais, lustrar sapatos, escrever textos em pedaços de papel e soltar ao vento, verificar o mapa da cidade, dobrar roupas, esperar algo ou alguém vestida de noiva, costurar um vestido, fazer tricô, dar água para plantas, entre outras. Todas as ações propostas induzem ao que a artista descreve como um “rearranjo da realidade”⁷.

As ações flutuam no espaço urbano como as memórias de seus atuantes: é no corpo que está inscrita a história pessoal de cada indivíduo envolvido com a proposta e é ele o veículo de expressão no mundo. Através de suas ações destacadas, podem ser notados hábitos rotineiros dos *performers* e fragmentos de suas memórias – forçando também o espectador a refletir e estabelecer leituras para o que é exibido, recriando (ou cocriando?) histórias, códigos e sentidos. Cada escolha na performance – desde o figurino, o afazer do *performer*, de cada senhor ou senhora selecionados – revela a potência de vidas como as nossas, pessoas projetadas em fachadas da arquitetura da cidade (também cúmplices de transformações históricas e sociais do espaço). Os deslocamentos físicos e habituais se refletem, desse modo, nos deslocamentos pessoais e nas relações de convívio e percepção do tempo e do espaço.

A artista, ao dispor pessoas com mais de 60 anos em ações comuns numa altura considerável, chama a atenção dos passantes para a velhice. Ao mesmo tempo que ela aproxima o transeunte do *performer*, ela os distancia. O idoso, invisível em muitos aspectos na sociedade, torna-se visível diante de sua

⁷ Ver em: <<http://goo.gl/2Kod57>>. Último acesso: 15 de fevereiro de 2014, às 21h38.

ação de estranhamento. A altura, nesse caso, pode levar-nos a algumas leituras. Hiesl parece querer não apenas evidenciar esse segmento social, mas também colocá-los num lugar acima do nosso, em reconhecimento às suas histórias e memórias pessoais e em respeito às suas trajetórias e esforços. O deslocamento das ações dos *performers* para espaços inusitados gera curiosidade nos espectadores da intervenção urbana performática, que buscam respostas para o que se passa naquele momento. Perguntas são direcionadas aos idosos que, sentados nas cadeiras afixadas, continuam seus afazeres e gestos, numa atividade de suspensão do tempo e do espaço, sem respostas aos apelos dos passantes: “será um protesto?”, “como ela tem coragem?”⁸

Tal acontecimento propõe um diálogo polifônico no espaço urbano. O senhor Peter Lehmann, que em sua performance lia um jornal de esportes e limpava um par de chuteiras a 20 pés do chão, no centro de Montreal (Canadá), foi surpreendido pela chegada de dois caminhões do Corpo de Bombeiros da cidade⁹. Conforme relato dos bombeiros, eles responderam a um chamado de um cidadão que dizia estar vendo um senhor, certamente com problemas, realizando ações estranhas sentado numa cadeira presa no lado externo de um prédio¹⁰. Talvez a situação de “denúncia” à liberdade de expressão do *performer* tenha emergido e se evidenciado através do comum estereótipo social do “velho-gagá”.

Arte Socialmente Engajada (ASE) e Envelhecimento

Como exemplo de um projeto que lida com as abordagens de arte socialmente engajada (ASE)¹¹ e envelhecimento, podemos citar a artista norte-americana Suzanne Lacy, que trabalhou em projetos duradouros em comunidades de idosos. Em 1984, a artista teve a ideia de levar a uma praia na Califórnia (EUA) um número de 150 idosas vestidas de branco para debater assuntos do envelhecimento em mesas dispostas no local. Essa ação, intitulada

⁸ Ver em: <<http://goo.gl/9Sn6Fh>>. Site do Jornal *O Estado de S. Paulo*. Último acesso: 15 de fevereiro de 2014, às 19h48.

⁹ Ver em: <<http://goo.gl/3WmCsx>>. Último acesso: 25 de agosto de 2014, às 15h05.

¹⁰ Ver em: <<http://goo.gl/tE213X>>. Último acesso: 25 de fevereiro de 2014, às 10h40.

¹¹ Projetos que lidam com questões sociais, artísticas e educacionais e podem ocorrer num processo junto a comunidades, que participam como colaboradores ou cocriadores de ações e estruturas artísticas.

*Whisper, the Waves, the Wind*¹², foi gênese de um projeto sobre envelhecimento chamado *Whisper Minnesota Project*¹³, que reuniu, capacitou e deu voz a mulheres mais velhas de diversas origens étnicas e sociais, ao longo de três anos. O projeto recrutou mulheres mais velhas do estado todo: mulheres urbanas, rurais, de baixa renda, de classe média, grupos de liderança da terceira idade. O que havia em comum entre elas era o fato de serem mulheres idosas que se uniram de forma voluntária a Suzanne Lacy numa relação de trabalho tanto social quanto contemplador de uma visão artística, formando uma rede de comunicação onde poderiam conversar e solucionar muito de suas preocupações durante e após o término do projeto (BASTING, 1998, p. 58-59).

Anne Davis Basting (ibidem) comenta a experiência, informando que cinco metas foram traçadas por Suzanne Lacy como uma declaração de missão, que traria em suas ações a noção de “estrutura como arte”: aumento da consciência do público assistente em relação às mulheres idosas em suas capacidades e contribuições em nível social; um desafio às imagens estereotipadas do idoso, oferecendo novas imagens; criação de novas redes de comunicação em debate sobre questões que afetam o idoso e a humanidade; proposição de uma oportunidade para a colaboração e comunicação entre indivíduos, grupos e instituições a partir de uma seção transversal de círculos sociais, geográficos, étnicos e profissionais; e desenvolvimento de um modelo que demonstra o potencial da interação entre artistas, políticos e líderes comunitários. Firmando metas para o projeto desde o início, Suzanne poderia acompanhar e analisar os resultados de seu experimento.

Esse projeto de três anos¹⁴ culminou em uma ação chamada *The Crystal Quilt*¹⁵ – em alusão ao nome do shopping onde foi realizada –, que apresentava um comprometimento político, social e estético. Em 10 de maio de 1987 (um dia das mães), no *IDS Center Crystal Court*, em Minneapolis (Minnesota), 430 mulheres com mais de 60 anos estavam reunidas para compartilhar suas

¹² “Sussurro, as Ondas, o Vento” [Tradução livre].

¹³ “Projeto Sussurro de Minnesota” [Tradução livre].

¹⁴ Uma característica marcante em projetos de arte socialmente engajada é o fato de serem duradouras e de enorme interação entre artista-mediador e comunidade (HELGUERA: 2011, p. 20).

¹⁵ “A Colcha (do) Cristal” [Tradução livre].

memórias e opiniões a respeito do processo de envelhecimento. A performance foi transmitida ao vivo pela rede de televisão KTCA. A ação, além de envolver o problema político em seu próprio caráter de realização, é uma ação estética que, vista de cima, parece um quadro ordenado, uma grande colcha de retalhos com desenhos losangulares¹⁶. Foram dispostas diversas mesas em um grande tapete onde quatro senhoras se sentavam ao redor de cada uma delas, formando algo como uma “colcha de retalhos”, um *patchwork* visual e de memórias e palavras sobre o envelhecer.

Posteriormente, a performance foi transformada em um vídeo que ficou exposto no Tate Modern em Londres¹⁷, no ano de 2012. Já em 2013, a artista voltou ao museu inglês (na galeria subterrânea The Tanks) com uma variação das outras propostas. Com a ação *Silver Action*¹⁸, Suzanne Lacy reuniu dessa vez 400 senhoras para falarem de seus passados ligados à política e ativismo, como na greve das maquinistas de costura em 1968 e no protesto pela paz na base aérea de Greenham Common. Nessa ação, esse aprofundamento nas relações foi substituído por uma estrutura que privilegiava a troca de conteúdo e experiências na política (sem a necessidade de tirar conclusões de tal momento), num *brainstorm* de falas experimentadas em mesas, simultaneamente – um convite à conversação.

Durante a ação de *Silver Action* ocorreu, como documentação ao vivo, uma filmagem e divulgação de falas das senhoras transcritas no momento, que logo eram projetadas nas paredes da galeria e divulgadas ao mesmo tempo em redes sociais, como o *Twitter*, que podiam ser acessadas e acompanhadas a partir da *hashtag* “*#silveraction*”. Quanto à interação social dentro de práticas de ASE, ela pode adentrar o mundo online e conectar pessoas numa ação de interconectividade. Ao mesmo tempo que as 400 senhoras conversam sobre política, suas falas espocam nas paredes da galeria e nas telas de espectadores espalhados por indecifráveis locais distintos. Quem quisesse acompanhar parte da exposição de diálogos e ideias difundidas durante a conversação na

¹⁶ Vídeo da preparação da ação. Ver em: <<http://youtu.be/vNCdgHVLiP4>>. Último acesso: 24 de agosto de 2014, às 21h08.

¹⁷ Ver em: <<http://goo.gl/uUjkt>>. Último acesso: 22 de agosto de 2014, às 15h20.

¹⁸ “Ação Prata” [Tradução livre].

performance, poderia facilmente acessar um computador ou aparelho com internet para tal fim. Assim, este projeto transmídia e de acontecimentos simultâneos envolve tanto a palavra real de um segmento social, que está em grande parte por fora das inovações tecnológicas, quanto a informação rapidamente alastrada para todos os interessados. Se num passado distante a luta dessas senhoras era por uma expressão a ser ouvida, através de seus protestos, no encontro onde a ação performática ocorre seus pensamentos se alastram de forma corrente.

Quanto à documentação das ações em audiovisual, é pertinente aproximar-se de um assunto abordado por Helguera (2011, p. 73-74): a autoria artística em ASE. Ele afirma que o artista, para ser autor de algo, precisa ter um produto que seja reconhecível – senão, como o artista poderia afirmar-se como tal? No entanto, na ASE, o núcleo da ação artística se encontra num trabalho de interação social. Quando a documentação de uma intervenção artística toma a forma de um produto final, o registro acaba por reivindicar um autor. Suzanne Lacy, enquanto artista, ao lidar com galerias de arte, museus e a própria mídia, é anunciada como autora do trabalho – inclusive numa documentação de vídeo –, sem menção de coautoria das senhoras. De fato foi a artista quem idealizou a formatação e estrutura de sua criação artística, sua concepção estética e a articulação entre as distintas participantes idosas de seu projeto, mas todo o seu conteúdo é fornecido por múltiplas vozes das participantes que fizeram parte da vivência de longo prazo, que exigiu confiança e doação.

Na História da Arte, afirma Helguera, a voz do público é relegada a um segundo plano, pois é necessário que sempre se delegue um artista-autor. Porém, nesses trabalhos de Suzanne Lacy, o material principal são os diálogos entre as idosas. Na documentação, por exemplo, esses indivíduos, sendo o principal mote do trabalho – a quem se direcionou a experiência transformadora –, devem ser o foco principal, com seus relatos e com a descrição da ação e do processo, da performance como formato, junto aos depoimentos que demonstram os atravessamentos no campo subjetivo dos participantes. Depois, cabe aos críticos interpretar tais relatos e compreender a criação e seu desenvolvimento, a partir da voz e do corpo dos que passaram por aquela

experiência. Se isso não acontecer, há o risco de os artistas autores/mediadores das criações ASE borrarem os limites entre o que realmente acontece e o que era desejo de acontecimento. Mesmo assim, a edição de uma documentação pode moldar um discurso, no objetivo de narrar expectativas centrais do artista. Porém, se não há uma documentação, como verificar a credibilidade, a atmosfera e a existência de uma criação? Assim, o trabalho pode acabar sendo traduzido como uma obra de ficção.

Em entrevista ao jornal inglês *The Guardian*¹⁹, Suzanne Lacy afirma que sua intenção ao propor o trabalho foi denunciar o preconceito às mulheres mais velhas, e, com o aumento da população idosa no mundo, mais evidente na expectativa de vida das mulheres em relação aos homens, a artista afirma que é preciso discutir não apenas os cortes na distribuição de recursos econômicos destinados a essa parcela da população, mas reconhecer essas mulheres como um incrível recurso social. A artista ainda comenta que suas peças de arte não têm um impacto para transformar a sociedade – nem uma eficácia como um tratado, uma lei ou uma alteração no orçamento nacional –, mas atuam como um espaço cultural onde o diálogo para novos entendimentos é a maior proposta, principalmente no que reflete aos participantes. A artista reconhece o lugar dos participantes do projeto em sua criação.

Se formos analisar essa ação pelos pontos mencionados por Helguera, primeiro podemos afirmar que Suzanne Lacy, em *The Crystal Quilt*, teria construído uma comunidade onde a troca seria proveitosa para todos, demonstrando a visão de todas as partes envolvidas. Para a artista, os ganhos apareceram ao poder realizar um projeto grandioso, em que conseguiu dar visibilidade para a questão e para sua carreira artística. Para as senhoras, a intervenção foi importante por se integrarem num projeto onde a discussão sobre temas caros a elas era algo relevante – além de se apresentarem num grande evento de visibilidade para seus assuntos. Toda ASE convida a uma interação, que faz parte do próprio processo, que é social (HELGUERA, 2011, p. 11).

¹⁹ Ver em: <<http://goo.gl/vJCGS2>>. Último acesso: 22 de agosto de 2014, às 16h10.

A partir das especificações dadas por Helguera em relação à participação na obra de arte, contando com a ideia central da artista em produzir uma “estrutura como arte”, pode-se perceber que em todas as ações desenvolvidas por Suzanne Lacy existe uma forma preenchida pelos diálogos das senhoras. Se não houvesse material humano nessas operações artísticas, elas simplesmente não aconteceriam. Talvez nem se tornassem ações performáticas, sendo apenas uma instalação de losangos amarelos e vermelhos – o que mudaria drasticamente o rumo da intervenção. Assim, a estrutura participativa das senhoras nesses trabalhos é criativa, pois elas fornecem conteúdo para o componente da obra, dentro de uma estrutura idealizada pela artista. *Whisper, the Waves, the Wind; The Crystal Quilt;* e *Silver Action* são ações de conversação. Nelas há um objetivo de acontecimento. Grant Kester (2005) intitula como “arte dialógica” essa categoria de métodos de produção artística com ênfase na conversação como um modo de ação, e Nato Thompson (2012, p. 26) afirma que esta forma, ou tipo de comunicação, necessita de um artista que saiba orquestrar suas ações com base numa escuta profunda da comunidade, acima de imposições de sua fala. As senhoras ali presentes não estão conversando por qualquer motivo, pois o tema da performance é configurado previamente: envelhecimento e política. Helguera (2011, p. 40) comenta que quando um projeto com abordagem de conversação é discutido, geralmente se dá mais ênfase ao fato em que se baseia do que ao próprio diálogo, ao que ele faz e a qual estrutura lançara mão para alcançar interações. No caso dos trabalhos de Suzanne Lacy, mesmo que seus esquemas montados para a ação sejam de extrema importância, a grande atração está no acontecimento de uma conversa comum entre participantes específicos. Para a artista atingir trabalhos interativos desse tipo num projeto de longa duração, ela deve também se utilizar de técnicas pedagógicas de comunicação para instaurar um plano de ação. “*When people refer to the ‘lost art of conversation’, they are affirming that verbal exchange requires expertise, imagination, creativity, wit, and knowledge*”²⁰ (ibid., p. 42).

²⁰ “Quando as pessoas se referem à ‘arte perdida da conversa’, elas estão afirmando que a troca verbal requer experiência, imaginação, criatividade, inteligência e conhecimento” [Tradução livre].

Tatsumi Orimoto é outro artista que investe em sua arte como forma de atenção ao envelhecimento²¹. O artista japonês, que pertenceu ao movimento Fluxus, trabalha basicamente com registro fotográfico e fílmico e realiza uma série de fotografias performativas com sua mãe (uma portadora de Alzheimer de 95 anos) que se estende há anos, documentando também o seu processo de envelhecimento. Ele afirma que o que alimenta sua relação com a arte é sua relação com a própria vida. Morando com sua mãe e sendo seu cuidador, o artista, que também é um senhor (68 anos), fotografa a mãe em situações e maneiras que suspendem o sentido e geram uma atmosfera de estranhamento. Em suas fotos, Orimoto diz utilizar materiais baratos que estão prestes a ir para o lixo para compor as cenas em que fotografa a mãe – às vezes com vizinhos idosos e com ele próprio. Ele não somente dá uma chance de utilidade aos materiais descartados e prontos a serem jogados no lixo como utiliza, em sua temática, semelhante discurso, ao abordar a velhice – tão relegada socialmente.

Instigado com esse universo, em 2006, Orimoto foi além de seus suportes artísticos para organizar um almoço-performance para 50 avós (*50 Grandmas*) na cidade em que reside no Japão, pretendendo estabelecer uma comunicação com idosas. A partir disso, como mestre de cerimônias realizou mais almoços com avós, como em Liverpool, no Centenário da Imigração Japonesa no Brasil, celebrado pelo Museu de Arte de São Paulo (com imigrantes japonesas no Brasil como convidadas) e na Trienal de Alentejo, em Portugal, onde conseguiu reunir o maior número de idosas para um de seus almoços: 500 senhoras. “Essa performance especial consiste no ato de o artista servir uma refeição às convidadas, com base no menu tradicional do '*Nara-cha-meshi*', com arroz cozido em chá verde, sopa de *miso*, *tsukemono* (conserva) e soja”²².

A escolha de um convento em Évora como espaço da ação para sua performance, com maior número de integrantes, dialoga com seu público participante convocado, já que casas religiosas em Portugal, entidades tutelares até o século XIX, eram um dos poucos espaços em que a mulher portuguesa

²¹ Ver em: <<http://goo.gl/KPpg3c>>. Último acesso: 4 de maio de 2015, às 18h25.

²² Trecho de entrevista com o artista. Ver em: <<http://goo.gl/xkw4vM>>. Último acesso: 4 de maio de 2015, às 19h15.

frequentava socialmente²³. Num novo contexto, tal espaço é utilizado para a reunião de 500 senhoras, convocadas através de inscrição para a participação na obra. Orimoto não se reúne com as participantes antes de seus almoços-performance – não apresenta um método de entrosamento anterior com a comunidade de idosas, como faz Suzanne Lacy. Os dois artistas utilizam uma participação criativa de senhoras em seus projetos – concordando com as categorias de participação artística do público/comunidade em ações de ASE (HELGUERA, 2011, p. 14-15) –, mas Orimoto não delimita um tema para a ação; o evento apenas deseja reunir em uma “arte dialógica”, numa peça de conversação. Não se sabe se ele, como mestre de cerimônias, consegue lidar com um diálogo profícuo com tantas idosas, não havendo um comprometimento social dele com um impacto reflexivo a essas comunidades que ele reúne. O artista diz que a existência das avós o faz sentir a arte de perto, sendo o motivo desses encontros a celebração ao envelhecimento – reconhecimento particular presente na cultura nipônica. Essas performances acontecem visando o seu registro em fotografias e vídeos e, para Orimoto – por mais que afirme gostar da companhia dessas senhoras –, parece esse ser o ponto central da ação, o auge do acontecimento.

Fotografia Performativa e Envelhecimento

Cito aqui um ensaio fotográfico realizado pelo artista multimídia Donigan Cumming (hoje com 67 anos) intitulado *Pretty Ribbons*²⁴ e lançado em livro homônimo. Em suas fotografias, sua protagonista é uma idosa chamada Nettie Harris, que morreu em 1993 com 81 anos. Enquanto o grande público não está acostumado com ensaios fotográficos desse tipo, nem com programas de televisão ou publicidades em que o corpo idoso é retratado em sua realidade, Cumming realizou essas fotografias quebrando tabus numa apresentação pública do envelhecimento, mostrando o corpo e a intimidade de Nettie num mundo fiel ao dela e também construído de forma ficcional. As fotografias não são organizadas no livro seguindo uma cronologia. São embaralhadas para

²³ Ver em: <http://siue.uevora.pt/files/anexo_informacao/94170>. Último acesso: 4 de maio de 2015, às 18h45.

²⁴ “Fitas/Faixas Bonitas” [Tradução livre].

fragmentar uma noção de tempo e dar foco a outras construções narrativas e a questões que possam estar implícitas em cada imagem.

Esse ensaio não se dá apenas como apresentação de uma série de belas fotografias de um corpo decadente, mas se apresenta com grande cariz performático. Cumming se encontrou com Nettie uma vez por semana durante um período de dez anos (1982-1992) para realizar as imagens. Ou seja: dos seus 35 aos seus 45 anos, num longo tempo de vida e de encontro para uma determinada ação com um único desígnio.

Philip Auslander (2013), ao discorrer sobre a performatividade da documentação da performance, analisa que o registro de um evento performativo pode acontecer de forma “documental” ou “teatral”. A categoria documental prevê que a ação seja apresentada a um público, e que desse evento seja produzido o registro, como um possível acesso ao evento já ocorrido – que pode, futuramente, ser editado e alterado. Já a modalidade de documentação teatral inclui a “fotografia performada” (p. 3) – em que performances são encenadas para seu registro, sem necessidade de apresentação a espectadores no ato de criação/realização: “O espaço do documento (seja visual ou audiovisual) então se torna o único espaço no qual a performance ocorre” (p. 3-4, grifo do autor).

Considerando em *Pretty Ribbons* o tempo de relação através da sessão de fotografias como uma documentação performática e sua constância como projeto, temos a informação de que, ao mesmo tempo que é registrado de forma fiel/documental o cotidiano de Nettie Harris – sobre a verdade de seu corpo, de seu tempo e de seu espaço –, este também pode ser teatralizado, performado, remontado e editado pelo fotógrafo a partir das ações da senhora e dos elementos dispostos na cena fotográfica. Porém, pelo fato de não ter um público assistindo à sessão de fotografias (além do próprio fotógrafo como também espectador ao longo de dez anos), essa série é considerada, a partir das distinções dadas por Auslander, uma documentação teatral. A performance, portanto, não está na fotografia em si (apesar da visão performativa na relação fotógrafo-modelo), mas no fato de ser uma ação duradoura que não é meramente ilustrativa e traz à tona questões sobre o corpo do idoso em sua

normalidade e fragilidade – como ao revelar a sensualidade/sexualidade na terceira idade, a passagem de tempo, a decadência física, a finitude e a exposição da privacidade e da intimidade de uma pessoa vista de modo não atraente aos olhares da sociedade. “A documentação não gera simplesmente imagens/afirmações que descrevem a performance autônoma e mostram o que ocorreu; elas produzem o evento enquanto performance em si [...]” (p. 7).

“A tendência de toda a sociedade é viver, é sobreviver; exalta o vigor e a fecundidade associados à juventude: teme o desgaste e a esterilidade da velhice” (BEAUVOIR, 1976, p. 44). As fotografias, portanto, demonstram o contrário dessa tendência, apresentando a protagonista, como comenta Woodward (2006, p. 173-176), em situações cotidianas ou extravagantes, como em cenas de nudez, com figurinos contrastantes à sua imagem, ou dormindo coberta com diversas fotografias suas em diferentes idades da vida. As fotografias imprimem um simples gesto banal de Nettie ou a colocam em situações representadas, como nua com um turbante jogando golfe em frente a uma TV. Woodward, em sua análise da série, ainda comenta que o cenário das fotografias mostra detritos em seu entorno, a desorganização competindo por atenção com seu corpo, elementos que às vezes ganham mais destaque do que Nettie. Os objetos podem ser tanto sujos, tortos e quebrados em cena quanto materiais considerados belos – como o cetim e o vidro.

Ao mesmo tempo que as imagens podem repelir o olhar desacostumado, refletindo o seu corpo nu rejeitado, Nettie se encontra em algumas cenas que invocam certa sensualidade, como quando porta um cigarro, nas vestes que expõem partes íntimas de seu corpo, na inserção de jovens modelos masculinos nas fotos, na expressão sutil que ela revela e na proximidade da câmera com a fotografada, invadindo seu espaço privado.

A performance de Nettie Harris diante da câmera e de seu cotidiano junto à visão performativa de Cumming rompem com uma estrutura normativa de um olhar habituado ao corpo jovial sempre presente em imagens expostas em público, ao mesmo tempo que demonstram não somente o físico desgastado, mas a psicologia, a trivialidade, as emoções e o jogo de uma pessoa comum. Em

relação ao ensaio fotográfico, Woodward (2006, p. 172) comenta o elemento performático no aparecimento de Nettie nas imagens:

It seems undeniable that in many of the photographs Harris is performing for the photographer and has been posed by the photographer. But in others, it seems that even as she adopts a pose, she sinks into it, ultimately oblivious to the camera eye as if she were alone in the room (all but a few of the photographs are staged in interiors). In others, it seems as if she is performing for herself.

[*Nota da Tradução:* “Parece inegável que em muitas das fotografias Harris está performando para o fotógrafo e posou para ele. Mas em outras, parece que mesmo que ela adote uma pose, ela se afunda nela, em última análise, alheia ao olho da câmera como se estivesse sozinha no quarto (em todas, mas algumas das fotografias são encenadas em interiores). Em outras, parece que ela está performando para si mesma” – tradução livre.]

Há outros trabalhos realizados nesse sentido, em fotografia, como, por exemplo, no livro do fotógrafo londrino Phillip Toledano, intitulado *Dias com meu pai* (2010) – um diário de fotografias sobre os últimos anos de seu pai idoso, que tem elevado grau de perda de memória. Seu diário une fotografias, que narram com muita sensibilidade os momentos cotidianos do pai, impressões e textos pontuais escritos pelo fotógrafo, como registro que capta aquele universo, nos convidando a entrar na relação dos dois. Nesse caso, o pai, mesmo numa posição de protagonista, parece não saber que está sendo fotografado em muitas das situações, e nem mesmo faz poses para a câmera. Talvez nem soubesse que as fotos que seu filho fazia pudessem virar um livro. Mas a relação do filho com esse material, transformado posteriormente nesse diário em que fotografa constantemente os passos do pai, se constitui como uma série que tem uma abordagem performática em seu plano de ação programado, em sua relação e em seu tratamento.

Nesse sentido, também menciono *Mamika* (Vovó, em húngaro), uma sessão fotográfica realizada por Sacha Goldberger²⁵. Ao perceber, em 2006, que

²⁵ As fotografias de “Mamika” foram expostas na exposição “Virei Viral”, no CCBB do Rio de Janeiro, de 24 de outubro de 2013 a 4 de janeiro de 2014. Fonte: <<http://vireiviral.com.br>>. Último acesso: 24 de agosto de 2014, às 21h12.

sua avó Frederika, de 91 anos, estava com uma forte depressão²⁶ imposta pela aposentadoria, o artista francês resolveu fazer algo por ela: realizou, assim, uma sessão composta por diversas fotografias em que a avó é protagonista e aparece em situações inusitadas. Inicialmente, seu projeto fotográfico era compartilhado na internet, mas com seu sucesso, em 2010 virou o livro *Mamika: uma pequena-grande avó*, com publicação na França, na Alemanha e nos Estados Unidos – acarretando em diversas exposições do artista. Uma das intenções de Sacha Goldberger ao realizar as fotografias era desconstruir uma imagem de fragilidade tipicamente associada aos idosos, além de contar histórias sobre solidão e dificuldades físicas no envelhecimento²⁷. Por ser judia e ter sobrevivido ao nazismo, auxiliando diversas famílias judias com abrigo, seu neto Sacha considera-a uma verdadeira heroína. A ideia, então, foi fotografar e editar as fotografias em montagens em que a avó aparece com uma roupa de super-heroína em variadas circunstâncias carregadas de bom humor e estranhamento. Assim, seu trabalho ganhou ampla divulgação e ainda funcionou como uma terapia para Frederika, libertando a senhora da doença e inserindo-a como personagem central do trabalho de Sacha. Mesmo sendo fotógrafo, Sacha Goldberger utilizou a performance fotográfica como cura, e a ação como restabelecimento da saúde de sua avó. A avó heroína figura no divertido *site* do artista²⁸, que também criou para ela uma página em redes sociais – onde fãs dela e do trabalho do neto mandam mensagens positivas para *Mamika* Frederika. Depois do sucesso da primeira série, Goldberger fez um novo trabalho com fotografias de sua avó. Novamente aqui a questão da fotografia enquanto performance aparece, mostrando, na intenção do registro, a potência performativa de uma ideia e de um registro bem direcionado.

“Antes de desabar sobre nós, a velhice é coisa que só diz respeito aos outros. Pode-se, assim, compreender que a sociedade consiga evitar que enxerguemos semelhantes nossos velhos” (BEAUVOIR, 1976, p. 10). Ações como essas revelam ao grande público a normalidade dos processos de

²⁶ Ver em: <<http://goo.gl/RR6pjQ>>. Último acesso: 20 de agosto de 2014, às 18h30.

²⁷ Ver em: <<http://goo.gl/uD1ikX>>. Último acesso: 21 de agosto de 2014, às 14h35.

²⁸ Ver em: <<http://www.sachabada.com>>. Último acesso: 24 de agosto de 2014, às 21h13.

envelhecimento, inclusive suas dificuldades naturais, tendo forte impacto no silêncio instaurado sobre o assunto ao dar voz às necessidades da categoria e estimular um pensamento de transformação da sociedade como um todo. Simone de Beauvoir (ibidem, p. 12) defende essa transformação radical ao “exigir que os homens permaneçam homens quando avançados em anos”. Para além de artistas que lidam com essas questões, temos que, sendo artistas ou não, nos posicionar diariamente sobre nossas formas de lidar com os idosos à nossa volta e com os idosos que lentamente engendramos em nosso interior.

BIBLIOGRAFIA

AUSLANDER, Philip. “A Performatividade da Documentação de Performance”. **eRevista Performatus**. Inhumas, ano 2, n. 7, nov. 2013. Ver em: <<http://performatus.net/perf-doc-perf>>.

BASTING, Anne Davis. “Amnesia Interrupted: Re-Membering the Living Past in Feminist Theory and Suzanne Lacy's Crystal Quilt”. **Journal of Dramatic Theory and Criticism**. [online]. Vol. XI, n. 1: Fall 1996. Ver em: <<https://journals.ku.edu/index.php/jdtdc/article/view/1948>>. ISSN 0888-3203.

BASTING, Anne Davis. **The stages of age: Performing age in contemporary american culture**. Michigan: Ann Arbor/University of Michigan Press, 1998.

BEAUVOIR, Simone de. **A velhice: A realidade incômoda**. 2. ed. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo/Rio de Janeiro: Ed. Difel, 1976.

CESAR, Marisa Flório. **Nós, o outro, o distante na arte contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

HELGUERA, Pablo. **Education for socially engaged art: A Materials and Techniques Handbook**. New York: Jorge Pinto Books, 2011.

KESTER, Grant H. “Conversation pieces: The role of dialogue in socially engaged art”. In: KOCUR, Z.; LEUNG, S. (eds.). **Theory in contemporary art since 1985**. Oxford: Blackwell, pp. 76-100, 2005.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. “Visão antropológica do envelhecimento humano”. In: **Velhices**: reflexões contemporâneas. São Paulo: SESC/PUC, 2006.

THOMPSON, Nato. **Living as form**: socially engaged art from 1991-2011. Massachusetts/London: MIT Press, 2012.

TOLEDANO, Phillip. **Dias com meu pai**. Tradução de Ricardo Nuno Silva. São Paulo: Alles Trade Editora, 2010,

WOODWARD, Kathleen M. “Performing Age, Performing Gender”. **NWSA Journal** 18.1 (2006): 162-189. *Project MUSE*. Ver em: <<http://muse.jhu.edu>>. Acesso em 23 ago. 2014.

WOODWARD, Kathleen M. **Figuring age**: Women, bodies, generations. Bloomington: Indiana University Press, 1999.

PARA CITAR ESTE ARTIGO

ASTH, Marcelo. “‘Gerontopoiesis’: Diálogos da Arte Performática com o Envelhecimento”. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 3, n. 14, jan. 2015.

ISSN: 2316-8102.

Revisão ortográfica de Marcio Honorio de Godoy

© 2015 eRevista Performatus e o autor