

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 Flórido 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