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

Performances do Envelhecimento no Brasil: uma cartografia

MARCELO AZEVEDO ASTH

RIO DE JANEIRO

2020

MARCELO AZEVEDO ASTH

Performances do Envelhecimento no Brasil: uma cartografia

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor 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: Prof.ª Dr.ª Tania Alice Caplain Feix

RIO DE JANEIRO

2020

A853 Asth, Marcelo Azevedo
Performances do Envelhecimento no Brasil: uma cartografia / Marcelo Azevedo Asth. - Rio de Janeiro, 2020.
419f.

Orientadora: Tania Alice Caplain Feix.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2020.

1. Performatividade. 2. Envelhecimento. 3. Terceira Idade. 4. Educação. 5. Participação. I. Feix, Tania Alice Caplain, orient. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de Doutorado em Artes Cênicas. III. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC

ATA DA DEFESA DE TESE PARA CONCESSÃO DO GRAU DE DOUTOR

LOCAL: https://celsolisboa.webex.com/meet/marcelo.asth

REALIZADA EM: 08 DE MAIO DE 2020

CANDIDATO: **MARCELO AZEVEDO ASTH**

BANCA EXAMINADORA:

Profª. Drª. TANIA ALICE CAPLAIN FEIX (Orientadora)
Profª. Drª. ELEONORA FABIÃO (UFRJ)
Prof. Dr. GILSON MOTTA (UFRJ)
Profª. Drª. NARA WALDEMAR KEISERMAN (UNIRIO)
Profª. Drª. MARINA HENRIQUES COUTINHO (UNIRIO)

TÍTULO DA TESE: "**PERFORMANCES DO ENVELHECIMENTO NO BRASIL: UMA CARTOGRAFIA".**

A sessão pública foi iniciada às 9.00 horas. Após a exposição de cerca de 40 minutos o candidato foi arguido oralmente pelos membros da banca durante 4h30. A Banca, após a avaliação, considerou o candidato **aprovado com louvor com indicação de publicação**, tecendo os seguintes comentários:

A Banca destaca a extrema qualidade da pesquisa, a diversidade de fontes, o rigor metodológico, a escrita fluida e poética e a relação estreita entre teoria e prática artística. A Banca ainda ressalta que se trata de um trabalho fundamental para o campo de conhecimento das Artes Cênicas, além de ser um trabalho sensível e engajado, com um tema raramente tratado e de grande relevância. A Banca recomenda a publicação.

A sessão foi encerrada às 14.00
Na forma regulamentar foi lavrada a presente ata que é assinada pela Presidente da Banca.

DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho à memória de Vera Santos,
estrela que brilha para sempre em meu coração.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à VIDA, que me presenteia com as melhores oportunidades de crescimento e aprendizado. Por seus mistérios, sua guiança e sua proteção.

Agradeço a quem me ensinou o AMOR: minha família. Pelo incentivo e exemplo de carinho e bondade de meus pais Borlido e Sandra. Pelo cuidado, parceria e amizade de minhas irmãs Viviane e Daniela. Pelo sorriso de minha sobrinha Letícia. Agradeço à força de minha avó Doracy e agradeço aos meus avós Dulce, José e Borlido, que já partiram, mas continuam me dando as mãos com firmeza.

À Tania Alice, minha Heroína do Cotidiano, minha Performer sem Fronteiras, meu Anjo da CORAGEM, minha orientadora no doutorado e no mestrado. Por acreditar em mim, por me ensinar a performance, por seu coração generoso, por seu exemplo de alegria e por sua visão artística sobre a vida.

À Professora Doutora Carmela Soares, que tanto me ensinou e me inspirou com seu OLHAR afetuoso, me apresentando o envelhecimento como caminho artístico.

Ao meu amor Rafael, a melhor PARCERIA que o Universo poderia me confiar. Pela década dessa sorte, pelos aprendizados, pelo cuidado, por ser meu amigo e meu companheiro até às estrelas.

À Mayra, pela fortaleza de nossa AMIZADE, construída há vidas.

A todas as amigas, amigos e parceiros que ensinam que a vida é melhor quando COMPARTILHADA. Aos meus gatos-amigos Jurema, Krishna e Jesus, que me ajudam a me conectar à vida e me ensinam sobre afeto e cuidado. Ao meu afilhado Francisco, que dá seus primeiros passos agora e, sempre sorrindo, me ensina que para seguir andando é preciso persistência e leveza.

À minha CASA espiritual, a Arca da Montanha Azul, pelo abrigo de ser ninho que ensina voos altaneiros. Ao mestre Philippe Bandeira de Mello, por sua missão e pelo ensino de caminhos de fortalecimento, de paz, de ética e pelo incentivo do florescimento de talentos. À Narasimhadeva: “Vitória para você!”

Às senhoras e senhores que acreditaram e participaram do Projeto Performanciã, levando suas questões, ideias e criatividade ao coração e às ações realizadas. Aos parceiros do Projeto Performanciã, que me incentivam. Aos Performers sem Fronteiras, pelas risadas, reflexões, pesquisas e práticas.

Às educadoras e aos educadores que me entregaram sementes em mãos. À coordenação, ao corpo docente e aos funcionários do PPGAC UNIRIO, que são parceiros na realização de sonhos e na construção de um Programa de excelência. Aos professores de minha banca de defesa, por iluminarem os caminhos. À equipe de educadores do Centro Universitário Celso Lisboa, por acreditar em mim e tornar possível uma educação de afeto e de ideias novas.

À CAPES, pela concessão da bolsa que possibilitou meus estudos nos primeiros anos do doutorado e à FAPERJ, pela premiação da Bolsa Doutorado Nota 10, que me permitiu pesquisar e realizar com dedicação a presente tese.

Performances do Envelhecimento no Brasil: uma cartografia

RESUMO

Esta pesquisa cartográfica investiga o conceito de performatividade em relação ao envelhecimento no Brasil e às questões conexas a este tema. São mapeadas ações performativas com ocorrência em território brasileiro e que convergem neste assunto, apresentando o idoso como agente realizador de si e de ações culturais. Para isso, a tese se divide em três principais eixos de análise, apresentados em Mapas que abordam: a performance como categoria artística, o teatro performativo e a performance como cotidiano e manifestação cultural, popular e tradicional brasileira. Neste panorama são comentadas tais ações, relacionando conceitos e tópicos caros à arte contemporânea, como também à outras áreas de conhecimento que dialogam sobre assuntos da senescência. A investigação busca compreender a performatividade como disparadora de vitalidade, auxiliando em novas descobertas de vida e no autoconhecimento de seus atuantes idosos.

Palavras-chave: Performatividade ; Envelhecimento ; Terceira Idade ; Educação ; Participação.

Performances of Aging in Brazil: a cartography

ABSTRACT

This cartographic research investigates the concept of performativity in relation to aging in Brazil and the issues related to this theme. Performative actions occurring in Brazilian territory that converge on this subject are mapped, presenting the elderly as an agent of self-realization and cultural actions. In this regard, the thesis is divided into three main axes of analysis, presented in Maps that address: performance as an artistic category, performative theater and performance as daily and cultural, popular and traditional Brazilian manifestation. In this panorama, the actions are commented, relating valuable concepts and topics to contemporary art as well as to other areas of knowledge that converse on senescence issues. The investigation seeks to understand performativity as a trigger of vitality, helping in new life discoveries and in the self-knowledge of its elderly workers.

Keywords: Performativity ; Aging ; Third Age ; Education ; Participation.

SUMÁRIO:

Mapa: Guia de Bordo e Introdução

GUIA DE BORDO 11

Instrumento de navegação → PORTULANO 14

INTRODUÇÃO 15

Escolha a ordem de leitura dos seguintes mapas:

Mapa: A arte da performance como arte de envelhecer

Instrumento de navegação → BÚSSOLA 29

1 – Caminhos da performance artística 30

1.1 – Performance como linguagem e ação 31

Instrumento de navegação → ASTROLÁBIO 45

2 – Transpedagogia da participação 46

2.1 – Arte e educação como ação social 47

2.2 – Projeto Performanciã 59

2.2.1 – Relações conceituais na prática 75

a) Animação sociocultural e Arte Socialmente Engajada 86

b) Arte Comunitária e Arte Participativa 106

Instrumento de navegação → QUADRANTE 114

3 – Mapeamento de ações performativas 115

4 – TESOUROS: participar da vida com arte 201

Mapa: Representatividade do idoso na performance cultural, popular e tradicional brasileira

Instrumento de navegação → SEXTANTE 208

1 – Identidade e Performatividade do idoso brasileiro 209

1.1 – Performer de si 217

1.2 – Performance como fé, festa, folguedo, ritual, jogo e cotidiano 229

1.3 – Performance brasileira em suas tradições, culturas e amálgamas 232
1.4 – Um adendo: sobre o termo "folclore" 246

Instrumento de navegação → VELA ITALIANA 249

2 – Representatividade dos velhos nas performances culturais 250
2.1 – Velhas Guardas e as Baianas Cariocas 253
2.1.1 – Tia Zuleika e Vera Santos, integrantes ativas da Unidos do Salgueiro 259
2.2 – O idoso na Folia de Reis 265
2.2.1 – Folia de Reis Penitentes do Santa Marta 270
2.3 – Jongo: o jogo dos velhos 276
2.4 – Festa do Divino: as caixeiras e a "dança dos velhos" 279
3 – TESOUROS: a festa não tem fim... 284

Mapa: Teatro performativo: memórias performadas

Instrumento de navegação → BALESTILHA 289

1 – Entre o Teatro e a Performance 290
1.1 – A performatividade na cena do século XX 291
1.2 – Memórias no palco, performer em ação 305

Instrumento de navegação → BARQUINHA 310

2 – Cenas do envelhecer 311
2.1 – Entre a sombra e a luz 315
2.1.1. – *Bardo!*: Projeções do além 324
2.2 – *Why the horse?*: A Morte vem a cavalo 336
2.3 – *Amanhã é outro dia*: Quando a memória dança 349
2.4 – Envelhecimento e memória no teatro comunitário 359
3 – TESOUROS: memórias e pós-memórias na contemporaneidade 374

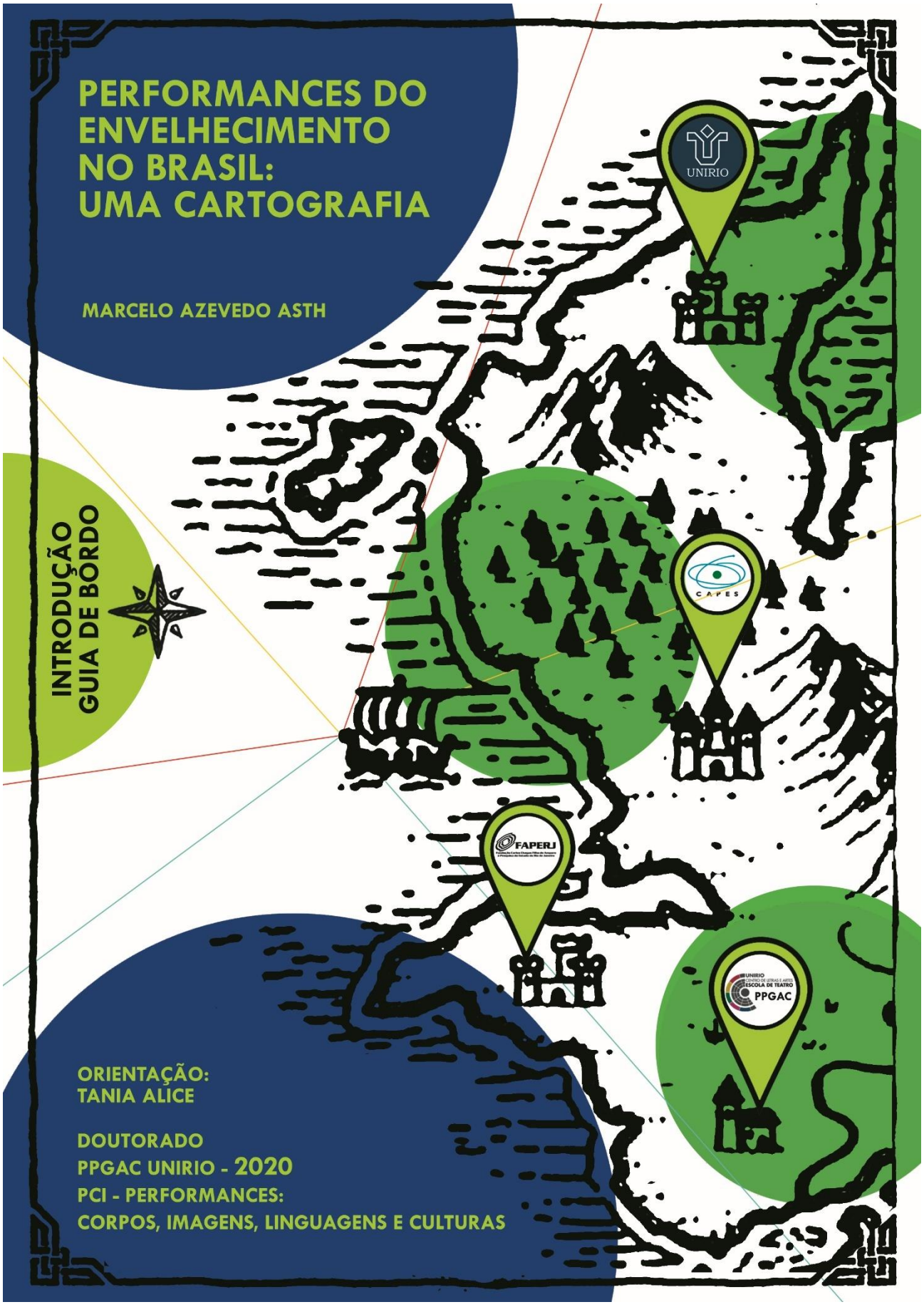
REFERÊNCIAS 384

APÊNDICES – ENTREVISTAS 398
APÊNDICE A: Entrevista com Otavio Donasci 399
APÊNDICE B: Entrevista com Teresinha Soares 407

PERFORMANCES DO ENVELHECIMENTO NO BRASIL: UMA CARTOGRAFIA

MARCELO AZEVEDO ASTH

INTRODUÇÃO
GUIA DE BORDO



ORIENTAÇÃO:
TANIA ALICE

DOUTORADO
PPGAC UNIRIO - 2020
PCI - PERFORMANCES:
CORPOS, IMAGENS, LINGUAGENS E CULTURAS

GUIA DE BORDO

Antes que seja iniciada a leitura do material desta tese, é necessário apresentar a suas leitoras e leitores um Guia de Bordo que explique as opções tomadas dentro da estruturação dessa pesquisa, apontando alguns termos e escolhas metodológicas. Este Guia, a partir da ideia de cartografia, apresenta o esquema de Mapas temáticos, como travessias de minhas investigações no doutorado. Estamos agora no porto e daqui são dadas as coordenadas para definirmos as rotas a seguir. O presente Guia de Bordo é um farol que ilumina os elementos a serem desbravados por nós, a partir de uma escrita que assume o arquétipo do navegante e uma poética sobre a navegação, também como metáfora dos caminhos que tomamos em nossas vidas.

Para ir além do porto, necessitamos compreender quais instrumentos náuticos nos orientam, quais correntes nos levam (e também nos trazem de volta), quais dinâmicas e ventos nos localizam, dentro de uma estrutura performativa de apresentação da tese. Alguns elementos também vivenciados durante esta pesquisa, de viés teórico-prático, viraram códigos para agregar às nossas descobertas – conforme será explicado a seguir. Vamos compreender alguns desses códigos importantes que guiarão a leitura dos materiais apresentados:

- **INSTRUMENTOS DE NAVEGAÇÃO:** A cada grande tópico de cada Mapa da tese[1], um instrumento de navegação será oferecido ao leitor para situá-lo na intenção daquele bloco textual seguinte. Os instrumentos, que fazem referência a pontos de intenção da pesquisa, são: **portulano, astrolábio, quadrante, bússola, sextante, balestilha, vela italiana e barquinha**. As explicações de cada instrumento são compartilhadas no curso da navegação, a cada Mapa.

- **MAPAS:** São os **elementos textuais** componentes desta pesquisa, como blocos temáticos. Esta tese não segue uma linearidade apresentada por mim como autor, nem uma formatação de leitura pré-determinada. A partir deste porto (Guia de Bordo e Introdução), os caminhos por estes mares são definidos por quem os lê.

[1] São três Mapas, que serão explicados em suas intenções na Introdução, em tópico apresentado logo a seguir.

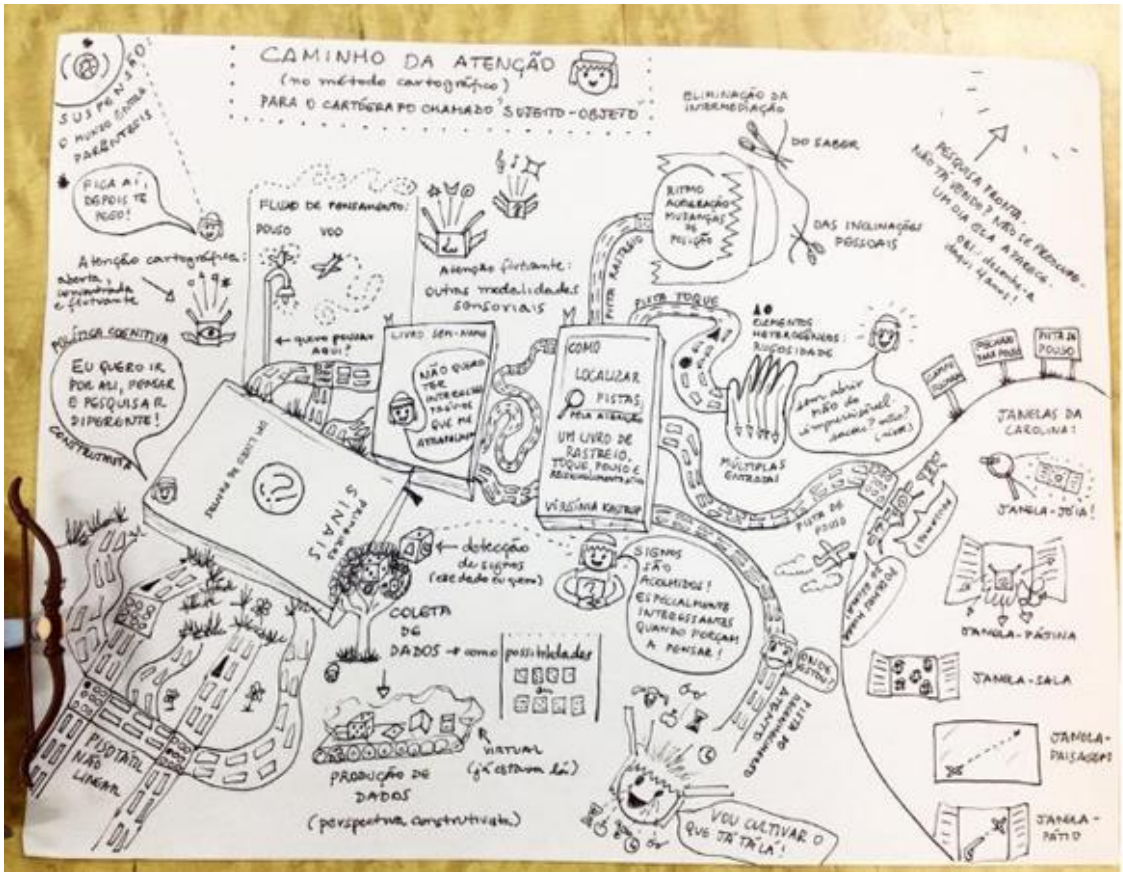
Cada Mapa segue com uma arte digital feita por mim em sua capa, identificando-o para o leitor se localizar em suas opções de leitura.

- **PERGUNTAS MOTRIZES:** As perguntas motrizes são as questões que motivam a busca pela formulação de uma tese. São questões que me instigaram a querer sair do porto e descobrir os caminhos desta cartografia. O que há além-mar e como chegar lá? Hipóteses firmam compromissos. Como registrar as possíveis respostas do que nos move? Mesmo sendo um conjunto de **questões motivadoras**, há uma delas que impulsiona a investigação e espalha sementes cultivadas em cada uma das ilhas encontradas nos Mapas.

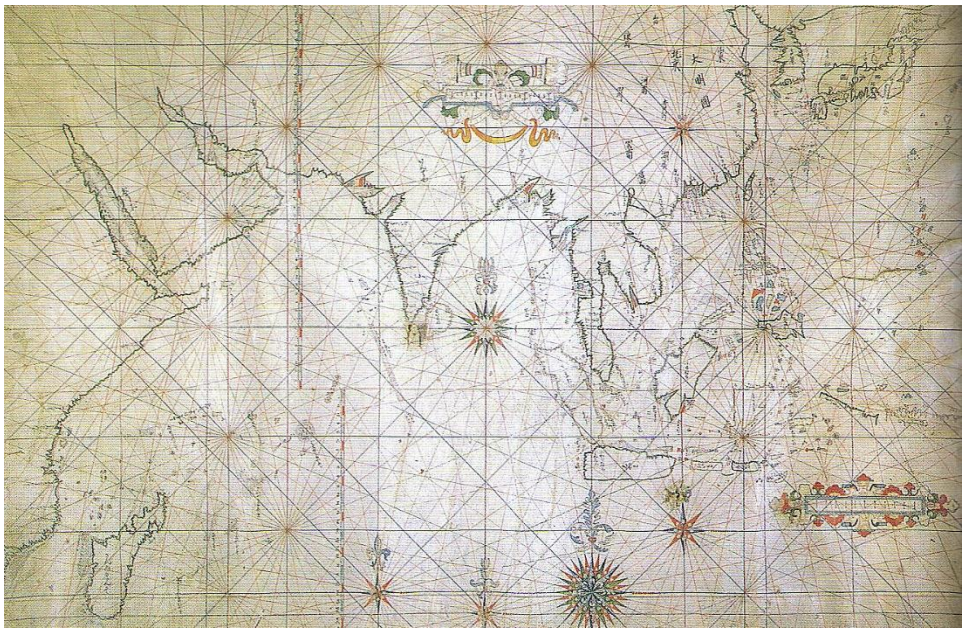
- **GIROS OCEÂNICOS:** A circulação de ventos e a rotação da Terra gera correntes marítimas que equilibram os mares e oceanos. O giro oceânico, a partir de uma definição oceanográfica, é um sistema de correntes marítimas rotativas, que, em seus fluxos, vão e voltam, como vórtices no mar. Em cada um dos Mapas aqui apresentados, **notas de rodapé direcionam caminhos do leitor para os outros Mapas** (a partir de cores identificadas para cada um desses elementos textuais) – caso se queira observar e conferir a informação fornecida. Essas correntes marítimas de giro são seguras e nos fazem retornar, dando a dimensão de que há outros pontos que encontraremos nos outros caminhos de navegação e que complementarão as informações fornecidas a cada Mapa.

- **TESOUROS:** Ao final de cada Mapa são partilhados os Tesouros que descobri nestas viagens – que são considerações, visões, impressões, reflexões e posicionamentos a partir de minhas rotas percorridas.

Parto do porto. Aceno à terra segura para sentir o balanceio de ondas e buscar firmeza no que é fluido. Pensando no lugar do pesquisador em uma expedição desconhecida, busco traçar rotas compreendendo instrumentos de navegação, a força dos ventos, os acasos, correntes, borrascas, procelas, dias de sol e assovios em mar calmo. O timão em mãos é impreciso e surpreende em sua condução, mas também é a partir de nosso comando que seu giro se dá. Em uma viagem com duração de quatro anos, sei, por meus Mapas, pela contagem do tempo e pela verificação dos astros, em meu retorno ao porto, que se chega o momento de aportar em uma ilha onde se encontram faróis que iluminarão minhas partilhas: a defesa do presente material de tese.



A ideia de seguir com o estudo sobre a cartografia e determinar Mapas como navegação interativa, surgiu de uma disciplina da Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, na aula da Profª Drª Ana Maria de Bulhões-Carvalho, que passou um semestre com a nossa turma investigando a pesquisa cartográfica – método que assumo desde a dissertação e na qual pude me aprofundar mais. Para a apresentação de um trabalho nesta disciplina, sobre as possibilidades de investigação do meu projeto de doutoramento – com atravessamento de informações do estudo da cartografia –, desenhei um primeiro mapa, como podemos ver na imagem acima.



Instrumento de navegação → PORTULANO:

Ao falar de cartografias, pensamos em mapas. O **portulano** (do latim *portus*, porto) é uma carta náutica datada do século XIII, ou posterior, sendo um mapa primitivo de origem italiana, manuscrito em pergaminho. Eram pontos de partida e norteadores das viagens. Não dispunham de um sistema de coordenadas geográficas (como latitude e longitude), mas **guiavam o navegador por retas direcionais** (linhas loxodrómicas ou de rumo) e pontos a partir de uma rosa-dos-ventos principal, funcionando também como descrição dos portos marítimos e das costas. Uma referência para a partida. Este traçado permitia calcular pontos de acerto de uma rota de navegação com o auxílio da bússola, importante para viagens costeiras, e de outras ferramentas náuticas, para distâncias maiores. Deste **portulano**, traço três linhas loxodrómicas para três destinos que visitaremos, saindo deste porto.

Na tese ***Performances do Envelhecimento no Brasil: uma cartografia***, serão visitadas ações ocorridas em território brasileiro. Nossa viagem é longa, mas não cruzamos distantes oceanos. Os Mapas que levo comigo guiam a mim e a todos os que embarcarem nessa viagem; porém, cada um que cruza seus mares, encontrará os seus próprios tesouros.

INTRODUÇÃO

> A cartografia parte com uma ideia na cabeça: tentar entender, antes de mais nada, a tal potência que sente no ar... (ROLNIK, 2016, p. 85)

As performances, como manifestações antropológicas da cultura e da relação social, quando realizadas por idosos, são rituais de transformação, práticas micropolíticas e microssociais, ações performáticas que lidam com questões do envelhecimento e buscam promover novas visões e posicionamentos no mundo através de uma *gerontopoeisis*[2] que desvela com arte diversas camadas não somente do envelhecer, mas dos processos de vida pelos quais passamos. A psicanalista e crítica de arte Suely Rolnik, que analisa a cartografia como pesquisa, afirma que a dimensão política da prática do cartógrafo[3] (o pesquisador na cartografia) seria da alçada da micropolítica, que é ligada a técnicas de subjetivação, como "estratégias de produção de subjetividade" (2016, p. 70-71), sem ter a ver com questões do poder, como "soberania" ou "dominação" (p. 69). De acordo com Rolnik (p. 60):

> "Micro" é a política do plano gerado na primeira linha: cartografia. O princípio de individuação, neste caso, é inteiramente outro: não há unidades. Há apenas intensidades, com sua longitude e sua latitude; lista de afetos não subjetivados, determinados pelos agenciamentos que o corpo faz, e, portanto, inseparáveis de suas relações com o mundo.

O pensamento acerca do envelhecimento e da finitude, como intensidade cartografada nesta tese, 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. 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.

---

[2] Essa palavra foi criada por mim para o artigo ***Gerontopoiesis**: diálogos da arte performática com o envelhecimento* (eRevista Performatus), com o intuito de designar produções artísticas realizadas por pessoas mais velhas, trazendo a ideia de poesia e criação. O QRCode do link a seguir se encontra nas referências da introdução. Disponível em: https://performatus.net/estudos/gerontopoiesis/

[3] "O cartógrafo é, antes de tudo, um antropófago". (ROLNIK, 2016, p. 23)

A pesquisa desenvolvida no doutorado ocorre como um desdobramento e aprofundamento das questões apresentadas na pesquisa realizada no mestrado[4], na qual analisei relações entre a performance e o envelhecimento, criando o Projeto Performanciã[5] como uma parte prática e laboratorial de minhas investigações, em uma configuração de trabalho socioartístico realizado com idosos. No doutorado, ainda investigando essa temática, busco realizar uma cartografia das performances do envelhecimento, a partir de questões que me fazem seguir os caminhos dessa pesquisa, mapeando e registrando ações que se encontram na intersecção da performance com a velhice e que ocorram ou tenham ocorrido em território brasileiro – realizadas por artistas, educadores, grupos de cultura popular, coletivos e instituições promotoras de ações destinadas ao público da terceira idade. Com esse foco de pesquisa, podemos pensar em uma performatividade própria da velhice para compreender suas manifestações.

Nessa introdução, além de a tese *Performances do Envelhecimento no Brasil: uma cartografia* ser apresentada em sua estrutura, partimos deste ponto inicial também fornecendo algumas informações primordiais para o direcionamento a qualquer um dos três Mapas trabalhados. Essas informações auxiliam na compreensão de quem é o sujeito observado e agente ativo das ações a serem aqui comentadas. Trataremos aqui do método de pesquisa adotado, a cartografia – como indutora de uma pesquisa que se propõe a também refletir a performatividade em sua estruturação e nas dinâmicas apontadas para a leitura dos Mapas.

Sendo a intenção do projeto a de cartografar, a opção de escrita e pesquisa se dá pelo método cartográfico, que permite a inclusão tanto de dados qualitativos quanto de dados quantitativos no campo dos estudos da subjetividade, buscando uma sintonia com o caráter processual de uma pesquisa-intervenção (PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, 2009). Ao mapear ações e registrar suas ocorrências, busco aprofundar o conceito de performatividade – noção que se refere à ação em si e não à representação (FÉRAL, 2009) – para assim abordar os três eixos principais de investigação da pesquisa: o teatro performativo, a performance como cultura popular e tradição e a performance como categoria artística. É a performatividade a linha que costura os três Mapas e os

[4] Título da dissertação: **Projeto Performanciã:** performances do envelhecimento (2015) – orientação da Profª Drª Tania Alice - PPGAC UNIRIO.

[5] O Projeto Performanciã, criado em 2013 – a princípio como uma prática laboratorial da pesquisa de dissertação –, até os dias de hoje constrói uma série de performances artísticas realizadas para/com/por idosos, abordando diversos assuntos conexos ao envelhecimento, sendo um projeto que dialoga com questões da arte socialmente engajada, comunitária e participativa e da animação sociocultural, como analisaremos nos Mapas desta tese.

mantém atados, não como três pesquisas distintas, mas como um corpo textual "fragmentado" que deve ser "costurado" ao longo das leituras.

O método cartográfico de pesquisa compreende metodologias que estejam em sintonia com esse caráter processual de pesquisa, 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). 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 e diversas outras fontes, de variadas procedências, que são acolhidas pelo cartógrafo como material do mundo:

> (...) o cartógrafo absorve matérias de qualquer procedência. Não tem o menor racismo de frequência, linguagem ou estilo. Tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele é bem-vindo. Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas. Por isso o cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e nem só teóricas. Seus operadores conceituais podem surgir tanto de um filme quando de uma conversa ou de um tratado de filosofia. O cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado. Está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias. Este é o critério de suas escolhas: descobrir. (ROLNIK, 2016, p. 65)

O grupo de professoras e professores pesquisadores (UFF e UFRJ) que escreveu os artigos como "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, como "(...) um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem. Paisagens psicossociais também são cartografáveis" (ROLNIK, 2016, p. 23).

De acordo com a opção de escrita cartográfica adotada pelos pesquisadores, organizadores e autores no referido livro, os seus blocos textuais são nomeados como "pistas". No caso da minha tese, nomeio essas pistas como Mapas, distanciando também da ideia de uma organização textual por capítulos. Essa escrita não necessita de uma linearidade para a sua compreensão total. As pistas (no caso aqui, os Mapas) permitem que seus conteúdos sejam conectados e lidos da maneira que o leitor optar – promovendo uma autonomia e uma atividade, inclusive, performativa do ato de ler. Não há uma ordem exata para essa leitura se realizar, sendo todos os seus blocos textuais complementares de informações, como um grande quebra-cabeças.

> As cartografias vão se desenhando ao mesmo tempo (e indissociavelmente) em que os territórios vão tomando corpo: um não existe sem o outro. Concluindo: a produção do desejo, produção de realidade, é ao mesmo tempo (e indissociavelmente) material, semiótica e social. (ROLNIK, 2016, p. 46)

Os Mapas desta tese vêm destacados de um corpo único de escrita a fim de proporcionar essa liberdade para os caminhos de cada um, não sendo definida uma ordenação para a sua condução. Assuntos referidos em um Mapa podem ser desdobrados em outros Mapas. O cartógrafo, segundo Suely Rolnik (p. 71) "não 'revela' sentidos (o mapa da mina), mas os 'cria', já que não está dissociado de seu corpo vibrátil: pelo contrário, é através desse corpo, associado ao uso molar de seus olhos, que procura captar o estado das coisas, seu clima, e para eles criar sentido".

A presente pesquisa desenvolvida no doutoramento é teórico-prática, contando com uma parte laboratorial. A cartografia permite uma abertura, através da atenção do cartógrafo, a todos os dados que podem ser coletados nesse processo, sem a necessidade de determinar a totalidade destes dados e metas desde o princípio da pesquisa, tornando-a um território a ser explorado e descoberto ao mesmo tempo em que se busca e se realiza. A pesquisa cartográfica em caráter processual é aberta a uma atenção para dados diversos que podem ser cultivados e colhidos pelo pesquisador. Sendo assim são caros tanto dados encontrados na vida, como em literaturas específicas dos temas investigados, bibliografias, documentos, registros fílmicos e fotográficos, sites e redes sociais da

internet. As etapas da pesquisa são trabalhadas não necessariamente em sucessão umas às outras, mas podem ser concomitantes e, inclusive, acontecerem em ordem distinta ao planejamento inicial.

> A prática de um cartógrafo diz respeito, fundamentalmente, às estratégias das formações do desejo no campo social. E pouco importa que setores da vida social ele toma como objeto. O que importa é que ele esteja atento às estratégias do desejo em qualquer fenômeno da existência humana que se propõe perscrutar. (ROLNIK, 2016, p. 65)

Para pensarmos sobre a pessoa com mais de sessenta anos nesta tese, é necessário situarmos quem é este personagem principal que é observado em suas manifestações performativas. Identificadas plurais formas de viver, os envelhecimentos se dão de modos distintos por fatores combinados que são determinantes em processos constituintes das relações do ser com o mundo. Percebemos em nossa sociedade, em geral, como o papel do idoso pode ser determinado e até por vezes imposto por questões de preconceito, tabus sociais, por reconhecimento da experiência e sabedoria, pela observação de que a saúde dos idosos pode ser mais frágil, pelos limites fisiológicos e/ou mentais que a idade pode acarretar, pela ideia da finitude ser atrelada à velhice, pela aposentadoria e ausência de participação trabalhista no sistema. Pela rejeição de algo que deve ser evitado ou pela aceitação do que é natural no processo da existência humana. A partir de visões que conduzem formas mais aceitas e funcionais para o meio social, a imagem do idoso também se cristaliza e as diversidades do envelhecimento são ofuscadas para a percepção geral.

O idoso, em geral, é visto tanto como derrotado quanto como vitorioso na vida. Os pontos de vista convergem e completam essa visão social. Por um lado, há a visão de que o idoso é alguém derrotado quando é comparado com uma vitalidade de outros tempos, quando é interpretado como derrotado pelo sistema, pela falta de políticas públicas plenamente exercidas em benefício dos mais velhos, ou derrotado por preconceitos e violências, derrotado em relação a si mesmo em outros momentos da vida, derrotado pelo peso do passado. Por outro lado, o idoso é visto como um vitorioso por ser detentor de experiências, por resistir a tantos episódios em sua vida, por dar passos, criar história, por construir com tantos outros, sendo vitorioso pelo reconhecimento de suas habilidades, potenciais e memórias. Aquele que envelhece se torna um ser complexo por sua bagagem, pelos registros temporais de passados inscritos no presente, observado como um viajante do tempo.

Segundo a pesquisadora e professora de teatro para idosos Emanuella de Jesus (2016, p. 93):

> Nosso país envelheceu e está envelhecendo. Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, o Brasil tinha, em 1970, 4,7 milhões de pessoas com mais de 60 anos, o que representava 5,05% da população total; em 1980, tínhamos 7,2 milhões, 6,06%; no ano de 1991, nossa população de idosos cresceu para 10,7 milhões, 7,30% da população; em 2000 já contávamos com 13,1 milhões de idosos, o que já representava 7,90%; e a projeção para 2020 é de 27,2 milhões, ou seja, 13,57% da nossa população farão parte da chamada Terceira Idade.

O envelhecimento não é algo vivido exclusivamente por pessoas mais velhas: é um processo vital que se dá, a partir do critério cronológico, desde quando nascemos. Todos nós, desde o início da vida, já engendramos o velho que seremos, a partir de nossas ações, posturas, hábitos e opções. Os termos e expressões utilizados socialmente para designar este sujeito e sua parcela são variados, como, por exemplo: "idoso", "senescente", "velhos", "pessoas mais velhas", "os mais velhos", "maturidade", "melhor idade", "terceira idade", entre outros. Em dez anos de pesquisa e maior contato com o universo do envelhecimento, como abordo ao longo da pesquisa, já observei senhores e senhoras que não admitem o uso da palavra "idoso", enquanto outros não problematizam o seu uso. O mesmo acontece para as palavras "velho" e "velha". Há pessoas que assumem serem velhas sem problemas e outras que sentem o impacto da palavra a partir de suas cargas negativas e a partir de seu uso pejorativo – não somente como o contrário de "novo", mas como algo destituído de valor, sem uso ou utilidade, inútil, como ideia de exclusão e obsolescência. Tudo também partiria de uma intenção de sua utilização. A palavra "velho" também pode ser associada a uma forma carinhosa de tratamento.

Ao me referir à "terceira idade" nesta tese, faço essa menção baseado no termo que foi criado na França na década de 1960 para referir um segmento social que adentra uma faixa etária específica, agregando, particularmente, o sentido de envelhecimento ativo e independente (DEBERT, 2006, p. 81). Este termo, para além de mapear uma comunidade, abrange políticas públicas e uma série de medidas destinadas aos idosos pensando no âmbito social (promoção da saúde, da cultura, do lazer, da atividade física, e de outras atividades) e em melhorias na qualidade de vida. Rapidamente observou-se a necessidade mundial de lidar com a parcela idosa da sociedade, implicando que fosse criada uma etapa posterior à vida adulta mais demarcada, que abarcasse a elaboração de

práticas, a criação de instituições e a preparação de agentes especializados para o atendimento destas pessoas (p. 53). Percebo que o termo "terceira idade"[6] é bem aceito pelos idosos, em geral. Enquanto alguns sentem-se representados pelo termo, existirão, obviamente, outros que o considerarão inadequado ou "careta" – talvez por enxergarem-se com suas identidades destacadas de um grupo onde os sujeitos são percebidos como iguais dentro de uma visão (que inclusive reforça estereótipos), ou talvez por este termo passar uma ideia de funções e práticas coletivas normativas e ligadas a atividades grupais.

Dentro desse léxico específico, 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". As duas últimas expressões citadas são as mais rejeitadas pela parcela geral de pessoas que já passam dos 60 anos[7], soando vazias em seus significados, já que tenta amenizar as problemáticas dessa parcela e também por determinar que esta fase da vida seria melhor que outras – não há uma faixa etária melhor que a outra, cada fase da vida tem suas particularidades, facilidades e dificuldades.

"Embora a sociedade estipule os marcos de idade, o mais importante é você perceber que a 'idade da velhice' é relativa e não tem mesmo significado para todas as pessoas" (MASCARO, 2004, p. 42). É importante ressaltar que as intencionalidades e características que cada palavra pode vir abarcar não são amplamente debatidas com os idosos, por serem específicas a necessidades classificatórias sociais. As impressões geradas são determinantes para as preferências vocabulares de cada um. Não são exatamente as palavras ou expressões que carregam sentidos cristalizados, mas a visão das pessoas para estes sujeitos que pensam que o idoso é somente aquele associado aos ambientes clínicos e hospitalares e aos cursos de crochê e artes manuais, em geral.

Facilitando oficinas e aulas de performance e teatro para pessoas com mais de sessenta anos, percebi que as palavras com as quais me relacionava para designar tal público deveriam ser bem averiguadas e acertadas, pois poderiam provocar reações

---

[6] A antropóloga Guita Grin Debert (2006, p. 53) afirma que essa etapa carrega consigo práticas, instituições e agentes especializados para atender essas pessoas – sendo este termo "sinônimo de envelhecimento ativo e independente" (p. 81).

[7] No canal *As Avós da Razão*, disponível nas plataformas sociais Instagram e Youtube, Helena (91), Gilda (77) e Sônia (82) realizam vídeos espontâneos a partir de visões sobre o mundo e a velhice, tecendo comentários sobre estilo de vida, saúde, preconceito, dicas e outros assuntos que entram em pauta. A convite do canal *Quebrando o Tabu*, no Youtube, as senhoras participaram do vídeo *"Todo velho é conservador!" Avós da Razão Lendo Comentários*, no qual Helena fala sobre a expressão "melhor idade": "Sempre que me falam 'melhor idade', eu pergunto: "E qual é a pior?" Ninguém sabe responder qual é a pior...". O QRCode do link a seguir se encontra nas referências da introdução. Disponível aos 1"25' em: https://youtu.be/BnAAyrHOtqc

negativas. Não só pelos termos, mas o universo adentrado pelo cartógrafo deve ser investigado em seus matizes. O cartógrafo em sua pesquisa, a partir das explanações de Suely Rolnik (2016, p. 66), "(...) quer é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem". Ainda: "O que ele quer é participar, embarcar na constituição de territórios existenciais, constituição de realidade". Explicar bem os termos em suas utilizações como também perguntar como as pessoas gostariam de ser denominadas, enquanto sujeitos pertencentes a um grupo social, sempre abriu bons espaços de diálogo e debate. Porém, toda a literatura específica sobre o envelhecimento, utiliza a palavra "idoso" para se referir a este sujeito, sendo uma palavra que designa todo indivíduo com sessenta anos ou mais (no Brasil[8]), segundo a Organização Mundial da Saúde (OMS). Assim, nos Mapas da tese, utilizo o termo sabendo que ele é uma boa opção para assinalar os sujeitos mais velhos.

Identidades etárias são socialmente e culturalmente construídas – assim como gerações e indivíduos –, às quais são atribuídos papéis específicos. Essa construção geracional em divisões, embora seja uma forma de classificar para organizar estudos e formas de visão sobre grupos sociais, pode gerar um distanciamento intergeracional – inclusive pela destinação dessas gerações a espaços determinados (FERRIGNO, 2006, pp. 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). Tal relação com os termos é bastante pessoal – como também influenciada pelo social –, mas, quando é necessário nos referirmos a um grupo, algumas visões predominam. Acredito que tudo seja uma forma de adequar o discurso a partir das finalidades e dos empregos dos termos e palavras que designam senhoras, senhores e seus modos de vida, dialogando com este público sobre as finalidades e características que os termos amalgamam.

Uma ação performativa realizada para/com/por idosos deve ser refletida a partir de seu território e do seu contexto cultural, político e social – que inclui camadas como, por exemplo, a economia e a previdência social, a gestão de políticas públicas para os idosos, as relações intergeracionais, o preconceito e a falta de reconhecimento do valor dos mais velhos. As abordagens, conceitos, intuitos, discursos e imagens gerados a partir de uma ação performativa significam a partir de seus agentes, de seus temas, de seus

[8] Em países considerados "em desenvolvimento", encontramos a marca dos 60 anos de idade para designar a entrada do sujeito neste grupo social, enquanto países classificados como "desenvolvidos", encontramos como variante a entrada na terceira idade aos 65 anos.

dispositivos, de seus modos de realização e de seus espectadores. Como se dão tais caminhos para acionar alguma questão a ser experimentada? Se os corpos significam pela própria existência e presença, quando é desempenhada alguma ação performativa, essa também adquire um significado ímpar, por partir diretamente de um performer com suas especificidades e história pessoal, sem intermédio de um elemento de representação. Estas particularidades em contato com alguma questão a ser desenvolvida por ação artística performativa, afinam outros significados. A particularidade da idade atenta para uma gama de características que não é apenas pessoal e subjetiva, mas que pode ser identificada em um plano coletivo e social para pensarmos sobre a pessoa idosa no Brasil. Os contextos sociais definem cenários de possibilidades, de onde surgem as pulsões necessárias para que o performer coloque seus questionamentos, seus comentários, suas visões de mundo e sua expressão em uma abordagem performativa de ação.

No período do mestrado dediquei parte da dissertação a abordar o envelhecimento a partir de óticas de antropólogos, sociólogos, gerontólogos/geriatras e filósofos, para identificar o lugar do idoso na sociedade brasileira, apresentando dados sobre o envelhecimento no mundo e no país e as expectativas sobre um impacto global a partir do crescimento das parcelas mais velhas da população. Não é minha intenção repetir tais dados, pois a presente pesquisa parte de questionamentos que já estavam sendo germinados no mestrado, mas que aqui se apresentam também como um desdobramento do conhecimento articulado neste percurso acadêmico. Assim, não me aterei a comentar esses pontos detalhadamente, mas proponho olhares para as questões do envelhecimento no Brasil a partir da performatividade no foco de cada assunto diluído e abordado nos Mapas dessa tese.

É necessário mapear, cartografar, descrever, analisar e dialogar com as performatividades das ações desempenhadas pelos mais velhos, reunir manifestações dessa parcela social para começarmos a organizar um pensamento atual sobre o envelhecimento em nossos tempos e também sobre essa atuação nos campos da cultura, das artes e da performance. Seria impossível realizar um mapeamento geral de todas as ações que ocorrem no sentido da apreciação dessa pesquisa, mas as tentativas são caminhos para uma compreensão da performatividade do idoso. São cartografias plurais do envelhecimento na performance brasileira, possíveis caminhos a desbravar em uma costura não-linear de assuntos.

Questões motrizes que me guiaram na pesquisa:

- Em contato com performances – sejam elas rituais, lúdicas ou artísticas –, o idoso cria possibilidades de expressão e de recriação de vida a partir de seus próprios materiais, experiências e formas de lidar com o mundo.

- Onde ocorrem essas performances? De que forma posso mapeá-las e reuni-las em uma cartografia, conectando seus temas ao universo do envelhecimento?

- Existiria uma performatividade focada em analisar e expressar posições, questões, interesses e pontos comuns aos idosos? Como e de que modos essa performatividade pode se manifestar?

- Seria a performance um espaço de preparação para novos olhares sobre o passado, o presente e os futuros da trajetória de seus atuantes?

A questão que guia a tese como hipótese para o desdobramento dos Mapas se dá a partir da expressão performativa como forma de avivamento na vida do idoso, na persistência em revelar novos projetos de vida, ao lidar com suas questões a partir de reflexões que partam para a prática do mundo, no bem-estar e na alegria contumazes, como realização de si:

- A performance poderia ser compreendida como um disparador de vitalidade e uma forma de despertar o interesse em realizações de novos projetos de vida?

A partir da questão dos disparadores de vitalidade na etapa da velhice, podemos pensar na seguinte questão: às crianças sempre é perguntado o que elas serão no futuro. Mas e aos idosos? Focamos apenas em seus passados ou podemos estimulá-los a pensar o que ainda serão e farão em suas vidas? Como criar em nossas percepções, horizontes de futuridade? Dizem que as borboletas, em seu grande número de espécies, em média, podem viver de um dia a quatro semanas. Mas é difícil pensarmos que a borboleta que voa, antes desse tempo contabilizado, viveu se preparando, desde a lagarta, o pupo, o casulo. Para voar, demoramos quanto tempo?

Para a versão da tese que foi entregue à banca examinadora, algumas dinâmicas performativas foram elaboradas – como, por exemplo, desmembrar a tese em quatro elementos textuais (definidos como Mapas), no intuito de não pré-determinar uma verticalidade entre eles e não sugerir uma ordem linear para a leitura. O leitor, tendo quatro Mapas em mãos (sendo este mapa introdutório o único a ser delimitado como o ponto de partida), decide os caminhos que fará. Porém, para a versão definitiva da tese, que é digital e pode ser acessada online, optei por unir os Mapas em um elemento textual único. As opções de leitura continuam em aberto e não expressam a minha visão de caminho a ser seguido – portanto, continuem à vontade para seguir os seus planos aqui! Os três Mapas da tese são apresentados a seguir, a partir de seus assuntos, conteúdos e fundamentações teóricas. Na ordem em que estão dispostos nessa versão definitiva, apresento as definições de cada Mapa, de forma resumida, como ideias gerais dos focos de pesquisa.

MAPA:
A ARTE DA PERFORMANCE COMO ARTE DE ENVELHECER

Neste Mapa são aprofundados e abordados os termos "performance" e "performatividade", tratando também de formatações e estilos dentro desta categoria do fazer artístico, a partir da visão de pesquisadores como Josette Féral, Richard Schechner, Andreas Huyssen e Érika Fischer-Lichte.

Este Mapa também registra ações performáticas artísticas que se enquadram nos preceitos da investigação. Dentro desse ponto, destaco o trabalho desenvolvido pelo Projeto Performanciã, que conta com performances realizadas para/com/por idosos em uma série de ações inédita em nosso país. Também são mapeadas ações performáticas desenvolvidas com a colaboração de pessoas com mais de sessenta anos e apresentadas pelos alunos da disciplina Atuação Cênica VI na graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), no período de meu estágio-docência no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) na UNIRIO durante o ano de 2017 – em que ofereci às turmas um módulo sobre engajamento político na arte, para a reflexão das questões da velhice na performance.

Na pesquisa também é elaborado um panorama sobre a tendência do engajamento social e da participação na arte contemporânea, buscando novas perspectivas e

pensamentos sobre um trabalho artístico de cunho político e comunitário. Sobre estas modalidades de fazer artístico, abordo inúmeras visões, formatações, termos e conceitos, tais como: arte socialmente engajada, animação sociocultural, arte comunitária, arte participativa, coeducação intergeracional, a Transpedagogia e processos socioeducacionais e relacionais; entre outras reflexões nesse sentido. Tais ações contribuem para a geração de novas imagens sobre um envelhecimento mais ativo, em detrimento dos estereótipos ultrapassados e preconceituosos ligados à figura do idoso em nossa sociedade. Também trazem visibilidade às questões do envelhecimento, abrindo espaços de reflexão e diálogo sobre o espaço social e artístico do idoso no Brasil.

Para pensarmos no lugar da performance na vida de idosos, são apresentadas como apêndices, as entrevistas dos artistas e performers Otávio Donasci e Teresinha Soares.

MAPA:
REPRESENTATIVIDADE DO IDOSO NA PERFORMANCE CULTURAL, POPULAR E TRADICIONAL BRASILEIRA

É analisada a leitura do termo "performance" quando este é abordado por uma visão mais antropológica e compreendida como experiência e competência, alargando sua compreensão aos domínios da cultura e do cotidiano, para além do domínio artístico – segundo Richard Schechner, teórico dos estudos da performance. A partir desta abordagem, serão analisadas as festas, folguedos e manifestações populares brasileiras que são realizadas tradicionalmente e que contam com a representatividade e importância do idoso como agente transmissor de conhecimento e informações de geração a geração – como, por exemplo, o tambor do divino, a folia de Reis, boi-bumbá, o jongo e a ala das baianas e a Velha Guarda no Carnaval. Para essas manifestações populares ligadas à tradição, recorro também ao conceito-chave de "comportamento restaurado", de Richard Schechner que, segundo o autor, são comportamentos duas vezes experimentados, ações praticadas constantemente e que determinam processos de transmissão de conhecimentos dentro de uma atividade cultural.

A performatividade de si no cotidiano do idoso é explorada a partir também das entrevistas com o Papai Noel Ernani Reis e com o contador de histórias Francisco Gregório Filho. A pesquisa também conta com entrevistas de pessoas idosas ligadas a manifestações culturais, populares e tradicionais: Tia Zuleika (baluarte da Salgueiro,

membro da Velha Guarda e componente da ala das baianas por longo período) e sua filha Vera Santos; e foliões da Folia de Reis Penitentes do Santa Marta.

MAPA:
TEATRO PERFORMATIVO: MEMÓRIAS PERFORMADAS

Neste Mapa é abordada a velhice como uma oportunidade de autoconhecimento e realização de si, como um momento oportuno para a descoberta de novas possibilidades.

A memória em cena é foco deste Mapa, em que será analisado o teatro performativo com a temática do envelhecimento através do uso de recursos performativos como elementos autobiográficos, como nos casos dos espetáculos e de seus processos de criação cênica: *Bardo!* (Performers sem Fronteiras), *Why The Horse*? (Maria Alice Vergueiro – Grupo Pândega); *Amanhã é outro dia* (Angel Vianna), *Laura* (Fabricio Moser) e *Tudo sobre a minha avó* (Grupo Garimpo); e nas criações cênicas do Grupo Teatro Renascer. Pensamos a performatividade no teatro contemporâneo como elemento de geração de novas poéticas de cena.

Este Mapa conta com a entrevista realizada com a dançarina e professora Angel Vianna, que narra seus processos de vida e de cena no espetáculo comentado no Mapa.

MAPA

A ARTE DA PERFORMANCE COMO ARTE DE ENVELHECER

Instrumento de navegação → BÚSSOLA:

A bússola foi o instrumento de navegação e orientação mais usado durante o período das grandes navegações às Américas. Sua agulha magnetizada, em plano horizontal, suspensa pelo centro de gravidade, nos auxilia na busca pelo Norte.

A compreensão dos conceitos de **performance** e de **performatividade** é um Norte para a navegação dos Mapas desta cartografia, como linguagem e possibilidades de realização. Mesmo assim, por abarcarem tantas experiências em múltiplas formatações, estes termos desestabilizam os pontos fixos: a agulha gira em nossa navegação, por vezes repousa. São muitos os caminhos que a performance indica. Atravessar a forma. Confiar na bússola.

1 – Caminhos da performance artística :

Os caminhos na arte estão sempre se atualizando a partir de contextos e novas reflexões e questionamentos que se instauram em seu campo. Dessa forma, percebemos que a arte não traz uma função específica e unívoca para a sua realização, mas temos tendências que tomam corpo e se fortalecem a partir de atravessamentos de conteúdos e até empréstimos de outras áreas do conhecimento, se reinventam e ressignificam o estatuto da arte. Por ser uma arte híbrida, a performance já considera em seu bojo de significações, o cruzamento de disciplinas, assuntos, estéticas e outras camadas, mas percebemos também uma transformação em suas formas de relação, de criação e interatividade, assumindo propósitos que ultrapassam os critérios artísticos e que impactam o meio social.

Na contemporaneidade percebemos a recorrência de atividades que se baseiam nos estudos, teorias e caminhos práticos já tomados pela performance artística, despertando essas novas formas de lidar com o mundo a nossa volta. Além de ser uma ferramenta que auxilia o artista a se conhecer, refletir, se colocar, se desafiar e trazer à tona questões de sua pessoalidade ou da coletividade, é um modo de operação que propõe discursos e imagens que são potencializados no debate social, no enfrentamento de problemas, tabus, conceitos rígidos, estruturas sociais e sistêmicas que definem o nosso *status quo*. Como uma forma artística focada na ação pode alargar fronteiras e realizar mudanças perceptíveis e consideráveis no pensamento de quem a experimenta, seja por quem realiza ou por quem assiste ou participa da experiência?

Surgem cada vez mais propostas em que a arte se aproxima de outros campos do saber e de conceitos que hoje se associam à prática, estabelecendo contato, por exemplo, com a educação, com a saúde, com a espiritualidade e muitos outros territórios ativados por uma participação social. Para além dos questionamentos disparadores da ação que são assumidos em um ato artístico, podemos refletir sobre os modos de criação e realização, sobre os processos em que operam, buscando perceber a performance como ferramenta agregadora, de avivamento e de empoderamento de seus indivíduos ou grupos. O Mapa que temos agora em mãos nos leva a viajar por um território de inúmeras ilhas que formam esse arquipélago maior: a performance. Navegar por conceitos e termos relacionados à linguagem da performance nos dará a base para compreendermos melhor o cenário atual das artes em seu envolvimento com práticas sócio artísticas e educativas. Focaremos em ações que examinam o envelhecimento.

1.1 – Performance como linguagem e ação :

Vamos começar por um tópico básico para a nossa relação com as ações a serem comentadas neste Mapa. Na arte da performance[9] coexistem diferentes formatações de trabalho e opções estéticas e conceituais, modos de produção, realização e divulgação. Esta categoria/linguagem artística traz indefinições no que pode significar o termo "performance". A performance artística pode ser refletida a partir de terminologias que se relacionam à arte da ação. Nas presentes cartografias são referidas ações nomeadas diretamente como performance por aqueles que as realizam e outras que necessitam de uma reflexão ou observação sobre os nomes que recebem, conceitos e contextos em que ocorrem, para a verificação das utilizações do termo. Desta forma, reconhecendo a diversidade das possibilidades de nomeação, neste Mapa provocamos também um alargamento de nossas fronteiras de percepção e recepção da arte da ação, inclusive para o que não é autodenominado como performance e para aquele que é leigo no assunto e não se reconhece no lugar de "fazedor de performances".

Sendo este um campo de experimentação aberto e livre, atravessador e atravessado de termos (palavras que delimitam sentidos), poderemos assim melhor analisar as diversas inserções da performatividade na vida e no cotidiano de pessoas idosas e também receber de forma mais consistente as distintas probabilidades performativas que se ligam à ideia de envelhecimento – que são abordadas ao longo desta tese através dos Mapas que aqui nos guiam.

A performance, enquanto categoria artística, estaria tanto ligada aos domínios do cotidiano e da expressão artística, das pulsões criativas e da relação social, como aos movimentos de vanguarda artística europeus, que contribuíram para grandes transformações nas artes ao longo do século XX. Diversas manifestações artísticas dialogaram com a performatividade como escape para questionar as convenções ou até mesmo, quebrar com as normas vigentes sobre a arte, repensando a ação do artista nos contextos da época[10]. A palavra performance[11] se alia ao significado de desempenho, feito

---

[9] Categoria/linguagem artística também conhecida como "performance arte" (do inglês, *performance art)* ou "performance artística".

[10] No Mapa *Teatro performativo: memórias performadas*, no tópico 1.1, comento alguns episódios históricos que aceleraram os processos do cenário das vanguardas e a abertura do teatro para elementos e recursos da performatividade.

[11] Do latim, junção da palavra *formare* (formar, dar forma) com o prefixo *per*, através de. Atravessar a forma: performance. "Victor Turner toma como base para seu entendimento do termo a raiz etimológica francesa, *parfournir*, 'fornecer', 'completar' ou 'executar plenamente'". (TAYLOR, 2013, p. 28).

ou façanha e sua utilização se dá de maneira abrangente em diversas situações, como, por exemplo, quando comentamos a performance de um atleta em um evento esportivo ou quando vemos uma propaganda de tênis de corrida ou do carro do ano com um motor de alta potência.

Acima: Propaganda de tênis utilizando a palavra performance, como desempenho.
Fig. Arte gráfica contendo a imagem de um tênis com desenhos de mapas de cidades[12], junto ao slogan da campanha – cortado na foto – que diz: "DESIGN QUE RESPIRA PERFORMANCE"
Arte gráfica para campanha publicitária da agência MOMA para a marca Mizuno.

Duas correntes de pensamento na arte contemporânea podem ser destacadas aqui como exemplos para melhor compreensão desse termo, a partir da abordagem feita pela teórica Josette Féral (2008). A primeira, de cunho antropológico, apontada pelo pesquisador Richard Schechner[13], lida com a performance como experiência e competência, sendo ampliada para os domínios da cultura e do cotidiano, indo além do domínio artístico – já que o potencial performativo é encontrado em toda a construção da realidade social (SCHECHNER, 2006, p. 123-127). Assim, a performance pode ser entendida como ação ligada a rituais, ritos de passagem, atividades esportivas, de

[12] "As linhas saem do mapa e formam o tênis, que se transforma em uma 'escultura' feita à mão. Para o projeto, foram utilizados mais de 5.000 metros de linhas, mais de 6.500 pregos e replicados aproximadamente 8.000 km de ruas e avenidas. 'Procuramos mostrar o DNA de performance do Mizuno WaveKnit em uma imagem forte e única. Deu um trabalho insano, mas o resultado é impactante', conta Rodolfo Sampaio, diretor de criação da MOMA". O *slogan* da campanha é "Design que Respira Performance".
Disponível em: http://www.maniadecorrida.com.br/2018/04/campanha-de-mizuno-waveknit.html

[13] Richard Schechner foi um dos primeiros teóricos da arte da performance e a introduzir o termo *performer* no lugar de ator. Junto ao antropólogo Victor Turner, ampliou sua visão de performance tornando-se conhecido por seus estudos culturais. A partir dos anos 1970 e 1980 lidera uma equipe que consolida estes estudos na Universidade de Nova York.

entretenimento e também a atividades artísticas variadas. O pesquisador Zeca Ligiéro (2011, p. 68) comenta que Victor Turner, antropólogo que Schechner acompanhou em seus estudos, utiliza o conceito de performance como "comportamento expressivo", o que nos dá a noção de amplitude que permite abarcar "um apanhado de relações complexas, sem, contudo, perder de vista seus focos de atenção." A partir desta abordagem, nesta pesquisa são também agregadas performances como manifestações populares culturais e da ordem da tradição e do cotidiano, que interagem com a fé e com a festividade, que podem estar ligadas ao ritual e ao jogo e que reconhecem a figura e a importância do mais velho nas comunidades como importantes pilares de suas estruturas performativas[14].

Já a segunda corrente de estudo comentada por Féral é referente à performance artística, a partir do pensamento desenvolvido pelo crítico Andreas Huyssen[15], que em suas pesquisas sobre o modernismo, cita as vanguardas históricas que recusaram a separar a arte da vida, tratando a performance sob uma perspectiva artística, estética e também política – que se enraizou mais firmemente no terreno das Artes após as décadas de 1970 e 1980, em movimentos de ativismo, contracultura e transgressão do cenário artístico da época. O termo performance passou a designar experiências que não cabiam nos rótulos e definições de outras categorias artísticas. A partir da década de 1960, as práticas artísticas buscam rejeitar espaços de exposição mais tradicionais e vão ao encontro do espaço público, ativando novas formas de expressão através do corpo, articulando novas proposições conceituais e buscando um espaço de experimentação mais livre de concepções em relação aos movimentos históricos anteriores de vanguarda, aliando-se a questionamentos tanto da esfera artística quanto da esfera social e política. A performance passa a ser reconhecida por ser uma linguagem atravessada e de fronteiras borradas, com modos de produção interdisciplinares e intradisciplinares. Diana Taylor (2013, p. 39) afirma que a performance existe desde o surgimento de pessoas no mundo e que só recentemente começou a ser organizada por diversos teóricos que definem os seus estudos como um campo pós-disciplinar, outros como interdisciplinar, como antidisciplinar ou ainda pré-disciplinar (p. 17).

---

[14] No Mapa *Representatividade do idoso na performance cultural, popular e tradicional brasileira* é abordada uma performatividade do cotidiano, que se dá na cultura popular e na tradição executada e transmitida pelos idosos brasileiros.

[15] Andreas Huyssen é um crítico alemão que aborda como temas caros a sua pesquisa, a memória, o tempo, o espaço e as pressões a essas coordenadas estruturadoras da vida humana, que constituem mudanças políticas, históricas e sociais. O pesquisador analisa a Modernidade atentando também para transformações no campo das artes.

Basicamente, podemos resumir a atividade da performance como a execução de uma ação realizada por um *performer* (aquele que realiza a ação) para mostrar, dialogar, questionar, debater, revelar e/ou apresentar alguma questão, imagem e/ou discurso que seja seu foco naquele instante de acontecimento: experimentar o instante, o aqui-agora, momento e espaço presente, a duração, a relação com o meio e com o outro através de sua presença e de suas proposições.

Sobre performance e performatividade, a crítica teatral Sílvia Fernandes (2014, p.125) comenta que a teórica alemã Érika Fischer-Litche considera "a performance uma extensão natural do campo do teatro, e não um novo paradigma, como quer Schechner". Fischer-Lichte (2013, p. 131) em entrevista a Matteo Bonfitto[16], ator, diretor e pesquisador teatral, afirma que na Alemanha o conceito de performance "é mais amplo, enquanto que, para Schechner e os falantes da língua inglesa, esse conceito é mais restrito", pois neste idioma o teatro está ligado à dramaturgia, enquanto na Alemanha fala-se em teatro contemplando performances gerais, advindas "da dramaturgia, do teatro não dramático, da dança ou ópera" (*idem*) – sendo o termo mais generalizado para apresentações artísticas em geral. Percebemos a partir dessa colocação, que o conceito de performance também é mutável e cambiável geográfica e culturalmente, além de ser lido de maneiras diferentes, a partir do ponto de vista de quem observa, e/ou pensa e/ou realiza performance. Fischer-Litche (p. 132) comenta que a discussão nessa área nos Estados Unidos e em outros países gira em torno das diferenciações entre teatro e performance, enquanto em seu país, as manifestações cênicas podem ser lidas como teatro e o que é teatral sempre como performativo. Para o teatrólogo Marvin Carlson (2010) e para a filósofa Judith Butler (2018), a performance pode ser interpretada como um comportamento social, que necessita de seres humanos ou animais que possam apresentar talentos e habilidades frente a outras pessoas. "(...) a performatividade é um modo de nomear um poder que a linguagem tem de produzir uma nova situação ou de acionar um conjunto de efeitos." (BUTLER, 2018, p.35)

Para Érika Fischer-Litche, quando algo é executado ou sentido[17], isso é performativo – o que se aproximaria até então da visão de Schechner para o verbo *doing*[18] – mas quando há outro alguém que vê ou percebe tal acontecimento (um espectador), isso é considerado teatral, pois é feito com essa intenção de mostrar (p. 133). Para a crítica e

[16] Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8647719/14598

[17] Mesmo quando alguém está a sós, por exemplo, lendo um livro e sente o impacto das emoções.

[18] Fazer, em inglês. Na página 35 comento sobre a visão de Schechner para o "fazer".

teórica alemã, ao se apresentar algo para o outro, sendo em um palco com a construção de uma personagem em uma narrativa dramatúrgica ou estando na rua um performer realizando uma ação (a princípio sem personagem construído, estando apenas o artista em relação), em ambas as situações haverá um papel, pois há um público observando uma cena que também se completa a partir de seu imaginário (p. 134-145) – o que ela já define como teatral.

Érika Fische-Lichte (2008, p. 23) afirma que o conceito de performatividade teve sua origem com as pesquisas linguísticas de John Austin, filósofo da linguagem e jurista, que realizou uma série de palestras em 1955, na Universidade de Harvard, em um momento em que a teórica identifica como uma virada performativa nas artes. Este neologismo, cunhado por Austin, surgiu a partir da percepção de que enunciados linguísticos também realizam ações, formando expressões que são performativas. Tais enunciados performativos se dariam quando explicitam uma autorreferencialidade, ao realizar a ação pelo poder de transformação da palavra, como, por exemplo, quando um padre em um ato ritualístico de casamento, ao proferir as palavras "eu vos declaro marido e mulher", consagra o casal em nova condição, criando uma nova realidade social. Ou seja, a palavra enuncia o que realiza, em um só ato. Para isso, ainda abordando o exemplo do casamento, podemos dizer que somente um escrivão, padre ou pessoa autorizada para realizar este ritual pode constituir um casamento com suas palavras – as condições não são linguísticas apenas, mas institucionais e sociais (p. 24). Austin aplicou o termo "performativo" apenas aos atos de fala, mas falar sempre envolve o agir (p. 25). Dentro de performances artísticas que adotam recursos ritualísticos, o performer também pode desempenhar, através de sua palavra, a sua ação realizada, instaurando momentos liminares de transformação de alguma questão a partir de códigos expressos oralmente. Na performance, em muitas estruturas e dispositivos que se baseiam na ludicidade e a partir de possíveis ações explícitas envoltas em atmosferas poéticas, simbólicas e metafóricas, a palavra como ato realiza um acordo entre performer, espaço e espectador, designando funções, atingindo o plano imaginário e compondo a ação como elemento figurado e real ao mesmo tempo.

Podemos limitar uma ação a um nome, pois buscamos essa necessidade de fixar rótulos e compreender o mundo em suas manifestações, mas há sempre o desafio da compreensão do que é feito, observando também que cada vez mais a performance se expande e se apresenta como um campo vasto de variáveis, se mesclando inclusive a áreas de conhecimento que podem confundir a muitos sobre a percepção de um determinado

resultado artístico. Há projetos em performance, como exemplo, que não priorizam a estética como identificação visual de uma ação, e/ou que ganham características da terapia, e/ou que se ligam a questões da saúde, da espiritualidade e de outras áreas que podem ser notadas em geral como distantes da experiência artística, até sendo confundidos como práticas da assistência social. A performance, sendo processo e resultado artístico costurado a tudo o que se permite e se necessite alinhavar para o acontecimento, é pulsão compartilhada, um modo de operação tática no mundo. A crítica teatral Sílvia Fernandes afirma (2014, p. 124) que: "a performance nunca é um objeto ou uma obra acabada, mas sempre um processo, por estar ligada ao domínio do fazer e ao princípio da ação".

São muitas as definições que surgem a partir da ideia de performance e para isso, podemos aqui desdobrar alguns termos que se formam com suas particularidades. Na rede social Facebook encontra-se um grupo denominado "Brasil #Performance #fação #Fuleragem #Performação #Arte da Ação (*acción*)"[19], contando com mais de 6000 membros (com 16 administradores do grupo), em ativa troca de ideias e divulgações sobre ações performáticas. Todos esses termos são correlatos e vestem experimentações artísticas diversas, são correspondentes a uma aproximação ou atravessamento com seus modos de feitura e de compreensões sobre os fenômenos da arte da performance, podendo ser analisadas como buscas pela desmitificação de uma palavra, uma fuga por perceptíveis transformações a partir do tempo-espaço de cada realiz-ação.

Josette Féral (2008, p. 200), ao comentar o trabalho daquele que realiza a performance, afirma: "*Performer*, no seu sentido schechneriano, evoca a noção de *performatividade* (antes mesmo da de teatralidade) utilizada por Schechner e por toda a escola americana". Recorrendo aos verbos utilizados por Schechner para designar as operações de um performer[20], no sentido daquele que supera ou ultrapassa os limites de um padrão, Féral afirma que, ao representar ações, estes verbos no processo de criação, podem se combinar ou trabalhar separados, mas que interagem frequentemente nos processos cênicos.

O professor e pesquisador da performance Zeca Ligiéro (2011, p. 13) ao comentar a palavra performer, afirma que ela pode não ser a mais adequada para todos os seus

[19] Disponível em: https://www.facebook.com/groups/brasilperformance/

[20] Estas três operações, comentadas por Richard Schechner na apresentação de seu livro *Performance studies. An introduction* (2006) seriam: Ser/estar (*being*), ou seja, se comportar (*behave*), fazer (*doing*) e mostrar o que é feito (*showing doing*).

atuantes. Assim como estamos desbravando compreensões e possíveis qualificações nominais para a ação performativa a partir de contextos e percepções, também podemos pensar em como designar o performer a partir de suas realizações. Ligiéro (*ibdem*) comenta que não se sente confortável ao referir a palavra performer a um comediante popular como o Velho Faceta do Pastoril do Nordeste, para o qual seria mais adequado o termo "brincante". Já o executor da performatividade no âmbito restrito da ritualística do candomblé, Ligiéro prefere nominar como "devoto".

A palavra performance em seu viés artístico e estético, provinda de cunho norte-americano e muito difundida a partir dos estudos da performance que viraram referência mundial a partir dos Estados Unidos, por vezes é rejeitada por artistas sul-americanos que a partir de uma posição política preferem termos como "performeiros" ou "performadores" – ao invés de *performers*. Em diversos artigos, em simples busca na internet pela palavra "performeiro", são encontradas essas ocorrências – como, por exemplo, ao citarem Guilhermo Gomez Peña, artista nascido no México que traz em suas ações as questões sul-americanas, de denúncia à visão americana sobre outros países, da colonização, da xenofobia, das raízes latinas. Já os "performistas" são aqueles que, comumente, são associados a performances de gênero, burlesco e *drag queen/drag king*.

Para além do atuante e da ação, podemos também pensar no ato de realizar uma performance, como verbo de ação. A pesquisadora de dança e performance Larissa Ferreira (2010) comenta que em inglês, para o verbo "*to perform"*, foi inventado no Brasil o equivalente termo "performar". Ao pensarmos a performance de maneira mais ampla, faz-se necessário também pensar na forma de atuação que o *performer* opta. O fundador da companhia e núcleo de pesquisa do ator LUME Teatro, Luís Otávio Burnier (2001, p. 21), marca distinções entre as palavras representação e interpretação. A primeira estaria relacionada ao encontro de um equivalente, como "estar no lugar de" ou dar lugar a alguma coisa sendo outra coisa, criando a personagem a partir da relação que o autor tem com suas características; já a segunda se refere à tradução de uma linguagem literária para a cênica – recorrendo a entonações previstas e noções de ritmo para a melhor compreensão dos códigos dessa tradução. Porém, no teatro e na performance, a representação e a interpretação não servem para analisarmos todas as maneiras de se performar.

Hans Thies Lehmann (2007, p. 224-225) apresenta um pensamento de Michael Kirby para níveis de atuação – o que seria um termo mais amplo – que iriam de uma escala partindo de um "*not acting*" (não-atuação / atuação sem matriz de representação:

nível em que a pura presença é apresentada, sem nada que reforce a informação que é transmitida a partir de sua atividade em cena) e chegando ao "*complex acting*" (atuação complexa e com matriz integral de representação de personagem e situação – e sua construção criativa). Kirby distingue a atuação de uma não-atuação, apresentando outros exemplos dentro dessa escala: matriz simbolizada[21], a atuação admitida[22] e a atuação simples[23]. Analisando essa escala para a atuação, podemos compreender que tanto no teatro quanto na performance, todos os níveis podem ser utilizados. Geralmente ligamos a atuação no teatro a uma atuação de representação ou interpretação, mais voltada para a atuação complexa e a performance a uma opção de não-atuação ou atuação simples. Porém são incontáveis os exemplos que poderíamos nos debruçar para afirmar que a contaminação entre a performatividade e a teatralidade tanto em uma linguagem artística ou outra são fatores que não se cristalizam. Uma peça teatral pode contar apenas com a presença de um ator, sem apresentação de personagem e uma performance pode conter atuação simbolizada ou utilização de persona para o acontecimento. O verbo "performar" está ligado, então, a diversas maneiras de apresentação do *performer*.

Ainda hoje existem muitos realizadores de performance que trazem outros nomes para essa função. "Fação", termo elaborado em 2016 pelo performer Fernando Hermógenes[24] durante uma residência artística, segundo resposta dada pelo artista à minha pergunta sobre a origem, seria como evidenciar ações comuns e cotidianas com olhar diferenciado e focado, "performar algo que é do comum, da tradição, do imperceptível (...). Fação como um *start*, a proposta, o caso, o ato de fazer. Comer sorvete é uma ação – de tão comum ou óbvia, não nomeada de performance ou ação ou o que quer que seja." A fação se aproxima da visão de Schechner para a performance, observado por ele que performar também é o resultado das ações de ser (*being*), mas que ganharia contornos artísticos pelo registro e pelo destaque dado à simples ação cotidiana. Larissa Ferreira (2010, p.2) comenta: "A palavra performação deseja aproximar-se da imagem da ação performática, do não desempenho". E mais: "a performação implica na poética do ato-ação, o corpo como acontecimento afetivo e político". O termo performação tem cada

[21] Michael Kirby se refere "a um ator que manca como Édipo" (p. 225) sem representar o ato de mancar, mas utilizando de uma tala em sua perna para alcançar o efeito.
[22] Como exemplo, figurantes que somente estão realizando uma ação de fundo na cena.
[23] Compreende certo nível de envolvimento emocional, com expressão do que se pensa, porém, sem utilização de personagem. É o ator/performer que diz, a partir de si.
[24] Disponível em: https://fernandohermogenes.blogspot.com.br/

vez mais estado presente em artigos de pesquisadores da área, funcionando também como um refúgio para formas de ação encontradas no Brasil.

Muitas performances são criadas como modos de o performer colocar questões pessoais ou coletivas em relação com o outro e com o espaço, utilizando para isso, discursos e materiais próprios. Como uma arte basicamente relacionada ao corpo, o *performer* não somente experimenta possibilidades de presença do corpo, como também desdobra em ação a sua história ou a sua relação com a História. O ensaísta Michael Kirby (1979) aborda a autobiografia na performance[25] como performance de si[26].

Já "fuleragem" é um termo que aparece no livro *Corpos Informáticos: performance, corpo e política* (AQUINO, F.; MEDEIROS, M. B., 2011), apontado dentro do trabalho desenvolvido pela performer Maria Beatriz de Medeiros (Bia Medeiros) e outros artistas do coletivo *Corpos Informáticos*, não como recusa do termo performance, mas como um respiro à cristalização dele. "Fuleragem"[27], ou o que é "fuleiro": in-definições diversas que por meio de uma linguagem poética adotada no livro, embaralham mais os sentidos da possibilidade do termo, mas que podemos aqui atender como uma ordem da graça, um estado de presença coabitado, um contato com a cidade em seu íntimo, uma dança viva com suor que suscita sorrisos e desaforos dos transeuntes, ou provocações, ações vivas de liberdade, lembretes de/para vida.

O multiartista (pintor, desenhista, arquiteto, cenógrafo, decorador, escritor, teatrólogo, engenheiro e *performer*) Flávio de Carvalho, foi um dos pioneiros na performance no Brasil, porém, ele nomeia as suas ações como "experiências", verdadeiros experimentos sociais e urbanos que eram estudos de psicologia das multidões. Se formos estabelecer uma conexão com o conceito de experiência desdobrado por Jorge Larrosa Bondía (2002, p. 21), pensador da filosofia da educação, percebemos que o termo escolhido por Flávio de Carvalho é bastante compatível à sua prática, já que a experiência é, resumidamente, "o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca" (não pelo excesso de informação, mas pelo o que nos transforma), sendo a palavra

[25] A palavra performance é aqui abordada em um sentido mais amplo, detectando o uso do material autobiográfico como disparador de criação de cenas, que podem ser teatrais, como monólogos.

[26] Este assunto é tratado na página 307 do Mapa *Teatro performativo: memórias performadas*.

[27] "Fuleragem" é manifesto prático e palavra de (des)ordem, como na última página do livro melhor se revela: "A fuleragem não é obra de arte nem acontecimento, é ocasião (oca grande), acaso e improviso. Ela é mixuruca e não efêmera, renuncia à obra, ao espaço in situ e mente. Escreve livros, organiza eventos, expõe em galerias e até ganha editais. A fuleragem se dá por parasitagem na paisagem física ou virtual, com participação iterativa do espectador que dança, canta, pula corda ou se excita na frente da enceradeira vermelha. Ela critica a escrita, a linguagem e mente te convidando à leitura deste livro". (AQUINO, F.; MEDEIROS, M. B., 2011, p. 202)

etimologicamente dissecada, reveladora de sentidos que expressam relações com noções como “travessia”, periculosidade, experimento, ir além do limite e se expandir para um novo lugar de compreensão. A performance está intrinsicamente ligada à noção de experiência, por ser um lugar liminar de experimentação do mundo.

Outro termo que podemos identificar é “intervenção urbana”, utilizado como empréstimo das inserções de artistas visuais e da escultura em relação com a cidade. Nos Estados Unidos, conforme comenta o professor Luiz Sérgio de Oliveira (2007, p. 301) foi organizado um evento denominado *Culture in Action*[28] – pela curadora e escritora Mary Jane Jacob, para acontecer em Chicago nos anos de 1992 e 1993 –, reunindo oito projetos[29] de intervenção urbana, que foram desenvolvidos na esfera da arte pública em parceria com comunidades, como a “criação de hortas hidropônicas para atendimento de pacientes com AIDS pelo coletivo Haha” (p. 308) e no projeto da artista Suzanne Lacy, intitulado *Full Circle*, no qual 100 pedregulhos foram distribuídos por espaços públicos da cidade com placas comemorativas contendo nomes de cem mulheres locais (p. 118). Essa ideia de intervenção urbana, utilizando a escultura e a instalação como disparadores de discursos não somente se restringe à ideia da materialidade da obra, mas também se configuram como ações performáticas, pois ganham também outras nuances, conceituais, ao lidarem com a ideia de público ativo e comunidade específica. As pedras deixadas no espaço público não são somente pedras, mas um manifesto feminista, que cria pontes com personalidades locais e reflete questões para além da estética da escultura. A realização de projetos de arte pela “*Culture in Action”*, segundo Miwon Kwon (p. 100), "estabeleceu um novo vocabulário dentro do gênero de exposições de escultura urbana”.

Também podemos nos lembrar das intervenções de Banksy, que é um nome inventado para as ações de um artista ou de um coletivo de artistas. Mais: Banksy é um movimento. A invenção de um nome, para além de uma proteção a quem realiza essas ações provocadoras, também nos faz refletir sobre a recusa à questão da autoria, tão cara aos artistas em voga no mercado da arte contemporânea. Este mistério planejado, um “anonimato” mais que reconhecido, é uma grande performance e abstém-se de créditos no sentido que a maioria dos artistas busca, de terem seus nomes aclamados e aceitos em espaços expositivos e no mercado da arte. Por mais que internacionalmente reconhecido,

[28] Este evento estabeleceu um novo vocabulário dentro do gênero de exposições de escultura urbana, como afirma a historiadora de arte e curadora Miwon Kwon (2002, p. 100).
[29] Pelos artistas: Suzanne Lacy, Iñigo Manglano-Ovalle, do coletivo Haha (Richard House, Weendy Jacob, Laurie Palmer e John Ploof), Robert Peters, Mark Dion, Simon Grennan e Christopher Sperandio, Kate Ericson e Mel Ziegler, e Daniel J. Martinez

não sabemos o que está por trás: há nessas obras apenas o que vem à frente, desconstruindo visões cotidianas que temos do espaço público e de questões gerais da arte. Para além dos grafites e estênceis que revelam alto teor poético e político espalhados não só por muros, mas por monumentos, pelo chão, por prédios, automóveis e todo o tipo de suporte para a sua obra, Banksy também utiliza a criação de objetos, instalações, dispositivos e estruturas em diálogo com a cidade, realizando através da intervenção urbana, uma performance única. Banksy não apenas intervém na imagem da cidade[30], mas traz ao espaço público dimensões de relação e reflexão dos transeuntes com seus espaços cotidianos, ao lerem claramente suas intervenções visuais como discursos carregados de crítica social, ironia, bom-humor e ativismo político (BANKSY, 2012, p. 212-213). Outras diversas intervenções que não necessitam da ação de um performer para o acontecimento ser potente, pela forma como são construídas, ganham contornos performáticos e ampliam sua potência por não se enquadrar apenas em uma categoria artística identificável.

A ação em performance, como apresentada até agora, se encontra em um lugar para reflexão do cotidiano, do mundo, das relações, do espaço, do tempo e da sociedade. Dessa forma, na arte contemporânea a experiência artística não é desassociada da experiência da vida íntima e pública. Da mesma forma que a categoria artística da performance é composta pela hibridização de temas e assuntos, ela mesma dissolve suas fronteiras com o mundo, se hibridizando com as diversas camadas de realidades. A noção de microperformance[31], criada pelo artista brasileiro Flávio Pons para designar suas ações pelas ruas de Amsterdam, cabe a ações que atuam na fronteira entre arte e vida, não buscando ser um produto artístico, mas ações de uma vida artística como obra e em processo. Sendo assim, o performer passa a ser um agente social e, artista e espectador estão confundidos pelas ações que são "muitas vezes camuflagens, pequenas sabotagens ou poesia despercebida no gráfico estático das convenções cotidianas".

---

[30] Em 2006, uma cabine telefônica londrina, vermelha, é encontrada em Londres atravessada por um picareta, retorcida como uma vítima da violência de sua poética – ali uma mancha de tinta cor de sangue vermelha, da mesma cor que carrega esse ícone londrino, escorre pela obra e atinge o chão. Ninguém viu como ali este objeto icônico foi depositado, mas seu impacto sempre repercute de forma direta entre os espectadores de sua obra, sempre provoca as autoridades e corporações policiais de onde intervém e por fim, na mídia, reforçando o seu nome como um artista intocável e de produção inquietante e inteligente. Um boneco inflável simulando o corpo de uma criança parece subir aos céus, levantado por um enorme balão vermelho com o logotipo do McDonald's e amarrado a um poste: "O McDonald's está roubando nossos filhos (BANKSY, 2012, p. 214-215).

[31] Disponível em: http://eoutra.wixsite.com/microperformance/oque

Em 2013, Flávio Pons e o artista Daniel Barra inauguraram a Plataforma de Pesquisa e Criação em Microperformance, ou Plataforma de Microperformance (PMP), que seria um espaço para desenvolvimento deste termo que abarca performance, ativismo e intervenção urbana, em um conceito *open source*, aberto para o diálogo e constante construção. No Facebook também é possível encontrar uma página destinada ao compartilhamento de microperformances[32]. Por mais que o termo tenha suas especificidades, às vezes, devido ao enorme número de vídeos e imagens compartilhados, muito desse conteúdo acaba escapando, naturalmente, ao que se tem como proposta. A diferenciação entre termos, por vezes, são linhas tênues que se esbarram e borram seus conjuntos e intersecções. A microperformance poderia aqui também ser denominada como performance ou fação; sempre vamos buscar escolher os termos que nos possibilitam conversar através da arte performativa. Da forma como é pesquisada, aberta a uma construção de sentido coletivo para seu estudo e análise, e também a partir desses materiais fotográficos e de vídeo que acompanham a designação de "microperformance" na página da rede social, podemos perceber que muito da compreensão do que ela é passa pelo olhar de seu receptor. Nem toda ação declarada por alguém como microperformance foi realizada por uma pessoa com a consciência de que aquele era um ato performativo. Por vezes, o nosso olhar atinge a performatividade antes mesmo de seu realizador buscar uma compreensão de sua ação. A microperformance, portanto, se expande para o que o outro vê, mais do que por aquele que faz – que também pode ter o intuito e o entendimento dessa realização.

A manobra é uma performance que se assemelha tanto às microperformances como às práticas comunitárias, por não esperar espectadores e por não convidar um público, sendo uma ação participativa que se coloca como um projeto de forma de vida que se cumpre quando assumida por uma comunidade (DOYON; DEMERS, 2009, p. 192): "Trata-se, certamente, de um comportamento que determina, em um ambiente em que a arte e a *práxis* cotidiana se confundem, a exclusão da 'extrema visibilidade do artista como centro de interesse'" (p. 194). A manobra pode ser por imissão (onde se deve intrometer em zonas múltiplas da vida em espaços íntimos), por disseminação (onde se distribui objetos a uma população, de forma gratuita) ou por *meute* (que, sem tradução para o português, seria uma espécie de grandes agrupamentos, solicitando a sua participação).

[32] Disponível em: https://www.facebook.com/groups/1394696260792954 e https://www.facebook.com/plataformamicroperformances

Podemos identificar outros termos difundidos na história da arte que marcam algumas formatações de trabalhos específicos, também performáticos. Ao recorrermos à História da arte e da performance, identificamos termos utilizados, como: *happening*; *flashmobs*; *body art*; *land art / Earth Art / Earthwork*; *actionpainting*; *mail art* / arte postal[33]; programa performativo[34]; performance como ritual; fotografia performada ou fotoperformance; videoperformance; performance relacional; performance duracional; performance virtual; ecoperformance; entre outras várias denominações artísticas nas quais há um destaque para a ação do artista, para além do marco de sua obra/resultado artístico. Refletindo a partir da noção de performatividade, podemos lembrar a ação da pintura do artista americano Jackson Pollock, que é o principal ponto de sua performance, antes mesmo do seu resultado. Dessa forma, podemos também refletir sobre qualquer ato realizado na pintura. Van Gogh, pintor pós-impressionista holandês, por exemplo, traz em seus quadros uma assinatura gestual reconhecível, a partir da impressão e do sentido que segue seu pincel na tela e da quantidade de tinta utilizada pelo artista em suas pinturas. O ato de pintar e de qualquer outra realização em arte estaria ligado a performatividade, sendo associada diretamente ao fazer, à ação. Porém, a consciência sobre o feito, o conceito e a intenção da obra pelo artista e seu pensamento/movimento artístico, são fatores que nos fazem enxergar os caminhos artísticos e as denominações que encontramos para categorizá-los. Pollock escolhe abrir o seu processo como arte e Van Gogh traria a sua marca no resultado artístico.

Por fim, destaco aqui um termo criado por mim no período do início de minha investigação das relações entre envelhecimento e performance artística, quando, em 2013, ao realizar o mestrado sobre este tema, criei o Projeto Performanciã. As performanciãs são práticas micropolíticas e microssociais, ações e intervenções artísticas idealizadas para/com/por pessoas com mais de 60 anos, que atuam como criadores ou cocriadores dentro de uma configuração prévia – tendo em vista sua peculiaridade, seu tema, sua finalidade e seus agentes atuantes, ao trazer a ideia do

[33] Nessa arte, o correio é o meio. A partir do envio e do recebimento de diversos elementos, desde performances escritas a imagens e objetos enviados a partir de propostas. A arte postal foi muito desempenhada na década de 1960, experimentada por artistas como o americano Ray Johnson e outros do movimento Fluxus – como o brasileiro Paulo Bruscky, que realizou obras artística neste estilo.

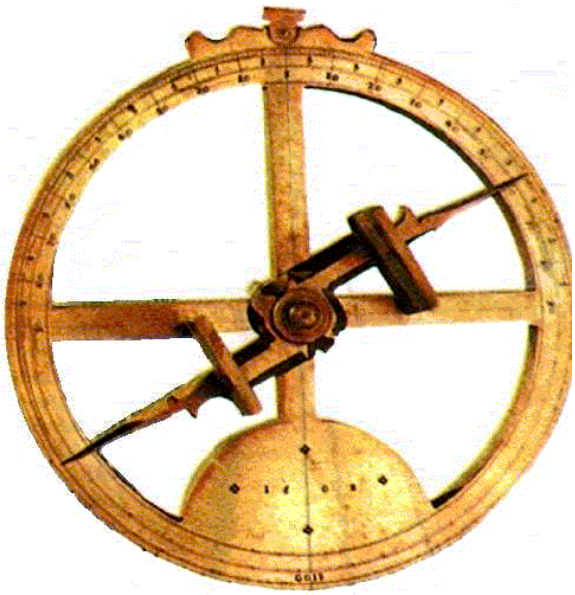
[34] Cunhado pela performer Eleonora Fabião (2013, p.4): "Programa é motor de experimentação porque a *prática do programa* cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa". Fabião (*ibidem*) 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 performar, abrindo-se às surpresas e ao plano de ações.

entrecruzamento da performance com a experiência, a figura dos mais velhos e anciãos[35] e seus assuntos em evidência. Ao abordar a performance artística em contato com questões da velhice, retomarei este termo não somente para indicar as ações que são realizadas neste projeto artístico, mas para também nomear ações realizadas por outros artistas e coletivos, que reuni em um mapeamento de ações performativas sobre o envelhecimento.

Dentro de todas as infindáveis conexões, relações e possibilidades de compreensão da arte performativa podemos perceber o quanto o realizador artístico e o seu receptor são cocriadores do que se produz, em uma interação de forças que movimentam os rumos e relações da arte com o mundo, especificando cada ação em suas formas – como aponta a sua etimologia: executar e formar. Devemos sempre, nos limites (existem?) entre arte e vida, nos perguntarmos o que é performance, se essa se distingue dos atos cotidianos, o que é arte enquanto ação e como denominar todas essas manifestações, a partir de suas especificidades. Quanto mais estivermos munidos de terminologias e conhecimentos da história da arte, poderemos questionar e adentrar com maior lucidez o mundo e a arte em suas formas e execuções.

Segundo o geógrafo Milton Santos (2006, p. 106), os homens quando agem não saem do mundo, pois é através dele que os sujeitos podem definir possibilidades de ação, em busca de acontecimentos solidários. Toda ação humana gera algo no espaço comum. Milton Santos (1994, p. 27) afirma que a integração entre o indivíduo e o universal se dá através de horizontalidades, substrato dos processos da produção humana e o cotidiano compartilhado como território solidário, consciente ou não. A arte se dá em territórios desse acontecer solidário e cada vez mais encontra espaços de transição entre suas formas, recursos, estilos, conteúdos e conceitos. Como seres sociais, nossa arte reflete pensamentos compartilhados na sociedade que buscam evidência a partir de temas apresentados. Neste Mapa, cujo título é *A arte da performance como arte de envelhecer*, compreendemos a palavra "arte" a partir de sua origem latina (*Ars*), que significa técnica ou habilidade. A semântica do vocábulo não é restrita, mas aqui pensamos na habilidade e no conhecimento do idoso como instrumentos para melhor viver a vida.

[35] A definição da palavra "ancião" não somente faz referência àquele que é idoso, mas abarca também a noção de sabedoria e respeitabilidade. Não assumindo um estereótipo da velhice, do arquétipo do velho sábio, mas construindo a ideia de que qualquer pessoa idosa que se coloca no lugar de reflexão e ação sobre a sua experiência de vida, está assumindo um olhar de ressignificação de si e também do exercício de uma nova sabedoria. Saber de si. A performanciã traz em sua ideia a necessidade de abordar a temática da velhice através do viés de uma prática consciente que se debruça sobre seus problemas.



Instrumento de navegação → ASTROLÁBIO:

Instrumento naval antigo usado para medir a altura dos astros acima do horizonte, usado também para determinar a posição dos astros no céu e as distâncias entre os astros. Aqui, analisar as **posições estabelecidas entre gerações**, suas distâncias e proximidades. Perceber suas movimentações acima de **um horizonte educacional** e buscar compreender os momentos de **aproximação**.

2 – Transpedagogia da participação :

A performance artística, compreendida como uma categoria autônoma da arte a partir das décadas de 1960 e 1970 – quando se expandiu como linguagem em inúmeras práticas e cenários – não possui uma definição única, como vimos na reunião de formatações e terminologias do primeiro tópico deste Mapa. A arte da performance, se comparada ao teatro, no geral, costuma ser mais efêmera em sua realização e menos trabalhosa em seus processos para ser acionada, colocando-se mais independente de um espaço para o seu acontecimento. Desse modo, muitos artistas perceberam na arte da performance um modo mais acessível para atuar com suas questões, podendo ser feita por uma única pessoa, acionando ideias como tática e estética, em uma estratégia do encontro. A performance conquista também por ser formatação da arte que agrega e se mistura com outros elementos e disciplinas, a partir do que conhecemos como hibridismo, envolvendo estilos e estéticas. É pontual em seu acontecimento – até mesmo as ações duracionais que, mesmo com uma temporalidade maior para sua realização, buscam trazer uma mensagem precisa como objetivo, a partir do universo de seu propositor. Como um experimento social, a ação na performance ativa situações, opiniões, olhares e questionamentos que visam abordar assuntos que afetem o espectador e o artista que realiza. Ao delimitar a performance, devemos cuidar para não restringir seus sentidos, já que sempre haverá alguma proposta que trará um ponto diferente para o seu pensamento e construção em andamento. A recepção e a leitura de cada ação, de cada performance feita, passa a requerer uma apreciação mais dedicada, a partir de suas definições e intuitos. Assim como nas já citadas décadas a performance se estabeleceu e atingiu reconhecimento, percebemos a partir da década de 1990 uma nova mudança em seu panorama, com práticas que unem a ação artística a questões sociais, educacionais e de maior encontro com o outro (e consigo mesmo), abrindo mais possibilidades de transformação de suas paisagens e de formação de modos de feitura até então inéditos. A Transpedagogia, a didática da participação, a estética relacional, o trabalho facilitado em comunidades, o poder da representatividade das questões colocadas, o ativismo como performance e a ação performativa como arte socialmente engajada ou animação sóciocultural, são pontos que iremos percorrer daqui por diante, examinando ações que se relacionam com motes que são correlatos ao envelhecer humano – e que produzem impactos diretos nas relações sociais.

2.1 – Arte e educação como ação social :

> Existir, humanamente, é pronunciar o mundo, é modificá-lo. O mundo pronunciado, por sua vez, se volta problematizado aos sujeitos pronunciantes, a exigir deles novo pronunciar. Não é no silêncio que os homens se fazem, mas na palavra, no trabalho, na ação-reflexão". (FREIRE, 1987, p. 78)

Podemos começar este tópico partindo do pensamento de que a educação é importante para a sociedade. Esta é uma ideia com a qual todos concordamos, inicialmente, seja lá quais sejam as nossas opiniões, construções identitárias e posições no mundo. Mas, a qual educação estamos nos referindo? Encontramos em nosso país uma educação que certamente teve avanços e acontece em planos positivos, a partir de conquistas daqueles que se empenham e se dedicam à nobre causa do educar. Mas temos também uma educação que serve a interesses do Estado em manter o povo obediente aos seus movimentos e ações, proporciona aos indivíduos um estado de alienação não somente por meio de formatações e ideias, mas também pelo seu sucateamento – que despotencializa os profissionais envolvidos –, pela falta de investimento concreto na área e por uma despreocupação com o seu constante exame no exercício de métodos e vieses pedagógicos. Devemos compreender que a educação tem como objetivo, a partir de seu significado, o desenvolvimento intelectual, moral, cognitivo e físico do ser humano. Porém, devemos, antes de tudo, buscar compreender os pontos fracos de uma educação que não serve aos interesses do povo, em realmente transformar a situação de pessoas e fazê-las mais aptas a conhecer, criticar, agir e transformar as relações sistêmicas. Uma educação forjada que não aceitava mulheres até 1827 e que ainda demorou mais 50 anos para começar a aceitá-las em ambientes universitários, que desprezou a formação de professores negros – em 1930/1940, a maioria dos professores do ensino público eram mulheres brancas e de classe média (DÁVILA, 2006, p. 148-152) –, serviu, a partir de seus currículos, a epistemologias e disciplinas eurocêntricas e eugênicas.

Nosso país ainda sofre com séculos de opressão colonizadora e essa mentalidade está entranhada nos modos de fazer e construir uma sociedade[36]. Tantas são as camadas

[36] O filósofo e educador Paulo Reglus Neves Freire criou a teoria da Pedagogia do Oprimido e afirmou que: "(...) assim como o opressor, para oprimir, precisa de uma teoria da ação opressora, os oprimidos, para se libertarem, igualmente necessitam de uma teoria de sua ação" (1987, p. 183). Acrescenta: "O opressor elabora a teoria de sua ação necessariamente sem o povo, pois que é contra ele. O povo, por sua vez, enquanto esmagado e oprimido, introjetando o opressor, não pode, sozinho, constituir a teoria de sua ação libertadora." (*ibdem*)

históricas de opressão sofridas pelo povo brasileiro que também é desse cenário que surgem personagens contestadoras e reformadoras, como os educadores Paulo Freire (e Madalena Freire, que seguiu os passos do pai), Anísio Teixeira, Darcy Ribeiro[37], Augusto Boal (que levou a educação para as dimensões do teatro), Ana Mae Barbosa, Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, José Pacheco, Celso Antunes, Marisa Lajolo, Magda Soares, Mario Sergio Cortella e outros tantos contribuidores para o pensamento da Educação no Brasil que, a partir de suas ações lançaram ideias que constroem e influenciam os rumos em uma área atravessada por problemas de ordem política, epistemológica e estrutural. Seus esforços realmente são de grande impacto no sistema educacional, são sementes que devem se proliferar, sendo cultivadas com atenção e fazendo crescer potências que despertem cada vez mais mudanças positivas nesse sentido. A cena da educação brasileira conta com pensadores que influenciam não só o Brasil, mas as aberturas políticas e governamentais a suas propostas andam a passos lentos e não buscam explorar aplicações de teorias e propostas para uma inovação neste campo.

Educadores não são apenas aqueles que, por formação, desempenham uma atividade dentro do espectro educacional, mas também são aqueles que desafiam linguagens, praticam alteridade e empatia a partir de ensinamentos de diversas áreas. O educador é aquele que cria pontes para que sujeitos possam atravessar os seus limites e se encontrar em novo terreno, mais fértil para o seu desenvolvimento. Devemos, dentro do plano educativo, observar os passos daqueles que ousaram, que foram anunciados como rebeldes e até perseguidos por perseverarem através do intelecto e da ação, em práxis contestadoras de seus cenários dados. Nosso objetivo aqui é pensar uma transversalidade da arte com os planos do social, da política e da educação, a partir do empréstimo de noções de áreas distintas do saber, aproveitando essas amálgamas para ampliarmos nossos referenciais e ferramentas de atuação no mundo. Quem dirá que a arte se separa da educação? Em que planos a arte pode se tornar uma estratégia para lidar com comunidades? Como a arte pode promover ações libertadoras para quem é atravessado por suas questões? Nas sombras de cada tempo, como podemos construir conjuntamente espaços de luz e conhecimento para atingir uma conscientização maior de sujeitos em interação na sociedade? Educar para quem e para que sistema?

[37] É do filósofo e educador Darcy Ribeiro a famosa frase que diz que a crise na educação no Brasil não é uma crise, mas um projeto.

> Estudar as diferenças e preocupar-se com o que nos homogeneíza tem sido uma tendência distintiva dos antropólogos. Os sociólogos costumam deter-se na observação dos movimentos que nos igualam e dos que aumentam a disparidade. Os especialistas em comunicação costumam pensar diferenças e desigualdades em termos de inclusão e exclusão. De acordo com a ênfase de cada disciplina, os processos culturais são lidos em chaves distintas. (CANCLINI, 2015, p. 15)

Aqui incluo a visão de artistas que ampliam seus horizontes sobre o pensamento da arte e alcançam conceitos e formas de ler o mundo já habituais em outras áreas do saber, refletindo em uma transversalidade de assuntos e modos de fazer que proporcionam uma melhor compreensão do mundo. O artista estrito a sua categoria de atuação pode estar em sintonia com os problemas de seu mundo, compreendendo alguns modos de operação, mas quando ele expande seus estudos, pesquisas e domínios, encontra em si mais ferramentas para uma atuação mais ampla e consistente. É necessário compreender o tempo em que se está inserido, localizando seu trabalho em um mundo que não se dimensiona mais no pensamento de um plano multicultural – na justaposição de grupos distintos em uma unidade maior –, que admite diversidade de culturas, mas que reforça a diferença com "políticas relativistas de respeito" que sublinham a segregação (p. 17). Já a interculturalidade, segundo o antropólogo Néstor García Canclini, em contrapartida, ativa o cruzamento de grupos em relações e trocas.

Os dois termos abordam formas de produção do social e parecem semelhantes em alguns pontos, mas a multiculturalidade aborda a aceitação do heterogêneo, enquanto o termo interculturalidade prevê que existem as diferenças, mas que estas estão "em relações de negociação, conflito e empréstimos recíprocos" (*ibdem*). Projetos trans e interdisciplinares partem deste segundo ponto comentado pelo antropólogo, priorizando as relações em suas ações, sem ter como primeiro intuito "representar a voz dos silenciados", mas sim, entender as estruturas atuais em que ocorrem e dinâmicas possíveis de desempenho, inaugurando utopias de mudança e justiça que podem se articular com os estudos culturais, "(...) como estímulo para indagar sob quais condições (reais) o real pode deixar de ser a repetição da desigualdade e da discriminação, para converter-se em cenário de reconhecimento dos outros" (p. 207-208).

A opressão a que me refiro neste tópico não é de modo algum percebida como generalização, sem exame de suas nuances. Mas devido à sua complexidade, vamos nos ater neste Mapa em pensar opressões sofridas pelos idosos em nosso país, como categoria/parcela da população (ordem coletiva) e de modo mais pessoal. Essa opressão

que comentamos é sorrateira, mas impacta de maneira contundente esta parcela social. A velhice é costumeiramente vista como um problema e não como uma fase natural de nossa existência. Vista como problema não somente pelo crescimento da população de idosos em escala nacional e mundial, que afeta a ordem política, mas nos medos pessoais de enfrentamento de situações de maior limitação ou até impotência que o envelhecimento pode acarretar. O medo das pessoas vem, na verdade, da consequência de seus modos de vida, de como se relacionaram com o mundo e de como se cuidaram ao longo de suas existências. O corpo humano, após tantos anos de funcionamento, começa a apresentar pontos que trazem uma reflexão como experiência direta na situação e às vezes não se tem para onde escapar. O enfrentamento das situações de saúde, as frequentes queixas de dores que ouvimos dos mais velhos, ou até mesmo dos sinais do tempo, não é um fator que todos sabem lidar. O exame de nossas ações no mundo, o equilíbrio emocional, o cuidado com a saúde, são exercícios constantes para todos – por isso pessoas mais jovens já devem buscar essa conexão com o cultivo de uma vida harmoniosa e mais saudável, preparando o devir velho, seu porvir. A opressão ocorre por meio de preconceitos e cerceamento de condutas e imagens do idoso, reforço de estereótipos e tabus ligados à idade, infantilização do idoso, "distanciamento afetivo" nos lares (FERRIGNO, 2010, p. 24), a "compartimentalização de espaços sociais" (p. 43) e outros problemas que agem a nível social. Em um aspecto mais amplo (não separado do nível pessoal e das relações humanas) listamos a opressão pelo nível econômico, pela falta de uma destinação adequada das políticas públicas e pela redução dos direitos dos idosos e aposentados[38]. O idoso, contribuinte do sistema por décadas, nem recebe o seu direito, mas o seu "benefício"...

Como observada, a opressão se realiza tanto a partir de uma pequena parcela de sujeitos influenciadores do poder político e econômico, como por todos aqueles que acabam introjetando nos modos de ser tais comportamentos opressores, que são normatizados e encetados socialmente. Assim, essa opressão promove maior divisão entre sujeitos oprimidos. Todos na sociedade, em algum grau ou nível, podemos desempenhar papeis de uma opressão ativa ou passiva, todos podemos reproduzir formas e também nos

[38] Damos o exemplo da Reforma da Previdência, aprovada no ano de 2019 pelo governo em vigência, prejudica aposentados e parcelas mais pobres da população, com as mudanças que foram propostas, alterando tempo de contribuição e regras de concessão e cálculo de *aposentadorias* e pensões. O Projeto Performanciã, na época da votação, realizou a performance *(RE)FORMAS DA PRESIDÊNCIA*, passando a faixa presidencial para que mulheres idosas pudessem colocar os seus desejos em uma posse de mandato fictícia. A performance se encontra no mapeamento contido no tópico 3 deste Mapa, podendo ser acessada pelo site no seguinte link: https://www.projetoperformancia.com/20a-re-formas-da-presidencia

colocarmos contra injustiças – porém, quanto mais conscientes, mais nos livramos de condições exploratórias e de abuso contra outras pessoas. Enquanto discursos sociais de representatividade de gênero, sexismo e luta contra o machismo, questões raciais e da xenofobia estão em voga e ganham, justamente, cada vez mais espaço para constantes debates que colaboram para a desconstrução de padrões nas relações, na linguagem e em outros modos de operação do preconceito, a população idosa sofre ainda uma violência mais velada, sem tanto espaço de visibilidade para acontecer o diálogo com a sociedade – onde o aprendizado de formas de lidar com a velhice e com o idoso poderia auxiliar na diluição de imagens e discursos cristalizados sobre a velhice[39].

Porém, ao comentar que valores opressores são difundidos no comportamento social e que corroboram com uma reprodução do sistema e com uma sensação ilusória de escape da condição de oprimidos, não devemos nos esquecer das inegáveis condições de vida do povo brasileiro, que sofre constante e ostensivamente as consequências de uma ordem vertical de um aparelho exploratório da vida humana, seguindo ditames de um sistema capitalístico que provê condições ideais para a disputa, a competição, a individualização e a posse. Felix Guattari (1990, p. 29-30) declara que, enquanto seres sociais "(...) assistimos a um reforço das atitudes segregativas com relação aos imigrados, às mulheres, aos jovens e até às pessoas idosas" e que, em decorrência desse sistema, os territórios existenciais, em suas conexões – tanto no plano individual quanto no coletivo –, se esvaziam, junto às subjetividades e ao impulso criativo. A complexidade destas questões, que se entrelaçam e constituem tramas resistentes, gera indivíduos temerosos, combalidos e menos potentes na luta, seres oprimidos e autodesvalidos, como resultado de uma "(...) introjeção que fazem eles da visão que deles têm os opressores." (FREIRE, 1987, p. 28).

Decisões políticas e econômicas instauram conjunturas que nem sempre percebemos no momento de sua aplicação inicial – às vezes são posições antigas que atravessam gerações –, mas com o tempo, percebendo seus reflexos e já cansados pelas medidas tomadas em outrora, os indivíduos buscam lutar contra "monstros" bem alimentados, já crescidos e posicionados contra todos nós. Evidentemente, esse "nós" também traz os seus nós, pois sabemos que as discrepâncias sociais são complexas e são

[39] A performanciã *Reflexos* tem o propósito de debater com grupos de idosos questões de preconceito e estereótipos da velhice, abrindo espaço para diálogo e criação de material pelos participantes das oficinas do Projeto Performanciã para a reflexão de espectadores-participantes da experiência. A performance se encontra no mapeamento realizado no tópico 3 deste Mapa, podendo ser acessada também pelo site: https://www.projetoperformancia.com/15a-reflexos

sempre as parcelas mais fragilizadas e marginalizadas (“minorias” na representação social e na expressividade de poder político e de trabalho, mesmo sendo parcelas com grande número de indivíduos) as que realmente vivem em situações mais danosas, vítimas do antagonismo social.

É necessário que atuemos em conjunto, em união, para que possamos adquirir consciência sobre nossas condições de vida, problematizando estruturas rígidas que nos empobrecem, nos enfraquecem e nos alienam. E dentro desse “nós”, perceber como ajudamos uns aos outros, dentro de nossas forças, pois como já comentado, há indivíduos que podem contribuir de forma mais efetiva com a dissolução de problemas e também com um lugar de conscientização das situações estabelecidas. Para Paulo Freire (p. 43), movimentos de retomada das próprias potências, de avivamento e encontro pessoal, buscando um desejo de ser além do que já se é, não acontecem de forma individualista ou isolada, mas sim, na solidariedade dos existires e da comunhão com seus pares.

> É como seres conscientes que mulheres e homens estão não apenas no mundo, mas com o mundo. Somente homens e mulheres, como seres “abertos", são capazes de realizar a complexa operação de, simultaneamente, transformando o mundo através de sua ação, captar a realidade e expressá-la por meio de sua linguagem criadora. E é enquanto são capazes de tal operação, que implica em "tomar distância" do mundo, objetivando-o, que homens e mulheres se fazem seres com o mundo. (FREIRE, 1984, p. 53)[40]

O pedagogo brasileiro discorre sobre o que seria uma ação anti-dialógica, que é a que não prezaria o intuito revolucionário da transformação, contribuindo para manter uma anestesia nos sujeitos diante do mundo e de si próprios, afastando as possibilidades de conscientização e estado crítico e impedindo uma reinvenção real e eficaz do cotidiano e das relações estruturais da sociedade. O que caracterizaria esse tipo de ação dentro do funcionamento de esquemas opressores sociais, é uma constante divisão, uma secção que aliena e é manipulada pelo Estado, influenciando e impactando sobre as condições humanas de vida. A revolução dos contextos de nosso meio deve se realizar a partir da ação advinda de um encontro dialógico com o povo, uma união de potências, conforme anuncia Freire, a partir de “atores em intersubjetividade, em intercomunicação” (1987, p. 126).

---

[40] Esta citação de Paulo Freire complementa os assuntos sobre o ser contemporâneo e as práticas de si, explicitados no tópico 2.1 do Mapa *Teatro Performativo: memórias performadas*.

A Pedagogia do Oprimido, de Freire, tem base na ação dialógica e na mudança dos processos de imposição e desumanização dos grupos oprimidos. Segundo o educador e filósofo, um grupo oprimido deve superar sua situação compreendendo de maneira crítica as suas condições, possibilitando uma nova situação "que possibilite aquela busca do ser mais" (p. 18). O objetivo desta práxis é a autonomia crítica a partir da atuação de um educador-educando que traz o compromisso com o grupo com o qual se relaciona, de não reproduzir uma postura impositiva e dominadora. Uma educação bancária, segundo o educador, seria oposta a esse compromisso assumido por esta pedagogia, realizando-se a partir da ideia de um educador que deposita o seu conhecimento nos aprendizados. O conhecimento deve vir a partir de uma troca e de uma construção coletiva nos processos educacionais, na qual o educador se educa ao educar, aprendendo sobre os contextos do grupo com que se relaciona, ouvindo seus pares, apresentando suas ferramentas em uma restauração da intersubjetividade, em um plano de generosidade humanista (p.22).

Quando falamos em "transformar o mundo", pode, à princípio, parecer que essa seja uma ideia utópica e irreal. Talvez pensemos assim a partir desses mecanismos opressores introjetados que operam na sociedade e que nos diminuem a força de ação. A ideia de transformação geralmente é atribuída aos mais jovens, a uma energia dessa construção utópica da visão de mundo, como se não conhecessem ainda os desafios sociais e ainda depositassem em seus sonhos e expectativas, muito de suas energias. Porém, podemos perceber que a transformação, antes de se realizar numa dimensão comunitária, ou ainda mais ampla, parte de cada um de nós e todos os setores da sociedade estão envolvidos.

Aqui devemos também escandir os sentidos de "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). Tal termo, caro a diversas áreas do conhecimento, apresenta-se e adequa-se 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 apresenta duas formas de compreensão sobre a comunidade: 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). Por isso, soa cada vez mais premente reintegrar práticas comunitárias e individuais que possibilitem o conhecimento e a compreensão de ferramentas que possam ser utilizadas para a compreensão dos contextos e de nossas relações sociais. Práticas que atuam de modo micropolítico e microssocial no desenvolvimento do inconsciente nascem como inquietação e planejamento de outras realidades a serem constituídas, através de ações capilares de disseminação de valores singulares e objetivos que permitam o desenvolvimento de um plano mais palpável e melhor para a humanidade (GUATTARI, 1990, p.35).

Ao mencionar que estas são práticas que atuam de modo capilar e "micro" no social, reconhecemos que para uma validada reforma – como no que é almejado expor neste ponto –, não alcançamos, exatamente, efeitos de amplo alcance e de imediatismo como percebemos nas ações de instâncias superiores de poder (como na promulgação de leis e decretos) e no pensamento geral já estabelecido. Porém, essas são ações que colaboram com a divulgação de novas ideias e posicionamentos diante de opressões de nossos modos de vida, inaugurando experiências de produção de subjetividade e valores afetivos e pragmáticos que, aos poucos, ganham autonomia e articulam-se com outras ideias que se espalham na sociedade (p. 44-45).

O compromisso de uma atenção particular, relacional e com o mundo, é um desafio para todos enquanto seres sociais. Através de um esforço paulatino e constante, coletivo e individual, de conscientização dos atos no mundo e de como recebemos o mundo em seus atravessamentos. O idoso pode diariamente transformar o seu mundo, e

isso é uma mensagem positiva para os mais jovens. Quando o trabalho e o esforço são compreendidos como base social, o velho encara processos de exclusão nesse tecido coletivo, como alguém que não mais contribui objetivamente com uma função para os valores sistêmicos, sendo a ele atribuído um lugar distante de atividade que se atêm a um passado. Se as pessoas que geralmente são vistas como cansadas, ociosas, paradas, enfraquecidas e desatualizadas na sociedade começam a agir, temos também bons exemplos de que a luta nunca acaba. A vitalidade, costumeiramente relacionada a quem é novo, passa por todos. O seu avivamento é que faz a diferença, para qualquer idade. Ao invés de negativarmos um plano e permanecermos nele sem crítica ou autodeterminação para reconfigurar seus liames, se faz urgente que possamos colaborar para um plano estratégico de união que preveja soluções futuras (mas que no momento atuem a partir da crítica e da visibilidade dos fatos) com um olhar mais positivo e próspero para o empoderamento da pessoa idosa e para as mudanças que ansiamos.

De acordo com o especialista em Gerontologia, José Ferrigno (2010, p. 18), uma coeducação entre gerações também é possível e é ferramenta para diminuir as distâncias geracionais, enfrentando preconceitos e lógicas que não permitem maior conexão entre faixas etárias tão distantes, embasando suas relações na igualdade de direitos e respeito às diferenças. Ações que promovem a alteridade e o encontro são necessárias para que as pessoas de faixas etárias distintas possam “aprender e mudar a partir da experiência do outro”. Essas ações de aproximação geracional devem proporcionar a descoberta de interesses comuns (p. 50) visando atingir maior visibilidade social dos idosos em uma participação mais intensa em atividades que tendem a melhorar relações com os mais novos (p. 62), possibilitando espaços de informação e integração que possibilitam ao idoso maior capacidade de seguir as transformações da sociedade (p 74).

Sendo assim, ações de cunho anti-dialógico e táticas de dominação, que partem de uma visão vertical de poder e sem a compreensão das reais necessidades dos grupos sociais, devem ser superadas por um esforço realizado através de uma consciência de nossos lugares no mundo e de como temos o poder de ação a partir desse encontro e desse diálogo com outros na mesma situação. A troca nos faz sair mais ricos e não na mesma situação em que iniciamos o contato. Quando sonhos e visões de esperança no mundo são usurpados, quando se domina ou se maneja, uma das partes sempre sai prejudicada, com algo faltando, enquanto a outra tem a ilusão de que está com algo a mais. Da injustiça pela facilidade e comodidade, a justiça parece ser lugar de maior esforço e menos resultados satisfatórios. Mas devemos compreender que o fato de estarmos agindo

pensando na troca e no nosso enriquecimento, já é uma ação de transformação em nosso meio.

O diálogo sempre encontrará oposição e a intenção não é que todos os indivíduos estejam se comportando de uma forma única. É a partir da diversidade que nos enriquecemos, reconhecendo as individualidades e subjetividades. A intenção do diálogo não é neutralizar energias e opiniões de mundo, mas trazer a consciência como importante ferramenta para nos situarmos e buscarmos refletir as nossas realidades e atingir problematizações que nos façam querer, de fato, essa verdadeira transformação.

A performance como liberdade das opressões é uma forma também de "deseducar" para um sistema enrijecido, no sentido de ampliar o sentido de educação para um pensamento crítico e de ação no mundo. O caminho que apontaremos, a partir de agora, é de um encontro que pense a arte da performance como também ferramenta de reflexão e atuação pedagógica e social, ressignificando estes pontos aqui explanados para pensar em atributos da prática contemporânea da arte em seus horizontes. Esses caminhos não são tão novos assim, pois já percebemos que práticas artísticas que promovem esse viés de atravessamento, já são experimentadas desde os primórdios da performance artística, porém, sem ainda uma definição prática esquematizada, a partir do pensamento de conceitos. Temos ações que acontecem pontualmente a partir de proposições de artistas, mas podemos afirmar que foi entre as décadas de 1980 e 1990 que tais práticas começaram a receber maior atenção, começaram a se proliferar como opção e também ganharam maior espaço de reflexão. O artista e pesquisador Luciano Vinhosa (2016, p. 54-55) afirma que "(...) a questão dos circuitos, seus limites e possibilidades de alargamento, vem sendo colocada de outra forma desde os anos 1990 (...)", o que "têm levado alguns artistas a elaborar táticas de evasão seguidas de tentativas de atravessamento das fronteiras no que toca à compreensão dos limites rígidos de atuação, métodos e objetivos visados".

Anteriormente, na década de 60, já é percebida uma necessidade maior de comunicar algo importante para além do gesto de apenas criar, e não somente para um pequeno grupo elitista com acesso, mas com maior repercussão social e públicos maiores, mais abertos (FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 167). Nesse momento histórico um pensamento começa a despontar, sobre "(...) as proposições, promoções e medidas a que se deve recorrer para criar uma condição ampla de participação popular nessas proposições abertas, no âmbito criador a que se elegeram estes artistas" (*ibdem*).

A artista e pesquisadora Beatriz Pimenta Velloso (2011) comenta o cenário de ações da década de 1990 no Brasil, apontando para trabalhos que investem não somente em uma estética, mas na alteridade social com grupos excluídos da sociedade que "transitam por não-lugares" (p. 34), envolvidos em experiências artísticas nas quais se apresenta e identifica para o público "(...) o que é estigmatizado em nossa sociedade" (p. 35), revelando as subjetividades que possuem aquele que é estereotipado (p. 36). "Os artistas que realizam suas obras entre as fronteiras de grupos sociais urbanos têm influência de experiências inauguradas pela antropologia urbana, que, com base no método etnográfico, parte do estranhamento para identificar diferentes formas de cultura". (p. 45).

> Ao vermos o mundo pela perspectiva do excluído social, passamos a estranhar os mecanismos de nossa sociedade que nos são familiares. Nós, o público de arte, quando temos contato com essas obras, somos convidados a operar o autoexorcismo de nossos próprios valões e crenças. O interesse na revelação da subjetividade do socialmente excluído está justamente na revisão dos valores de nossa sociedade; quando esse fenômeno se opera, passamos a estranhar o que nos é familiar. (p. 36)

O artista e curador Pablo Helguera (2011b, p. 6) refletiu sobre esta intercessão a partir da "(...) noção de expansão[41] do campo de ação da pedagogia", para a qual estabeleceu três pontos para o seu pensamento: o primeiro estaria ligado ao âmbito da "educação como instrumento para entender a arte" (mediações em museus, por exemplo), o segundo ponto[42] focando na fusão entre educação e arte[43] em seus processos e o terceiro na "arte como conhecimento do mundo" (arte como instrumento da educação). Sobre o segundo ponto desta noção, Helguera denomina este tipo de práxis de dupla finalidade como Transpedagogia "(...) *to refer to projects by artists and collectives that blend educational processes and art-making in Works that offer an experience that is clearly different from conventional art academies or formal art education*". (HELGUERA,

[41] Helguera (2011a, p. 80) adapta a noção de Rosalind Krauss em seu pensamento de um campo expandido nas artes, a partir da escultura pós-moderna, para pensar em uma "pedagogia no campo expandido".

[42] "Este tipo de obra se vale da arte para convidar o participante a ingressar em um mundo lúdico onde é possível se libertar da realidade de forma temporal, desta vez utilizando dinâmicas com um rigor pedagógico que permite com que a experiência não seja meramente uma vivência dispersa, mas que – possivelmente sem que os próprios participantes percebam – seja uma experiência construtiva, geradora e satisfatória para todos os membros do grupo". (2011a, p. 6-7)

[43] Como as práticas artísticas que aqui serão mencionadas, a partir de exemplos do Projeto Performanciã.

2011a, p. 77)[44]. Pablo Helguera (2011a, p. 78) afirma que a educação como projeto artístico torna os seus espectadores em parceiros, participantes ou colaboradores na criação e na realização do trabalho.

É necessário que ações da performatividade de pessoas mais velhas, em sua inscrição nos campos da arte e da educação, possam não somente servir às suas próprias expectativas – visando autoconhecimento, promoção de bem estar e saúde e espaço de diálogo e expressão –, mas que colaborem com a alteração da imagem da velhice, "concretizada na construção social da terceira idade" (FERRIGNO, 2010, p. 74). Conforme nos apresenta José Ferrigno (*ibdem*, *apud* DEBERT, 1998), pesquisas de gerontologia hoje se encontram mais em uma abordagem sobre o envelhecimento como "fonte de recursos" e não como "fonte de miséria", buscando não apresentar essas questões pelo viés da carência, mas pelo o que está sendo feito para valorizar os velhos. Examinaremos agora ações da performatividade artística que compartilham dessa ideia.

[44] "(...) para referir-se a projetos de artistas e coletivos que misturam processos educacionais e o fazer artístico em trabalhos que oferecem uma experiência que é claramente diferente das academias de arte convencionais ou da educação formal em arte." (tradução minha).

2.2 – Projeto Performanciã :

Acima: Logotipo do Projeto Performanciã, criado em ocasião de sua comemoração de 5 anos de existência, em 2018.
Fig. Arte gráfica para logotipo do Projeto, contendo um desenho do rosto de um idoso utilizando óculos que formam a palavra "performanciã" em movimento ascendente na imagem.
Logotipo criado pela designer Mayra Muniz.

O título deste Mapa fala de uma arte do envelhecer. O envelhecimento seria, então, como um ofício, uma tarefa, que requer técnicas e habilidades. O filósofo alemão Arthur Schopenhauer[45] apresentou percepções, práticas e pensamentos escritos durante a sua velhice, que foram agrupados em seu derradeiro livro. No mapeamento de ações performativas também há uma ação intitulada *Arte de Envelhecer*[46]. Acredito que envelhecer, sim, pode ser uma arte, nesse sentido, quando ao se reconhecer e ao se trabalhar na vida, o idoso pode abrir portas para caminhos de compreensão de sua vida.

O Projeto Performanciã está em atividade desde 2013 e foi criado quando iniciei minha pesquisa no mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na UNIRIO, sendo defendida em 2015 a dissertação intitulada *Projeto Performanciã: performances do envelhecimento*, com orientação da Professora Drª Tania Alice Caplain Feix. O termo "projeto", mesmo já utilizado por alguns artistas da década de 1960, na

[45] SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de envelhecer, ou, Senilia**. Tradução de Karina Jannini - 1ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
[46] A ação do artista ceramista Luciano de Almeida encontra-se na página 164 deste Mapa.

década de 1990 se tornou específico e abrangente para descrever tipos de arte como objetos finitos com processo social aberto, baseados no ativismo, na pesquisa transdisciplinar, na prática coletiva e participativa e socialmente engajada (BISHOP, 2012, p. 193-194). A palavra, preferida no lugar de "exibição", por exemplo, pode evidenciar um caráter mais processual e de produção que de exposição de um resultado (p. 198). Assim, o Projeto Performanciã busca a identificação com esses elementos, que são norteadores dos trabalhos desenvolvidos.

Constatei, no início de meu mestrado, que na arte da performance no Brasil há grande foco para questões sociais relacionadas à ecologia, gênero, sexo, estética *queer*, xenofobia, etnia, racismo, preconceito, intolerância religiosa, entre outros motes, mas percebia serem raras as ocorrências de performances que discutiam o envelhecimento e suas questões conexas[47]. Assim decidi realizar uma pesquisa-intervenção – teórica, prática e laboratorial – que revelasse de modo performativo e cartográfico, os assuntos conexos ao envelhecimento, através da criação (e da reflexão) de uma série de performanciãs[48] com uma abordagem socioartística sobre o tema do envelhecimento no Brasil. Ao abordar a performance artística em contato com questões da velhice, retomarei este termo não somente para indicar as ações que são realizadas neste projeto artístico, mas para também nomear ações realizadas por outros artistas e coletivos, que reuni em um mapeamento de ações performativas sobre o envelhecimento.

Como artista, sempre acreditei na força do coletivo. Meus movimentos sempre foram de criação a partir dessa força, compreendendo a diversidade de potências envolvidas em uma ideia e acreditando juntos. Os elos sempre me fascinaram, quando voltadas às energias para uma realização, desde a infância participando de ações comunitárias na igreja católica e depois no centro espírita, a minha entrada em um grupo de teatro amador da cidade natal (que foi onde comecei a desenvolver meus talentos em comunhão com amigos fazendo arte, em formatação coletiva e "mambembe"), movimentos de poesia e posteriormente, em trabalhos da UNIRIO. Tive grandes aprendizados sobre a performance artística observando e trabalho conjuntamente com a professora Tania Alice, minha orientadora nessa caminhada acadêmica, me abrindo os olhos para o que sempre soube e gostei de fazer: dar as mãos. Não dar as mãos como

[47] Escrevi um artigo para a Revista Performatus intitulado ***Gerontopoiesis**: diálogos da arte performática com o envelhecimento* (2015) que aborda diversas performances com distintas configurações, realizadas por/com idosos em países estrangeiros. Disponível: **https://performatus.net/estudos/gerontopoiesis/**

[48] O termo criado está apresentado e explicado no tópico 1.1 do presente Mapa, na página 42.

quem tem algo superior a oferecer, mas para sentir a conexão com a vida e com os desafios do caminho.

A performance me fez encontrar com um lugar verdadeiro em mim, que flui sem impedimentos para a minha compreensão de saber que estava no meu lugar, “em casa”. Desde os primeiros momentos em contato com o teatro performativo do Grupo Teatro Renascer[49] também senti uma conexão com algo que me convidava a querer entender mais. Sempre fui muito ligado a pessoas mais velhas, como os meus avós (meus padrinhos), a quem nutria devoto carinho. Existem também mistérios da espiritualidade que guardo comigo e que justificam muito de minhas escolhas e caminhos que me foram apontados – mas a esses ensinamentos, deixo para que se revelem a partir das minhas experiências narradas neste trabalho. Trabalhar com pessoas idosas sempre me alegrou e me nutriu. Fiz grandes amigas dando aulas de arte para pessoas com mais de sessenta anos, aprendi e também ensinei. Trocamos. Nesses fluxos, a prática pedagógica aponta para além dos conteúdos, as formas de lidar, os comportamentos, a constante revisão de si para chegar ao outro. Esse caminho com o envelhecimento e com a linguagem da performance, que sigo trabalhando desde 2010, tornou-se minha vida e minha forma espiritual de me rever, analisar, refletir e de me buscar.

As performanciãs passaram a ser, nos últimos anos, a minha forma mais genuína de fazer arte, com o que mais comunicava em mim. Faz sentido que eu esteja tão próximo a estes temas ligados ao envelhecimento, por eu estar pesquisando a relação com o próprio velho que gesto. Envelhecemos desde que nascemos (antes também), porque não existe fim. Estamos em constantes mutações e assim vamos compreendendo nossos rumos. Sem a relação e o reforço do espírito da coletividade, tendemos a nos perder em individualidades fechadas como sarcófagos. Muitos se enterram em vida, perdendo a grande oportunidade das realizações. O mundo fere e nem todos sabemos como lidar, faltam ferramentas e modos de fazer. Construir caminhos a partir de nós mesmos, observando o nosso entorno e a arte brotando em nós como possibilidade para agir, é uma semente que deve multiplicar. A arte cada vez mais é compreendida como um modo de operação, de conceituação, pensamento e prática, com todos os pontos interligados, borrando seus limites com outras disciplinas e configurações. A arte como semente a ser cultivada é uma ideia que muitos rejeitam, ao pensar que a arte faz parte de talentos únicos

[49] Sobre esta experiência, narro a minha participação no projeto de extensão da UNIRIO (Grupo Teatro Renascer) no Mapa *Teatro performativo: memórias performadas*, no tópico 2.4.

recebidos, não como um olhar consciente e criativo para o que se foca em observação na vida. A natureza nos ensina que as conexões são necessárias para a sobrevivência e a saúde dos seres. Cada performanciã tem objetivo de ser semente, árvore, fruto, raiz, folha voando e se espalhando.

O que acontece com a arte da performance quando o corpo velho assume estruturas já posicionadas no mundo? Diversas vezes, quando me perguntam sobre o que pesquiso, percebo um desinteresse quando revelo a minha pesquisa. Por vezes, também, encontrei pessoas que se entusiasmaram com as ideias do Projeto. Na própria academia, uma professora minimizou o meu projeto, afirmando que o que eu fazia não era arte. Há pessoas que percebem o Projeto Performanciã – sem um aprofundamento para rever seus pré-conceitos – como um projeto de ocupação da terceira idade, como se sua única via fosse trazer alegria e atividade ao idoso, de forma assistencial. As formas de ver um projeto que se esforça constantemente em ampliar seus recursos e horizontes, são também reverberações do desconhecimento do universo do idoso e de suas comunidades. Porém, tais visões nunca me intimidaram no que me propus como pesquisa, apenas me deram força para tornar mais visíveis os pontos de base que o Projeto se compromete em seguir e realizar.

As performanciãs podem ser pensadas a partir de três pontos que estabeleci para compreender suas realizações: o "para/com/por" idosos. Ações realizadas "para" idosos têm destinação ao público da terceira idade, sendo performadas tanto por uma pessoa com menos ou com mais de sessenta anos. As ações "com" idosos ocorrem quando um performer não idoso, como proponente ou coautor, participa da ação junto a um ou mais performers idosos. Já as ações "por" idosos acontecem quando são eles os únicos performers atuando na ação. A ideia dessa tríade "para/com/por" também nos leva a pensar em composição, como ato criativo e processual – ações que colaboram para os idosos se comporem em suas expressões e também pensando em novos projetos de vida e em seus potenciais criativos de avivamento pessoal e coletivo. Para/com/por idosos também que seremos – para aqueles que ainda não ultrapassaram a liminar marca dos sessenta anos. O termo performanciã é utilizado como um conceito operacional para indicar ações realizadas para/com/por idosos que abordem as questões da senescência e, por este motivo, não necessariamente um(a) performer com mais de sessenta anos estaria realizando uma performanciã. Como exemplo, a conhecida "Avó da Performance" Marina Abramovic (como autorefere a artista nascida em 1946) não aborda essa temática

como foco de sua performatividade, apesar de também ser um corpo histórico que se apresenta na velhice.

Realizar experiências comunitárias com idosos e estabelecer dentro dos processos artísticos[50] um pensamento desde a elaboração da ação performativa e a escolha dos modos operacionais relacionais a serem ativados na interação com o público-participante das estruturas montadas, é realizar uma arte polifônica, com diversos autores, em uma autoria diluída, reconhecendo cada potência criativa e geradora de questionamentos sobre os tantos estereótipos, papeis sociais impostos, visões cristalizadas e consequências das políticas públicas que o idoso enfrenta em nosso país. O Projeto Performanciã visa realizar ações que atuem na visibilidade social do idoso, transformando olhares para a alteridade com a pessoa com mais de sessenta anos e gerando novas imagens para o envelhecimento em nossos dias, ao construir situações que irrompem de um cotidiano urbano para trazer à tona as reflexões sociais que somente este segmento social pode abordar com propriedade – através do corpo, da fala, do gesto e da memória. De resto, das questões específicas compartilhadas em uma prática artística, uma arte comunitária, educativa e engajada socialmente colabora nos processos de transformação de indivíduos e comunidades em situações de vulnerabilidade ou invisibilidade social, atuando através de um empoderamento sobre as forças opressoras e no reforço da autoestima, incentivando grupos e indivíduos a refletirem com maior consciência sobre suas vidas e atuarem no cotidiano com um espírito mais comunitário e consciente da política que vivenciam.

Debatendo o próprio processo de sua existência e/ou de sua relação com a sociedade através de uma *gerontopoiesis*[51], o idoso, a partir das formatações diversas da arte da performance, apresenta-se como força ativa, poder que emana em sua história e trajetórias. O Projeto Performanciã não é um trabalho voltado somente para o público idoso. Ao contrário, o projeto necessita do elemento intergeracional para acontecer e gerar debates – e, além de classificações de faixas etárias e geracionais, da atenção à diversidade social e a escuta aos posicionamentos e lugares de fala dos performers atuantes. A troca energética, construtiva, colaborativa, crítica, criativa em uma ação onde

[50] Ocorridos nas Oficinas de Performanciãs do Projeto Performanciã.

[51] Termo que criei para o que seria uma produção realizada por aquele que é mais velho, em relação com uma poética da criação – uma construção de ideia a partir da junção dos termos em latim "*geronto"* e "*poiesis"*.

a interação é premissa, desperta não somente no espectador algo a ser pensado, mas modifica aquele que realiza esse encontro pela ação.

Nas performances do Projeto Performanciã contamos tanto com a dimensão da participação dos envolvidos na realização da ação quanto na participação de pessoas que irão interagir com a proposta. Esses últimos nomeio como espectadores-participantes, assumindo na junção dessas palavras que há ainda na participação a dimensão de algo que detém a atenção do outro que faz acompanhar, assistir, interpretar, compreender e sentir a experiência, para além da extensão da participação, que ensina novas relações no mundo a partir de proposições que convidam a assumir atitudes diante de situações colocadas. A participação abre a reflexão para pensarmos seus diversos modos e mais adiante seguiremos a discussão sobre a participação na arte.

O Projeto Performanciã é um projeto independente mas também se alia a plataforma Performers sem Fronteiras (PsF)[52], uma plataforma de atendimentos de emergências pontuais ou crônicas com performances, pesquisando novas maneiras de o performer estar no mundo intervindo em regiões e em públicos através de motivações específicas para cada contexto, realizando projetos participativos em contextos pós-traumáticos no Brasil e no mundo, desde 2015. O Projeto Performanciã também integra um mapeamento realizado sobre a performance no Brasil e na América Latina, intitulado como MAPA (*Mucha Acción Pan Americana*), criado pela *LA PLATAFORMANCE*[53].

---

[52]"PsF é uma plataforma que reúne performers de diversas nacionalidades que realizam projetos artísticos, culturais e terapêuticos com e para vítimas de traumas de choque (conflitos armados, migrações, guerras, catástrofes naturais…) ou traumas de desenvolvimento (pessoas idosas, pessoas adoentadas, internadas em hospitais psiquiátricos, órfãos, entre outras situações). PsF também conduz ações de pesquisa, de formação e de apoio nos setores artístico, social, ecológico e terapêutico, junto a uma população diversa e com interventores unidos pelo interesse mútuo em elaborar ações e projetos que atuem nessa zona de contaminação entre disciplinas, ideias e linguagens. Em ação desde 2015 no Brasil, o PsF é vinculado a um projeto de pesquisa coordenado pela artista e pesquisadora Tania Alice na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e possui a forma legal de uma Associação Artística ("Lei de 1901") em atividade, fundada na França. Até agora, o grupo realizou intervenções: no Nepal - após os terremotos; em Bruxelas - após os atentados; no Brasil - com pessoas idosas e clientes em hospitais psiquiátricos; na França - nos cuidados paliativos, no Haiti (uma "ponte" entre refugiados do Haiti no Brasil), no Togo, entre outros." Sou membro integrante ativo dos Performers sem Fronteiras desde seu início e participo da ação de forma contínua em grupos de pesquisa e de prática, realizando as ações do Projeto Performanciã como parte da plataforma. O texto de apresentação do Performers sem Fronteiras foi extraído do site da plataforma. Disponível em: www.performerssemfronteiras.com

[53] Uma plataforma pública de trabalho colaborativo que tem como foco a arte da performance. Este mapeamento realiza a reunião de projetos, eventos e festivais em um circuito de iniciativas que promovem a arte da performance em nosso país e em nosso continente. Esse mapeamento auxilia as iniciativas integrantes desse circuito enquanto um processo para o compartilhamento de experiências, além de facilitar uma visão panorâmica de propostas de atuação na arte da performance. Texto de apresentação extraído do site: www.laplataformance.blogspot.com.br.

Com sete anos a serem completados em 2020, comemorados no dia 26 de julho (Dia dos Avós), o Projeto Performanciã já realizou 23 ações até o momento e 11 oficinas, com 44 apresentações de ações contabilizadas[54]. O projeto conta também com um site[55] – que reúne informações, textos, registros e um mapeamento da performance artística abordando o envelhecimento como tema principal –, uma página no Facebook[56] e o canal no Instagram – para divulgação de ações do Projeto e de informações gerais sobre o envelhecimento e a performatividade do idoso. Todas as performances elaboradas no Projeto Performanciã se relacionam com modos de fazer e diálogos com a arte contemporânea, explorando linguagens e suportes que estejam presentes nas suas relações com os princípios norteadores de uma arte comunitária, socialmente engajada e participativa, realizada nos moldes de uma animação sócio cultural[57].

Durante o período do mestrado, fechei a defesa da dissertação com o Projeto tendo realizado 10 ações em performance. Essa primeira etapa da série de ações foi realizada de forma completamente independente, a partir de um esforço de realização dentro de assuntos que foram abordados até aquele momento. A partir da 11ª ação, o Projeto Performanciã começou a construir novos capítulos dessa história, com o apoio, parceria, confiança e investimento do Sesc – Serviço Social do Comércio. O Sesc criou em 1963[58] o Programa Trabalho Social com Idosos (TSI), inaugurando (FERRIGNO, 2010, p. 9) "(...) espaços para encontros, trocas afetivas e aprendizado (...)" e incorporando "(...) como método de trabalho a formação de grupos de socioativismo nas ações voltadas ao cidadão idoso". Esse modelo é utilizado até hoje pelo Sesc e reproduzido por instituições privadas e públicas. José Carlos Ferrigno (2010, p. 88) explica que as premissas de trabalho com idosos no Sesc visam atualizar informações para promover maior integração social dos velhos em um mundo com constantes e aceleradas transformações, partindo da ideia de que o ser humano em idade mais avançada pode ser motivado e estimulado em suas capacidades de aprendizado do mundo – com base em uma educação formal, não-formal e informal. O TSI é desenvolvido em diversas unidades do Sesc pelo país, mas em

[54] A performance *Reflexos*, por exemplo, teve 16 apresentações no total, realizadas em diversos espaços.
[55] Disponível em: www.projetoperformancia.com.
[56] Disponível em: https://www.facebook.com/projetoperformancia.
[57] Os termos e conceitos que se associam à prática do Projeto Performanciã serão explanados no próximo tópico, a partir de exemplos de ações realizadas.
[58] "Em 1963, o SESC São Paulo criou o primeiro grupo de convivência de idosos no Brasil. Até essa data havia apenas asilos e outros trabalhos assistenciais para idosos carentes e sem família, além de algumas associações de aposentados de categorias profissionais mais organizadas, como bancários e metalúrgicos, entre poucas outras. O objetivo central dos grupos de convivência é a sociabilização do idoso, ou, como talvez seja mais correto dizer, a sua ressocialização." (FERRIGNO, 2010, p. 87)

São Paulo ele fez parte da Gerência de Estudos e Programas da Terceira Idade (GETI[59]) até esta ser incorporado a uma gerência maior (Gerência de Estudos e Programas Sociais – GEPROS), que assume também outras pastas, mas continua com a sua programação ativa pensando o lugar do idoso na sociedade contemporânea. No Rio de Janeiro, por exemplo, não existe uma GEPROS, mas o TSI é ativo e realiza suas programações.

O Projeto Performanciã não depende, necessariamente, de um apoio institucional para o seu acontecimento, mas é importante destacar o tipo de instituição que busca parcerias com realizações que colaboram para uma promoção da saúde do idoso – pensando a saúde como "um estado de completo bem estar-físico, mental e social e não somente ausência de afeções e enfermidades" (OMS, 2014). Porém, como instituição que promoveu a realização de tantas ações do Projeto, é necessário mencionar o esforço de um trabalho social que é realizado há décadas, promovendo conexão, avivamento, bem-estar, conhecimento e espaços de atuação e reflexão para os idosos. Pude, a partir dessas incursões por diversas Unidades do Sesc, conhecer grupos distintos de idosos que muito me ensinaram. Desde 2015, pude aliar, no Sesc, uma parte prática da pesquisa do doutorado a um trabalho artístico com maior projeção e também remunerado, desenvolvido em parceria com uma instituição de referência e qualidade no Brasil. Quanto aos grupos com os quais trabalhei, mesmo o Sesc sendo uma entidade voltada para trabalhadores do comércio de bens, serviço e turismo, pessoas da sociedade civil, em geral, podem se matricular e/ou participar de atividades do Sesc, sendo abertos publicamente seus eventos, atrações, oficinas e apresentações. Apenas algumas áreas necessitam de carteirinha de identificação e tem acesso mais restrito, como as piscinas das Unidades. Assim, trabalhei com pessoas com mais de 60 anos com diversas origens e histórias, enriquecendo os caminhos do Projeto a partir da união de suas diferenças e visões.

> Pela educação não-formal, o SESC busca não apenas o entretenimento dos usuários através do lazer, mas principalmente seu desenvolvimento a partir de uma ocupação criativa do tempo livre. Trata-se de um processo de educação pelo lazer e para o lazer, no qual, portanto, as pessoas, além de aprender prazerosamente, também têm a oportunidade de aprender e planejar e realizar seu próprio lazer. (FERRIGNO, 2010, p. 27)

[59] Além do TSI, a GEPROS-SP (desde quando ainda GETI) é responsável também pelo Programa intergeracional Sesc Gerações.

Para contar essa história de realizações com o Sesc[60], tenho que narrar um episódio que fez com que o Projeto Performanciã fosse percebido por essa instituição. Entre 2013 e 2015, o Sesc Campinas (no interior de São Paulo) realizou um projeto convidando diversos performers e coletivos que trabalham com performance, para realização de oficinas e ações dentro da programação daquela Unidade. Desse projeto nasceu a publicação de dois catálogos: o primeiro contendo todas as ações e realizações na programação, em todos os meses de duração do projeto; e o segundo sendo um catálogo de um evento com registros de performances (exposições de fotoperformances e registros de performances, mostra de videoperformances) e performances com artistas e redes que dialogaram com o projeto durante os meses em que foi realizado. O Projeto Performanciã participou junto ao Coletivo de Performance Heróis do Cotidiano[61] no primeiro catálogo[62] (Projeto Encontro – Sesc Campinas) com a performanciã *Autodiagnóstico do Envelhecer*[63] e no segundo catálogo (Performance em Encontro – Sesc Campinas) participando da programação do evento com dois registros audiovisuais das performanciãs *Em que espelho ficou perdida a minha face?*[64] e *Operação Tapa-Buraco*[65], 12'42") exibidas nos dias 25 e 27 de junho de 2016 no Sesc Campinas.

Não estive presente no evento, mas soube por relato de alguém que assistia às exibições que, ao passar o vídeo da *Operação Tapa-Buraco*, uma senhora se levantou da plateia e comentou algo como a seguinte frase, em voz alta para a audiência: "É isso! Tenho que ir lá fora buscar uma amiga para assistir!". Uma funcionária do Sesc, na época, estava buscando atrações para compor a programação da Semana Internacional do Idoso (realizada de 29 de setembro a 4 de outubro de 2015 no Sesc Santana) e a partir desse acontecimento, fez essa primeira ponte. Assim fui contactado para realizar uma oficina de 5 dias na Unidade, apresentando as performanciãs *MANI-FESTA-AÇÃO*[66] e

---

[60] 27 apresentações a partir de 11 ações promovidas pelo Projeto Performanciã no Sesc.

[61] O coletivo Heróis do Cotidiano foi criado em 2009 e realizou diversas ações, até o ano de 2015 se transformar no que hoje é a plataforma PsF. Para saber mais sobre o coletivo, acesse: http://taniaalice.com/herois-do-cotidiano/

[62] Disponível (p. 42-45) em: https://issuu.com/sesccampinas/docs/catalogo_performance_junho_2015

[63] Para saber mais sobre a performanciã *Autodiagnóstico do Envelhecer*, veja no mapeamento do Projeto, no tópico 3 deste Mapa, ou acesse: https://www.projetoperformancia.com/autodiagnosticodoenvelhecer

[64] Para saber mais sobre a performanciã *Em que espelho ficou perdida a minha face?*, veja no mapeamento do Projeto, no tópico 3 deste Mapa, ou acesse: https://www.projetoperformancia.com/emqueespelho

[65] Para saber mais sobre a performanciã *Operação Tapa-Buraco*, veja no mapeamento do Projeto, no tópico 3 deste Mapa, ou acesse: https://www.projetoperformancia.com/operacaotapaburaco

[66] Para saber mais sobre a performanciã *MANI-FESTA-AÇÃO* veja no mapeamento do Projeto, no tópico 3 deste Mapa, ou acesse: https://www.projetoperformancia.com/manifestacao

ORÓCULOS[67]. Na programação, além da oficina do Projeto Performanciã, o projeto Lata65, da arquiteta e produtora artística portuguesa Lara Seixo Rodrigues, realizou uma oficina de *grafitti* para idosos. Ao final da programação das oficinas, apresentamos conjuntamente uma performance que intitulamos *VIVA+60!*[68], com os idosos participantes das duas oficinas.

Nesse evento também participei, junto à Lara Seixo, da mesa redonda *A idade é só um número: os idosos e o universo das artes*. As atividades dessa semana renderam a publicação do artigo *Lata 65 e Projeto Performanciã: arte contemporânea para a terceira idade na Semana Internacional do Idoso*[69], escrito por mim para a Revista Mais 60: Estudos sobre Envelhecimento, publicada de forma impressa e digital pelo Sesc São Paulo. No artigo *As atividades de lazer como estratégias para promoção da saúde do idoso*[70], escrito por Império Lombardi Junior e Mônica Ferreira de Araújo em 2018 também para a Revista Mais 60, os autores abordam conteúdos temáticos do lazer, da educação e da saúde com idosos, mencionando, entre outros, o trabalho realizado pelo Projeto Performanciã, por se adequar aos interesses dos idosos e a conceitos e valores defendidos pelo Sesc:

> O Sesc entende esses interesses como um meio de educação sociocultural, valorizando todos os tipos de atividades, e procura, em sua política interna, intensificar ações grupais que se apoiam nos princípios da educação permanente - formal, não formal e informal (MARCELLINO, 2004, GOHN, 2010) no espírito democrático, na experimentação de vivências, problematização da realidade e no favorecimento da socialização. (JUNIOR, I. L; ARAÚJO; M. F, 2018, p. 27-28)

A partir desse primeiro evento, outros convites foram sendo feitos, pelo Sesc SP e pelo Sesc RJ. Algumas das performances vieram como demanda por assuntos estabelecidos pelos eventos pensados pelo Sesc para a terceira idade, enquanto outras vieram a partir de ideias minhas para iniciar o trabalho conjunto com grupos do TSI, em diversas Unidades. Desse modo, os assuntos que as performanciãs encaram a cada

---

[67] Para saber mais sobre a performanciã *ORÓCULOS* veja no mapeamento do Projeto, no tópico 3 deste Mapa, ou acesse: https://www.projetoperformancia.com/oroculos

[68] Para saber mais sobre ação conjunta (*VIVA+60!*) entre os projetos acesse: https://www.projetoperformancia.com/oroculos

[69] O artigo se encontra disponível para leitura no link: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/10792_LATA+65+E+PROJETO+PERFORMANCIA+ARTE+CONTEMPORANEA+PARA+A+TERCEIRA+IDADE+NA+SEMANA+INTERNACIONAL+DO+IDOSO

[70] O artigo se encontra disponível para leitura no link: https://www.sescsp.org.br/files/artigo/7fb65c86/9fec/472e/9254/44f57e2dd6d8.pdf

processo, se complementam entre o meu desejo de produzir novos dados para esta pesquisa de doutorado – pensando em temas inéditos nesta série de ações – ou trazer novos elementos para assuntos já tratados, conferindo novas qualidades e pontos a serem debatidos na tese. No subtópico 2.2.1 comentarei as ações a partir de relações com conceitos, termos e formatações de realização socioartística que o Projeto Performanciã identifica como basilares para a práxis da pesquisa-intervenção.

O método cartográfico de pesquisa exige uma atenção constante do pesquisador, não por buscar realizar uma "coleta de dados", mas sim uma "produção de dados" baseada em uma atenção cartográfica. Essa atenção não funciona como seleção de informações de representação na pesquisa, mas assume uma maneira de detecção de signos e formas circulantes, uma atenção à espreita ao que seriam "pontas do processo em curso", indicando os rumos e os caminhos da investigação (KASTRUP, 2009, p. 33-34). Dessa forma, não só o pesquisador domina a pesquisa, mas ela mesma se cria, em relação com aquele que pesquisa. Para o Projeto Performanciã, essa atenção tem foco em assuntos atuais, do estilo de vida contemporâneo dos idosos brasileiros, que possam retratar diversos aspectos do envelhecimento humano, abordado por vieses pedagógicos e artísticos em sua execução.

Cito aqui estilos, conceitos, movimentos e formatações de ações em diálogo com o Projeto que foram empreendidos até então[71]: arte postal/*mail art*, dadaísmo, *site specific*, "artivismo", programa performativo, fotografia performada/fotoperformance, vídeoperformance, estética relacional, performance ritual, arte urbana, lambe-lambe, teatro de sombras, arte circense e jogo. Os temas já trabalhados nas ações são variados, como a memória, o preconceito, a solidão, a sabedoria, a longevidade, a finitude, a espiritualidade, a política, o estereótipo sobre o idoso, a saúde, os limites mentais e corporais que a idade pode revelar, a violência contra o idoso, a sexualidade e as questões de gênero, as condições das calçadas em vias públicas e os direitos do idoso. Quanto à localidade, até hoje, serviram de cenário para o desenvolvimento de ações deste Projeto (produção de dados): 12 unidades do Sesc entre os Estados de São Paulo e do Rio de Janeiro, a Câmara dos Vereadores de São Paulo, o Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (RJ), o Teatro Municipal Sérgio Porto (RJ), o Retiro dos Artistas (RJ), um evento do Instituto Hemisférico de Performance e Política (*Hemi Convergence 2013 /*

[71] Alguns destes termos encontrarão espaço para desdobramentos da ideia de performance ainda neste Mapa, a partir de ações performáticas realizadas sobre o tema do envelhecimento e abordadas aqui em suas características e contextos de suas formatações.

Experimental Collectivities em Los Angeles - EUA), domicílios e espaços públicos em geral (ruas, calçada, sambódromo, hospital, praça, muro, parque, orla de Copacabana, ponto de ônibus).

Desde 2013, as 11 Oficinas de Performanciãs realizadas para a apresentação da linguagem da performance, a criação de ações e a apresentação de estruturas[72] a serem desenvolvidas com os idosos participantes, contaram com a participação de uma média de 200 idosos (alguns também participaram de mais de uma ação do Projeto). Essas oficinas aconteceram no Grupo Renascer[73], em unidades do Sesc RJ e do Sesc SP e em uma residência artística no município de Araraquara, em São Paulo. Estes espaços são fundamentais para a formação de comunidades temporárias (duracionais ou não), onde é possível, dependendo das condições de tempo e da proposta, os idosos criarem uma performance em processo colaborativo – e a partir de minha facilitação – ou participarem criativamente de uma estrutura já pré-estabelecida por mim.

O primeiro caso se deu na Oficina de Performanciãs realizada no Grupo Renascer, com duração de dois meses e realização de quatro ações criadas nos encontros, a partir de questões que emergiram em debates e rodas de conversa, em um processo de mediação por perguntas e apresentação de soluções nos momentos precisos. Já no segundo caso, com o Projeto Performanciã sendo convidado a compor a programação de Unidades do Sesc RJ e SP, com a necessidade de enviar propostas mais fechadas antes de minha chegada aos locais, tinha que formatar estruturas de ação que pudessem ser preenchidas criativamente pelos idosos participantes durante as oficinas (gerando material e conteúdo para a ação) e de forma relacional em suas participações nas performances. A oficina em Araraquara teve um formato intergeracional, com maioria presente de idosos que, durante uma semana, participaram da proposta de realizar uma arte urbana na cidade – sem antes ter pouquíssimo material pronto até entrar em contato com o grupo.

Se trabalhar com um projeto de arte socialmente engajada requer um atravessamento entre disciplinas e campos de saber, 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 –

[72] Estrutura, como refiro, pode ser entendida como a forma, comentada por Bourriaud em seu livro *Estética Relacional*, como algo feito para uma duração, uma microutopia que funciona como espaço de interstício e convite à relação e à participação, espaços de experimentação de novas relações no mundo. No próximo tópico deste Mapa é comentado o conceito de relacional na arte.

[73] 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 em um salão localizado no espaço do Hospital Universitário Gaffrée e Guinle.

além de também saber recolher impressões e posicionamentos diante da questão social a ser abordada. Projetos de participação e engajamento na arte mudam o foco do artista para o público, não mais enaltecendo o objeto, mas valorizando o processo de produção. A historiadora de arte e curadora Miwon Kwon (2002, p. 109) comenta que neste novo paradigma da arte, termos como *site-specific*[74] passam a dar lugar a termos como "*issue-specific*" (assunto específico) e "*audience-specific*" (audiência específica), a partir do uso por artistas e curadores, deixando a especificidade do local para se pensar em uma relação mais íntima entre artista e público, o que ganha tendência no campo das artes. No capítulo 4 do livro "*One place after another site-specfic art and locational identity"* (2002), Miwon Kwon se dedica a exemplificar uma topologia esquemática de quatro comunidades identificadas, a partir de exemplos de projetos e suas relações socioartísticas (p. 116-135).

Cada categoria estaria relacionada a um papel diferente de artista, ampliando assim, as interpretações alternativas do relacionamento colaborativo (p. 7). São elas: comunidade de unidade mítica; comunidades "localizadas"; comunidades inventadas temporárias e comunidades inventadas em atividade/andamento. As comunidades localizadas já existem anteriormente ao projeto intervir, como grupos baseados em uma localidade ou categorias sociais identificadas facilmente. Outros tipos são relacionados a situações em que comunidades são criadas, que não existiam antes da proposição de um projeto. A comunidade baseada em uma unidade mítica se refere, como exemplo, a um grupo de feministas. Nas comunidades inventadas há um entendimento sobre a identidade como processo de construção que pode ser forjado. A temporária acaba após a realização de alguma ação pelo projeto e a em andamento é autossuficiente, são contínuas e permanecem autônomas após a conclusão do projeto. No Projeto Performanciã, as comunidades de trabalho alcançadas ficam entre as temporárias (que desaparecem após a realização de ações) e localizadas (grupos de idosos).

Propomos neste Mapa uma abrangência de termos e conceitos – destacando semelhanças e pontuando seus distintivos – que desdobram diversos aspectos circunscritos no campo de estudos da arte contemporânea, particularmente no que diz respeito a projetos socioartísticos em envolvimento direto com grupos e públicos específicos. Nestes anos de existência, ao refletir sobre os caminhos do Projeto Performanciã em suas maneiras de atuação com comunidades e nas realizações de

[74] Obras que são criadas a partir de locais específicos como mote.

performances para/com/por idosos, podemos concluir que, como projeto, sustentam os preceitos estipulados para a sua configuração como também uma arte comunitária e arte participativa[75]. Integralmente, observada a totalidade das ações realizadas como uma série contínua (projeto) e os seus modos de feitio, podemos enquadrá-lo como arte socialmente engajada[76] – que se adequa bem aos projetos duracionais.

Analisando as formatações processuais das ações, podemos comentar os três pontos a seguir: 1) a primeira oficina, que durou dois meses e gerou quatro ações com um numeroso grupo de idosos participantes, tinha êxito ao estabelecer, pelo espaço de tempo de trabalho, uma relação mais profunda com o seu público específico. As quatro ações que surgiram dessa primeira oficina foram totalmente criadas em processo de construção colaborativa, a partir das necessidades de realização daquele grupo, da mediação dos pontos levantados em debates, da compreensão das possíveis etapas e treinamentos estabelecidos para uma criação performática, do que gostariam de abordar e dos questionamentos feitos pelos envolvidos. 2) Em outras ações isso também foi possível, quando através de relações mais estreitas com alguns idosos (não com um grupo numeroso, mas às vezes com um ou poucos idosos[77]), podíamos realizar um processo criativo mais integrado e autônomo, construindo objetivos com atenção às pulsões e necessidades, adequando à linguagem da performance os pontos que nos eram importantes de serem ativados. 3) Já em oficinas ministradas nas Unidades do Sesc, com a necessidade de já apresentar previamente propostas mais fechadas para compor as programações antes mesmo de conhecer as comunidades que estariam envolvidas nas atividades[78], apresentava uma estrutura (como dispositivo relacional) a ser preenchida de modo colaborativo e criativo, sempre atentando para que o espaço de opiniões, expressões e desejos fosse atendido nessa composição conjunta e durante a execução das ações.

É importante também abordarmos neste trabalho se há ou quando há algum repasse do valor total de cachê/contrato aos idosos na realização das ações. Algumas pessoas já me perguntaram sobre isso ao longo do processo de pesquisa e percebo aqui um espaço apropriado para abordar tal questão. Obviamente, nas primeiras ações,

[75] Tais termos são apresentados no próximo tópico deste Mapa.
[76] Esta formatação socioartística será comentada no próximo tópico deste Mapa.
[77] Uma comunidade pode ter um representante de uma questão maior, que envolva assuntos vivenciados por todos os idosos ou por grandes parcelas dessa totalidade.
[78] Comunidades compostas por idosos convocados por profissionais das Unidades, já participantes de atividades do Sesc, ou por pessoas da população que se inscreviam ao tomarem conhecimento pelas divulgações através do site da instituição, de publicidade em meio virtual ou por livretos de programação distribuídos na rede.

realizadas em oficinas e encontros com idosos para a criação do Projeto, não houve essa preocupação. Outras ações que fiz simplesmente pela ideia, sem financiamento da ação, também não pensei no dinheiro como uma moeda de troca. Quando comecei a realizar performances pelo Sesc, cheguei a me preocupar com possíveis questões éticas de realização de um trabalho comunitário, como facilitador de propostas, sem a remuneração dos participantes, sem um repasse do valor que eu estaria recebendo. Porém, logo percebi, com tantas ações realizadas, que o maior valor conquistado ali pelos idosos é a experiência apreendida, o conhecimento de uma ferramenta artística de potência e a oportunidade de poderem mostrar quem são. Existe o valor financeiro e o valor agregado. Os idosos percebem, em uma relação clara, que estão ganhando, que não estão sendo "comprados" ou "usados" para ideias de outras pessoas. Para desenvolver performances com grupos é necessária a confiança mútua entre as partes envolvidas e também o reconhecimento de que as ferramentas, afetos e experiências desenvolvidas no espaço grupal, são grandes valores.

Todas as vezes que o Sesc me convidou, então, para oferecer oficinas com performances como resultados do processo, nunca paguei aos performers por suas participações. Mas quando fui chamado para elaborar alguma performance para o Sesc, de forma mais livre, tendo a possibilidade de convidar performers para a sua execução (sem ser uma proposta comunitária, para um grupo específico), paguei seus cachês (como nas Caminhadas Sesc que o Projeto Performanciã participou e também na performance *Nossas Senhoras nas Alturas/O Senhor tá lá no céu!*) reconhecendo o valor de seus trabalhos para a realização da ação. Depois de realizar tantas vezes a performanciã *Reflexos* sendo pago para mediar oficinas e preparar os grupos e os materiais para a experiência da ação, me ofereci também para realiza-la gratuitamente em um evento sobre envelhecimento LGBT em São Paulo, com idosos que me agradeceram por essa oportunidade. Aprendi que os movimentos do universo são esses, de troca, ganho, oferta, e fico atento sempre aos formatos e que energias estou movendo, pois essas questões também esbarram na ética do artista e do educador que trabalha com grupos.

Quanto a questão dos créditos nos trabalhos, me esforço para trazer as informações dos nomes dos participantes das oficinas. Em algumas experiências de oficina, tenho mais tempo para alcançar esse registro. Em algumas vezes, perdi essa oportunidade, ao passar rapidamente por Unidades do Sesc para realizar a ação (em meio a tantas demandas), por exemplo, e esquecendo de pedir a lista de nomes dos

participantes[79]. Ações que envolvem mais tempo e participação mais individual dos envolvidos, trazem seus nomes nos créditos (como é observado nas descrições das performances no site do Projeto Performanciã). Mas nem todos os trabalhos trato pessoalmente de cada participante – nesse caso, coloco como trabalho coletivo do grupo de tal Sesc, por exemplo.

Em todas as performanciãs desenvolvidas neste percurso, os protagonistas são os idosos e os assuntos são pertencentes ou a esses grupos com os quais lidei ou questões e temas que atingem uma ordem maior, que ganham força ao serem desempenhados por pessoas com mais de 60 anos, configurando um não virtuosismo pela opção de trabalhar com não artistas e pessoas, em sua grande maioria, desconhecedoras da linguagem da performance artística.

> Mas o fato é que hoje as possibilidades de criação e recepção da cena intermedial extrapolam as práticas pedagógicas conhecidas e impõem a revisitação e a invenção de metodologias de ensino constantemente reelaboradas, a partir do contato *in loco* com uma gama muito grande de possibilidades diante de inúmeros dispositivos de imagens, de suportes diversos, da reunião de artistas provenientes de práticas bastante diferenciadas. (MONTEIRO, 2016, p. 45)

À esquerda: Imagem da página inicial do site do Projeto Performanciã, que é uma plataforma de divulgação não somente das ações promovidas pelo Projeto e do mapeamento de ações gerais (de outros artistas), mas de textos e entrevistas sobre o envelhecimento e o envolvimento dos idosos com a arte.
Fig. *Print* da página inicial do site do Projeto Performanciã
Site: www.projetoperformancia.com

[79] Ações com grande número de participantes, como *Reflexos* e *Passa-tempos*, não trazem o nome de seus participantes, por também serem propostas coletivas que partem de oficinas. Porém, hoje, escrevendo para o doutorado, sinto falta desses dados completando as descrições. Com processos mais duradouros, estabelecendo laços mais sólidos com os participantes, registro seus nomes com mais tempo. Já oficinas que resultaram em ações como *Fotoperformances do Envelhecer*, *Ritual'Idades*, *Parada Obrigatória!*, *Operação Tapa-Buraco*, *Mani-festa-ação*, *Oróculos*, entre outras, os créditos nominais são presentes.

2.2.1 – Relações conceituais na prática :

A fim de dimensionarmos as ações performativas que se entrelaçam à métodos da pedagogia e da arte, relacionando-se com um tema e atendendo a uma formatação particular de registro de novos modos de relação e de facilitação na compreensão artística da contemporaneidade, nos relacionaremos com conceitos que atribuirão um norte para a compreensão dessas práticas. Atuando em uma zona limiar entre o social e o artístico, o Projeto Performanciã traz em sua base, relações com a estética relacional, com a arte comunitária, com a arte participativa, com a arte socialmente engajada e com a ação sociocultural. Estes conceitos também se relacionam como formatações de trabalho na arte contemporânea, vindos de itinerários históricos distintos e sendo aplicados a partir de perspectivas diversas e acionados em meios artísticos ou não. São ferramentas comunitárias de agregação, como guias de facilitação a partir do que como conceitos significam. O objetivo é apresentar aqui pontos de intercessão entre eles a partir de exemplos práticos, como as ações do Projeto Performanciã e as mapeadas para o material desta tese (realizadas por outros artistas e coletivos), explicitando pontos em concordância ou discordância com seus códigos e interpretações.

O idoso na sociedade deve ser acolhido em suas iniciativas não por um estímulo infantilizador que aprecie a “velhinha fofa” realizando, como se os olhares se admirassem pelo fato de alguém tão velho ainda ser capaz. As limitações da idade são psicologicamente comparadas pelos adultos, às primeiras investidas da infância, o que atrai olhos ternos para as ações. Porém, o velho é aquele que perseverou, que ainda se presencia com toda a sua bagagem no que é. Bagagem intelectual, psicológica, espiritual, fatual, mental, física, trabalhista ou relacional. O peso das experiências vai conosco aonde formos – para alguns é mais leve, para outros, há maior dificuldade em suportá-lo. O velho é o elo para a renovação, o renascimento do que todos somos enquanto força coletiva. Os que ainda não adentraram a fase da velhice, não devem dedicar atenção apenas ao mais velho que narra suas histórias em seu ritmo próprio, mas ao próprio conhecimento que é então acessado dentro de si mesmo quando se escuta compassivamente o outro. Ouvir um idoso em seus conselhos e emoções é buscar conhecer a História, não somente pelo o que se conta, pelos fatos e detalhes do discurso, mas também pelos trejeitos, dicções, pausas, formas da educação se colocando nas expressões, pelos traumas que fecharam a energia daquela pessoa, pelos segredos, pelos

arrependimentos e pelas dores e alegrias de uma vida que são expressas nos registros do ser.

Decerto, nem todo velho está são para ensinar, ou é um sábio por sua experiência. Mesmo os velhos que apenas rotulamos como “ranzinzas”, estes nos ensinam, pois todos os comportamentos são resultados de processos de causa e efeito. Feridas mal curadas, mágoas e julgamentos, opressões internas e externas, contendas, disputas de poder e medo, são desafios em que, se não viradas as chaves, permanecem e sobrecarregam a trajetória. Cada relação que estabelecemos, percebemos o universo do outro, o que nos complementa em ensinamentos – inclusive dos caminhos que não queremos seguir, observando as reações dos outros e comparando às nossas, em projeção. De relação em relação compomos nossos mapas e vamos levando joias do tesouro do conhecimento nessa bagagem. Quando pessoas mais novas são compassivas com as mais velhas, aprendem a escutar os mistérios e a compreender o processo de seu próprio processo de envelhecimento já engendrado. Todos nós temos nossas alegrias e nossas tristezas que decorrem de processos complexos estabelecidos por várias ordens (espiritual, política, econômica, afetiva, entre outras) e estar com o outro nessa experiência é percorrer caminhos de mãos dadas.

O conflito entre gerações, segundo Ecléa Bosi (1994, p. 75) pode aumentar de acordo com os abismos de identidade criados, quando idosos enrijecem e automatizam seus estilos de vida, seus pensamentos, suas memórias e suas relações (com distanciamentos e perdas cada vez mais constantes), e quando os jovens, ávidos por novidades, observam os mais antigos com curiosa estranheza por seus valores dissonantes e horizontes marcados por uma busca constante de amparo no que é distante e já ausente. Assim sendo, percebemos que esse caminho não é de mão única. Os idosos também deveriam buscar uma constante atualização de pensamentos, hábitos e costumes, empreender uma escuta do que é dado como novo, realizando a ponte necessária para maior integração entre o seu passado e os movimentos que se desenvolvem no atual. Para os mais novos, ensinar as expressões da atualidade para os mais velhos é um ato prazeroso. Quanto mais desconectados estes dois polos da vida, mais estaremos perdidos como seres sociais. Maior apartamento, secionamento de categorias exclusivas, sem diálogo, mais individualistas seremos, menos compreensivos da ordem natural das leis da vida, dos conhecimentos de cada fase.

As questões apresentadas são apontamentos do que há de necessário cuidar em nossa sociedade, os processos sugerem de que modos a arte deve ser utilizada como

ferramenta específica. Para cada situação, com seus problemas do momento, devemos saber qual a melhor estratégia e ferramentas para agir nas feridas abertas da sociedade. Para uma obra, para uma reforma, como metáfora, o pedreiro vai depender de ferramentas específicas e até de "gambiarras" e novas estruturas para conseguir realizar o seu trabalho. Cada demanda exige que saibamos nos portar nos contextos e com a arte não é diferente. Se as ferramentas são inadequadas e não surtem efeitos para essa construção, devemos reformular funções, repensar práticas e nos colocar nessa atualização – que nem sempre nos é ensinada. Uma arte que se detém sobre o universo do envelhecimento deve trazer a questão da visibilidade, do elemento intergeracional, da relação e da construção de novas imagens: essas são ferramentas essenciais para se pensar a comunidade. Práticas artísticas que envolvem idosos na criação e na realização de novos lugares, transformam identidades e subjetividades, ativam consciências e questionamentos, trazem a atividade ao plano do imediatismo e do que impacta.

> (...) 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)

Refletindo sobre a arte em relação, podemos pensar que a base das performanciãs venha das ideias compartilhadas na percepção do curador e crítico de arte Nicolas Bourriaud, que escreveu o livro *Estética Relacional* (2009) observando a arte como campo de troca comum. De acordo com Bourriaud, a arte vive um tempo onde a interação e a convivência compõem as manifestações artísticas, fazendo participar do acontecimento relacional tanto o criador, artista autor e o espectador da obra. Este pensamento se diferencia dos objetivos políticos, culturais e estéticos da Arte Moderna[80], contando com a produção de obras de arte que criam modelos de existência dentro da realidade existente (p. 18) a partir de uma arte relacional que "toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado" (p. 19).

[80] "(...) a discussão estética evolui, o estatuto da forma evolui com ela e através dela" (BOURRIAUD, 2009, p. 30).

Sobre a arte relacional, Bourriaud (p. 151) comenta que é o "conjunto de práticas artísticas que tornam como ponto de partida teórico e prático o grupo das relações humanas e seu contexto social, em vez de um espaço autônomo e privativo" e em relação à Estética Relacional, comenta que esta é uma "teoria estética que consiste em julgar as obras de arte em função das relações inter-humanas que elas figuram, produzem ou criam". Porém, esta teoria, segundo o autor (p. 26), não é uma teoria da arte, mas uma teoria da forma, que seria uma "unidade coerente, uma estrutura (entidade autônoma de dependências internas) que apresenta as características de um mundo". E em relação ao termo forma, comenta que é uma "unidade estrutural que imita um mundo" (p. 150), e que a prática artística produz formas capazes de durar e de produzir relações com o mundo. São criados modelos microutópicos, formas para debatermos, dialogarmos e experimentarmos melhores maneiras de "aprender a habitar o mundo, em vez de tentar construí-lo a partir de uma ideia pré-concebida de evolução histórica" (p. 18). A forma seria a criação de um espaço de troca e convite ao outro, a representação do desejo numa imagem, como um "rosto que nos olha" (p. 32). Performance significa "atravessar a forma". A estética relacional é um ponto principal de partida para entendermos as formas de relação da arte com o envolvimento da sociedade.

Claire Bishop (2008, p. 146) enumera uma variedade de nominações para atividades práticas que se relacionam ao que Nicolas Bourriaud identificou como Estética Relacional, mas que vão além dessas práticas, ao buscar mais do que a relação, as "recompensas criativas de uma atividade colaborativa". Seriam então: "arte socialmente engajada, arte baseada em comunidades, comunidades experimentais, arte dialógica, arte litoral, participatória, intervencionista, arte baseada em pesquisas ou colaborativa". Ainda acrescento outros termos relacionados a essas possibilidades de práticas, como as peças de conversação[81], o trabalho socioartístico[82], o trabalho como socioesteta[83], a ação cultural e os processos socioeducacionais e transpedagógicos.

---

[81] Termo mencionado por Grant Kester ao tratar da Arte Dialógica, quando a ação artística é dada através de uma interação de fala e conversa, realizada entre as partes envolvidas.

[82] An De bisschop[82] - a grafia do nome da pesquisadora da arte comunitária está correta - (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.

[83] Hélène Doyon e Jean-Pierre Demers são franco-canadenses que atuam em microcomunidades com ações participativas, manobras e performances, formando desde 1987 a dupla de artistas Doyon/Demers. Se denominam socioestetas, como uma nova profissão liberal criada por elas, ao se inserirem no ambiente comercial de uma cidade e investindo no espaço público. Alugam um espaço e neste espaço colocam uma placa com o nome da dupla e sua profissão: "*Doyon/Demers: Socio-esthéticiens*". Neste espaço

Esses termos trazem pontos em comum em suas atividades, às vezes sendo muito próximos em suas premissas e apenas mudando de nome por observações específicas e intuitos sobre essas práticas. Algumas dessas formas de explorar a interação, a participação, a colaboração, o engajamento, o compromisso ético na lida com comunidades e outras questões, são empreendidas não apenas neste Mapa, mas permeiam a pesquisa como um todo. Claire Bishop (2012, p. 1) evita a simples utilização da expressão "engajamento social" por considera-la ampla demais – percebendo que o engajamento pode se dar em diversos níveis e formatos –, preferindo utilizar a expressão "arte participativa", que busca não só uma interação de um-para-um, mas o envolvimento de mais pessoas em contextos particulares.

Porém, em seus estudos sobre o tema, sabendo que "arte socialmente engajada" é uma expressão conceitual mais delimitada na sua forma de comportar um tipo específico de ações do que simplesmente alegar que uma arte é engajada, ao mencionar práticas que atuam nessa zona fronteiriça entre o social e o artístico, a autora, em diversos momentos coloca em um mesmo patamar termos e expressões, como "arte comunitária", "arte socialmente engajada" e "arte participativa", não fazendo tantas distinções entre essas práticas, por trazerem nesse plano maior a mesma tônica. A escolha e preferência de um termo ou outro são opções tomadas mais a partir dos atuantes e produtores em relação ao que fazem do que uma perceptível diferença entre campos de operação.

Mas nesse movimento podemos perceber que após a investida de alguns autores[84] se debruçando mais sobre determinados termos, suas visões e percepções particulares acabam talvez consolidando e fazendo parecer delimitar os termos que optaram por tratar, enquanto a essência de todos estaria na participação e na formação de comunidades em uma relação com o artista e sua atitude/posicionamento, com a sua proposta e com o seu processo. Nuances podem ser identificadas a partir dessas nomenclaturas, como por exemplo: na arte socialmente engajada o proponente da ação (artista ou não) sempre busca construir um processo com uma comunidade através de um relacionamento, estabelecendo uma autoria mais diluída entre as partes e buscando mediar formas de intervenção que partam de suas questões.

---

desenvolvem atividades gratuitas e não comerciais, agregando grupos para compartilharem histórias a serem filmadas e partilhadas entre os participantes, por exemplo.

[84] Como acontece no caso dos pesquisadores de arte comunitária Paul De Bruyne e Pascal Gielen com a escrita de um livro sobre Arte Comunitária e do curador e artista Pablo Helguera, que realiza em seu livro uma espécie de guia ou manual para a obtenção de melhores resultados nas atividades de arte socialmente engajada – o que dá a sensação de maior definição e estreitamento dos limites na compreensão destes termos.

No Projeto Performanciã podemos estabelecer duas visões a partir desse termo. O primeiro momento de formação de um grupo de trabalho no projeto se deu em 2014 a partir de uma primeira oficina para realização de material laboratorial da dissertação no mestrado, realizada dentro do Programa Renascer – UNIRIO por dois meses. A oficina seguiu o esquema de aulas semanais e a realização de quatro performances que surgiram do desejo dos componentes, a partir de debates e escuta de suas opiniões sobre assuntos seus. Nem todas as ações do Projeto Performanciã assumem um compromisso de tempo com uma comunidade, mas diversos pontos destacados por Pablo Helguera, como veremos adiante, são pontos vivenciados nas experiências do Projeto. Creio que, como um todo, pensando a comunidade de idosos (como parcela social) que já representou suas questões em performances do Projeto, como uma série de ações que se complementam em assuntos e práticas, podemos estabelecer que o Projeto Performanciã, como uma reunião, se apresenta como um projeto de arte socialmente engajada. Propositores dessa formatação ganham, por vezes, a denominação de agentes, ao lidar com comunidades, com seu recrutamento, com a ética no trabalho – não esquecendo de que, ao facilitar u trabalho em um grupo sociartístico com fins determinados de ação, o agente passa a pertencer, pelo menos temporariamente, àquela comunidade. Aqui aproximamos a ideia de agente a esse pertencimento comunitário: “a gente”/nós. Em um projeto com esses pilares, nada é feito por um, mas “com um” ou mais indivíduos: ativar comunidades. Não só um pertencimento (ao que queremos pertencer?) ao mundo, mas um pertencimento de nós mesmos, no melhor que somos.

Já no conceito de arte participativa nem sempre este processo é aberto desde a formulação da estrutura e, por vezes o proponente estabelece uma estrutura para ativar como dispositivo e só precisa que uma comunidade esteja disposta a participar – sem necessariamente um compromisso temporal de engajamento e relações mais profundas de troca com a comunidade. A arte socialmente engajada também tem o fator da participação em sua compreensão, mas como conceito de “arte participativa”, compreende-se ações mais pontuais como acontecimentos. A participação pode cumprir um elemento fundamental para a realização de uma ação, porém, não necessariamente precisará envolver o participante em um longo processo, que envolve descobertas e aprendizados. Pode ser a ação uma experiência do tema, com participação de pessoas relacionadas a ele, mas sem um atravessamento maior pelo conhecimento do universo de seus participantes em relação com os assuntos apresentados. O participante pode ser convidado a integrar de forma criativa apenas no momento da ação, por exemplo.

Bishop (2012, p. 17-18) comenta que o cenário da arte contemporânea como espaço aberto ao engajamento e à participação ainda é lido de forma controversa e confusa por conta da complexidade que abrange nos modos de entendimento de projetos deste aspecto, correndo o risco de serem discutidos como positivistas, reduzidos simplesmente à lógica mercadológica da arte ou apenas observados como resultados de impacto a serem demonstrados – inclusive com esta leitura vinda a partir da visão dos críticos de arte. Além dessas dificuldades, podemos aqui acrescentar que as suas vastas denominações – que ainda tateiam tal campo de experiências sem definições rígidas que estreitem uma ideia integralmente –, reforçam a confusão gerada em torno dessas práticas. Confusão essa que, instalada no campo crítico das artes, prolifera-se entre aqueles que não estão acostumados com as mudanças de paradigma empreendidas aceleradamente e percebidas no campo das artes nessa virada do milênio ou que não estejam mesmo afinados com os matizes que se destacam entre essas práticas. Surgem dúvidas sobre a postura do artista que agencia intervenções políticas na dinâmica da sociedade com projetos de arte social e educativa e, deste modo, rompe com modos tradicionais da arte.

À esquerda: A partir da divulgação de uma oficina de performance do Projeto Performanciã, oferecida para idosos no Sesc SP em 2015, ocorreram compartilhamentos desse conteúdo por outras pessoas em grupos do Facebook.

Ao seguir um desses compartilhamentos, observei um comentário que me intrigou:
"*A performance caiu na vala comum da assistência social. Isso que dá ficar falando que performance é artes cênicas*".
Viva a vaia, viva a vala!

Fig. Imagem "printada", extraída da rede social Facebook. A identidade do perfil que comenta a atividade divulgada foi preservada.

> As preocupações se elencam a partir das constantes ameaças de diluição social que um tal trânsito pode acarretar à atividade do artista, absorvida pelas demais práticas, reduzindo os problemas artísticos aos problemas da cultura. De outro modo, trata-se de considerar, malgrado o limite *flou* que as separa, como a prática do artista de nossos dias se singulariza entre outras práticas no campo social. (VINHOSA, 2016, p. 39)

A virada social da arte contemporânea estaria identificada mais com o componente social e a tarefa focal do projeto inclinada a sua eficácia real, analisada por Claire Bishop (2012, p. 18-19) como mais importante e substancial que a própria experiência estética e artística, utilizadas nos trabalhos como indutoras de um processo rico e multifacetado e como formatação de um trabalho. Essa eficácia real, em uma performance que pretende debater alguma questão, não é necessariamente uma mudança ocorrida em nível macrossocial, afetando estruturas, mas primeiramente, uma eficácia real na compreensão, no "porquê" e "como" da ação, por aqueles que participam da experiência. Bishop ainda explica que a Academia de História Social e Política da Identidade chama a atenção há décadas para o fato de que estética mascara desigualdades, opressões e exclusões de gênero, raça e classe, entre outras, se tornando um equivalente ao conservadorismo cultural e ao mercado, promovendo descontextualização e despolitização. Por esse motivo a historiadora sugere, a fim de analisar tais projetos, que o termo "estética" seja pensado como uma experiência irredutível a uma lógica racional ou moral, assumindo importante papel na compreensão do desempenho dessas atividades. Uma estética não com compromisso apenas visual, mas de formatação, como pensamento. 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 (GIELEN, 2013, p. 21).

Após uma longa saturação de um repertório de imagens no mercado, a prática artística deve então estar focada em uma arte de ação que interaja com a realidade, visando reparar o vínculo social e não mais girando apenas em torno da construção de objetos consumidos por espectadores passivos, se opondo assim a um mundo embotado de consumo, espetacularização e repetição (BISHOP, 2012, p. 11). O público neste tipo de arte não é mais composto de observadores passivos com uma atitude contemplativa, mas são colaboradores e correalizadores dos processos, convidados a refletir sobre as questões expostas na atividade artística ao ganhar poder nas experiências a partir de um posicionamento ativo e criativo. Mesmo aqueles espectadores que não se inserem como

participantes diretos desses processos, ao verem outros espectadores da vida comum (não ligados necessariamente ao universo das artes) interagindo, são atingidos a partir dessa relação, percebendo estruturas modificadas de influência mútua entre todas as partes envolvidas com as forças de produção. Claire Bishop (2012, p. 19) diferencia os modos de relação de uma prática colaborativa e engajada em interno e externo, estando o primeiro relacionado à participação direta, em primeira instância, atuando como "comunidade temporária", e o segundo como espectadores – que, neste caso, podemos apontar que percebem mais claramente os limites de participação nos modos de realização e apresentação.

O prefixo latino "*co*" traz como significado etimológico "com". Dessa forma, nas palavras colaboração, cooperação e correalização, caras à arte contemporânea, a parceria e a pluralidade, a relação com o outro e com as diferenças, estão agregadas à ideia de trabalho ("*labor*"). Este trabalho compartilhado quebra relações estabelecidas do espectador como consumidor: "*Participatory projects in the social field therefore seem to operate with a twofold gesture of opposition and amelioration. They work against dominant market imperatives by diffusing single authorship into collaborative activities* (…)[85]" e "*Instead of supplying the market with commodities, participatory art is perceived to channel art's symbolic capital towards constructive social change"*[86] (p. 12-13).

Este território, já explorado por diversos artistas há décadas, ainda é tímido em sua proliferação de ideias e modos de trabalhar. Envolver-se com uma comunidade e com suas questões, interagindo com grupos humanos com suas particularidades, é tarefa não tão fácil e exige muito mais que a execução de uma ideia. Essa prática, atuante no limiar entre social e o artístico, abre caminhos para convênios com assuntos filosóficos, ontológicos e da ordem do ser, dos processos transpedagógicos e de transformação, ainda pouco abordados. O educador, neste território, é "um cultivador de sentidos e não simplesmente um ser dotado de cultura", "ele abre caminhos para a interpretação da realidade, mas não os trilha sozinho" (VENTOSA, 2016, p. 7). Quando as implicações sociais sobre a velhice se transformam em uma arte pública e antenada com o mundo em seu entorno, essas intervenções se dão em um campo expandido de relações e de reflexões

[85] "Os projetos participativos no campo social parecem, portanto, operar com duplo gesto de oposição e melhoria. Eles trabalham contra os imperativos dominantes do mercado ao difundir a autoria única em atividades colaborativas" (tradução minha).

[86] "Em vez de abastecer o mercado com mercadorias, a arte participativa é percebida para canalizar o capital simbólico da arte para uma mudança social construtiva" (tradução minha).

sobre o papel da arte, da educação e da sociedade, em um convite à alteridade. A participação é base para o estabelecimento de uma arte que atua diretamente no contemporâneo, à qual podemos articular aos pensamentos explanados no Mapa sobre o idoso no teatro performativo[87], ligando a ideias das práticas da ecosofia (Guattari), da hermenêutica do sujeito (Foucault) e do exercício para alcançar uma individuação (Jung).

Por mais que estas configurações já sejam experimentadas por artistas renomados em diversos lugares do globo, o Projeto Performanciã traz uma série que se destaca por apresentar uma performatividade brasileira de modo inédito, que culturalmente estabelece um lugar de importância do conhecimento do idoso nas manifestações artísticas, populares e tradicionais[88], enaltecendo o lugar do idoso, do "mestre" que transmite os códigos culturais para os mais jovens continuarem o movimento artístico. Há esse reconhecimento da figura do idoso, por exemplo, na Folia de Reis e na Velha Guarda do Carnaval. Mas qual o lugar do idoso tratando de seu momento em performances artísticas como ações de intervenção nos espaços sociais de escuta? Como o pensamento e a ação performativa artística se concatena com a performatividade própria do idoso?

Falando de si em relação ao tempo, à memória, à cidade, ao corpo, ao estereótipo, à política pública destinada a esse público, ao preconceito, ao abandono, ao lugar imposto, o idoso se recria e mostra para todos que é também construtor desse lugar de experiência. Se as pontes cada vez mais são mais estreitas e difíceis para o estabelecimento dessas trocas, os idosos recebem a oportunidade de construir, a partir de suas referências, construções mais sólidas para conduzir e abrigar àqueles que estão distantes dessas percepções.

No Projeto Performanciã ainda é estabelecido um esquema de facilitação por projeto, como uma mediação das ferramentas, de forma que um grupo reconheça a sua voz a partir da intervenção de agentes que estimulem a ação dos envolvidos. Porém, o que é esperado é que um próximo passo seja dado em relação à autonomia da criação, para que os idosos comecem a assumir suas pautas sem mediações, a partir de si mesmos e pelas ferramentas que já conhecem. Mudanças ocorrem de forma paulatina e, talvez, as gerações mais jovens quando envelhecerem, tendo já essas ferramentas mais internalizadas e acessíveis, possam dar esse passo para que agentes não sejam mais necessários para facilitar algo em um grupo, mas que todos sejam os facilitadores de seus

[87] **Mapa *Teatro Performativo: Memórias Performadas*.**
[88] **Mapa *Representatividade do idoso na performance cultural, popular e tradicional brasileira*.**

próprios processos, multiplicadores de seus instrumentos e conhecimentos. Como afirma Paulo Freire (1987, p.44, grifo do autor): “Existir, humanamente, é *pronunciar* o mundo, é modificá-lo. O mundo pronunciado, por sua vez, se volta problematizado aos sujeitos pronunciantes, a exigir deles novo *pronunciar”.*

Os próximos pontos e conceituações serão divididos a partir de títulos para facilitar a compreensão das ideias, sem haver necessidade de delimitá-los em sumário como subtópicos – apenas identificando-os pelas letras **a)** e **b)**. Opto por essa divisão no texto corrido para que possamos analisar conjuntamente a atuação prática dos conceitos a partir dos exemplos de ações que serão expostos aqui.

a) Animação sociocultural e Arte Socialmente Engajada

A crítica de arte Marisa Flórido Cesar (2014, p.23-25) aponta que as lutas sociais passam agora por estamentos, campos profissionais específicos e pelas minorias políticas, e que as questões de nossa contemporaneidade passam de objetivos comuns a grandes grupos. É importante pensarmos em um campo de experimentação e de pensamentos sobre as formas de articulação da diferença, da adversidade e da alteridade, na relação de artistas conscientes de seu papel em vivências coletivas, atravessando conexões nômades, provisórias e instável, a partir dos encontros fortuitos (*ibdem*). Grant Kester (2005, p. 1), crítico e professor de história da arte, 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 em projetos de ressonância cultural e política mais ampla, buscando afirmar identidades coletivas, questionar suas identidades fixas e estereotipadas em diálogos interculturais (p. 3).

Cada vez mais procedimentos artísticos relacionais e conceituais "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" (CESAR, 2014, p. 25), atuando como verdadeiras operações de valorização do outro, através de provocações de situações na entropia urbana e interferências nas táticas do cotidiano e em hábitos socioculturais dominantes. O professor e historiador Michel de Certeau (2014, p. 41-46) explica que "táticas articuladas sobre os detalhes do cotidiano" podem acontecer como práticas utilizadas na reapropriação do espaço organizado pelas técnicas de produção sociocultural, modificando o funcionamento de estruturas tecnocráticas ao se proliferarem como operações microbianas de maneiras do fazer. Para o historiador, "'a tática' só tem por lugar, o lugar do outro", para além de fronteiras que impedem a visibilidade desse outro.

A arte proporciona momentos marcantes e profundos com suas experiências estéticas, marcando memórias e mobilizando visões do mundo e escolhas de quem as vivencia. Por mais que o conceito de estética seja muito comumente relacionado ao que é agradável e belo, essa é uma área de estudo que diz respeito à filosofia da arte, proporcionando um estado de estesia, buscando um afastamento da ideia de anestesia. A partir da construção desse estado, se aprende, se emociona e se fixa em memória a experiência. Quanto mais participativa a experiência estética, mais envolverá o sujeito

em contato com o que seria uma experiência marcante. No Brasil, a artista Lygia Clark pensou na ideia de "artista propositor" como forma de dividir a responsabilidade da obra de arte a partir de um convite ao outro para a interação, sem separações entre as instâncias "público" e "artista" e sem um caráter finalizado em sua demonstração/resultado.

Para pensar na atuação de projetos, coletivos e movimentos que realizam ações em/com comunidades, devemos buscar formatações que guiem essas práticas. Apresento aqui dois conceitos-chave com os quais o Projeto Performanciã se relaciona como base para a sua prática: arte socialmente engajada (ASE) – para o qual destaco principalmente o pensamento do curador e crítico de arte Pablo Helguera como guia – e animação sociocultural (ASC) – para o qual destaco a atualização realizada pelo especialista em ASC Victor J. Ventosa, com o intuito de pensar a dinâmica do Projeto. Os dois conceitos se aproximam muito em suas formas de ação, tendo a comunidade como base para o trabalho, a participação como meio e a realização de uma ação coletiva e comunitária como uma das finalidades[89]. Tanto Pablo Helguera quanto Victor Ventosa organizaram verdadeiros guias para aqueles que pretendem engajar-se neste tipo de formatação de arte. Serão comentadas as suas visões, que partem da pesquisa das origens dos conceitos e da reunião e atualização de pensamentos teóricos difundidos desde o surgimento dessas ações. Para pontuar algumas questões da ASC com idosos, trago reflexões da gerontóloga portuguesa Inês da Cruz Belém (2015), que reflete sobre a animação sociocultural como forma de prevenção da depressão em idosos institucionalizados.

Muitos pontos se complementam entre a arte socialmente engajada e a animação sociocultural e essa soma oferece um rico material para o pensamento de práticas coletivas de participação na arte contemporânea. Sendo o nosso foco a performance artística, a ASE fornece um pensamento ligado a ação pela arte, enquanto a ASC fornece materiais para pensar em ações culturais gerais[90] (artísticas, lúdicas, desportivas, entre outras), como perspectivas e formas de educação participativa. Não é o conteúdo o que faz uma ASC, mas sim a sua forma de executá-la – assim, as atividades da ASC não são

[89] Victor Ventosa (2016, p.21) define que a ASC tem: "o educativo como finalidade, o social como âmbito e o cultural como meio de intervenção."

[90] A ASC pode ser realizada como: uma animação cultural (centrada em atividades artístico-culturais, como o teatro, a performance, a música e as artes visuais) que visa o desenvolvimento da criatividade, expressão e formação cultural em seu envolvimento; uma animação social (centrada na comunidade e em ações que busquem o desenvolvimento do seu território e da integração social); ou uma animação educativa (que visa a educação no tempo livre da comunidade destinatária por meio de jogos e atividades de recreação, com viés pedagógico de ensino-aprendizagem). Todas essas formatações têm como ponto em comum a participação ativa dos integrantes da comunidade envolvida (VENTOSA, 2016, p. 21).

de exclusividade dela, os âmbitos de atuação são mais amplos (VENTOSA, 2016, p. 20). Tanto a prática da ASC quanto da ASE estimulam a transversalidade de saberes e seu compartilhamento, que são materiais para auxiliar em perguntas e respostas do pensamento comum. Pretendo discorrer sobre estes conceitos de forma atravessada, revelando seus pontos com a atividade do Projeto Performanciã e a partir do mapeamento trazido no próximo tópico.

A arte socialmente engajada (ASE) traz algumas diferenciações em relação ao que lemos como arte engajada – da qual vimos alguns exemplos de engajamento e relação do artista com seu meio, no tópico anterior. O engajamento pode ser identificado em qualquer tipo de arte e estabelecido em diferentes tipos de relação em sua produção, que contemple politicamente alguma demanda social – seja de forma representativa, reflexiva, passiva ou mais combativa em sua ação. Já o conceito de arte socialmente engajada abarca o comprometimento de um artista com um grupo social, porém, contando com a atividade, a criação, a participação dessa comunidade formada para se expressar e discutir alguma questão pertinente ao coletivo. Em 1960 e 1970, ganha nova força com a arte de contracultura e depois fica adormecida entre as décadas de 1980 e 1990, auferindo ampla atenção ao longo da última década. A partir da década de 1970, o conceito de arte socialmente engajada passa a ser mais difundido e até hoje é fortemente discutido e aprofundado em pesquisa por teóricos, artistas e pesquisadores como Blake Stimsom e Gregory Sholette (2007), Nato Thompson (2012), Shannon Jackson (2011), Grant Kester (2005) e Pablo Helguera (2011). 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.

A arte socialmente engajada 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. 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)[91]. Helguera relata que, na arte socialmente engajada, 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. 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).

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. (p. 22). Projetos socioartísticos com enfoque em grupos de pessoas com mais de sessenta anos são ambientes de motivação para o aprendizado, a troca de experiências, o reconhecimento de forças vivas dos participantes da comunidade formada para a ação e o seu engajamento em processos de intervenção de situações vividas. Arte socialmente engajada e prática social, segundo Shannon Jackson (2011, p.17), são termos que têm alianças 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. Tais práticas se dispõem contra hierarquias do mundo da arte baseados em critérios de sucesso como qualidade, habilidade e virtuosismo, defendendo antes de tudo a participação, a coautoria e o valor criativo de diversos setores sociais em relações mais democráticas com as proposições artísticas.

Victor J. Ventosa é professor, também fundador e presidente da Rede Iberoamericana de Animação Sociocultural (RIA) é um renomado especialista de Animação Sociocultural, que escreveu o livro *Didática da Participação: Teoria, metodologia e prática* (2016) como uma reunião de visões e atualizações desse conceito,

[91] "É esse arrebatamento temporário de assuntos para a esfera do fazer artístico que traz novas percepções para um problema em particular ou condição e em troca torna isso visível para outras disciplinas" (tradução minha).

que se refere a práticas de reflexão e tomada de decisões conjuntas. Para Ventosa, o princípio da participação (como pilar de construção da democracia social) não se realiza no sujeito, mas no aprendizado que se concretiza por meio de práticas de alteridade, de escuta, fala, debate e ação conjunta no mundo. Sendo assim, há formas de se aprender a participação. A animação sociocultural (ASC) se dá em uma relação de ensino-aprendizagem como alternativa a modelos tradicionais de educação, priorizando a resolução de problemas. Victor acredita que precisamos debater as bases da educação e se empenha nesse livro em destacar que ao pensarmos em participação, o nosso foco deve ser no tipo de participação proposta, com qual finalidade, no porquê de participar e quem deve participar. A conceituação atualizada da ASC prevê diversas questões para reforçar a ética e a horizontalidade dos processos, nutrindo a comunidade com a qual se trabalha, sendo fundamental como prática desempenhada para o equilíbrio social.

As ações de ASC são definidas por Victor (2016, p. 7) como "diferentes práticas de ensino-aprendizagem que promovem a emancipação dos sujeitos, o abandono de modelos convencionais, privilegiando a troca de experiências e a resolução de situações-problema que façam sentido real para o aprendizado", tendo como base a "cultura da conversação", "a primazia da emoção no acesso à razão" e "a moral da confiança recíproca para criar ambientes educativos e não hierarquizados". A animação sociocultural nasceu em um contexto traumático de pós-guerras mundiais, no início da segunda metade do século XX, buscando democratizar os povos através da participação ativa na cultura, "(...) para dar a resposta a essa exigência inicial de democratização cultural que, por sua vez, deu lugar a uma crescente descentralização da cultura para poder aproximá-la das pessoas (...)" (p. 29). Suas bases de formação se fortaleceram a partir da década de 1970, com o surgimento da educação não-formal e um pensamento mais aberto para compreender outros âmbitos educativos e práticas não convencionais que eram propostos para além da educação formal, na busca de novos métodos e didáticas (p. 15-25) – se disseminando a partir inúmeras iniciativas e de pensamentos sobre o que e como essa prática poderia realizar como ferramenta. A ASC é uma metodologia e não uma teoria, pois é no plano prático que ela se constitui e é na educação não-formal que encontra um espaço mais característico para o seu desenvolvimento, convertido em "laboratórios geradores de inovação educativa" (p. 84).

A educação não-formal é um modelo transversal de intervenção complementar à educação formal (centrada no ensino regular e na aprendizagem) e alternativa para orientar a sociedade para um "(...) desenvolvimento adequado e competente da

socialização dos indivíduos" (p. 18). Ventosa (p. 30) afirma que a ASC ensina uma didática da participação social, refletindo este propósito desde suas origens, na sabedoria de aprender a viver em comunidade, compartilhando projetos socioculturais libertadores das capacidades de seus membros. Ventosa (p. 20-21) afirma que a etimologia latina da palavra animação define a ASC a partir de *animus* e *anima*. O *animus* significa mobilizar, dinamizar e pôr em relação, sendo a parte material da ASC (conhecimentos, atividades, recursos, técnicas, formas de se relacionar) que molda as experiências criativas, o grupo como base intervenção e relação dos integrantes, enquanto *anima* significa dar vida, sentido ou significado, como a parte mais formal da ASC e impulsionada por desejos, criações, organizações, metas e expectativas da comunidade destinatária – sendo o "projeto" a ferramenta através da qual essa dimensão se torna real. Apresentando essas dimensões, a ASC seria uma tática voltada à mobilização (*animus*) de uma comunidade em um processo de participação que busca envolvê-la ativamente em projetos socioculturais que gerem sentido (*anima*).

> A ASC pretende conseguir *anima* (sentido), através do *animus* (a mobilização ou participação social), envolvendo as pessoas e os grupos humanos em projetos ilusionísticos, percebidos como provocações ou desafios com suficiente dificuldade e atrativo para que sejam capazes de mobilizar vontades e desenvolver habilidades que as levem a se relacionar, à fusão com o ambiente e ao compromisso com seus semelhantes para transformar a realidade e melhorar o mundo a que pertencem. (p. 26)

A essa última ideia expressa, podemos relacionar ao pensamento de Nicolas Bourriaud (2009, p. 18) para um dos objetivos em uma ação relacional: "(...) aprender a habitar melhor o mundo, em vez de tentar construí-lo a partir de uma ideia pré-concebida de evolução histórica". Habitar melhor o mundo é saber conhecer e saber agir, em relação com o mundo e com o universo interior. Aprender a partir da noção de lazer é uma dimensão que a animação sociocultural se preocupa, quando o tempo livre é aproveitado, não um tempo estéril e ocioso, mas um tempo ocupado em lazer como "*com-vivência*", tendo como finalidade a autonomia, o autotelismo (fim em si mesmo) e o prazer do envolvido. Como prática educacional, suas propostas se unem ao lazer como dimensão do aprendizado (p. 22), implicando em objetivos e desafios com metas definidas e regras claras, com o exercício do comprometimento, da responsabilidade grupal, a partir da

satisfação pessoal no desenvolvimento da ação[92] – que reflete também no desenvolvimento de cada pessoa, ao necessitar de concentração na atividade e ao perceber uma alteração da percepção do tempo[93], quando acionado o compromisso e o desejo da realização no coletivo (p. 23).

Ventosa (p. 23) afirma que todos projetos socioculturais devem ser desafiantes e pôr à prova as habilidades que trarão motivação e mobilização de uma comunidade formada para pensar suas questões e agir. O acordo comunitário estabelecido por essa motivação deve ser permeado por regras que desafiem o corpo envolvido, não de forma fácil – que gere tédio – ou tão difícil – que gere desinteresse e desânimo. Essas tarefas devem ser envolventes em suas propostas, convidando seus participantes comunitários a se desafiarem a partir de propósitos coletivos que ativem o aspecto pedagógico pelo lazer: "A contribuição da ASC para o lazer é dupla, já que lhe outorga uma *metodologia participativa* para realizá-lo em um *contexto grupal e sociocultural* para além de enfoques individuais e evasivos de desenvolvê-lo" (p. 25).

Recordo do dia em que o Sesc Guarulhos foi inaugurado no final de semana do Dia das Mães, contando com a atividade de oficina e realização da performanciã *Reflexos*, em uma formação temporária de comunidade, com duas entradas na programação do evento. Eu sabia que era Dia das Mães e que estava a quilômetros de distância da minha naquele dia, mas não tinha me atentado, até então, para o fato de que aquelas senhoras participantes tinham seus compromissos familiares com filhos. Mesmo assim, a partir do encontro com o grupo e a divulgação das ideias da performance, elas compreenderam que a atividade seria especial como experiência. Comecei a oficina solicitando um abraço coletivo de todas as mães ali presentes pois eu estava longe da minha. Essa abordagem fez com que eu ganhasse a confiança de todos os participantes do grupo nesse primeiro momento. Assim, as senhoras que iriam participar da ação no domingo comemorativo, se esforçaram para a realização da performance. Algumas senhoras convidaram seus filhos para as assistirem e para almoçarem juntos na inauguração da unidade do Sesc, enquanto

[92] Para ver e ouvir os relatos das participantes da performanciã *ORÓCULOS*, no Sesc Santana – SP, acesse o link: https://www.projetoperformancia.com/oroculos

[93] Na performanciã *Reflexos*, que surge de oficinas do Projeto Performanciã, os idosos participantes, quando colocam suas máscaras-espelho, mesmo sabendo que tem uma média de 20min-30min para a execução da ação, ao fecharem os olhos para receber a pessoa que entra em relação – em estado mais meditativo, a partir da formatação da performance –, uns sentem que se passou uma hora enquanto outros pensam que passou muito mais rápido o tempo de ação. *Reflexos* pode ser conferida no mapeamento de ações performativas do próximo tópico deste Mapa, ou no link:
https://www.projetoperformancia.com/15a-reflexos

outras já deixaram tudo organizado em suas casas para que pudessem participar da atividade e retornar aos lares para comemorar com os filhos. Este dia me encheu de esperança na relação com esse grupo, com a sua visão para a resolução das questões, compreendendo ali tanto a necessidade da realização da ação como experiência individual e coletiva, como também que, se não estivessem ali em peso, que essa atividade seria prejudicada dentro de uma programação maior, e que suas questões pessoais poderiam ser contornadas com organização para que pudessem atender aos chamados daquele dia. Após a realização de trabalhos grupais, que tiveram um tipo de participação dedicada dentro de uma experiência temporal, satisfazem-se ao perceber a ação realizada, percebida como parte do processo de convivência e preparação e solução de problemas para o seu acontecimento.

As Oficinas promovidas pelo Projeto Performanciã variam em seus objetivos e durações. A primeira oficina durou dois meses, com realização de quatro ações. Outras, pelo Sesc, duraram de um dia até cinco dias. O Projeto também realizou um processo de seis dias pela residência artística do evento XVI Território da Arte de Araraquara. Algumas performances requerem apenas um breve encontro para sensibilização do grupo, com conversas pontuais que possam explanar a ideia geral e a compreensão dos papeis de cada performer na ação realizada. Nenhuma ação é realizada sem a reunião prévia dos grupos participantes para apresentar as ferramentas para aquela ação. Todas as performances geram comunidades efêmeras. Em experiências mais pontuais, essa comunidade é ativada para a performação de uma ideia específica – o que Victor Ventosa (2016, p. 69) nomeia como prática guiada, que seria um ensaio ou preparação coletiva, para orientação das funções e participações do grupo, tirando dúvidas e oferecendo retornos (*feedbacks*), por meio de métodos de preparação que permitem a tentativa (entre o erro e o ideal na experiência) a partir dos graus de dificuldade da ação. Em outras ações, com maior tempo para explorar as nuances do trabalho e a prática pedagógica pela arte em contato com questões do envelhecimento, é realizado um trabalho com maior aprofundamento e maior envolvimentos com os participantes, que criam laços dentro do desafio tomado como coletivo.

A gerontóloga Inês Belém (2015, p. 42) afirma a existência de uma animação específica para pessoas idosas, que se dá pela adaptação das atividades a serem desenvolvidas, seja em relação aos locais e seus acessos, à duração das ações, ou ao vocabulário e a didática adequados para a comunicação com o grupo. O tempo tomado com estes grupos não deveria ser tomado como distração, mas como espaço de diálogo e

atividades que permitam ao público-alvo a realização pessoal, a compreensão de seu meio, "(...) a estimulação e o desenvolvimento das capacidades dos idosos, melhorando desta forma a sua qualidade de vida", auxiliando, então, na criação de nova imagem cultural alternativa aos estereótipos negativos e preconceitos com o envelhecimento (p. 46-48).

A primeira oficina do Projeto Performanciã, com maior tempo de duração, sendo realizada com um grupo já conhecido por mim (formado por ex-alunos meus do teatro e por idosos que não conhecia), por ser contínua e em um espaço comunitário de questões do envelhecimento, foi uma rica experiência que pode se enquadrar nos conceitos aqui abordados de ASC e ASE. Foi o meu primeiro contato com um trabalho de cariz comunitário engajado na ação performativa com idosos que explorassem suas vidas e situações para criar arte em espaços de evidência. Com este tempo, era possível aplicar dinâmicas de perguntas que pudessem revelar os desejos e questionar alguns caminhos, em um processo de mediação diluída, formado pelas opiniões e visões dos participantes. Assim, quatro distintas ações surgiram a partir desse espaço de afeto, conhecimento e encorajamento nas situações do mundo. Uma segunda oficina que tive maior tempo de trabalho, com pessoas desconhecidas, foi na já comentada oficina realizada na Semana Internacional do Idoso, no Sesc Santana, em São Paulo. Criamos e apresentamos em uma semana duas performances. Uma delas abordava a questão política dos idosos[94], em uma manifestação participativa do grande público, elevando a imagem dos mais velhos. A outra partindo da ideia de oráculo, sabedoria, conhecimento pessoal pela experiência e espiritualidade.

Ao final dessa semana, com laços afetuosos construídos, diálogos de potência e momentos de profundas reflexões sobre seus lugares nessa etapa da vida, solicitei às participantes que pudessem expressar em palavras a experiência da oficina de performanciãs. Acrescento os depoimentos das senhoras-oráculos, performers de *Oróculos,* sobre suas atuações e sobre a experiência dos dias de oficina[95]:

---

[94] "Em definitivo, a ASC não é neutra, porque sua finalidade é ensinar as pessoas a participar de seu meio sociocultural, a comprometer-se, a tomar partido, e isso requer, indubitavelmente, uma clara dimensão política que opta pela atitude ativa e participativa do cidadão, ante atitudes passivas e meramente consumistas" (VENTOSA, 2016, p. 48).

[95] A performanciã *ORÓCULOS* está presente no mapeamento de ações performativas presente neste Mapa, no próximo tópico.

"Foi uma coisa muito importante pra minha vida, isso o que aconteceu, por eu estar passando uma fase difícil atualmente, então isso me afirmou mais ainda que eu posso superar tudo isso, que eu tenho forças e que as pessoas que ficaram ao meu redor me deram mais forças ainda de acreditar, mais ainda, que tudo isso vai passar." E que eu posso ajudar quem estiver ao meu redor. Agradeço muito!" **– Angela Maria**

"Pra mim, Marcelo, foi uma experiência, assim, indescritível. Me ajudou muito na parte emocional. Eu estava meio assim, desconectada com as pessoas (...) e eu tô muito emocionada porque os problemas que foram surgindo para a gente tentar ajudar, parecia que vieram de encontro a muita coisa que eu queria, as minhas respostas. Então eu tenho só a te agradecer por essa oportunidade, de ter deixado que eu participasse, de uma forma espontânea, da minha maneira. E aceitar essa nossa situação da 'melhor idade', porque eu percebo que as pessoas às vezes não querem saber, não querem tocar no assunto e eu fui tocada de uma maneira tão boa, que reforçou a nossa vontade de viver, a nossa vontade de participar, de todas as atividades que a vida oferece!" **– Mercedes**

"Foi uma emoção indescritível, eu estou exausta, exaurida de tanta emoção, em pensar que eu fosse ouvir coisas tão semelhantes às que eu já passei em minha vida. Questões que eu vivenciei, eu tive que responder. Foi impressionante! E as respostas dos provérbios encaixaram perfeitamente no problema de cada um. Fantástico!" **– Rosely**

"A experiência foi muito gratificante e rica. Porque não fui eu mesma que falei, eu me senti 'psico-falando', como observadora da minha fala e surpreendida de como tudo se encaixava tão bem." **– Dora Alice**

"Foi uma experiência muito rica, sui generis, muito singular, que me enriqueceu demais. E eu me vi no outro, refletida no outro, que estava perguntando. Eu não sei de onde veio tanta calma, tanta serenidade, tanta sabedoria para responder, veio de Deus mesmo! Que as pessoas saíam de lá tão agradecidas com as minhas respostas (...), porque eu também tô buscando as minhas respostas. E também eu tô aqui na vida para viver experiências, pra aprender! Eu sou mera aluna e você me proporcionou essa experiência maravilhosa, muito singular, muito humana e eu agradeço por esta oportunidade em poder passar umas palavras que vêm lá de cima, pra poder ajudar as pessoas. E eu dei um abraço, não sei se podia (se referindo a um abraço que deu em um dos espectadores-participantes da estrutura da ação). E eu chorei o tempo todo com as respostas – que não eram minhas, vinham lá de cima. E eu senti que não era eu quem estava falando, foi uma coisa muito linda, muito rica!" **- Edna**

À esquerda: Oficina de Performanciãs no Sesc Santana, para realização das ações *Mani-festa-ação* e *Oróculos*.
Fig. Seis senhoras na fotografia, sentadas em cadeiras, com uma bacia ao centro, após a realização de uma dinâmica de lava-pés. Fotografia realizada por mim.

Estes são relatos que narram a experiência, a importância da ferramenta da performance em um trabalho comunitário nesse momento de suas vidas, fora a gratidão expressa em suas falas. Victor Ventosa (p. 26, grifo do autor), a partir de estudos de termodinâmica, afirma que a ASC é um "processo gerador de *estruturas dissipativas* (...), entendidas como processos capazes de criar ordem a partir do caos, através da arte, do jogo, da cultura e da relação com o outro". Esses processos de organização criativa a partir do caos, podem ser lidos em três instâncias em ações do Projeto Performanciã.

O primeiro ponto seria a organização do caos pessoal, que, ao ser focado, debatido e acionado por meio de uma experiência educativa, tanto organiza-se como universo do participante do grupo, quanto organiza-se simultaneamente, a partir de algum assunto, com os espectadores-participantes que interagem com a ação realizada – como exemplo, os relatos transcritos anteriormente. Temos a organização do caos comunitário que se debruça em um tema e o destrincha (*anima* – sentido), organizando pontos, expressando-se e criticando visões de mundo para agir – como exemplo, as ações da Oficina no Grupo Renascer, que tratavam de questões coletivas de enfrentamento dos mais velhos. O terceiro ponto se refere à organização da própria ação, em seus modos de fazer e de lidar com os conteúdos e emoções, que se dá na mobilização para a organização do próprio jogo de relações (*animus* – mobilização e participação social), que organiza como material criador a situação da comunidade envolvida – como exemplo cito aqui o processo da oficina e ação *CAMADAS*[96], no XVI Território das Artes de Araraquara, quando, no início do processo, apenas tinha ferramentas comigo, mas não os caminhos formados para a ação: tudo assim surgiu das pulsões, desejos, debates e discussão sobre estilos e recursos utilizados na performance artística e na arte urbana.

[96] A ação encontra-se no mapeamento de ações performativas para consulta no próximo tópico e também no site do Projeto Performanciã: https://www.projetoperformancia.com/19a-camadas

As performances do Projeto Performanciã nunca são performances "de encontro", no sentido de gerarem o caos, mas de organizarem essas camadas para o exercício de uma organização pessoal, grupal e social. Não são ações que constrangem e "apontam o dedo" para as feridas dos problemas, mas que criam estruturas para que, conjuntamente, as feridas possam ser tratadas e curadas. As performanciãs atuam sempre com ações que vão "ao encontro" dos espectadores-participantes e das ideias na sociedade, buscando por táticas inteligentes de atuação, o convite para que pessoas do público geral possam se sentir confortáveis a experimentar momentos de reflexão que, às vezes, são difíceis de encarar. A performance artística, com sua proposta, pode gerar situações de emoção que são inevitáveis, pois seus conteúdos são acionados e se embaralham às próprias histórias de cada um que se atravessa pela performatividade.

Victor Ventosa (2016, p. 53) aborda também a dimensão do afeto nas ações, afirmando que:

> A ASC foi pioneira no descobrimento da primazia da emoção como via de conhecimento e aprendizado, dado que sua metodologia de trabalho se baseia na criação de espaços e de tempos afetivo-emocionais intensos e diferentes das coordenadas espaço-temporais formais e rotineiras, nas quais se desenvolvem os contextos educativos normalizados.

Na performance *Reflexos*[97], por exemplo, quando os performers participantes (vestidos com suas "máscaras-espelho" que ocultam suas faces e revelam as faces de quem se posiciona à sua frente) ofereciam frases de reflexão sobre o envelhecimento ao espectador-participante que se olhava pelo espelho, em uma ideia de alteridade, de se colocar no lugar do outro. Já vi, a partir dessa proposição, realizada 16 vezes, diversos espectadores-participantes chorarem, pedirem para que os performers tirassem a máscara para vê-los e falar palavras de carinho, ou que davam abraços nos idosos participantes da ação.

É necessário também destacarmos a função do educador que entra em contato com projetos comunitários, conduzindo processos com participantes ativos e comprometidos e tendo como sua missão a função relacional (na integração grupal) e a produtiva (facilitadora de sentido por meio de ações que despertem o engajamento e a imaginação do grupo) (VENTOSA, 2016, p. 89). A educadora Ana Mae Barbosa reflete: "Não sei se

[97] A performance *Reflexos* encontra-se no próximo tópico do mapeamento de ações performativas e no site: https://www.projetoperformancia.com/15a-reflexos

a gente ensina arte. Acho que a gente contamina com arte"[98]. Victor Ventosa (2016, p. 19), a partir do viés convivial que a animação sociocultural estabelece, vai nomear esse agente social dinamizador e estimulador da participação como "animador sociocultural". Para Ventosa, um animador sociocultural precisa ter habilidades sociais e emocionais – que vai além de uma boa vontade – para exercer eficazmente a sua função no grupo e estabelecer bases para o que chama de "didática da participação" (p. 27).

A palavra professor (do latim *professus*, que vem de *profitare*), significa aquele que professa e que declara algo em público, enquanto a origem da palavra aluno (do latim *alumnus* ou *alumni*) expressaria, em duas versões, tanto aquele não tem a luz do conhecimento quanto aquele que é lactante e se nutre do conhecimento, apenas recebendo. Tais palavras tem, em suas origens, proximidade com caminhos tomados na educação ao longo da História e, diante da necessidade de construção de novos caminhos, devemos pensar também como as palavras ecoam e refletem processos. Pensando em rumos pedagógicos que devemos transformar, a fim de buscar relações inovadoras com o mundo, devemos transformar nossos olhares para a educação em larga escala, não somente nos espaços formais de educação, mas também nos não-formais e informais. Se continuamos professando verdades para um público que necessita desse "alimento de luz", não estamos seguindo caminhos abertos como os que Paulo Freire ousou trilhar e recebeu o seu reconhecimento internacional por seus feitos. Educador, discente, docente, estudante, facilitador, colaborador, mediador e animador são alternativas no cenário da educação (formal, não-formal e informal) para pensar essas novas posições. Não é que as palavras "professor" e "aluno" estejam estigmatizadas e não devam ser mais mencionadas, sendo observadas com rejeição. Continuam significando essa relação educacional. Porém, observando suas origens e o atrelamento dessas ideias com um sistema educacional que provê, geralmente, uma relação bancária – como já citamos aqui, nas ideias de Paulo Freire –, percebemos que elas reforçam relações que são, exatamente, as que queremos modificar em sua prática.

O educador se reorganiza em sua função para, sim, continuar a trazer seus conhecimentos, mas utilizá-los como ferramentas em uma postura de propositor de ideias, de facilitações para que os estudantes ou participantes de processos pedagógicos possam também fornecer suas respostas e visões de mundo, estimulados ao pensamento, e não à memorização de conteúdo apenas. O educador é um cartógrafo de suas práticas

[98] Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/13216_ENTREVISTA+COM+ANA+MAE+BARBOSA

pedagógicas, compostas nas conexões estabelecidas e na tessitura da colaboração ou da cooperação na comunidade em que se insere.

Ser facilitador de um grupo exige que sejam tomadas e desenvolvidas posturas muito conscientes de atuação, nesse envolvimento pedagógico e relacional. O facilitador acaba também sendo um "dificultador", no sentido de problematizar questões para que o grupo busque resolver de forma criativa. É preciso que este agente tenha uma escuta ativa, uma postura humilde e positiva, que dê as mãos genuinamente para estabelecer como formatação de trabalho a coletividade e o respeito às individualidades, não se considerando o detentor de conhecimentos que, através de sua "luz" ou "verdade", impõe, delimita ou castra os caminhos e fluxos das experimentações dos processos vivenciados. Saber-se mais um na comunidade, com uma função específica a ser desenvolvida, na expectativa de que as pessoas envolvidas saiam das experiências mais fortes, vivas e esperançosas, é uma tarefa que exige constante reflexão, espírito de liderança (como aquele que guia, não como quem manda), vontade de conhecimento, controle emocional e consciência política dos contextos em que se insere. Acredito que, para mim, ter me formado no curso de Licenciatura Plena em Artes Cênicas na UNIRIO tenha sido fundamental para uma formação de qualidade, contemplando diversos desses pontos defendidos em uma pedagogia mais humanista e com olhar atento ao outro. Outro ponto que pessoalmente considero de grande importância, foi a minha busca por um caminho espiritual de maior expansão de minha consciência sobre as estruturas sociais e políticas, as emoções humanas e a promoção da paz e do amor como liames do ser que se relaciona na sociedade. Buscar conectar-se com o que se é e com o que se busca na existência, com o que necessitamos como humanos dessa comunidade global, é saber-se responsável pelas formas de atuação e pensamento no mundo, atentando-se para os perigos da vida e também buscando formas de avivar as potências que geram as transformações e as visões de melhores cenários para todos nós.

Danilo Miranda, diretor regional do Sesc SP desde os anos 80, começou a trabalhar nesta instituição em 1968 como orientador social (função que evoluiu para a denominação de animador sociocultural) e em seu pensamento sempre defendeu este tipo de abordagem comunitária e cultural em sua trajetória no Sesc, promovendo espaços para que animadores de diversas áreas possam atuar com seus projetos. Miranda relata sobre o papel do animador:

> É o indivíduo que estimula a população e a sociedade a desenvolver o seu interesse no campo cultural. Não é necessariamente um professor de literatura ou um professor de cinema. Não é um cara que vai lá ensinar, dar aula. É a pessoa que vai estimulá-lo ao pensamento, à reflexão, ao debate, e assim por diante; essa é a ideia da animação. Isso tem a ver com uma proposta dos anos 50 e 60 que revolucionou um pouco a ação cultural na França. Mais importante do que os eventos ou a programação cultural propriamente dita é você oferecer uma proposta permanente de reflexão, em torno daquilo que as pessoas têm à disposição.[99]

Um bom animador sociocultural está comprometido com uma visão emancipadora e crítica da situação de opressão vivida pela comunidade, buscando distanciar-se de uma "concepção paternalista da democratização da cultura" (p. 36) e aproximando-se do papel de provocador de contextos geradores de novas visões de mundo, de forma comprometida, criativa e inovadora. Ventosa (p. 37) propõe que este educador seja um "animador cultivador" que não impõe fins, mas torna-os possíveis a partir de estratégia e "vontade hermenêutica". Este animador cultivador se dedica ao cultivo de valores úteis, "(...) tais como a solidariedade, o amor, o sentido de comunidade ou a busca de felicidade compartilhada" (p. 50) que dentro de um grupo, são os aprendizados colocados como ferramentas para o cotidiano. "O grupo, portanto, não é apenas uma forma humana de trabalhar, mas a matriz geradora de sua própria identidade. Por isso, o aprendizado da participação não é uma habilidade social a mais, e sim um meta-aprendizado, a base e a condição de todo aprendizado humano (p. 95)."

O especialista em ASC pretende, com seu livro, não somente abordar o conceito de ASC, mas, principalmente, tratar de uma didática da participação como atualização deste conceito teórico. O autor (*ibdem*) cita em seu livro um verso do poeta espanhol Antônio Machado: "Caminhante, não há caminho, só estrelas no mar". Podemos estabelecer um paralelo com o método cartográfico de pesquisa, no qual o pesquisador não define como exato o ponto onde deverá chegar, mas segue o caminho (*hódos*) descobrindo e produzindo dados como metas (*metá*), atento aos sinais que estabelecem o caminho a seguir – seguindo a proposta da reversão metodológica de "transformar o *méta-hódos* em *hódos-metá* (PASSOS, KASTRUP, 2009, p.11). Um animador sociocultural, nesse sentido, segue o seu caminho para descobrir essas estrelas, que devem ser buscadas na curiosidade, sensibilidade, escuta, boa conduta, espírito de liderança (não-paternalista,

[99] Disponível em: http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/bitstream/20.500.11997/7195/19/Danilo%20Miranda%20-%20entrevista%2030.06.2010.pdf

mas firme na condução dos fluxos). Esse animador é um cultivador de significados e em processos de ASC, por mais que exista uma estrutura definida a ser aplicada e por maior que seja a preparação do animador, enquanto comunidade, todos os envolvidos são ignorantes do resultado até ele se apresentar, pois as pulsões, as formas de se relacionar e de administrar energias e emoções, são fatores que devem ser levados em conta e que, de fato, também conduzem os processos para um resultado específico: "(...) os conhecimentos didáticos e os procedentes da ASC, "não podem oferecer prescrições de validade universal, mas sim trazer recursos de análise e protocolos para a ação" (p. 61).

O curador e artista Pablo Helguera (2011, p. 37) discorre que o facilitador de ASE 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. Segue afirmando necessário que investigue esses elementos para que não haja má-interpretação ou subestimação da comunidade – de outro modo, 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. Helguera (*ibdem*) comenta que esse facilitador/mediador dos processos desenvolvidos em ASE, geralmente, é um artista ou alguém que tem formação artística e se envolve com um grupo já prevendo a sua ação como arte/ação artística. Para isso, um ponto importante a comentar é que o artista e a comunidade, mesmo planejando e prevendo possíveis efeitos da ação, não devem focar-se apenas aos resultados. Toda essa devida atenção planejada para uma eficácia na interação comunitária não deve abreviar a liberdade artística e o espaço de criação de ambos os lados envolvidos. Devem juntos fazer desse processo uma enriquecedora experiência: "*Most successfull 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*[100]" (p. 20).

O artista que se insere em uma comunidade para a proposição de estratégias de ação, deverá saber trilhar caminhos de coragem, esperança e atenção a tudo o que se apresenta, a partir das necessidades gerais e individuais dos participantes e dessa percepção aguçada para os fluxos energéticos e as idiossincrasias, observando-se como mais um inserido no projeto em processo. Assim, fará diferença para o coletivo e auxiliará na prática de ações que desafiam pela promoção da libertação de padrões que imperam

[100] "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 minha).

em nosso mundo, como as hierarquizações e jogos de poder tão comuns em nossa realidade político-social. Um artista não faz um trabalho comunitário sozinho e para isso ele deverá estabelecer táticas para atingir os objetivos comuns a partir de sua facilitação, mas sem o engajamento e a confiança dos envolvidos, um trabalho não se sustenta. É o fogo, o compromisso, a corrente que se forma a partir de algo que acende uma ideia, que faz perceber o lugar no mundo e querer ocupá-lo em união para a realização de transformações e a expansão das consciências. Com atitudes, pensamentos, reposicionamentos relacionais, estímulos ao exercício da plenitude na vida, à criação artística e ao diálogo sobre o que nos cerca e nos atravessa, assumiremos de modo mais arguto e produtivo o mundo no qual estamos inseridos, como participantes mais ativos. O artista que se envolve em projetos de arte socialmente engajada deve tornar-se também a comunidade, deve criar laços com aqueles que acreditam em suas propostas e conduções de processos, nutrindo com esse vínculo – mesmo que curto e passageiro – a construção de um momento único que é apreendido na experiência da participação e do engajamento comunitário.

O artista-facilitador de ASE, para Pablo Helguera (p. 4), tem seu papel como artista individual minimizado, negando um culto à sua figura, que é diluída em grupos com ideias democráticas. Helguera (p. 5) comenta que o artista, enquanto praticante social, é acusado de não ser um artista, mas um antropólogo ou sociólogo amador. Trabalhos com este cariz tendem a são minimizados em suas potências e não identificados como arte, pois os ditames da arte tradicional mercadológica ainda são predominantemente aceitos pela sociedade como modelos engessados, que geralmente esperam resultados eficientes e efeitos espetaculares. A diluição da importância do papel do artista é tarefa difícil para aqueles que acreditam que sua condição é especial pela função do ofício, porém, fundamental em um projeto socialmente engajado que envolve uma comunidade a partir de uma ideia compartilhada ou de estímulos fornecidos para a criação de algo novo.

No Projeto Performanciã, o projeto mais aberto e livre de estruturas fixas realizado (sem tantos fatores amarrados para um "resultado programado") talvez tenha sido na oficina e na performance *CAMADAS* (2019), em Araraquara. Para este projeto, com formato intergeracional (tendo maioria de idosos), levei apenas para o grupo a ideia de realizar uma intervenção urbana em um grande muro da cidade, algumas técnicas de arte

urbana (como *string art*[101], lambe-lambe[102] e instalação performática[103]) e um editor de imagem no computador para a criação dos materiais gráficos da intervenção. A performance, como apresentação de resultados de um processo, trabalhou com a ideia de autoria diluída, reforçando o protagonismo, as histórias e as habilidades e talentos de cada pessoa envolvida na oficina. Conforme passavam-se os dias da oficina, a partir de propostas e mediação por perguntas disparadoras (não-dogmáticas, mas estimuladoras) de conteúdo, os envolvidos forneciam materiais e visões particulares sobre seus processos de envelhecimento e sobre o olhar social para as questões da velhice. A função socioeducativa da animação abre-se aos participantes como um "laboratório de ideias e significados compartilhados em torno de um projeto sociocultural" (VENTOSA, 2016, p. 47). O animador sociocultural, segundo Ventosa (p. 49) imagina e desenvolve propostas socioeducativas críticas que propõe a emancipação como ponto de partida e são:

> (...) traduzidas em ações atrativas capazes de envolver uma coletividade no desenvolvimento de um projeto sociocultural que alimente sua esperança, extraia suas potencialidades e traga experiências intensas de felicidade que contribuam para melhorar sua qualidade de vida.

Ventosa (p. 64-65) classifica três tipos de conteúdo utilizados para o aprendizado da participação em um processo de animação sociocultural, que seriam: conceituais, procedimentais e atitudinais. Aproveito para exemplificar com a ação *Reflexos*, do Projeto Performanciã, criada para ser realizada em unidades do Sesc[104]. O primeiro tipo seria o conteúdo conceitual, que são fatos (datas, eventos e acontecimentos) e conceitos (termos, fórmulas, noções abstratas) que os participantes aprendem a partir da compreensão e aplicação do conteúdo. No caso das oficinas para *Reflexos*, este primeiro tipo se faz presente nas conceituações sobre a linguagem da performance artística e sua contextualização ou em fatos históricos (contextualização a partir de dados como a data da criação do Estatuto do Idoso e sua proposta) ou temas trazidos de acordo com a destinação de cada performance. *Reflexos* teve 16 apresentações em dois anos, variando

[101] Arte feita a partir de pregos e linhas que formam desenhos e formas em superfícies.
[102] Técnica de colagem de papeis em superfícies, como paredes, muros, postes, etc.
[103] Para *CAMADAS*, por exemplo, foram afixados no muro, um televisor de madeira com seu interior acessível, que continha diversas frases sobre o envelhecimento, impressas em marcadores de livro que poderiam ser levados por qualquer pessoa que passasse pela instalação. Outros objetos também foram afixados, como pequenos tapetes, espelho – compondo com a *string art* o contorno do corpo de uma das participantes da oficina, o espelho ficava na altura dos transeuntes, possibilitando que pudessem ver-se no lugar do outro representado ali naquela arte urbana coletiva, como na proposta da performanciã *Reflexos*.
[104] O Sesc, por exemplo, traz como base da atuação em seus trabalhos sociais, os conceitos de lazer e de animação sociocultural (ASC).

tanto seus grupos quanto seus temas. A estrutura era a mesma, reunindo idosos sentados com máscaras-espelho em seus rostos e oferecendo ao público frases criadas pelos grupos como conteúdo para despertar o dispositivo relacional, acionado quando o espectador-participante lê a frase e reflete por mais ou menos um minuto olhando-se no reflexo do espelho, colocando-se no lugar do outro. Essa performanciã teve como seus temas as violências veladas e as explícitas sofridas por idosos, ou a longevidade, ou a assuntos ligados a questões *LGBTQI+*[105] ou temas gerais da velhice, se atualizando e se modificando – a partir de sua estrutura fixa – de acordo com as necessidades[106].

O segundo tipo se refere ao conteúdo procedimental, que seria o aprendizado pela práxis, consolidando o que se aprendeu na situação, vindo através de exercícios, dinâmicas, performances (seguidos de reflexão sobre a experiência) que dão o formato para esse aprendizado ocorrer. Essa seria a modalidade de aprendizado da participação através da qual o conhecimento se consolida. Neste caso, a própria participação na performance ensina tanto o participante quanto o espectador-participante sobre o tema. Uma imagem ativada em um dispositivo performativo artístico deflagra sensações, guiadas entre expectativas, satisfações, posicionamentos críticos ou incômodos que se revelam a partir das proposições interativas.

O participante de *Reflexos* deve, por cerca de meia hora de sua participação na ação (às vezes há revezamento de pequenos grupos, para não alongar a experiência), colocar uma máscara-espelho sobre seu rosto (que pressiona levemente a face e impede a visão total do performer[107]) e sentar-se em uma cadeira, recebendo o público. Ao colocar uma máscara-espelho, o idoso deve adaptar a sua respiração e o seu sentido de visão, encarando as sensações que emergem sem temer a experiência. Para isso, as oficinas contam com dinâmicas meditativas e a explicação de cada passo da ação, envolvendo os participantes em uma expectativa pela importância de acionarmos uma ação com teor reflexivo sobre questões do envelhecimento que devem ganhar espaço na sociedade. Positivar e preparar o cenário mental do grupo envolvido é essencial para que a

---

[105] Sigla que abrange pessoas que são lésbicas, gays, bissexuais, transsexuais, *queer*, intersexo, assexuais/agêneros, pansexuais e mais outras manifestações das questões de gênero.

[106] Para disponibilizar ao público as frases criadas nas oficinas pelos idosos (a partir de debates sobre os temas), *Reflexos* fez: cadernos espiralados com as frases, manipulados pelos espectadores-participantes; marcadores de livro com frases; impressões das frases em papel-semente (com sementes de margarida), que fazia parte da proposta da ação como reflexões a serem enterradas e ressignificadas a partir das flores nascidas. O público sempre leva para a casa as reflexões, depois de colocarem-se no lugar do idoso à sua frente.

[107] A máscara-espelho conta com elástico e espumas em sua face interna, para a experiência do performer na ação ser de maior conforto possível.

performance não seja encarada como uma ação estranha e inútil, apresentando o poder de discurso da performance artística como canal de expressão do que se é. Assim, os idosos são convidados a participar da ação mais tranquilos e envolvidos, respirando de forma branda e consciente, fechando os olhos para ampliar a escuta em meditação ao que acontece no entorno. A participação na performance é o procedimento tomado como animação sociocultural.

O último tipo de conteúdo é de teor atitudinal, referente ao aprendizado de valores tomados de forma positiva perante situações específicas, como forma de atuar no mundo, tomando partido da compreensão e da atuação sobre determinado contexto a partir de uma ação experimentada valorosamente. Os dois últimos são, segundo o autor, mais relevantes no processo e decisivos para um resultado eficaz dentro dos propósitos do projeto desenvolvido em uma comunidade. Com a performanciã *Reflexos* os idosos sempre se apresentam satisfeitos e transformados após a experiência, compreendendo-se importantes para o debate de ideias sobre os contextos em que vivem, realizadores de algo tão "diferente" de seus mundos cotidianos. Muitos me relataram o que sentiram, o que ativaram, o que escutaram, o que refletiram. Pessoas que se deparam com estes idosos performando saem também transformadas: como já comentado, choram, relatam questões pessoais, falam palavras de incentivo, ficam totalmente silentes ou dão abraços nos idosos performers. A performance ensina a participar do mundo e possibilita que atitudes sejam desenvolvidas, cultivadas e exercitadas, preparando mais os participantes para uma reflexão e uma ação direta. Projetos artísticos, educacionais, comunitários, participativos e sociais revelam o que há de melhor nas pessoas, na realização de pontes entre diferentes mundos. A performance promove esse olhar que suspende a automatização cotidiana e a alienação, provocando o aparecimento de espaços para transgredir os limites de cada um.

b) Arte Comunitária e Arte Participativa:

Quando a arte deixa de lado suas próprias fronteiras individualistas e transgrede no terreno interdito de ligação da comunidade, ela se torna política, afirmam Pascal Gielen e Paul de Bruyne (2013, p. 7). De acordo com estes pesquisadores, a arte comunitária começou a ser compreendida como um gênero artístico-social nas décadas de 1920/1930 com a arte proletária e o *New Deal* (2011, p. 2). Os momentos de maior destaque do social como elemento da arte no século XX, segundo Claire Bishop (2012), foram as vanguardas artísticas dos anos 1910/1920, as vanguardas dos anos 1950/1960 (*happenings* nos Estados Unidos e a atuação dos Situacionistas na França) e o ressurgimento da arte participativa nos anos de 1990, como fenômeno global. Podemos acrescentar que no Brasil também tivemos marcos de relação da participação na arte, como nos trabalhos interativos de Lygia Pape, Lygia Clark, Hélio Oiticica e nas questões de representatividade e ação relacionadas ao universo dos atuadores, como na atuação da Companhia Negra de Revistas (1926), do Teatro Anarquista, do Teatro Operário (a partir da década de 1930), do teatro social e de formatações de teatros políticos (que sobreviveram até os anos de 1980), como exemplos[108]. Bishop (p. 14) afirma que após a Segunda Guerra Mundial, a Europa viveu uma transformação nos discursos de criatividade, comunidade e participação, ganhando força a partir dos anos 1960 sem ser subversiva ou antiautoritária.

Artistas comunitários sempre buscaram envolver pessoas que apresentam questões de vida relacionadas a privações ou opressões, que são invisíveis para o senso comum da sociedade. Esses aspectos promovem reflexões e tomadas de atitude para a realização de mudanças a nível psicológico, social ou político, ativadas a partir da promoção de espaços onde são facilitadas formas de os participantes utilizarem suas aptidões em processos que são até mais valorizados (BISHOP, 2012, p. 177-179). 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. O facilitador/agente que trabalha com uma comunidade, deve examinar o universo temático a ser adentrado e o conjunto de "temas geradores" (FREIRE, 1987, p.50), buscando uma boa relação e

[108] VARGAS, Maria Thereza. O Teatro Filodramático, Operário e Anarquista. In: FARIA, João Roberto (dir.); J. Guinsburg e João Roberto Faria (projeto e planejamento editorial). **História do teatro brasileiro:** das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012, p. 362 a 370.

integração grupal. Em uma comunidade artística e engajada em uma questão social, o conhecimento não é transmitido e apreendido somente por conteúdos e experiências propostas, mas também por fatores que passam pela afetividade, pela convivência, pelos processos de identificação e pelos laços adquiridos.

Estabelecendo um paralelo com o Mapeamento de ações performativas do próximo tópico deste Mapa, podemos perceber que este conceito é uma das bases da série de ações que foram desenvolvidas pelo Projeto Performanciã, em sua maioria. Porém, não são todos os artistas/coletivos mapeados que trabalham de forma comunitária em suas ações. Podemos perceber que os trabalhos desenvolvidos com idosos a partir da realização de oficinas que situem o contexto e forneçam espaço para o debate e a criação, ocorrem em menor número. Trabalhos de cariz comunitário fornecem mais dados sobre o seu acontecimento, na participação e atuação direta dos realizadores. Esses espaços que não são de uma representação do mundo, mas de uma representatividade no mundo, não servem para "dar voz" às pessoas de um grupo, pois os indivíduos já a possuem. São espaços para que os indivíduos descubram, pesquisem e conheçam ferramentas para amplificar as potências de suas vozes, para realizarem conjuntamente algo que precisa ser repercutido polifonicamente.

Um trabalho realizado com uma comunidade poderia ser apenas funcional, visando instigar seus membros para cumprirem um plano artístico, porém, os preceitos que envolvem o conceito de arte comunitária lidam com uma ética de facilitação que visa o aprofundamento de assuntos que colaborem para um plano de expressão crítica e artística, que leve os rumos do processo a transformações que se realizam no nível individual e no grupal em suas relações. Gielen (2013, p. 20-21) afirma que trabalhar com uma comunidade de participantes amadores nas linguagens artísticas abordadas é um fator positivo que auxilia em uma delimitação mais precisa do território em causa, a partir do entrosamento entre o artista e os participantes. O não-virtuosismo dos envolvidos e um caráter instrumental nas produções são fundamentais para um projeto de arte com comunidades, sendo a criação e a escuta de uma comunidade os elementos mais importantes desse processo que valoriza, encoraja e confirma o espírito de união e solidariedade – o que colabora para a criação de identidades individuais e grupais (DE BRUYNE, 2013, p.36-39). Substitui-se a qualidade técnica das artes regulares por que termos como "química, "expressão" e "credibilidade", segundo An De bisschop (2013, p. 56-57). As transformações ocorridas nestes processos podem não chegar ao plano social de forma tão efetiva e rápida, mas provocam alterações nas percepções ao

denunciar esquemas e realizar o enfrentamento dos desafios, envolvendo pessoas na colaboração e no aprendizado da união para a criação de táticas que tornam não somente as suas causas mais visíveis, mas que tornem visíveis os meios pelos quais as transformações do contexto podem ser acionadas.

Algumas classificações são dadas por Gielen (2013, p. 18-20) dentro de sua pesquisa neste viés, identificando que uma prática comunitária é eficaz quando se harmoniza entre dois pontos que distingue como posicionamentos artísticos: o primeiro ponto se refere a trabalhos autorrelacionais, que serviriam à identidade do artista e ao mundo tradicional da arte, como produto final; e o segundo ponto discorre sobre práticas alorrelacionais, que não teriam propósitos artísticos e somente servem à comunidade: a arte aqui é tão importante quanto à comunidade que a desempenha. O meio desses polos seria uma arte relacional, que foca em objetivos de ambas partes e serve aos interesses da comunidade e do artista em relação, como é no caso das ações realizadas pelo Projeto Performanciã, que promovem experiências marcantes aos participantes e também fornecem dados para o meu doutoramento e a construção de um projeto artístico, com preocupações e expectativas voltadas a um interesse comum, tendo uma diluição do artista na comunidade como proponente e colaborador (como todos os envolvidos) que experimenta o lugar de um "etnógrafo de microestratégias de territorialização" (CESAR, 2014, p.25).

O professor de Arte e Políticas Culturais Pascal Gielen também define ações digestivas – que não geram questionamento dos paradigmas sócio-políticos do contexto para a comunidade – e subversivas – que provêm a capacidade crítica dos envolvidos em uma preocupação ética das interações das questões apresentadas. As comunidades formadas a partir de oficinas do Projeto Performanciã trazem como meta serem subversivas, dentro da ótica apresentada por Gielen – que se assemelha à noção de ação dialógica, como já vimos, empreendida pelo educador Paulo Freire –, apresentando temas a serem debatidos de forma crítica e poética.

Estar em uma comunidade ativa, repensando estruturas e posicionamentos no mundo de maneira artística, é uma oportunidade de afirmação de políticas identitárias na qual as pessoas podem colorir suas próprias subjetividades em projetos de avivamento nos quais se reconhecem e se desenvolvem como seres sociais e criativos (GIELEN, 2013, p. 19). A comunidade pode ser aqui pensada no sentido de uma representação total e abrangente de um setor social, por exemplo, quando nos referimos a comunidade de idosos brasileiros – seria impossível realizar uma performance artística com a totalidade

deste grupo. Em um trabalho sócioartístico o facilitador irá atuar em uma comunidade que é uma fatia dessa comunidade maior, formando pelos pontos "em comum" que reúnem seus participantes, o sentido mais temporário de comunidade, que é destacado para acionar determinados processos. Ao lidar com a comunidade, o facilitador extrai dados específicos e particulares do grupo em contato que possam se amplificar e serem reconhecidos como questões universais e abrangentes dos assuntos do envelhecimento.

O Projeto Performanciã trabalha com essa noção de comunidade quando realiza oficinas que reúnem alguns representantes dessa comunidade maior como parcela, para destacarem interesses compartilhados. As comunidades temporárias são os agrupamentos com os quais o proponente de uma ação socioartística irá lidar em suas propostas de trabalho. Essas comunidades temporárias, criadas ou deslocadas para a realização de projetos, surgem especificamente para aquele fim e após a realização processual das ações empreendidas, podem se diluir ou ainda estreitar laços a partir da experiência vivenciada. As dinâmicas e formas de relação dentro das comunidades socioartísticas dependem muito de como o artista irá trabalhar e instigar o surgimento e organização dessas questões, a partir de uma ética de envolvimento, de sua forma de colaboração e partilha dos conhecimentos específicos que desenvolve. Porém, algumas ações em trabalho comunitário podem ser realizadas apenas com uma pessoa que represente toda a comunidade, de forma mais aberta e geral.

Nesse caso dou o exemplo da performanciã *Em que espelho ficou perdida a minha face?*[109], ação que Joseia Lima, uma das integrantes da primeira oficina que ministrei dentro do Projeto Performanciã (no espaço do Hospital Universitário Gaffré e Guinle – Programa Renascer), expressou que teria o desejo de performar a sua vida na educação e se tornou então única cocriadora dentro de um processo maior com a comunidade formada na Oficina de Performanciãs. De uma questão pessoal (sua vida de aluna e de trabalho como professora, coordenadora e diretora de escola), adentramos um processo à parte no qual buscamos pontos que pudéssemos ecoar questões do envelhecimento, exclusivas de toda uma comunidade, reconhecíveis não só por outros idosos em contato com a ação, mas por todos que a presenciavam. A participação é a chave para os processos socioartísticos desenvolvidos em comunidades.

[109] A performanciã referida está presente no mapeamento de ações performativas realizado pelo Projeto Performanciã e apresentado no próximo tópico deste Mapa, como também pode ser acessada no site: https://www.projetoperformancia.com/emqueespelho

Na arte participativa, Bishop (2012, p. 219-220) percebe dois principais pontos que se estabelecem nesse cenário contemporâneo: performances delegadas e projetos pedagógicos. Com o interesse artístico e curatorial voltado para projetos com grupos socialmente marginalizados, surge no gênero da performance uma tendência nessa virada social da arte contemporânea, que seria a delegação por parte do artista a não profissionais da arte ou a especialistas de outras áreas, por chamada ou contratação, para atuarem em performances a partir de suas instruções. Estas performances delegadas[110] não são atuadas pelos artistas proponentes, mas por um corpo coletivo de um grupo social que é solicitado a realizar um aspecto de suas identidades. Essa manifestação se afasta da ideia de arte corporal muito em voga no meio da arte performativa dos anos de 1960 a 80, na valorização da presença do artista que, como intérprete individual, realiza, através do seu corpo, a sua experimentação, como também se difere de uma tradição teatral e cinematográfica de empregar pessoas – já que na performance elas são convidadas *"(...) to perform their own socio-economic category, be this on the basis of gender, class, ethnicity, age, disability, or (more rarely) a profession*"[111] (p. 219).

Jacques Rancière, filósofo francês, abordou em seu livro *O espectador emancipado* (2012) a posição do espectador na arte, comentando que o teatro e a mimese contribuem para uma atividade mais mental do espectador, que atua como intérprete do que é visto/assistido/presenciado. O filósofo defende posições tomadas por expressões da arte que tornam o espectador um participante ativo. Este livro tem relação com outra obra sua, *O mestre ignorante* (2002), que descreve o educador e a distância com o aluno, assumindo posições distantes e distintas em um processo pedagógico. Uma emancipação intelectual, para o autor, proporciona espaços de igualdade de inteligência e reconhecimento do potencial de cada um, em suas subjetividades. O mestre deve saber-se ignorante, como qualquer pessoa, pois os caminhos são únicos e os saberes e percepções são variados. Essa ideia guia uma visão para um pensamento e posicionamento do lugar do espectador, que não deveria assistir como parte ignorante, que acompanha o conhecimento daqueles que a partilham, mas ser recebido em estruturas que permitam o diálogo, a livre expressão, discursos construídos na experiência, e mais

[110] Claire Bishop (2012, p. 231) estabelece relações entre a tendência da performance delegada – que seria uma terceirização na arte – com a ascensão da terceirização na economia na década de 1990, como formas de recrutamento para o desempenho de trabalhos. Por mais que se busquem e se prezem qualidades específicas nos dois tipos, seus recrutados são paradoxalmente insubstituíveis.

[111] "(...) para performar sua própria categoria sócio-econômica, seja com base em gênero, classe, etnia, idade, deficiência ou (mais raramente) sua profissão" (tradução minha).

respeito ao próximo. O aluno e o espectador são comparados para abordar um lugar de quem interpreta e compara para que o conhecimento seja transmitido.

A compreensão, por Rancière, se dá pela experiência e na vivência (p. 18): "(...) os espectadores veem, sentem e compreendem alguma coisa à medida que compõe seu próprio poema, como o fazem, à sua maneira, atores ou dramaturgos, diretores, dançarinos ou performers". O filósofo cita os trabalhos desenvolvidos no teatro por Bertold Brecht e Antonin Artaud (p. 11), como modos de relação focada no reposicionamento do espectador para uma condição mais ativa, criativa, expressiva e crítica, a partir de proposições de artistas. Hoje, diante de horizontes contemporâneos que permitem a realização de projetos que integram os seus participantes para a realização de experiências focadas no aprendizado e na construção de ideias fortes para estruturas fragilizadas. Quanto aos projetos pedagógicos – como foi comentado a partir do conceito de Transpedagogia –, estes estão cada vez mais em voga entre artistas e curadores, que buscam aliar a arte à educação e ao engajamento no âmbito social, em uma tendência de estabelecer e fortalecer um intercâmbio de saberes e espaços de pensamento crítico nas práticas artísticas.

O curador e artista Pablo Helguera (2011, p. 14-15) destaca quatro camadas de interação e critérios de participação na arte. Penso que estes tipos de participação na arte podem ser aplicados tanto quando pensamos em um público externo que se relaciona com uma proposição artística quanto para um público mais específico e "interno", como grupos que constituem as comunidades com as quais os projetos socioartísticos mais se relacionam, com uma participação bastante ativa e representativa. O primeiro tipo é a participação nominal, que prevê um afastamento do espectador com a obra/ação, contemplando e fazendo a sua leitura interna, como quando uma pessoa observa um quadro ou assiste uma peça teatral sem interação com o público. Helguera nomeia o segundo tipo de participação como dirigida, que ocorre quando o espectador participa realizando uma ação simples de colaboração, não modificando o sentido da obra/performance por isso. O terceiro tipo de participação é a criativa, que tem maior envolvimento do espectador que fornece conteúdo para um componente da obra, criando algo dentro de uma estrutura pensada pelo artista) e por último, o quarto tipo se refere a uma participação colaborativa, quando há compartilhamento da responsabilidade de desenvolvimento da estrutura, da concepção e o conteúdo da obra.

Em uma mesma ação, podemos ter mais de um tipo de participação. Por exemplo, enquanto acontece no espaço público uma performance artística comunitária, podem ter

espectadores-participantes interagindo de forma criativa ou dirigida e outras pessoas mais afastadas, participando também de forma nominal. Esta é uma dimensão comum para a performance: não é possível separar a participação nominal de espectadores de qualquer exibição/ação/obra, porém temos que pensar na participação enquanto objetivo. O pintor de um quadro prevê que a observação seja a participação de seu observador. O performer artístico pode prever em sua ação, desde uma participação nominal, quanto uma participação dirigida, criativa ou colaborativa.

Quando, ao atentar para os critérios de interação e participação estipuladas por Pablo Helguera (2011, p.15), pensando em um público externo (espectadores-participantes) em uma atividade de arte socialmente engajada, podemos afirmar que a maioria das ações possibilita uma participação dirigida (quando através dessa interação o dispositivo é ativado e faz sentido nesse interstício ou quando o espectador-participante colabora criativamente com o preenchimento da estrutura performativa, em ambos os casos sem modificação da atividade), sendo outras formas presentes a participação nominal (quando a interação parte mais da contemplação – como na exposição de fotoperformances na atividade realizada no Sesc Rio Preto[112]) ou uma participação criativa (quando o espectador-participante fornece um conteúdo para compor a obra, dentro de uma estrutura). Ao aplicarmos esses critérios a um público interno das atividades (a própria comunidade envolvida, os grupos de terceira idade), modificamos as formas de interação, que ocorrem em outros níveis: dirigida, criativa e colaborativa (com participação na construção da ação).

Victor Ventosa (2016, p. 62) também sinaliza a diversidade de enfoques da participação, diferindo os tipos de participação como direta e indireta (ou representativa) e os níveis de participação, em caráter gradual, como: informativo-assistencial (semelhante à participação nominal, meramente receptiva e limitada a receber informação e analisa-la), a participação consultiva (propõe algo, mesmo que essas propostas não impliquem em compromisso de seu cumprimento), a participação decisiva (ativa na tomada de decisões) e a participação executiva (inclui a tomada de decisões, sua execução e gestão).

É importante contarmos com este mapeamento que segue como pesquisa para pensarmos em uma performatividade que se relaciona com o envelhecimento no Brasil e

[112] A oficina *Fotoperformances do Envelhecer*, realizada no Sesc Rio Preto, resultou em uma exposição de fotoperformances. No mapeamento de ações performativas, no próximo tópico deste Mapa, comentamos a ação.

com seus agentes, como e onde acontecem as ações. Não como um adendo de pesquisa, mas como ponto de apoio para as conexões entre os Mapas e a reunião de dados que contribuem para pensar o avivamento do idoso a partir da realização de performances artísticas que se destinem a esse público e que aconteçam através desses aspectos.

Acima: Alguns registros das Oficinas de Performanciãs do Projeto Performanciã.
Fig. Montagem de fotos em mosaico, reunindo momentos de oficinas promovidas pelo Projeto.
Fotografias de acervo pessoal, fotografias minhas – a única que credito a outro fotógrafo é o registro posicionado no canto inferior, à esquerda (fotografia de Paulo Berton).

No mapeamento de ações performativas, a seguir, cada ação registrada nesta compilação trará em legenda os pontos discutidos aqui: os tipos e níveis de participação estabelecida na ação, se a ação parte de uma ação delegada ou não, de um projeto pedagógico ou não, se funciona como uma apresentação performática ou se realiza como uma ação artística/comunitária/participativa/socialmente engajada.

Instrumento de navegação → QUADRANTE:

Instrumento com a forma de um quarto de círculo graduado de 0° a 90° e um fio de prumo no centro, com duas pínulas com um orifício, por onde se fazia pontaria à Estrela Polar. Permitia determinar a distância entre o ponto de partida e o lugar onde a embarcação se encontrava, cujo cálculo se baseava na altura desse astro.

Cálculos para compreender **o que podem ser as ações sobre o envelhecimento** no sentido de performances, reunião de ações que me faz perceber a **distância** de meu ponto de partida nesta pesquisa e o lugar em que me encontro **agora**. Este mapeamento apresentado continuará crescendo, mesmo com a conclusão desta tese, como ação do Projeto Performanciã.

3 – Mapeamento de ações performativas :

Uma das frentes dessa pesquisa é o mapeamento de ações performativas que ocorram em território brasileiro com a temática do envelhecimento e/ou com idosos performando suas questões. O mapeamento de ações performativas é um compêndio de performances para/com/por idosos, com intenções distintas, revelando possibilidades da ação performativa do idoso, listando tanto as realizadas pelo Projeto Performanciã quanto outras desempenhadas por proponentes, coletivos ou artistas que já realizaram performances neste sentido, aqui no Brasil. Nos outros Mapas comentamos outras manifestações de uma performatividade focada no envelhecimento[113] e aqui destinamos o mapeamento que segue, como um esforço de reunião dessas ações, dentro das possibilidades de pesquisa, apresentando planos e ideias gerais dos proponentes, artistas ou coletivos e algumas informações sobre seus contextos, quando necessário comentar.

No *Mapa Representatividade do idoso na performance cultural, popular e tradicional brasileira* mencionamos uma visão difundida sobre o que é percebido como "artístico" e o que não é assim considerado por todas as percepções. O que faz serem selecionadas como performances artísticas as ações aqui destacadas e não incluir neste Mapa as ações da cultura popular (que são extremamente artísticas e envolvem artesãos e sujeitos com talentos diversos em suas realizações), por exemplo, é o fato de estas últimas estarem ligadas a uma tradição, ao cumprimento de regras e normas da cultura popular e à repetição e transmissão dos códigos culturais. Compreendemos que são performances que também são performance artísticas, porém, a reunião do mapeamento se refere a categoria artística da performance no sentido de outra tradição, a do olhar para esses acontecimentos artísticos que se dão de diferentes maneiras.

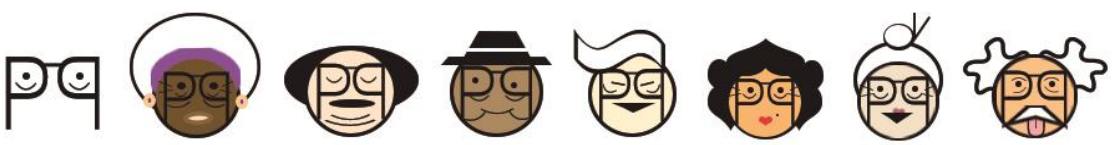
Este fluxo cartográfico de registro na pesquisa, de certa forma, começou timidamente já no período do meu mestrado, quando reuni algumas poucas das ações que compõem aqui o mapeamento realizado e apresentado até o determinado ponto para a pesquisa de doutoramento, contando com 41 ações no total. O mapeamento geral consta com informações como: título da ação, breve descrição e registro em fotografia e/ou vídeo

[113] Nos outros Mapas da tese investigamos o teatro performativo realizado para/com/por idosos e diversas performances da cultura popular de nossa tradição – como, por exemplo, o jongo, a folia de reis, o tambor do divino, as alas das baianas e das velhas guardas no carnaval, entre outras – que são atividades artísticas de inserção e reconhecimento do papel do idoso. Porém, neste mapeamento, devemos nos restringir a catalogar ações de performance ligadas à tradição do campo das artes, as que apresentam uma performatividade acentuada em sua realização a partir de seus formatos (exemplos assim serão comentados) e de formatações comunitárias e/ou socioeducativas.

(indicado por link) das ações, indicando também o link do site/página, para mais detalhes que o leitor queira buscar.

Para realizar esta coletânea, é importante frisar que nem todas as ações com essas especificidades aqui comentadas, realizadas no amplo território brasileiro, poderão fazer parte desse mapeamento, visto que as informações/divulgações e registros de tais ações nem sempre são feitos e/ou encontrados em uma pesquisa. Às vezes a busca se dificulta, pois os próprios proponentes não descrevem tais ações como sendo performáticas – nesta reunião meu olhar também contribui para a classificação para o que considero como performance, mesmo que não seja nomeada a ação como tal. Um fator que dificulta pesquisas na internet, por exemplo, está no fato de a própria palavra "performance" conter o significado de "desempenho": busca-se por "performance + idosos" e se encontra resultados sobre desempenho físico desta parcela social. Mesmo com dificuldades nessa busca e também pela falta de ampla visibilidade das ações (que são esparsas e nem sempre percebidas como performances), foram reunidas 64 ações a seguir – um número suficiente para abordarmos um cenário da arte da performance em encontro com as questões da velhice.

Para o mapeamento, seguiremos a ordem de primeiro listar as 23 ações do Projeto Performanciã, até então, e posteriormente as outras 41 ações reunidas aqui (11 delas sendo de multiplicadores das ideias do Projeto Performanciã, com um grupo de alunos). Tanto no número de ações do Projeto Performanciã quanto nas outras ações, sabemos que nem todas promovem um engajamento ou uma participação mais ativa. Algumas performances acontecem como expressão artística, outras para o engajamento comunitário, outra para denunciar questões, outras para estabelecer desafios ou narrar questões. Nem todas as ações listadas aqui adiante têm relações com um compromisso educativo, um cunho pedagógico. No último tópico, abordamos o viés educacional como campo de expansão artístico e estético, com finalidades comunitárias. Porém, aqui, encontramos manifestações diversas, realizadas a partir de ideias distintas e contextos variados.



Ritual-Exposição: Ascendência-Imanência-Transcendência[114]

Realização: dia 11 de março de 2014 – aniversário de um ano de falecimento do avô materno. UNIRIO.

Essa foi uma performance ritual com a qual iniciei os caminhos para concretizar o Projeto Performanciã como uma série de ações. A performance não está incluída como uma performanciã do Projeto, porém, é importante registrá-la aqui antes de toda a organização da série de ações que virá a seguir, por ser um "pedido" de licença e bênção para os caminhos. Antes dessa ação, foram realizadas três ações do Projeto Performanciã.

O *Ritual-Exposição:Ascendência-Imanência-Transcendência*[115] foi uma ação ritualística em homenagem aos antepassados, aos ancestrais. Um pedido, uma permissão, uma avaliação de final de disciplina: o ritual foi iniciado em uma aula da pós-graduação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), na disciplina intitulada Arte Relacional como Revolução dos Afetos – ministrada pela professora e performer Tania Alice. Esta disciplina propôs discutir e experimentar, de forma teórico-prática, a performance como potencializadora de afetos, numa dimensão espiritual da existência.

As relações entre o tempo, a finitude, o envelhecimento, o político e o espiritual são o acesso da performance, que lida com uma condução narrativa de memórias de fotografias antigas e documentos originais de seus antepassados, indo até seus tataravôs e tataravós. Também expôs a árvore genealógica de sua família paterna, desde antes de sua chegada ao Brasil (Asth, família alemã). Ao longo da ação, apresentei um diagrama como prova aritmética de que todos nós somos parentes em algum grau. Apresentei elementos autobiográficos, como vídeos pessoais de infância em uma "máscara-iPad" com os quais me relacionava deixando despertar memórias dos meus avós já falecidos.

[114] Disponível em: *O Ritual-Exposição como recurso performativo autobiográfico*, artigo que escrevi para a Revista Questão de Crítica: http://www.questaodecritica.com.br/author/marcelo-asth/

[115] O vídeo de registro da ação é: https://youtu.be/r8k06HA7ef8

1ª: CORREIOS S/A (Senhoras Anônimas) / P.O.S.T. (*People Over Sixty Transmitting*) [116]

Locais e datas: Los Angeles (12/10/2013) / UNIRIO (23/10/2013) / diversos locais (2 anos)
Performance duracional de 2 anos, estimulada pelas ideias dos movimentos artísticos de *mail art* / arte postal, realizada em três etapas no desenvolvimento de ação:

Acima: Sete das dez senhoras que escreveram suas cartas de memória e receberam respostas durante dois anos.
Fig. Montagem com sete fotografias das senhoras participantes em seus momentos de escrita.
Fotografias minhas.

1ª etapa → Coleta/escrita de cartas:

- Em encontros realizados individualmente com dez senhoras brasileiras, com a média de 2 horas, cada uma delas escreveu uma carta a partir das palavras: "memória", "envelhecimento", "correspondência", "passado" e "conexão".
-
Cada uma dessas cartas foi transcrita e traduzida para o inglês sem que elas soubessem as destinatárias, sendo entregues posteriormente para outras dez senhoras nos Estados Unidos, durante o evento *Experimental Collectivities* no *Hemi Convergence* 2013 (Los Angeles, Califórnia, pelo Instituto Hemisférico de Performance e Política – IHPP)[117], no qual a pesquisa inicial do Projeto Performanciã[118] e a performance foram apresentadas. Na fotografia ao lado entrego a primeira carta a Carmen Valencia, ativista guerreira de Vieques, em Porto Rico, após a sua participação em uma das mesas do evento. Essa performanciã traz um título em português e outro em inglês por ter sido desenvolvida nesses dois países.
- Após a escrita, a autora da carta se posiciona com um relógio de sua casa e com a carta em mãos – para um registro fotográfico a ser enviado junto à carta.

[116] Disponível em: https://www.projetoperformancia.com/correios-s-a-senhoras-anonimas
[117] A performanciã, inicialmente, foi criada para este evento, mas ganhou proporções duracionais e se estendeu por dois anos como rede social à moda antiga.
[118] A pesquisa foi apresentada no grupo de trabalho *Public and Private Spaces in Urban Interventions.*

- O endereçamento das cartas é para senhoras anônimas que não se conhecem, mas que estabelecem uma rede social de comunicação autônoma – podendo escreverem sobre si mesmas e suas percepções em relação ao próprio processo de envelhecimento, enquanto resgatam a escrita de cartas como ação cotidiana e relembram de um outro tempo e outra dinâmica de comunicação.

À esquerda: As senhoras Laura Wainer e Lea Ostrover, remetentes de memórias na ação *CORREIOS S/A / P.O.S.T.*
Fig. Laura está de vermelho, sentada, com um relógio pequeno sobre a mesa e sua carta em mãos. Lea está de branco e segura sua carta e um relógio. Fotografias minhas.

2ª e 3ª etapas → Fundação da empresa CORREIOS S/A e performance duracional:

- O segundo momento se deu após o retorno do evento do IHPP, com a performance de "fundação da empresa" CORREIOS S/A (Senhoras Anônimas), ocorrida no dia 23 de outubro de 2013, durante o evento *(re)fluxus* (evento de performance realizado na Programação do II Seminário Internacional Corpo Cênico – UNIRIO).
- Neste evento "contratei" carteiros e carteiras que pudessem entregar a carta que receberam para algum idoso, podendo também respondê-la.
- O endereço dos Correios S/A foi o de minha residência. Desta forma pude observar o fluxo de cartas e entregar todas as cartas às destinatárias anônimas e as respostas às primeiras senhoras desta ação (presencialmente ou utilizando o sistema de envio de cartas pelos Correios).
- Em seguida, a ação se estendeu de forma independente, por dois anos em plena atividade, criando uma rede de conectividade entre pessoas com mais de 60 anos e com pessoas de todas as idades.

Fotografias de autoria não identificada.

2ª: AN.AN.SE. (Andanças Anônimas de Senhoras) [119]

Performance relacional | inspirada na *mail art* / arte postal | utilização de persona com máscara
Local: Largo do Machado – Rio de Janeiro
Dia 2 de dezembro de 2013, das 10h às 12h30.

Acima: A performance *AN.AN.SE.* foi realizada com 7 senhoras-carteiras que acompanhavam o velho Ananse, o mito africano. Ananse leva consigo o seu cajado com cartas da performance *CORREIOS S/A*.
Fig. À esquerda, Ananse com senhoras em fila. À direita, cajado com cartas penduradas por fios, cortados para serem espalhadas a outras senhoras no espaço do Largo do Machado.
Fotografias de Raquel Botafogo Selig.

Quem é Ananse:

- Ananse, segundo uma lenda africana, 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.

Sobre a performance:

- A figura de Ananse, agora na performanciã *AN.AN.SE.* (*Andanças Anônimas de Senhoras*)[120], carrega um bastão/cajado repleto de fios trançados com cartas escritas por diversas senhoras (para as ações *P.O.S.T.* / *CORREIOS S/A*). Com a ajuda das senhoras-carteiras Clautenes, Aída, Vera, Joseia, Tereza, Maria Apparecida e Didi – dispostas em

[119] Disponível em: https://www.projetoperformancia.com/an-an-se-andancas-anonimas-de-senho
[120] A performance aconteceu no dia 2 de dezembro de 2013, das 10h às 11h30 no Largo do Machado, Rio de Janeiro.

fila –, Ananse espalha esses fragmentos para idosos que se encontram em local de sua passagem, andando lentamente pelo espaço urbano.

Parceria para a realização da ação:

- A experimentação de saída do personagem Ananse pelas ruas é ideia e pesquisa de Gilson Moraes Motta, Professor Doutor da Escola de Belas Artes da UFRJ, que, juntamente aos alunos participantes do Laboratório Objetos Performáticos de Teatro de Animação, fundou o Grupo Nós na Teia – que desenvolve uma pesquisa sobre formas animadas no espaço público, unindo performance e caminhadas ao uso de bonecos e outras formas. Para a performanciã *AN.AN.SE. (Andanças Anônimas de Senhoras)*, realizamos uma parceria, em uma intersecção de pesquisas: performance e envelhecimento, a figura do Ananse (da lenda africana) e o uso da máscara como forma animada. A figura de Ananse, ao longo do percurso da ação, era trocada, "vestida" e experimentada pelos integrantes do Grupo Nós na Teia. O professor Gilson Moraes Motta publicou na Revista da Universidade Federal de Goiás um artigo que também cita as experiências de andanças de Ananse pelo espaço urbano, incluindo a ação do Projeto Performanciã com as senhoras-carteiras[121].

Acima: A performance *AN.AN.SE.* acontecendo no Largo do Machado.
Fig. Fila de senhoras com Ananse, sendo observados no espaço público.
Fotografias de Raquel Botafogo Selig.

[121] "Laboratório Objetos Performáticos De Teatro De Animação: Ananse Nas Ruas", artigo do Profº Drº Gilson Motta na Revista Arte de Cena – UFG.
Disponível em: http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce/article/view/31798/16972

3ª: AUTODIAGNÓSTICO DO ENVELHECER [122]

Performance relacional cocriada com a performer do Projeto Performanciã Vera Santos, inicialmente para a ocupação artística "Armando no Gonzaga", realizada pela gestão do grupo responsável na época, no Teatro Municipal Armando Gonzaga. A ação também foi realizada também no Sesc Campinas, na 11ª edição do Projeto PERFORMANCE, realizado pela Unidade.

Locais e datas: Calçada em frente ao Hospital Estadual Carlos Chagas, em Marechal Hermes – RJ (24/11/2013) | Praça de Campinas, pelo Sesc Campinas – SP (19/09/2014)

Sobre a performance:

- Uma consulta médica? Mística? Espiritual? Uma performance? Auto-dia-*gnosis*? A performanciã é uma mediação para que os idosos façam um autodiagnóstico de suas vidas, em um atendimento de "mesa branca" que mistura elementos do universo hospitalar (estetoscópio, jaleco/guarda-pó branco, prescrição de pílulas-verso e uso de questionário) com elementos ligados à espiritualidade (terço, incenso, pedras, búzios, defumador, maracá) e dinâmicas realizadas na consulta. Como colocar os pés sobre um tapete de grama natural e se imaginar no local que te dá mais paz; a autoescuta do coração com o estetoscópio; a canalização de energias de intenções do que se quer para enviar ao cosmos (a partir do contato da mão do "paciente" participante com uma mão de pedra sabão); e a escrita das respostas para as perguntas do questionário[123], para o autodiagnóstico acontecer.
- As respostas dos pacientes são anotadas com uma caneta-seringa e, por fim, é carimbado o diagnóstico com um carimbo de beijo. Por fim, receita-se um verso-pílula (versos de poetas nacionais) para que o paciente utilize "religiosamente" por 30 dias, de manhã e à noite[124]. Também é solicitado ao paciente para que coloque sua mão sobre a mão de pedra-sabão (até que o calor de sua mão ganhe do frio da pedra) e faça um pedido, a ser recolhido pelo cosmos. Uma leitura de pedras também pode acontecer, dependendo do caso.

[122] Disponível em: https://www.projetoperformancia.com/autodiagnosticodoenvelhecer . Contém também o vídeo da ação.
[123] O questionário traz perguntas como: "como bate seu coração?"; "qual o cheiro de sua vida?"; "qual a sua felicidade ao envelhecer e como fazer perdurá-la?"; "qual a sua dificuldade no envelhecimento? E como mudá-la?".
[124] Os versos-pílula estão disponíveis no link disponibilizado acima, no site do Projeto Performanciã.

À esquerda: Momentos da performanciã *Autodiagnóstico do Envelhecer*, com Vera Santos como mediadora de autodiagnósticos.
Fig. Quatro registros fotográficos em colagem: Vera performando na ação e recebendo seus "pacientes" participantes; o questionário do autodiagnóstico; e dinâmicas da autoescuta do coração com o estetoscópio e a dos pés descalços.
Fotografias minhas.

Acima: Três momentos da performance realizada em Campinas - SP, pelo Sesc.
Fig. Três registros fotográficos com três homens idosos participando da ação, neste dia realizada por mim como mediador de autodiagnósticos do envelhecer.
Fotografias minhas.

4ª: RITUAL'IDADES [125]

Esta foi a primeira performanciã do projeto realizada a partir de uma formação de comunidade socioartística a partir de oficina no Grupo Renascer.

Conjunto de performances rituais – relacionais ou não – para rememorar, homenagear ou ritualizar uma passagem ou momento da vida.
Local: Pátio da entrada e estacionamento do Hospital Universitário Gafrée e Guinle, na Tijuca – Rio de Janeiro.
Dia 26 de maio de 2014, período da manhã

Sobre a performance:

- A performanciã *Ritual'idades* reuniu diversas ações realizadas concomitantemente no espaço do pátio do Hospital Universitário Gafrée e Guinle, desempenhadas por oito senhoras, com média de 30 minutos de ação para cada uma:

- Jandira rememora o ritual de seu casamento e seu falecido marido nesta ação ritualística de recordações. Com elementos originais ligados à memória do seu casamento (como a grinalda original, o convite do evento, o terço e o buquê de flores em suas mãos), caminha por todo o pátio em passos ritmados e linhas retas, como quem está entrando em uma igreja para se casar. Pessoas se dirigiam até Jandira para entender o que estava acontecendo e a performer falava sobre o seu casamento com seu saudoso esposo.

[125] Disponível em: https://www.projetoperformancia.com/ritualidades . Contém também o vídeo da ação.

- Suely, sentada em uma cadeira, costura remendos em uma roupa – atividade essa ensinada por sua mãe e realizada, segundo ela, há mais de 60 anos. Estes remendos representam sua vida e à medida que os costura, silenciosamente relembra de fatos passados. Se alguém se aproxima de Suely para entender o que se passa, ela pode contar algumas de suas memórias.
- Maria Elisa configura seu ritual como uma memória das histórias contadas em sua infância por sua mãe e como uma ação que repetiu com seus filhos e, atualmente, com seus netos. A performer tem filhos bombeiros (um é tenente-coronel e o outro é major) e seus netos também almejam essa profissão. Em sua ação veste um quepe de bombeiro e conta histórias com brinquedos relacionados ao universo dos Bombeiros.

- Marta realiza uma performance ritual para homenagear uma grande amiga e comadre já falecida, chamada Lêda Maria – que faria aniversário a dois dias da ação. Marta aprendeu a jogar dominó com a amiga Lêda e, para a ação, trouxe o dominó, uma foto antiga das duas juntas e um maço de cigarros da marca que Lêda sempre fumava, com o intuito de receber transeuntes para jogadas rápidas. Seus parceiros de jogo são todos chamadas de Lêda pela performer Marta, independente de seus gêneros. Durante o jogo, Marta fala da relação entre as amigas.
- Lúcia veste roupas e faixa na cabeça com cores do Brasil, trazendo em seu pescoço uma medalha de 4º lugar em corrida, conquistada há anos no atletismo do Flamengo. Conta sobre este fato a quem ela encontra e depois sobre uma mini escada de dois degraus (caracterizando um pódio), solicitando que o espectador-participante em relação coloque no pescoço dela uma nova medalha, a “Medalha do Coração Vivo” (medalha que a performer confeccionou para a ação). Lúcia realiza um evento-ritual como nova cerimônia de premiação. Ao receber a medalha em formato de coração, interage com o público pedindo palmas e agradecendo as honras recebidas, fazendo um discurso sobre a vitória que é ter chegado à velhice com saúde e alegria.

- Sandra é fascinada por fotografia e é fotógrafa dos eventos, viagens e atividades do Grupo Renascer. Suas fotos são como rituais de registro de muitos momentos também de sua vida e, por isso, Sandra apresenta um parangolé autobiográfico de fotos de sua vida inteira (da infância à velhice e momentos do Grupo Renascer) para ser o próprio suporte, performance e exposição de si, dispositivo através do qual ela dispara memórias e histórias.

- Durante a adolescência e juventude, Thereza foi empregada de uma casa, onde morou e cuidou dos dois filhos de uma senhora – pouco mais novos que ela – e era como uma mãe para os meninos. Depois de parar de trabalhar nesta casa, perdeu o contato com os meninos, que já tinha como filhos, e nunca mais os viu. Nesta performance, Thereza também opta pela fotografia para ritualizar boas lembranças passadas com eles. Para isso, veste um avental de cozinha sobre a roupa e traz 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. Com um discurso próximo ao de mães que têm seus filhos desaparecidos e se reúnem em grupos de busca, Thereza pergunta aos que se aproximam se conhecem algum daqueles meninos e se poderiam ajudá-la a encontrá-los. Obviamente ninguém saberia 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 invenção do participante da ação ritual, porém, enquanto performance, no vivo acontecimento que proporciona surpresas inusitadas, este fato deu um novo sentido à ação da performer. Outras pessoas sugeriram a ela colocar notícias em jornais e anúncios em rádios, procurando um encontro com os meninos. No entanto, o seu encontro com as memórias já acontecia a partir de sua ação.

- Vera realiza um ritual espiritual com intenções bem definidas, que consiste em transmutar energias negativas de seu passado, momentos difíceis que ainda dificultavam seu avanço emocional para uma nova fase de sua vida e defeitos seus que considera prejudiciais para ela. Vestida toda de branco, na intenção de purificação e limpeza espiritual e com uma faixa na cintura de cor roxa (simbolizando a chama violeta da transmutação, de Saint Germain, mestre ascencionado da Grande Fraternidade Branca), Vera senta-se ao chão, concentrada numa 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 compõem seu cenário espiritualista, exagerando nos simbolismos. Um fogareiro de barro com velas acesas para depositar papeis com intenções de transformação para serem queimados com preces e murmúrios não ouvidos pelos espectadores de seu ritual. Seu figurino traz inúmeras estrelas pretas (seus momentos negativos) com miolos verdes (simbolizando a esperança e o que deve maturar) que ficam penduradas por fios que Vera vai cortando durante a sua ação, jogando as estrelas para trás, sobre o ombro, dando lugar a novas estrelas, agora prateadas (que até então estão escondidas na parte interna de seu figurino na performance). Uma peça de vidro com um triângulo representando o divino e a unicidade e mandalas feitas por ela com chaves que colecionou em sua vida e com cacos de espelhos quebrados. Sua ação é a mais internalizada e menos relacional.

Todas as fotografias dessa ação foram feitas por mim.

5ª: EM QUE ESPELHO FICOU PERDIDA A MINHA FACE? [126]

Ação cocriada com Joséa Lima, participante da Oficina de Performanciãs no Grupo Renascer.
Local: em frente ao ISERJ (Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro) – Tijuca - RJ
Dia 6 de junho de 2014, período de 2 horas (11h30 às 13h30).

Sobre a performance:

- Jô (Joséa Lima), 81 anos de idade, em uniforme colegial, relembra a sua época de estudante e a sua relação de uma vida inteira profissional em dedicação à educação no Rio de Janeiro (tendo sido professora, pedagoga e diretora de colégio)
- Senta-se em uma carteira de estudante, colocada na porta de entrada de um colégio e por ali permanece durante a troca de turnos de alunos.
- Na mão de Jô, um relógio de bolso parado. Em seu rosto, óculos com espelhos ("espelhóculos"), nos quais os transeuntes e curiosos podem passar e olhar-se, encaixando a imagem de seu rosto no rosto dela.
- Durante as duas horas de ação Jô não vê quem se coloca à sua frente e apenas repete, exaustivamente, o último verso do poema *Retrato*[127], de Cecília Meireles: "Em que espelho ficou perdida a minha face?". O verso é apresentado de forma quase mecânica, em decorrência de um acidente vascular cerebral (AVC) que teve há alguns anos – dificultando a sua oralidade.
- Transeuntes da rua Mariz e Barros, alunos, funcionários e professores do ISERJ interagiam com Jô, fornecendo suas respostas para a pergunta feita, suas conclusões, reflexões e imagens geradas a partir desse encontro.

Acima: Três momentos da performance realizada por Joséa Lima.
Fig. Três registros fotográficos: Jô com o "espelhóculos", o relógio na mão e alunos interagindo com a ação. Fotografias minhas.

[126] Disponível em: https://www.projetoperformancia.com/emqueespelho. Contém também o vídeo da ação.
[127] MEIRELES, C. **Obra poética**. Volume 4. Biblioteca luso-brasileira: Série brasileira. Companhia J. Aguilar Editora. 1958. p 10.

6ª: PARADA OBRIGATÓRIA! [128]

Ação relacional resultante da Oficina de Performanciãs no Grupo Renascer.
Local: início itinerante pelas ruas, ponto de ônibus em frente ao HUGG – Tijuca – RJ
Dia 2 de junho de 2014, no período matinal.

Sobre a performance:

- Performance realizada por 15 senhoras da Oficina de Performanciãs do Grupo Renascer.
- Neste ponto de ônibus em que a performance ocorre, às quintas-feiras, com a saída de uma média de 300 idosos das atividades da reunião geral semanal do Grupo Renascer, os pontos ficam cheios e os motoristas não param para os idosos embarcarem. A ação surgiu da facilitação de um debate com os participantes da oficina, que demonstraram insatisfação com esse fato, buscando situações criativas para o problema.
- A solução performática foi chamar a atenção no visual, pois somente assim seriam vistas pelos outros: vestidas com fantasias de carnaval, esplendor, maquiagem, máscaras, colares havaianos, roupas coloridas e estampadas e adereços chamativos.

- Na primeira parte, as quinze senhoras chamativas saem do HUGG como num cortejo fúnebre, marcado pelo toque de um tambor do divino. Lentamente, em passos ritmados, a fila de senhoras percorre algumas ruas até voltar ao ponto de ônibus mais próximo da saída do hospital.
- As senhoras fazem sinal para a parada obrigatória do ônibus e quando este para no ponto, uma senhora de cada vez é incumbida da missão de entregar ao motorista um folheto informativo com artigos do Estatuto do Idoso sobre o direito de gratuidade e de ir e vir, além de notícias sobre detenções e multas que motoristas de ônibus sofreram por

[128] Disponível em: https://www.projetoperformancia.com/paradaobrigatoria . Contém também o vídeo da ação.

desrespeitarem os idosos. Quando um ônibus para, é feito um grande carnaval, com batida de percussão, gritos, palmas, alegria. Foram parados 30 ônibus nessa ação.

Fotografias de Raquel Botafogo Selig.

7ª: OPERAÇÃO TAPA-BURACO! [129]

Ação relacional resultante da Oficina de Performanciãs no Grupo Renascer.
Local: calçada de pedra português esburacada na Rua Mariz e Barros – Tijuca – RJ
Dia 16 de junho de 2014, no período matinal.

Sobre a performance:

- As calçadas do Rio de Janeiro são um grande problema para a sua população idosa. Na Oficina de Performanciãs, realizada no Grupo Renascer, a decisão por realizar uma ação sobre os buracos das calçadas foi unânime.
- Encontrar uma calçada esburacada para se deitar, revelando uma operação de denúncia e protesto denominada aqui como "Tapa-Buraco". Uma fila com 10 pessoas com mais de sessenta anos se forma próxima ao grande buraco e, cada idoso, individualmente, deita-se por um período, após colocar um figurino específico e padronizado para a ação (blazer acolchoado com espuma na parte interna/costas e uma longa saia). Uma bengala caída próxima ao corpo. Dois cones de trânsito sinalizam o impedimento da passagem e o alerta para o perigo, contendo placas com informações sobre quedas na terceira idade, suas causas, consequências e dados estatísticos. Outra placa confunde os transeuntes por conter o brasão da Prefeitura do Rio, parecendo ser uma operação oficial, trazendo no lugar do nome da cidade, a frase “RIO DOS IDOSOS”, trazendo uma relação dúbia em seu significado, ironicamente, como uma cidade destinada aos idosos e também um riso como descaso com a população geral.
- Enquanto um deitava/meditava/experimentava o buraco, os outros esperavam. Se alguém perguntasse o que se passava ali, as senhoras respondiam apenas: "é a operação "Tapa-Buracos!".

[129] Disponível em: https://www.projetoperformancia.com/operacaotapaburaco . Contém também o vídeo da ação.

RIO
OPERAÇÃO
TAPA-

RIO
OPERAÇÃO
TAPA-
BURACO

8ª: PARK IN SON / SON IN PARK [130]

Programa performativo[131] realizado entre três gerações.

Local: Parque São Clemente – Nova Friburgo Country Clube – Nova Friburgo - RJ

Dia 25 de outubro de 2014, no período matinal.

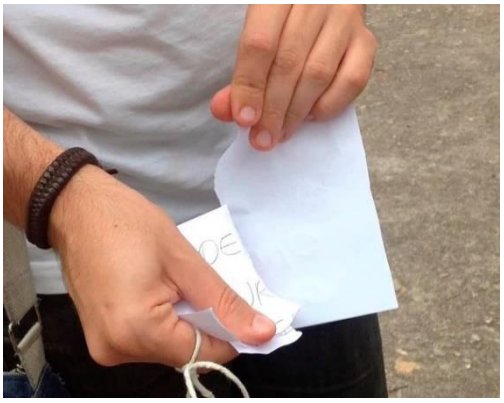
Sobre a performance:

- Neste dia, meu pai completou 60 anos de idade (marco de entrada na terceira idade no Brasil). A performance foi realizada por mim (na época com 27 anos), por meu pai (60) e por meu avô (na época com 89 anos), que era portador do Parkinson (o que restringia a sua movimentação e força nas mãos para desempenhar algumas ações).
- O título da performanciã *"PARK IN SON / SON IN PARK*" revela a ideia do parque nos filhos e dos filhos no parque, como esse lugar de encontro, de atividades, de contemplação da natureza. Esse lugar foi marcante para nós três, em passeios na cidade. No dia do aniversário do meu pai, uma performance de celebração da vida.
- O programa performativo, planejado por mim, não era de conhecimento de meu pai e de meu avô, até o momento de sua realização.
- Cada pessoa/família/grupo que passasse por nós naquele dia no parque, era solicitada para tirar uma fotografia nossa. Outros registros foram feitos por mim.
- Foram desempenhadas seis etapas do programa performativo, explicados a seguir:

[130] Disponível em: https://www.projetoperformancia.com/parkinson. Contém também o vídeo da ação.

[131] O termo programa performativo é discutido e definido no artigo *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea* (2008), da artista Eleonora Fabião e consiste em delimitar ações como campos de experiência, sem ensaios do performer, apenas a sua preparação em todo o processo para a experimentação de ações, combinações, possibilidades, a partir de um ponto disparador dessa performatividade. Para saber mais sobre o programa performativo: FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. **Sala Preta**, Brasil, v. 8, p. 235-246, nov. 2008. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373/60355.

- 1 – O FIO: No início da ação, foi perpassado um fio de barbante branco atado aos dedos indicadores de nossas mãos. Durante a ação inteira deveríamos estar conectados, simbolizando a ancestralidade e o elo de nossas gerações. O fio delimitava nossos passos e ações: onde um de nós ia, os outros deveriam acompanhar. O fio também passava uma ideia de limitação física pelo Parkinson, a ser experimentada por todos nós na ação, com nossos movimentos limitados e respeitosos ao tempo de movimentação do meu avô.
- 2 – MEDITAÇÃO / ORAÇÃO: Sentar em um banco, fechar os olhos, meditar, dar as mãos, realizar agradecimentos a cada um de nós.
- 3 – HISTÓRIAS / CONEXÃO: É dado um papel para cada um, junto a uma caneta. Meu avô deve contar uma história marcante com o meu pai; meu pai conta uma história marcante comigo; eu conto um momento marcante com meu avô: **AVÔ > PAI > FILHO/NETO > AVÔ.** Após narrar essas memórias, escrevemos nos papeis palavras destacadas dos relatos, que eram picotadas e fragmentadas em pequenos pedaços.



- 4 – PLANTIO / CULTIVO: Meu avô foi agricultor por 79 anos de sua vida, mexendo na terra e fazendo brotar, em áreas rurais do interior. Neste momento fomos para um canteiro de terra plantar sementes de flores e leguminosas juntamente com as palavras escritas e fragmentadas, utilizadas como "adubo" – enquanto meu avô narrava histórias de sua vida de trabalho e conexão com a terra.

- 5 – BOLAS / O CORPO RESPONDE: Dois momentos de jogo com bolas. O primeiro foi realizado dentro do coreto do parque, com bexigas de ar leves para acionar o movimento das mãos. Meu avô não tem força para soprar os balões. Jogamos um tipo de "três cortes", vôlei-leve-de-balão, observando movimentos fluidos. O fio que nos une nos revela a dificuldade de nos movimentarmos em nossos próprios tempos e percepções em direção ao balão. Um movimento mais amplo puxa o braço do outro. No segundo momento, fomos para o gramado jogar futebol com uma bola mais pesada, intensificando os movimentos realizados no quadril e para abaixo dele. A bola vai longe, todos nós temos que correr para buscá-la – mas não podemos/conseguimos correr. 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 sua busca. Os movimentos de todos ficam mais equalizados e mais comedidos. Entendemos o quanto podemos: temos que driblar a nossa vontade de chutar dentro de nossas vontades e energias para acompanhar a energia do movimento limitado. Meu avô perde muitas bolas, suas pernas não acompanham, seu joelho não sobe muito. Mesmo assim, surpreendentemente, meu avô consegue fazer uma embaixadinha.

- 6 – INSCRIÇÃO: Em uma árvore do espaço em que plantamos nossas sementes, fizemos a inscrição de nossas iniciais em seu caule: **BE - Borlido Elias. BEF - Borlido Elias Filho. M - Marcelo.** Marcados por muito tempo na natureza e inscritos na matéria viva.

- Tal marcação permanece no local como registro. Outros papeis em branco foram entregues, agora para escrevermos nossos desejos para o futuro de cada um de nós: eu para o meu pai, meu pai para meu avô, meu avô para mim: **EU > PAI > AVÔ > EU.**
- As cartas foram amarradas a esta árvore e, para finalizar o programa, soltamos o fio que nos unia.

9ª: D.A.D.A. [132]

Programa performativo realizado com duas senhoras (Maria da Conceição, de 89 anos, e Lia Dalva, de 82 anos, na época) portadoras da Doença de Alzheimer (D.A.) e seus cuidadores durante a ação: Marta (filha de Maria) e Antônio (neto de Lia).
Local: residências das senhoras: Nova Friburgo e Rio de Janeiro – RJ.
Realizadas as duas etapas entre fevereiro e março de 2015 – 1h30 cada encontro.

Sobre a performance:

- As iniciais do título da ação se referem àquelas utilizadas por médicos, cuidadores e pessoas que pesquisam e/ou tem 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 características reconhecíveis tanto nos processos vivenciados por pacientes diagnosticados quanto no movimento artístico, de forma geral: experimentos sobre repetição, fluxo, corte, embaralhamento e sentido na expressão e na comunicação do portador de Alzheimer
- Maria da Conceição trabalhou em sua vida na roça e em casa, cuidando dos filhos – na época com 4 anos de diagnóstico. Já Lia Dalva foi professora, pedagoga, pintora e escritora de livros didáticos de alfabetização e livros infantis, como *A Menina e o Velho* e *Dona Marta Lagarta* (Premiado pela Unesco no Concurso Livros para um Mundo Melhor) – na época com 6 anos de diagnóstico.
- A ação foi realizada em duas partes, nas casas das senhoras participantes. Cada senhora participou de um programa performativo com três etapas de realização e alguns códigos estabelecidos previamente. Cada cuidador das senhoras seria o mediador/facilitador da proposta, conduzindo a ação junto à idosa, explicando suas ações a cada passo. Fiquei apenas auxiliando pontualmente e realizando os registros da ação. São recursos:
- Fluxo/corte/repetição: A palavra "dadá", escolhida para denominar o movimento de vanguarda europeu, também traz o significado de cavalo de madeira. Do início ao fim da ação, o cuidador facilitador deveria dar corda em uma caixinha de música em formato de carrossel com cavalinhos de madeira e música que remete à infância, repetindo essa ação

[132] Disponível em: https://www.projetoperformancia.com/dada. Contém também o vídeo da ação.

por diversas vezes, indicando tanto a repetição de narrativas, no "dar corda" ao fluxo de memórias e pensamentos.

- Compartilhamento de memórias e pintura: as senhoras foram instigadas a contar memórias importantes de suas vidas. As histórias e algumas frases e expressões eram muito repetidas por elas e o vídeo da ação apresenta esses momentos. Após narrarem as histórias, recebiam uma tela e tinta aquarela, para pintarem as cores, ritmos e formas de suas lembranças, em uma proposta de iniciar nesta etapa, uma "arte dadaísta" com a performance, apresentada em um resultado com um toque *nos-sense* como em uma espécie de *action painting* (com o ato de pintar como foco da performance) como registro sutil de imagens do inconsciente que evidencia uma memória em processo de degradação. Maria nunca havia pintado na vida[133], já Lia Dalva tem nas paredes de casa quadros pintados por ela. A partir da D.A., Lia agora pinta de outra forma.
- Na última etapa, com o quadro pintado, seguimos para uma dinâmica inspirada em uma instrução do líder do movimento dadaísta, Tristan Tzara, em seu famoso poema *Receita para fazer um poema dadaísta*[134], cortando palavras para a criação de um poema a ser colado no quadro, sobre as memórias pintadas. Maria cortou uma oração católica de Nossa Senhora Aparecida, de quem é devota. Lia cortou as frases dos livros que escreveu. Um registro fotográfico foi realizado por mim apresentando a senhora, quem facilitou o processo e o quadro D.A.D.A.ísta finalizado.

[133] Deixei tela e tintas com Marta, cuidadora de sua mãe, Maria. Posteriormente, continuou realizando essa atividade com Maria, que a partir da performance sempre retomava essa lembrança positiva para ela.
[134] Nesse poema, Tzara instrui pegar um jornal, cortar um trecho do tamanho que se deseja ter o poema, cortar suas palavras e depois sortear a ordem de seus aparecimentos no poema.

10ª: NOSSAS SENHORAS NAS ALTURAS! / O SENHOR TÁ LÁ NO CÉU! [135]

Performance relacional itinerante

Local: percurso entre a Rua Santa Clara e a Avenida Nossa Senhora de Copacabana, no bairro de Copacabana – o com maior concentração de idosos no Brasil.

Dia: 3 de julho de 2015.

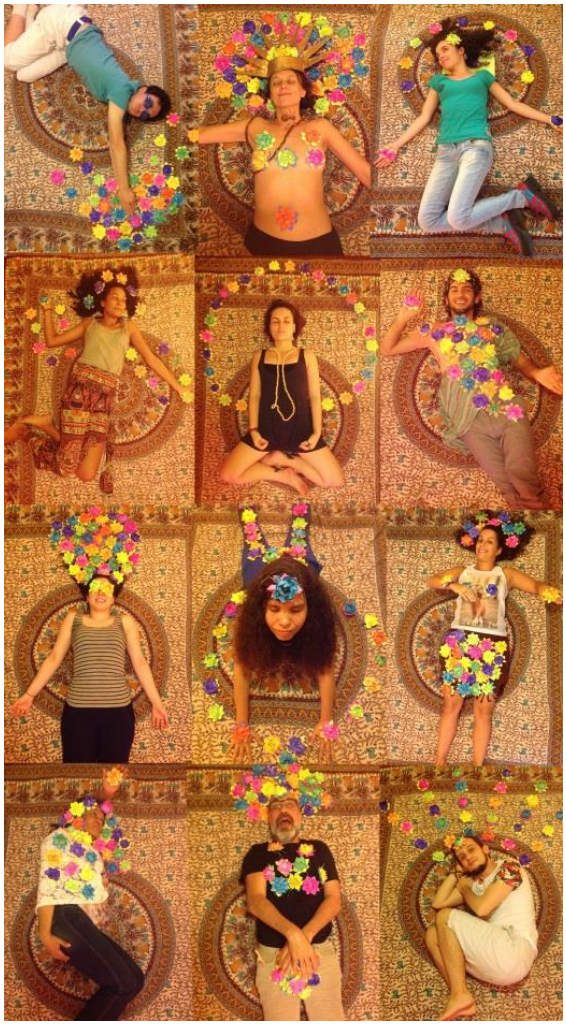
Sobre a performance:

- Caetana Dias, na perna de pau, caminha nas alturas como uma Nossa Senhora com um manto – a partir de uma performance que já havia realizado em um cortejo de Todos os Santos, da Grande Companhia Brasileira de Mysterios e Novidades. Vera Santos, vestida com uma indumentária e turbante brancos, portava um megafone, participando de forma mais relacional com os transeuntes, convidando a todos para contarem memórias e homenagearem pessoas idosas, ofertando flores de origami do manto da santa e anunciando alto: "Nossa Senhoras nas alturas! O Senhor tá lá no céu!". José Adriano com seu acordeom, ativou uma atmosfera festiva da ação. Como ação de celebração, de homenagens e de lembranças aos idosos, a performanciã trazia a ideia de elevar senhores e senhoras às alturas – também dos decibéis.

Fotografias de
Raquel Botafogo Selig

[135] Disponível em: https://www.projetoperformancia.com/nasalturas. Contém também o vídeo da ação.

- Para essa performance foi realizada uma ação prévia chamada *Lótus*, em que recebi doze pessoas em minha casa, oferecendo um café completo em um ambiente preparado com música para meditação e incenso. Nesses encontros foi realizada a feitura de 50 flores de lótus[136] a partir de uma técnica de origami, em uma performance em que as pessoas falavam de si, de suas expectativas e processos de envelhecimento, criando suas flores coloridas ao aprender uma técnica enquanto respondiam perguntas em duas etapas: "O que você gostaria de transformar em sua vida?" e "Como você sonha a sua velhice e como é ou se imagina nessa fase da vida?". Cada etapa explicada para a feitura do origami se associava às transformações pessoais desejadas: 1 - preparar as várias camadas que temos; 2 - encontrar um centro e harmonizar as camadas amarrando-as com um nó firme com um fio / juntar as camadas; 3 - abrir as pétalas e florescer para a mudança de formatação. Cada flor confeccionada recebia o nome de um idoso escrito em seu verso, como forma de homenagear pessoas idosas que conhecem. As flores foram presas e elevadas ao manto da santa, distribuídas aos transeuntes que falavam ao megafone na performance em Copacabana. Ao final de cada encontro de *Lótus*, tirávamos uma foto compondo com as flores confeccionadas até então. As fotografias ganharam uma fotoperformance. Os participantes da ação foram: Raquel Botafogo, Rafael Rodrigues, Dandara Fulô, Vanessa Onofre, Vera Santos, Marcelo Scofano, Inês Petereit, Tamara Sbragio Ganem, Tania Alice, Diego Baffi, Renata Teixeira e Diogo Rezende. Na imagem acima, a fotoperformance resultante dos registros dos doze participantes de *Lótus* com as flores confeccionadas.



[136] Lótus (*padma*) é a flor que 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 com aquilo que o rodeia". Para nascer, ela enfrenta densas camadas de lama até florescer resplandecente suas camadas de pétalas como uma das mais belas flores da natureza.

11ª: MANI-FESTA-AÇÃO! [137]

Performance relacional construída coletivamente durante a oficina realizada na Semana Internacional Idoso no Sesc São Paulo. Registro feito por mim.
Local: Sesc Santana, São Paulo.
Dia: 3 de outubro de 2015, tarde.

Sobre a performance:

- A performance inicia com senhoras levantando cartazes em branco, enquanto papéis escritos pelas performers com palavras de estereótipos sobre o idoso e seu papel social imposto na sociedade cobrem suas bocas.
- À medida que encontram o público, se libertam, aos poucos, desses papéis, solicitando aos espectadores participantes que escrevam nos cartazes em branco palavras de reivindicação e estímulo para a luta e o reconhecimento dos mais velhos, ativando essa dinâmica performativa relacional a partir de diálogos das senhoras com o público participante, alimentando um debate sobre as condições do idoso em nosso país e de como podemos construir ideias para um mundo com mais respeito aos processos do envelhecer, de modo intergeracional e coletivo. A performance ocupou diversos espaços da Unidade Santana, terminando em um show da programação, terminando em festa.

[137] Disponível em: https://www.projetoperformancia.com/manifestacao. Contém o vídeo da ação.

12ª: ORÓCULOS [138]

Performance relacional de programa performativo construída coletivamente durante a oficina realizada na Semana Internacional Idoso no Sesc São Paulo.
Local: Sesc Santana, São Paulo.
Dia: 4 de outubro de 2015, tarde.

Sobre a performance:

- A ação oferecia ao público a experiência de se consultar com uma das senhoras-oráculo, termo que criamos para assumir uma persona pelas performers que participaram da Oficina de Performanciãs (Angela Maria, Dora Alice, Edna, Mercedes e Rosely.)
- O primeiro passo para a participação do espectador na performance de consulta era o convite à meditação sobre alguma questão pessoal da vida, a partir de um olhar profundo para as lentes do "espelhóculos"[139] no rosto da senhora à sua frente, através do reflexo – na ideia de que quando é consultado um oráculo, nós também estamos nos consultando.

Acima: Senhoras-oráculos com seus "espelhóculos" em *Oróculos* – Sesc Santana – RJ
Fotografia de Geraldo Cruz.

[138] Disponível em: https://www.projetoperformancia.com/oroculos. Contém também o vídeo da ação.
[139] Este recurso foi utilizado no projeto pela primeira vez na performance *Em que espelho ficou perdida a minha face?*.

- Após a meditação na questão, o espectador-participante fazia uma pergunta pontual para o oráculo e tirava de um saquinho que a senhora-oráculo segurava, um provérbio popular[140] (que se liga à memória social), lendo-o em voz alta para a performer.
- No terceiro momento, a senhora-oráculo (sem ver quem está à sua frente) busca unir a sua própria experiência de vida, o poder oracular e a sabedoria contida no provérbio sorteado ao acaso para elaborar, então, um apontamento de caminho para a questão apresentada, sem necessidade de oferecer uma resposta única, mas, apresentando, de forma ampla, uma mensagem mais precisa e também enigmática para o participante continuar a meditar sobre ela. Para oferecerem as consultas performáticas, as senhoras se confrontaram também com assuntos também já vivenciados por elas em suas vidam oferecendo também uma oportunidade de revisitar momentos e até superar algumas questões próprias ao que oferecem mensagens positivas aos participantes.
- A performance *VIVA+60!* foi realizada junto ao Lata 65. No tópico anterior comentamos essa ação, também feita no Sesc Santana – porém, pela brevidade da ação, não a abordamos como uma ação destacada do Projeto, visto que ocorreu como fechamento das oficinas dos dois projetos proponentes interagindo com a proposta. O vídeo encontra-se no mesmo link de *ORÓCULOS.*

À direita: Senhoras-oráculos em ação.
Fig. Performers recebendo o público com "espelhóculos". Fotografia realizada por mim.

À esquerda: *VIVA+60!* – performance realizada pelo Projeto Performanciã e pelo Lata 65.
Fig. Participantes de *ORÓCULOS* tiveram letras desenhadas por participantes da outra oficina, com *jets* de tinta spray em suas camisas, formando o nome da ação.
Fotografia realizada por mim.

[140] Os provérbios são frases de sabedoria que trazem grandes ensinamentos, que correm de boca em boca há gerações. Os provérbios contidos nesses saquinhos (provérbios oraculares) foram compartilhados e coletados durante o processo da Oficina de Performanciãs.

13ª: PASSA-TEMPOS [141]

Performance relacional com jogos realizada a partir de duas Oficinas de Performanciãs na 15ª edição do Festival Sesc de Inverno (com o tema "Tempo" e *slogan* "Reinventando o Momento".
Local: Sesc Teresópolis e Sesc Nova Friburgo - RJ.
Dias: 14 e 18 de agosto de 2016, 2h.

Sobre a performance:

- Essa ação interativa teve como proposta a criação de um espaço de jogos oferecidos por participantes da Oficina ao público geral, com classificação etária livre. Os dois jogos oferecidos foram o "Quebra-Cabeça" e o "Jogo da Memória". Tais jogos tinham como temática o tempo, a narrativa da memória pessoal e social, as transformações vivenciadas por cada um e pelos espaços das cidades de Teresópolis e Nova Friburgo.
- As fotografias pessoais dos participantes foram transformadas em grandes Quebra-Cabeças em dois estilos: um com 20 peças e outro, de montagem mais fácil, com peças triangulares de encaixe. Retratos cortados, cabeças quebradas na reconstrução da imagem do passado.
- O Jogo da Memória foi confeccionado com fotografias antigas das respectivas cidades, em baralhos variados contendo 8 pares de fotografias, cada um. E muitas memórias.
- Tanto um jogo quanto o outro, em sua montagem ou "partida" realizada, tinha como fio condutor o compartilhamento da memória do idoso – que no caso do quebra-cabeça contava sua história pessoal e sua trajetória de vida (só era revelado no desenrolar do jogo que se tratava da fotografia do idoso à frente do espectador participante) e no Jogo da Memória, a cada par formado pelo jogador, contava um pouco sobre aquele espaço, suas transformações e sua relação com ele.
- As performanciãs *PASSA-TEMPOS* aconteceram em espaços abertos e de circulação do grande público do SESC (transeuntes ou pessoas atentas à divulgação da programação do Festival), com diversas mesas de jogos dispostas com duas cadeiras, convidando o público para a participação. As ações aconteceram nos últimos dias de cada oficina, contando com quinze pessoas com mais de sessenta anos como performers de suas memórias.

[141] Disponível em: https://www.projetoperformancia.com/passatempos.

Acima: Senhoras e senhoras contam suas memórias e suas histórias pessoais e sociais aos espectadores participantes, a partir do uso de jogos com proposta performativa e relacional.
Fotografias de minha autoria.

14ª: FOTOPERFORMANCES DO ENVELHECER [142]

Série de fotografias performadas/fotoperformances criadas em Oficina de Performanciã, com exposição homônima no Sesc Rio Preto.
Local: Sesc Rio Preto – São José do Rio Preto – SP.
Dias: Oficina nos dias 15 e 16 de fevereiro de 2017 e exposição das fotos no dia 17.
Performance realizada em parceria do fotógrafo Clayton Leite.

Sobre a performance:

- Em dois dias da Oficina de Performanciãs no Sesc Rio Preto, um grupo de idosos do Sesc teve uma experiência performática de integração, reflexão, debate e criação sobre as questões de estereótipos e representações sociais do idoso, tendo como foco a análise de imagens de obras da História da pintura que tenham representações de pessoas mais velhas conforme suas épocas e contextos socioculturais. Durante a oficina, os participantes tiveram contato com mais de trinta pinturas em que pessoas idosas são apresentadas como figuras centrais, criando um espaço de diálogo sobre a imagem do idoso, desde tempos antigos até a contemporaneidade. Os participantes compuseram releituras desses quadros, resultando em fotografias performadas[143], utilizando tecidos, figurinos e adereços para recriar as imagens trabalhadas como novas imagens do envelhecimento.
- A série de fotografias resultante da oficina foi exibida na exposição homônima realizada no SESC, participando do projeto anual da Unidade, intitulado *NOVOS VELHOS?* – projeto este que aborda o envelhecimento sob a perspectiva das mudanças de comportamento dos idosos, os clichês relacionados a estas pessoas e as possibilidades de enfrentamento desta população diante do mundo contemporâneo, trazendo questões que desafiam limites e crenças.
- O resultado desta série de fotografias performadas foi transformado em vídeo editado por Pedro Martins para compor a programação da 2ª Caminhada Sesc em Defesa da Pessoa Idosa, promovida pelo Sesc e pela Prefeitura do Rio, sendo exibido em *loop* durante todo o período do evento, de manhã e de tarde. O vídeo se deu como a 22ª ação do Projeto Performanciã, sendo assistido por grande número de idosos presentes no evento.

---

[142] Disponível em: https://www.projetoperformancia.com/14a-fotoperformances-do-envelhecer. Contém também vídeo criado para o Sesc Copacabana, a partir da série realizada no Sesc Rio Preto.
[143] A fotoperformance – ou fotografia performada – é uma das categorias da performance artística, que trabalha com a fotografia como suporte e a performance como ação. As releituras feitas a partir do quadro trazem novos títulos.

Na ordem, acima: *O Último Cavalheiro*, 1926, de Albert Birkle; *O Tempo, as Velhas*, 1746, de Francisco de Goya; e *Fiel*, 1879, de Charles Edward Perugini. Releituras feitas pelos performers da ação. Fotografias de Clayton Leite.

Acima: À esquerda o quadro *Mãe de Whistle*r, 1871, de James McNeill Whistler. À direita, sua releitura *Cine Sofá*. Os nomes dos participantes da Oficina de Performanciãs do Sesc Rio Preto estão nos créditos das imagens do site. Fotografia de Clayton Leite.

15ª: REFLEXOS [144]

Performance relacional apresentada 16 vezes, a partir de temas específicos, a partir de Oficinas de Performanciãs e encontros para a sensibilização dos grupos para a proposta.
Locais e datas: Sesc Guarulhos (12 de maio de 2019, dia das mães – duas entradas na programação, manhã e tarde), Sesc Birigui (25 e 26 de novembro de 2017 – quatro entradas na programação de inauguração da Unidade, manhã e tarde – e 9 e 10 de dezembro de 2017 – duas entradas na programação, manhã), Sesc 24 de Maio (quatro entradas na programação de inauguração da Unidade – 19 e 20 de agosto de 2017 – quatro entradas na programação, manhã e tarde), Sesc Carmo (21 de junho de 2017, tarde), Sesc Itaquera (22 de junho de 2017, manhã), Sesc Osasco (22 de junho de 2017, tarde) e II Seminário Velhices LGBT / ONG Eternamente Sou (na Câmara Municipal de São Paulo, no dia do Orgulho LGBT, tarde de 28/06/2018). As ações duram uma média de 30 minutos por grupo. Com dois grupos revezando, fazemos 1 hora de ação.

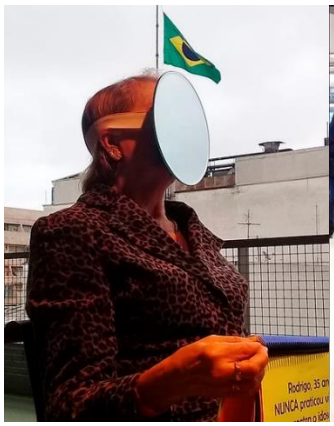
Sobre a performance:

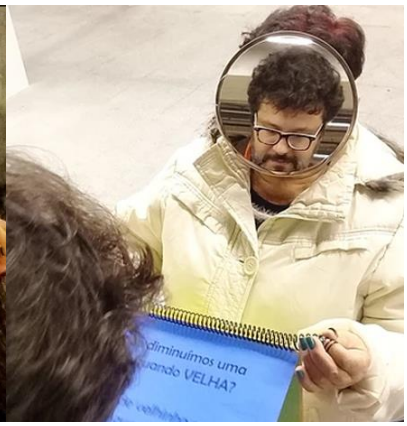
- Aqui a ação será comentada em partes com fotos minhas. Para cada contexto a performance assumiu novas questões a tratar dentro de temas do envelhecimento.
- A performanciã consiste na colocação de duplas de cadeiras, uma de frente para a outra, em um espaço amplo com fluxo de movimentação. Em uma das cadeiras, um idoso está com uma máscara-espelho (com a qual nada vê, ficando em estado de meditação) e em suas mãos um material preparado com frases sobre o universo do envelhecimento e suas questões. O espectador participante é convidado a sentar-se na cadeira vazia, ler ou pegar uma das frases, olhar-se no espelho por um tempo, pensando naquela questão e se colocando no lugar do outro.
- As máscaras-espelho cobrem os rostos dos idosos para que suas identidades se multipliquem no olhar de cada pessoa que participa da ação. Com isso, representam todos os idosos.
- *Reflexos* foi criada para a programação de junho de 2017 (voltada para a Campanha de Conscientização da Violência Contra a Pessoa Idosa) nas Unidades Carmo, Itaquera e Osasco. Os idosos que participaram das Oficinas de Performanciãs nesses espaços criaram frases pensando níveis de violências veladas sofridas por pessoas idosas, como: abuso financeiro, falta ou excesso de cuidados ao idoso e suas consequências, preconceitos, tabus e estereótipos. As frases, criadas a partir de debate sobre o assunto, foram impressas em papeis neon coloridos como material da performance, sendo

[144] Disponível em: https://www.projetoperformancia.com/15a-reflexos.

manipuladas pelo idoso. Algumas frases informativas sobre o assunto já pré-definidas também compuseram o material. Os participantes da Oficina não somente criaram o material, se informando e colocando suas expressões, como também puderam se colocar em ação nesta campanha, a partir da performanciã.

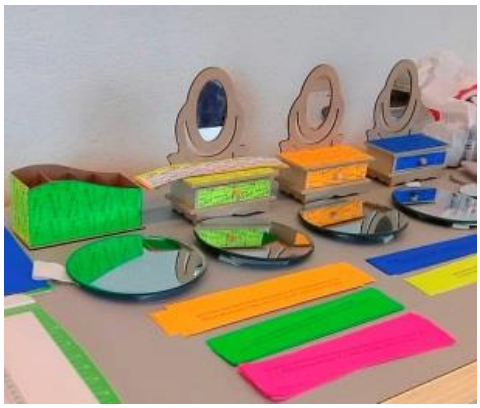
- Na programação de inauguração do Sesc 24 de Maio, as performances contaram com idosos que haviam participado da oficina de *Reflexos* no Sesc Carmo e as frases utilizadas foram inseridas em cadernos espiralados criados para manipulação e melhor interação do espectador-participante, refletindo questões gerais do envelhecimento – essas frases foram disponibilizadas pelo Sesc SP, que já tinha um material preparado para eventos sobre o envelhecimento e foram adaptadas para os cadernos da performance. As quatro entradas na programação não contaram com oficinas, mas com encontros de sensibilização dos grupos para a realização da proposta.





- Na programação de inauguração do Sesc Birigui, para a oficina, aproveitamos frases do material cedido para a última ação (SESC 24 de Maio) e criamos novas frases com os participantes, com assuntos gerais sobre o envelhecimento.

- No retorno ao Sesc Birigui para nova oficina, contamos com novas frases criadas, a partir do tema “longevidade”, pensando questões e consequências. Essas frases, dessa vez, foram transformadas em marca-textos com papeis coloridos neon, que as pessoas levavam consigo. Os idosos performers tinham esses marcadores com as frases colocadas em pequenas penteadeiras com espelhos.



- Para a participação do Projeto Performanciã no II Seminário Velhices LGBT, as frases criadas refletiam questões enfrentadas por idosos gays, bissexuais, *crossdressers* (pessoas

que não se identificam com os códigos definidos por gêneros, como por exemplo, homens que usam roupas atribuídas às gênero feminino), travestis, *drag queens* e transgêneros, como: “Se eu saí do armário, foi com minha melhor roupa!”, “Ser idoso e LGBT é uma atitude política!”, “Direito à libido! LGBT+60!”, “Se o jovem de hoje sofre com a homofobia, imagine como era antigamente...”, “Homogerontofobia. já pensou se isso existe?”, “Idosos gays frequentam os mesmos espaços de entretenimento que os jovens gays? Por quê?”, entre diversas outras.

- Para a programação de inauguração da Unidade Sesc Guarulhos, no dia das mães, as frases foram impressas em papel especial, produzido com sementes de margarida (papel-semente). Para além da já usual estrutura relacional que a ação promove, convidando o público a se sentar diante de idosos com máscaras-espelhos para lerem frases com conteúdo sobre o envelhecimento, desta vez quem levou uma das mais de 50 frases (reproduzidas em mais de 200 tiras nesse papel germinável), poderia enterrá-la e cultivá-la: em 20 dias nascem belas margaridas a partir dessa experiência de alteridade e reflexão. As frases em papel-semente, nesta versão, estavam dentro de vasos de margaridas.

16ª: VIVA! (VIdeoperformance – V Anos) [145]

Videoperformance[146] comemorativa dos 5 anos do Projeto Performanciã. A idealização das ações é do Projeto Performanciã e a realização é do Projeto Performanciã, do Semáforo Afogado (plataforma de performance e vídeo, com seus integrantes Pedro Martins e Filipe Felix) e Raquel Botafogo. Evento realizado pelo Sesc Copacabana.
Duração e local: 10”50’. Exibida das 8h às 16h na tenda principal da *Caminhada Sesc: Bem-Estar e Idosos caminhando juntos!* – altura da Rua Santa Clara com a Av. Atlântica.
Data: 5 de agosto de 2018.

Sobre a performance:

- *VIVA!* é uma videoperformance que aborda o envelhecimento ativo e criativo a partir de sete pessoas com mais de 60 anos que performam planos de ações distintos. São ações que dialogam com a performatividade cotidiana, a performance artística e a performance cultural e popular. As performances do vídeo demonstram relações dos idosos com a própria vida, com o que fazem ou com o que apresentam. Essas histórias trazem a performatividade como fio condutor e apresentam com poesia o envelhecimento, não se enquadrando nos estereótipos, imagens cristalizadas e papeis sociais impostos aos idosos em nossa sociedade, convidando o público a olhar para si e para a velhice através da arte.
- Francisco Gregorio, contador de histórias, escritor e fazedor de pipas artísticas que narram memórias de sua vida, neste vídeo, a partir da confecção de uma pipa que conta a sua visão sobre o envelhecimento, relembra a infância e voa com a sua criação.

[145] Disponível em: https://www.projetoperformancia.com/16a-viva-videoperformances-v-anos.
[146] A videoperformance é uma linguagem artística que tem como diferencial a realização de uma ação performativa para o suporte do vídeo – com foco também para a sua edição e montagem, também imbuídas do elemento performativo –, apresentando um material artístico como resultado e com o mesmo propósito da performance como ação feita ao vivo, estabelecendo uma comunicação específica com o espectador.

- Berenice Xavier, atriz, performer e palhaça, quebra relógios em um ponto de ônibus e fica esperando.

- Vera Santos (*in memoriam*) performa sua antiga paixão e relação com o samba e com os desfiles de carnaval, vivenciados intensamente em sua história.

- Enamar Ramos, bailarina e professora de dança, performa a sua relação com o espaço da cidade, levando uma bengala (elemento clichê) para a sua experimentação corporal.

- Ruth Mezeck, atriz, performer e palhaça, nos apresenta a sua performance burlesca, dando a sua mensagem política de liberdade, um manifesto de aceitação e celebração da vida e da arte.

- Isadora Menezes e Márcio Galvão beijam-se por mais de 15 minutos no Largo do Machado, em uma performance realizada duas vezes, em dias diferentes, gerando o registro para o vídeo.

17ª: CAMINHADA PERFORMATIVA [147]

Performance relacional

Local: *Caminhada Sesc: Bem-Estar e Idosos caminhando juntos!* – realizada pelo Sesc Copacabana na altura da Rua Santa Clara com a Av. Atlântica, em Copacabana.

Data: 5 de agosto de 2018. Das 9h às 10h.

Sobre a performance:

- O Sesc Copacabana realizou um grande encontro entre grupos do Trabalho Social com Idosos (TSI). Grupos de Unidades do Sesc de todo o Estado do Rio vieram a Copacabana prestigiar o evento, participando da *Caminhada Sesc: Bem-Estar e Idosos caminhando juntos!* e de toda a sua programação.
- A *CAMINHADA PERFORMATIVA* foi uma ação que atravessou o período da concentração da caminhada, propondo interações diversas entre performers e público. Altura da Rua Santa Clara com Av. Atlântica, em Copacabana. Performers: Aída Athayde, Isadora Menezes e Marcelo Asth. Fotografias de Raquel Botafogo Selig e produção por Marcelo Asth e Mayra Muniz.
- A performance começou com a utilização, pelos performers, de três grandes guarda-chuvas transparentes como dispositivos relacionais, carregados de frases diversas sobre assuntos do envelhecimento, como dados, frases para reflexão, trechos do estatuto do idoso e de referências bibliográficas sobre a velhice, em geral, frases fictícias sobre personagens idosos, questionamentos e versos poéticos. Essas frases, cortadas em tiras cor neon, eram o disparador da performance, no encontro do performer com os idosos, que estavam em grande número, cobrindo grande parte da orla de Copacabana. Os performers convidam a todos para que tirem uma frase e que a leiam, em voz alta.

[147] Disponível em: https://www.projetoperformancia.com/17a-caminhada-performativa.

- Após a leitura da frase, o idoso (espectador participante) recebia um "kit caminhada", que consistia em dois arranjos. O primeiro kit era composto de uma bolsa confeccionada com a inscrição "Não uma única velhice mas velhices como possibilidades de ser" acompanhada de adereços para que o idoso pudesse se adornar para a caminhada e colaborar para chamar a atenção de todos para a importância política desse encontro de idosos, que ali estavam celebrando a vida performando! O segundo kit era composto de um pompom de chuva de prata e uma “mão gigante” com as hashtags #vivaavida e #curtaenvelhecer.

- Após o recebimento do kit, o espectador-participante se adorna e faz uma foto com o performer, sob o guarda-chuva. Os dois kits acompanhavam bolas de encher neon e varetas para levar a bola cheia – os balões eram sugeridos como preparação para a caminhada, pedindo para que soprassem o balão respirando devagar e soltando o ar, preparando o pulmão para a atividade. Entre os adereços distribuídos estavam óculos em formato de coração (com o qual a pessoa recebia a missão de distribuir AMOR pela caminhada) e em formato de estrela (com o qual a pessoa recebia a missão de brilhar na caminhada). Todo o material distribuído leva a indicação do Instagram do Projeto Performanciã, para que as pessoas possam acompanhar suas fotos posteriormente, e compartilhar. Os kits eram acompanhados da seguinte mensagem: "Performance é celebração! Celebre sua vida participando dessa Caminhada Performativa! Você está recebendo adereços para compor essa performance. Adorne-se, seja, vista-se! Vamos chamar a atenção de todos para as questões do envelhecimento! Venha, faça (p)arte!".
- Após o momento de distribuição dos kits performativos e depois de todas as frases serem puxadas dos guarda-chuvas, os performers levaram para o público grandes balões transparentes que estampavam reflexões e perguntas sobre alguma questão do envelhecimento.

18ª: AVOOS – Levando as memórias para passear [148]

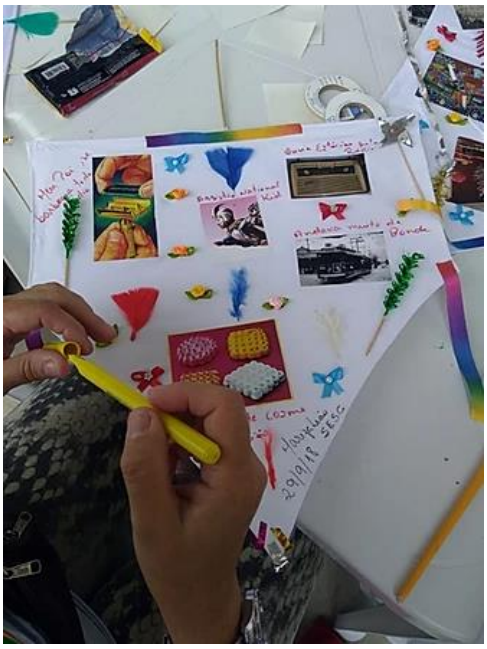
Performance

Local: Sesc Parque Radical – Deodoro – RJ.

Data: 29 de setembro de 2018.

Sobre a performance:

- *AVOOS – levando as memórias para passear* é uma performance de memória a partir da pipa como elemento de composição da parte visual da performance. A pipa nessa ação é um elemento popular ligado à memória e ao poder relacional e intergeracional como jogo e brinquedo. Na oficina da atividade, a pipa foi usada como tela branca para expressão de memórias a serem ativadas. A pipa como elemento suspenso, que vai e retorna, se aproxima e se distancia, assim como a memória, puxada a fio e fluindo com os ventos. As fotografias são minhas, o vídeo foi editado e realizado por Pedro Martins.
- Como inspiração, temos o exemplo do artista, escritor, oficineiro, contador de histórias e "pipeiro de memórias" Francisco Gregório, que recebeu de herança de sua avó uma trouxa de retalhos, tesourinha, linhas e agulhas. Com essa herança, Francisco começou a confeccionar pipas como quadros de suas memórias. Pipas essas que são enquadradas e ganham espaços em paredes de sua casa, como uma galeria de reminiscências.
- A oficina contou com a participação de Francisco Gregório e foi mediada por mim, tendo como assistente, Rafael Rodrigues, professor de arte. Francisco abriu a atividade contando histórias e memórias, abordando a sua relação com a pipa. Depois a proposta foi apresentada para que cada pessoa participante pudesse criar uma pipa de memórias, que depois seriam unidas para um passeio do grupo pela Unidade Sesc Parque Radical. Neste passeio, os donos de cada pipa poderiam narras essas memórias para outras pessoas presentes no espaço.



[148] Disponível em: https://www.projetoperformancia.com/18a-avoos . Contém também o vídeo da ação.

- As pipas de tecido branco foram confeccionadas para que os idosos pudessem usar a criatividade na busca de suas memórias. Para isso, lacinhos, mini-cata-ventos, adereços e miudezas, fitas coloridas e fitilhos, hidrocores para escreverem memórias, cola, tesoura e 250 adesivos variados. Esses adesivos continham imagens de ícones, celebridades antigas, objetos, cenários ligados à infância e ao jogo, marcas de produtos e serviços de outros tempos, capas de revistas de novelas passadas, fotos e registros de famílias antigas e costumes culturais e religiosos, entre outros. Essas imagens foram importantes ativadores da proposta, pois cada um dos participantes escolheu alguns adesivos para ilustrar suas memórias, cada imagem provocou alguma lembrança e em alguns casos, eram trocadas impressões sobre alguns assuntos, elementos e costumes antigos comuns a todos etc. Enquanto adereçavam as pipas, um papo descontraído se instalou no espaço, repleto de memórias evocadas.

- Para o nosso passeio com as memórias, as pipas foram amarradas a grandes balões com gás hélio que fizeram as pipas serem içadas, sendo levadas às alturas. Balões coloridos suspenderam as memórias e com tudo finalizado, saímos pelo espaço do Sesc Parque Radical interagindo uns com os outros e com os passantes, que ouviam as memórias em passeio.
- Participantes narraram as memórias de suas pipas para o vídeo artístico e de registro da ação.

19ª: CAMADAS [149]

Intervenção urbana performativa realizada a partir de oficina intergeracional.
Local: muro da Casa da Cultura Luiz Antônio Martinez Corrêa, em Araraquara, na residência artística do XVI Território da Arte de Araraquara em que ofereci uma oficina sobre arte urbana e envelhecimento do dia 3 ao dia 7 de junho de 2019.
Data: 8 de junho de 2019, de 9h30 às 15h.

Sobre a performance:

- A performance CAMADAS consiste em uma montagem ao vivo e coletiva de um mural realizado por um grupo intergeracional que, durante uma semana, participou de uma oficina para debater, refletir e produzir conteúdos gráficos sobre o universo do envelhecimento. As fotografias e o vídeo foram realizados por mim.

- Durante a oficina foram trabalhadas técnicas de arte urbana como o lambe-lambe, a arte digital, o *stencil*, o *sticker* (adesivo), a *string art* (arte de fios em pregos), a colagem de objetos. Dinâmicas realizadas na oficina com a comunidade criada para a realização de um muro que fosse a representação do pensamento do grupo, ativaram memórias próprias (como fotografias) e de avós e avôs, a reunião de ditados populares com referência à palavra velho, debates, explicação a experimentação das técnicas a serem realizadas pelos participantes, realização de poema coletivo, conversas sobre arte contemporânea, realização de fotoperformance etc. Fotografias do rosto de todos os participantes foram cortadas e rearranjadas no muro, criando novas imagens, demonstrando o caráter diluído da autoria da ação. Todo esse material virou arte urbana e laços comunitários fortalecidos em uma semana de muita produção e felicidade!

[149] Disponível em: https://www.projetoperformancia.com/19a-camadas. Contém o vídeo da ação.

- Na ação, o muro ganhou cores a partir das técnicas e dinâmicas realizadas. A silhueta de uma das senhoras foi transpassada para o muro e transformada em *string art*, tendo como cabeça, uma das máscaras-espelho. Na mão da silhueta, uma pequena televisão de madeira tinha em seu interior diversas frases sobre o envelhecimento, que podiam ser retiradas e levadas pelos transeuntes. Vários lambes ganharam frases ditas na oficina, ditados e pensamentos – como também a série "Lambes Goya", com intervenções digitais nos quadros em que o pintor Francisco de Goya representou idosos.

- O muro recebeu inúmeros QR CODES (*quick response code*) em *stickers* espalhados por todo o mural, ao lado das artes e dos lambes, facilitando endereçamento para o link da performance CAMADAS no site do Projeto Performanciã – para que o público pudesse entender a proposta, como foi a oficina, ver as fotos e saber mais da proposta. O muro também recebeu *stickers* com endereço do site e das redes sociais do Projeto Performanciã.

- Mesmo após meses, ainda recebia fotografias de algumas senhoras participantes que passavam pelo local e me mostravam como estava o estado de nosso trabalho. Demorou algum tempo para que vândalos arrancassem o espelho e o televisor do muro[150]. Uma das senhoras (Marina Silva) "recuperou" a figura fazendo um lambe com um desenho seu, tecido para o "cabelo" e óculos, colocando no lugar da cabeça retirada do muro.
- Os participantes da oficina foram: Lilia Julia, Marina Silva, Eva Aparecida Couto, Josiane Santos, Neusa Maria Cruz, Marilda Suzhá, Maria Agnes. Participantes do Educativo do Território da Arte: Liz Under, Lucas dos Santos. Participantes da equipe de apoio e curadoria: Rita Michelutti e Livia Dotto Martucci (curadoria), Julia Gottsfritz (assistente de curadoria).

[150] Marina Silva me enviou, por meses, diversas mensagens para me atualizar o estado do muro. Em 6 de setembro de 2019 ela me disse: "Está tudo certinho por lá, nem as chuvas destruíram, só os malandros".

20ª: (RE)FORMAS DA PRESIDÊNCIA [151]

Performance.

Local: Pátio externo do Centro Municipal Helio Oiticica, na residência artística ABERTA.

Data: 29 de junho de 2019, das 16h às 16h30.

Sobre a performance:

- Um púlpito com microfone é colocado no pátio externo do Centro Municipal Helio Oiticica. Um manifesto é lido anteriormente ao momento da ação, por uma das artistas da residência ABERTA. Três Presidentas performers (Isadora Menezes, Sylvia Heller e Bia Medeiros) são empossadas[152] com discurso e faixa presidencial fictícia.

- Manifesto: "*É chegada a hora! Diante dos descalabros, dos desassossegos, das impunidades, da má consciência robotizada e dos fanatismos, rodeados do tanto que nos suga e nos seca, viemos nos posicionar. Podemos? Não há outra solução: devemos nos autoproclamar em nossos poderes, se temos o bom intuito de nos salvarmos. É o momento da reforma! Não mais as pequenas obras isoladas. Reforma íntima, reforma dos sistemas, dos padrões e das hierarquias! Anunciamos nesta cerimônia oficial uma reforma ainda maior: uma reforma da presidência do nosso país! Para isso, devemos contar com a experiência, com o valor do tempo, a sabedoria! E para o poder, o feminino! Mas não só o feminino das raparigas, não! O feminino que mora em todos nós, o feminino dos seres que somos. É do feminino que brotará o novo. É pela força de afeto que o mundo se reconstruirá! É no olhar para o outro que a esperança e o amor permitirão o avanço! Estamos aqui reunidos para a cerimônia de posse de um conselho de senhoras presidentas que fará história! Isto não é um golpe: é um ato em legítima defesa performativa! Apresentaremos cada uma de nossas presidentas em seus atos de fala*". Isadora e Sylvia colocaram suas propostas e ao fim, Bia Medeiros, após seu discurso, queimou a "faixa presidencial" com cores azul e rosa, decretando: "*A todas, a potência de ficarem emputecidas!*".

---

[151] Disponível em: https://www.projetoperformancia.com/20a-re-formas-da-presidencia. Contém o vídeo da ação.

[152] Mediante a proposta governamental de uma reforma na Previdência, que altera regras de aposentadoria e de recebimento dos direitos e benefícios do idoso, essa performance foi pensada como uma solução poética para tais problemas, abrindo o espaço para que 3 senhoras pudessem assumir a presidência e fazer seus discursos.

21ª: ATIVA IDADE! [153]

Performance.

Local: orla de Copacabana, do trecho do Copacabana Palace a Rua Santa Clara, na 2ª Caminhada Sesc em Defesa da Pessoa Idosa – evento realizado pelo Sesc Copacabana e Prefeitura do Rio.

Data: 27 de outubro de 2019, 9h às 11h.

Sobre a performance:

- A ação apresentou uma comissão de frente[154] para essa grande festa. Mestres da perna de pau, pernaltas e performers, jovens e idosos, compuseram esse momento, interagindo com o público: Lígia Veiga, Marília de Araújo, Mestre Pedro, Caetana Dias, Ricardo Romão, Rafael Rodrigues e Marcelo Asth. Entre as personas criadas para a ação, um corredor premiado, uma nadadora com uma boia, uma Carmem Miranda, um sambista carioca, um palhaço, uma Musa da Natureza e um apoiador estiveram presentes nessa ação.
- Com um triciclo ornamentado, os performers realizavam dinâmicas e interações com o público – como a "passagem do mar" pelo público da caminhada (estendendo um gigantesco tecido verde sobre os presentes). Com sinalizadores de fumaça colorida, a partir de três cores foram sinalizados três estágios da ação: LARGADA, PASSAGEM DO MAR e CHEGADA! Mãos de papel com as *hashtags* #VIVA A VIDA e #CURTA ENVELHECER foram distribuídas para idosos presentes.

[153] Disponível em: https://www.projetoperformancia.com/21a-ativa-idade. Contém o vídeo da ação.

[154] Os performers da ação são componentes da Grande Companhia Brasileira de Mysterios e Novidades, grupo teatral já tradicional nas cenas carioca e paulista, conhecido no Brasil e no exterior, com vasto repertório e atuação ampla, com cursos e oficinas ofertados a grande público, ensinando a arte da perna de pau, percussão, teatro, entre outras linguagens.

22ª: vídeo FOTOPERFORMANCES DO ENVELHECER [155]

Essa ação foi comentada junto à 14ª ação do Projeto Performanciã. O trabalho realizado com fotoperformances ganhou uma versão em vídeo, editado por Pedro Martins (Semáforo Afogado). O vídeo *FOTOPERFORMANCES DO ENVELHECER*, editado por Pedro Martins, foi apresentado pelo Sesc Copacabana e pela Prefeitura do Rio, na 2ª Caminhada Sesc em Defesa da Pessoa Idosa, durante todo o período do evento, no dia 27 de outubro de 2019.

23ª: BARDO! [156]

A 23ª ação do Projeto Performanciã é o espetáculo performativo *Bardo!*, que utiliza técnicas de teatro de sombras e formas animadas. O espetáculo é comentado no **Mapa *Teatro Performativo: Memórias performadas*.**

[155] Disponível em: https://www.projetoperformancia.com/22a-video-fotoperformances.
[156] Disponível em: https://www.projetoperformancia.com/23bardo.

Ações realizadas por outros artistas e coletivos – mapeamento de ações performativas:

As 41 ações mapeadas não pertencentes ao Projeto Performanciã podem ser vistas (com suas descrições completas e mais informações sobre os artistas/coletivos, fotografias e vídeos) também no link do site www.projetoperformancia.com/mapeamentos. Fotografias aqui não são creditadas a seus autores, pois foram retiradas da internet, de diversas fontes – que estão mais detalhadas no mapeamento do site do Projeto Performanciã.

As descrições das ações foram: ou retiradas de textos dos próprios autores ou coletivos sobre as ações, ou por definições de sites de divulgação ou reportagens sobre os eventos. Por aqui listarei o título, a autoria, a data de realização e breve descrição de cada ação, a fim de apresentar o mapeamento. Mais informações pelo site citado.

Ações realizadas em Unidades do Sesc são difíceis de localizar, como eventos, porque, geralmente, circulam por diversos eventos e entre suas Unidades (inclusive de outros Estados) – sendo assim, identificamos pelo menos uma das localidades de apresentação para referenciar a ação. Busquei a partir do contato com cerca de trinta UNATI's ou UATI's (Universidades Abertas à Terceira Idade, mantidas por universidades, faculdades e centros universitários, que promovem ações e eventos junto a população da terceira idade) mapear ações de performance com idosos, porém, a linguagem é desconhecida pela maioria dos responsáveis pelas atividades. São comuns atividades de memória, teatro, dança, pintura, nutrição, saúde, habilidades manuais, físicas e psicológicas, entre outras. Identifiquei como performance uma das ações presentes no mapeamento, por seu engajamento grupal e pela proposta de realizar uma fotonovela a partir do desejo dos participantes.

Este mapeamento segue como a busca de rastros dessas manifestações desde o período do mestrado – apresentando, até então, mais de 5 anos de pesquisa para a reunião das ações.

Defino a seguir a apresentação das ações em ordem alfabética dos títulos:

- Autorretrato Com A Minha Avó / Autorretrato Com O Meu Avô

Victor De La Rocque

A 1ª: realizada em 2014 / a 2ª: realizada em 2015

O artista realizou a fotoperformance com sua avó, que tem o diagnóstico de Doença de Alzheimer. Na imagem os dois estão nus e Victor segura a avó no colo.

Depois de ser processado pela própria família por esta fotografia, o seu avô decidiu fazer uma outra fotografia, no ano seguinte, nos mesmos moldes, para apoiar o seu neto artista.

- Arte De Envelhecer

Luciano De Almeida

Inauguração do SESC 24 de Maio, dias 19 e 20 de agosto de 2017

Inauguração do SESC Birigui (SP), dias 25 e 26 de novembro de 2017

Em diversas outras programações do Sesc

O envelhecimento facial do ser humano é o tema dessa performance, que consiste em construir na argila uma figura humana jovem e, em seguida, promover o envelhecimento da figura. Luciano Santos de Almeida é escultor autodidata, com formação em Artes Plásticas, especializado em retratar pessoas na argila. Mora na cidade de Cunha - SP, referência nacional na Arte Cerâmica.

- Caixa De Memórias

Grupo de Teatro

Casa das Fases

Realizada em 2002

Londrina, Paraná e Inglaterra.

A Casa das Fases é um Ponto de Cultura de Londrina, no Paraná, e trabalha com atividades diversas para a terceira idade. *Caixa de Memórias* é uma performance que o grupo realizou a partir da contação de memórias próprias pelos performers no espaço público. A ação conta com caixas que se transformar em palco dessas memórias, com cenários, objetos, figurinos e elementos presentes nas memórias. Cada caixa é criada pelo idoso que conta sua vida a partir desse pequeno teatro com elementos, objetos significantes pessoais e históricos, relacionados à sua vida.

- CorpoCria – Arte ritualística

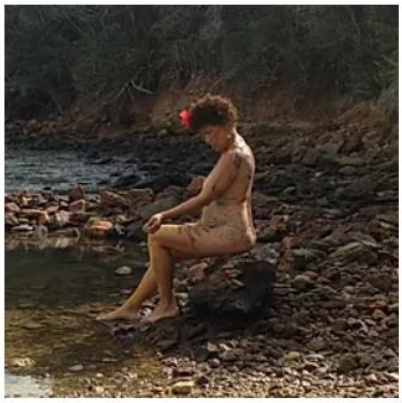
Mariana Barros

2019 – Diversos locais

A artista Mariana Barros realiza em seu projeto um ritual artístico e espiritual de conexão do feminino, a partir de pinturas em corpos de mulheres que participam de sua performance e dos ensaios fotográficos que registram as sessões. Para a performance, Mariana utiliza pigmentos extraídos da natureza para colorir os traços que imprimem nos corpos, suas telas. Mariana realizou o *CorpoCria - Arte Ritualística* em 2019 em uma experiência com senhoras com mais de 60 anos. Nas palavras de Mariana:

"*CorpoCria*: o empoderamento naturalmente cria força e circula entre as Mulheres, nesse furacão um misto de beleza, gratidão e perdão. Sutis pinceladas acolhem uma a uma, em rezo a arte fortalece os traços ancestrais da criação. Mulher em seu estado profundo, a entrega em roda espalha confiança. Atentas, iluminadas pela presença 'matrística'. Curandeiras manifestam seu canto que liberta a magia. Brotam da terra, o infinito é quem traz. Surge dos quatro cantos do mundo, vem de longe, pertence ao agora.

Denise - Macaé - RJ



Wilma de Freitas - Búzios - RJ

Suely Carvalho - Sana - RJ

Morte, vida e renascimento, mulheres ritualizando a morada da alma. Essa experiência já foi compartilhada por muitas de nós. Mães, filhas e avós. Redemoinho de vozes: o grito foi dado. Nascidas as cores do templo com a força na voz de Gaia. Une fragmentos potentes de nós. Construída por todas. Transmuta a dor, elimina a disputa, dissipa fraquezas. Abre o caminho para o amor voar. Dançamos a Criação com a Arte e a Fé. Curamos a Alma". Mariana Barros.

- D.C.

Yuri Firmeza

Performance/palestra-intervenção realizada no dia 8 de setembro de 2011

Local: Festival Atos de Fala, no Oi Futuro Flamengo, Rio de Janeiro.

Apresentação de uma cena que se repete ao longo de filmagens pertencentes a um arquivo pessoal, com imagens da avó do artista, portadora de Alzheimer. Em seguida, leitura de texto com o auxílio de 10 participantes. O texto é lido em um telefone sem fio, em que cada voz será agregada à seguinte. Tal palimpsesto de vozes gera uma cacofonia que será operada em loop. Em determinados momentos soma-se à cacofonia a orquestração das falas, tornando-as uníssona.

A Palestra-Intervenção *D.C.* mostrava dois vídeos: um em que a avó do artista recita um poema que sabe desde criança e também um registro dela frente ao mar e boiando na água em câmera lenta, como em um vai e vem da memória. D.C. é uma abreviação de *da capo* - [*da ˈkaːpo*] um termo musical da língua italiana que significa "do início". É uma diretiva, em uma partitura, do compositor ou do editor para repetir a parte prévia da música. Em pequenas peças musicais é a mesma coisa que a diretiva de "repetição". Yuri via a repetição da avó com Alzheimer semelhante a alguns processos musicais que ele aprendia em partituras. O vídeo de sua avó repetindo o poema e buscando a memória, no processo de criação de D.C. foi um disparador para uma conversa que o artista teria com o corpo coletivo que participaria da ação final, palestra-intervenção, a fim de gerar uma cacofonia a partir do jogo do telefone sem fio.

- E Na Sua Vez?

Mirafilmes

Realizada durante a Campanha de Conscientização da Violência Contra a Pessoa Idosa 2017: 15/06 – Sesc Pompéia / 20/06 – Sesc Pinheiros /21/06 – Sesc Santana / 22/06 – Sesc Campo Limpo

Uma van-estúdio percorre as quatro locais de São Paulo para ouvir histórias sobre violências veladas contra a pessoa idosa.

O objetivo é gerar reflexões, desabafos e trocas de maneira sensível e cuidadosa.

A atividade integra a programação da Campanha de conscientização da violência contra a pessoa idosa 2017, uma realização do SESC, que aconteceu de 15 a 22 de junho de 2017 em todas as unidades do SESC São Paulo. Com atividades gratuitas sobre o tema, a campanha reforça a importância do diálogo e da participação social para que todos os indivíduos se sintam respeitados e adotem posturas de comprometimento e cuidado com o outro.

- "Era Uma Casa Nada Engraçada, Tinha Tapete, Tinha Escada"

Coletivo de educadores Zebra 5 – Jogo e Arte

Semana de prevenção à Queda - Sesc São Paulo, 2016

Na semana de prevenção à queda do idoso, o Zebra5 propôs para o projeto *Era uma casa nada engraçada, tinha tapete, tinha escada* uma ambientação interativa onde as pessoas – idosas ou não – caminhavam por um espaço reconhecendo os potenciais perigos presentes numa casa.

A ambientação percorreu várias unidades do Sesc. Essa cenografia performativa permite interação e relação com a representação do espaço.

- Eu Achava Que Era Amor, Mas Era Outra Coisa Barata

Victor De La Rocque - 2013

Victor de La Rocque realizou em 2013, duas fotoperformances que ganham o título de *Eu achava que era amor, mas era outra coisa barata*, realizadas com colaboração dos avós do artista, Maria Dora e Rubens Branco.

La Rocque cria uma narrativa ficcional em um jogo performativo de imagens, como se um casal, depois de longos anos juntos, sofresse uma ruptura ou um momento decisivo por alguma questão sugerida no título da obra.

A fotoperformance, como linguagem e ferramenta artística, abre possibilidades de leitura a partir do receptor da obra. Na fotografia performada tudo está "dado" mas nada está completo.

- Fotonovelas

(UNATI - UNESP São José dos Campos - SP)

Realizada em 2015

Essa iniciativa parte da Universidade Aberta à Terceira Idade que funciona na UNESP de São José dos Campos (com coordenação da professora Denise Nicodemo). Segundo o professor de teatro da UNATI, Carlos Rosa, foi realizado um projeto de fotonovelas com idosos que resgata memórias; favorece a troca de experiências entre os alunos, seus amigos e parentes; estimula a criatividade e eleva a autoestima. Realizado em 2015, esse projeto conta com fotografias feitas durante uma oficina em que os idosos, além de saber mais sobre a fotonovela e relembrar antigos tempos, puderam se colocar como personagens de uma história e entender os processos de feitura da série em fotonovela. Foram realizadas algumas oficinas, tendo como resultado, as fotonovelas. O projeto / sinopse / fotos / material de divulgação da oficina pode ser visto no site do Projeto Performanciã[157]. Fotonovelhas.

- Geração de Imagens

Davy Alexandrisky

Oi Futuro - Arte Eletrônica Indígena (residência artística)

Aldeia Dois Irmãos – BA - de 4 a 13 de julho de 2018

Instigado pelas narrativas culturais dos grupos sociais invisibilizados por qualquer tipo de intolerância, Davi Alexandrisky vem se dedicando a trocar experiências com esse público, fotografando com o mesmo entusiasmo e emoção do seu primeiro clique profissional há meio século.

Residência: Estimulou o diálogo entre gerações a partir da produção de imagens. A proposta de ação performativa está no fato de indígenas jovens fotografarem a vida dos indígenas idosos, enquanto os idosos fazem o mesmo em relação aos jovens; brincando de “caçar imagens”. Ao final de cada “caçada” as imagens produzidas são projetadas e, em roda, todos conversam.

“Estimular o diálogo transgeracional a partir da produção de imagens”. Essa é a proposta do fotógrafo Davy Alexandrisky para os nove dias que passou junto ao povo Pataxó na Bahia.

[157] Disponível em: www.projetoperformancia.com/mapeamentos

- Idosos, Parkour, Dança E Cidade (Campos de Preposições)

Grupo Inteiro: Jerônimo Bittencourt e Danielli Mendes

Realizado em 2016 em diversas Unidades do SESC

Prática inspirada em técnicas de Parkour, Qi Cong e dança contemporânea, que investiga novas possibilidades na relação do idoso com o contexto urbano. Investiga a potencialização da consciência e estado corporal do idoso para uma maior autonomia na sua locomoção. A ideia não é deixar o corpo do idoso mais vigoroso ou ágil, estabelecendo o corpo do jovem como referência, e sim descobrir a partir da investigação desse corpo com o tempo mais dilatado, novas possibilidades de se relacionar com o entorno. A exploração poética do movimento enquanto estado e a sensibilização do corpo sutil são capazes de preencher a ação de sentido e de ativar ainda mais a presença do corpo do idoso na cidade. O Grupo Inteiro realiza oficinas e práticas com idosos em diálogo com espaços urbanos e também em Unidades do Sesc pelo Brasil.

- Meu Presente

Aline Jones

Realizada em março de 2015 no Palcão da UNIRIO.

Aline Jones, aluna de Artes Cênicas em 2015 na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), realizou uma performance a partir de uma série de encontros que teve com um senhor (Aluísio, 86 anos) - à princípio desconhecido e aos poucos, amigo de Aline. Os dois em alguns encontros falaram muito da vida e o senhor foi passando informações de sua vida à estudante que, para um trabalho prático em performance, realizou uma ação que abordava os encontros entre os dois e trazia elementos autobiográficos do senhor. Para essa disciplina, os alunos deveriam realizar uma performance com um desconhecido. Aline Jones convidou seu amigo para assistir a performance/resultado final, mas este não foi por ciúmes de sua esposa (que passou a não gostar dos encontros entre os dois). Mesmo assim, a performance foi realizada. O vídeo da ação se encontra disponível no mapeamento do site do Projeto Performanciã [158].

[158] Disponível em: https://www.projetoperformancia.com/mapeamentos

- Na Faixa

Coletivo PI

Realizada originalmente em 2013 no Festival Baixo Centro, na faixa de travessia de pedestres no cruzamento da Av. Angélica com a Rua das Palmeiras, na praça Marechal em São Paulo

"A intervenção aconteceu em faixas de diferentes cidades de São Paulo, contagiando as ruas com humor e poesia, explorando as relações entre pessoas de gerações distintas, desconstruindo clichês, mostrando encontros inusitados, divertidos e delicados, aguçando um olhar sensível sobre a cidade e o respeito às pessoas da terceira idade". Outra versão da ação contou com a participação de quatro idosos, criando ações e imagens que sensibilizam para questões pertinentes à terceira fase da vida, quebrando estereótipos e revelando encontros de gerações. O trabalho fez parte da programação da Campanha de Conscientização da Violência Contra Pessoas Idosas organizada pelo Sesc SP, que acontece nas unidades das capitais e interior, durante a semana de 13 a 19 de junho de 2013.

- Naïfs

Daiane Baumgartner e João Sobral

Diversos locais

Artistas tramam o cotidiano de uma senhora e de um músico inventor que toca com sua vassoura, construindo um ambiente poético e lúdico. Através da mistura de música, bonecos e dança, entram em cena alegrias e dores, anseios e vazios contidos na memória e nas histórias experimentadas pelos personagens, em um convite à valorização do nosso dia a dia. Com Daiane Baumgartner e João Sobral.

- O que lembra sua avó?

Carranca Coletivo

12 de julho de 2018

Avenida Rio Branco

O Carranca Coletivo foi à rua saber quais memórias dos transeuntes recordam as avós. A performance é uma extensão da peça *Nabila*, como uma ação de divulgação. *Nabila*, na época, estava em cartaz no Teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro. Na peça, três gerações de uma família se comunicam através das mulheres, que passam adiante suas histórias, saudades e conflitos. A memória feminina percorre o caminho do lembrar-se e ser lembrada, buscando reconciliar-se consigo mesma.

- Oração Para Luisa

Rodrigo Abreu

Realizada em maio de 2014, no dia das Mães

Local: em frente ao Hospital Rocha Maia, em Botafogo, no Rio de Janeiro

“Minha avó materna, Luísa, estava internada há alguns meses no Hospital Municipal Rocha Maia, em Botafogo, no Rio de Janeiro. Esta ação/oração/meditação, além de uma homenagem às mães e a essa santa de quem minha avó era devota, foi um chamamento por conforto afetivo-espiritual, e pelo fim de seu sofrimento físico”, afirma o artista Rodrigo Abreu.

A performance durou o tempo do horário de visitas do hospital, 3 horas. Luísa descansou em agosto de 2014, depois de 8 meses de internação.

- Oficina de Grafitti e Arte Urbana para pessoas com mais de 60 anos

LATA65

Sesc Santana – São Paulo

O LATA65 (Portugal) é mundialmente conhecido, realizando intervenções com pessoas com mais de sessenta anos em diversos países. Em outubro de 2015, realizou uma oficina dentro de uma semana no Sesc Santana – São Paulo, voltada para uma programação que tinha como foco o envelhecimento na arte contemporânea.

A oficina dada por Lara Seixos, do LATA65 ensinou técnicas do *grafitti* e da arte urbana para um grupo de idosos durante a Semana Internacional do Idoso, promovida pelo Sesc Santana. O processo levou a grafitagem e ao estêncil sobre um muro branco da unidade do Sesc.

- Passei o sábado com o meu avô

Marcelo Tolentino

Experiência do artista em escultura para a Revista Mais60 - Estudos sobre o Envelhecimento - volume 30 - Número 75, dezembro de 2019.Avaré, São Paulo. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/files/artigo/359f3e79/217b/442d/9e6b/47b5067257de.pdf

Quando eu perdi meu avô, no final de 2011, estava morando nos Estados Unidos. Assim que voltei para o Brasil, em uma tentativa de reviver um tempo com ele, decidi fazer, de memória, uma pequena escultura em bronze do seu corpo já fragilizado. Ao receber o convite para colaborar com essa edição da revista, cujo tema principal é turismo, surgiu a ideia de fazer outro retrato escultórico do meu avô, em uma pose que era cotidiana para ele e que, geneticamente ou por hábito, também se tornou confortável para mim, e finalmente viajar para Avaré na sua companhia, ainda que simbólica. Em Avaré, visitei lugares que eram sempre lembrados por ele: a fonte da praça, o coreto, a escola, as igrejas, e a rua em que ele morou.

Imagino que se ele estivesse lá comigo, se sentiria um pouco turista na própria cidade – ele sempre se impressionava com as mudanças que aconteceram no Tatuapé, era comum ouvir da sua boca “isso aqui mudou muito”.

Tenho certeza que seria um choque para ele ver as modernidades que tomaram o espaço da memória. Uma coisa curiosa foi ver a reação dos moradores da cidade, que ao passarem pela escultura queriam saber quem era a pessoa representada naquela pequena figura de quarenta centímetros. Os que me perguntaram se era uma pessoa importante ouviram que sim, certamente. A escultura de gesso encontrou uma mureta alta na Rua Mato Grosso, onde ele morou, e assim me despedi de Avaré com a sensação de ter diminuído um pouco o débito que tinha com esse cara que deixou tantas saudades.

- Por Vir

Coletivo O Clube

Realizado no SESC Birigui - SP - Dias 25 e 26 de novembro de 2017

Uma performance itinerante que trata das questões do envelhecer, das memórias e vivências de cada pessoa durante a vida. O objetivo da ação poética é trabalhar com a ideia do envelhecer como camadas sobrepostas de vivências, memórias e experiências. Camadas que são sempre permeadas por novas pessoas, novas conversas, novas trocas, seguindo o fluxo da vida.

Para isso, os performers percorreram a unidade do Sesc Birigui fotografando e conversando com os frequentadores do Sesc. Um casal de idosos transita pela unidade do SESC, vestindo um figurino fragmentado em molduras, carregado de memórias reais dos atores/performers.

Cada um deles leva consigo uma câmera instantânea: este será o disparador para o encontro com o público – compartilhar momentos de suas histórias, trocar memórias e compartilhar atos

poéticos, finalizando com uma fotografia do(s) participante(s), que podem utilizar *emojis*, placas com mensagens relativas às redes sociais.

Esta fotografia instantânea será anexada pelo próprio público à roupa do performer, compondo mais uma memória, mais uma história a ser contada: a partir deste encontro, os passantes também passarão a fazer parte da história de vida do(a) performer, de suas memórias, assim como também levarão consigo essa lembrança. A foto de cada participante vai compor esse mural de lembranças, antigas ou recém ocorridas, que o performer carregará em seu corpo, num figurino que se constrói durante a ação.

- Possíveis Janelas Para Ver O Tempo Correr

Grupo Opovoempé

16 de junho de 2016 no Sesc São Carlos e em 18 de junho de 2016 no Sesc São José dos Campos

Livros, fotos, objetos de outro tempo e vestígios misturam-se a jogos de tabuleiro e pequenas instalações experienciais. Os participantes poderão jogar, ouvir depoimentos e imaginar-se como “velho”. Um ambiente imersivo: um convite para construir uma reflexão viva sobre seu próprio envelhecer. Direção e Concepção: Cristiane Zuan Esteves. Segundo Manuela Afonso, do núcleo artístico do grupo e também produtora: "'Possíveis janelas para ver o tempo correr' é para um público de todas as idades, mas tem como centro de discussão o envelhecimento e as violências sutis que os idosos sofrem, como a perda de autonomia, a violência verbal, etc. Neste trabalho propomos 5 estações por onde o público passeia livremente experimentando jogos, leitura, experiência sensorial e depoimentos em áudio..."

- pédememória

Flávio Rabelo

14, 15 e 16 de novembro de 2014 no “Perfor5 [quando?]” - Festival de Performance da Associação Brasil Performance – Paço das Artes, São Paulo/SP;

22 de agosto de 2014. Projeto Performance do Sesc Campinas. Sesc Campinas, Campinas;

23 de julho de 2014. Maceió/AL.

O artista Flávio Rabelo propôs na performance *pédememória* uma massagem nos pés de senhoras que se sentassem em uma cadeira de balanço colocada à sua 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.

- Pigmalião Escultura que Mexe

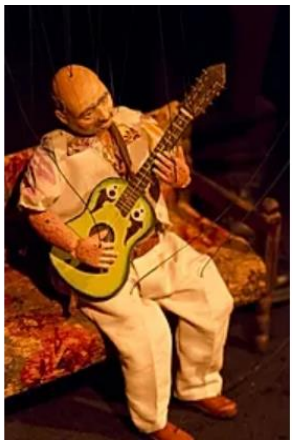
Pigmalião Escultura que Mexe é um coletivo de artistas que se dedica à experimentação cênica e performativa a partir de bonecos confeccionados pelo grupo. A opção aqui tomada foi a de inserir as ações do coletivo em uma reunião a partir do nome do grupo, pela quantidade de ações que realizaram pensando na figura do idoso. O grupo já promoveu dois Festivais de Bonecos Idosos, levando ações como *Bira e Bedé* e *Seu Geraldo Voz e Violão* a diversos espaços públicos, promovendo interações com o público. As ações do coletivo se desenvolvem em diversos locais e espaços, como também participam de diversas programações de Unidades do Sesc pelo Brasil.

- Bira e Bedé

Bira e Bedé é uma intervenção interativa com bonecos. Bira e Bedé são irmãs gêmeas idênticas no semblante e opostas em personalidade, aparentam estar sempre à espera de algo ou alguém que nunca chega. Já em idade avançada, flanam pela cidade procurando e inventando atividades para preencher o tempo do seu cotidiano tedioso.

A interação com quem elas se encontram surge ora como um alívio, ora como reflexo da incapacidade delas de se separarem. Apesar de seus semblantes pouco convidativos e de suas enormes estaturas, elas se esforçam para se integrarem à multidão.

- Seu Geraldo Voz e Violão



Seu Geraldo é um boneco. Mas é um violeiro e cantor de setenta e três anos. É uma figura singular que gosta de falar com a sua plateia sem barreiras, sobre o assunto que a ocasião mandar. Faz seu show ao lado da namorada Dona Catarina, de oitenta e um anos, e Ana, sua irmã. Os três relembram músicas antigas e sempre surpreendem pela escolha deu seu repertório e pelo teor inesperado até de suas conversas mais triviais. Seriam três idosos como outros tantos, não fossem eles marionetes de fios esculpidas em madeira absolutamente conscientes de que são seres humanos normais, com os mesmos direitos e deveres de qualquer cidadão.

- Giganteia

Em Ouro Preto: Um cortejo para Efigênia Carabina.
Em São João Del-Rei: Um cortejo para Carminha do Pantanal.

Giganteias é um projeto itinerante de oficinas do Pigmalião Escultura que Mexe que visa construir um gigante em cada cidade por onde passa. A escolha do personagem se dá a partir de consulta com os participantes da oficina, de forma a dar visibilidade à artistas populares, ativistas ou

mesmo pessoas que vivem à margem da sociedade, mas de uma maneira poética e inspiradora. Apresento dois resultados de duas oficinas do grupo:

Em Ouro Preto a homenageada que ganhou um gigante com seus traços foi Efigênia Carabina, uma mulher idosa forte que dedica sua vida ao movimento negro e às causas culturais da cidade através de um discurso que se concretiza na música e na poesia. O boneco gigante foi construído em uma oficina oferecida pelo grupo e foi usado em um cortejo na praça Tiradentes, em Ouro Preto, Minas Gerais, às 16h em 25 de novembro de 2016.

Na oficina de São João Del Rei quem ganhou um boneco à sua altura foi Carminha do Pantanal. O seu boneco saiu em cortejo no dia 3 de dezembro de 2016, partindo às 10h do Teatro Municipal de São João Del-Rei, em Minas Gerais. Em buscas pela internet, não obtive informações sobre quem é Carminha do Pantanal, nem nos materiais informativos do grupo.

S.P.A.! +60 (Somáticas e Performativas Ações + 60 anos)

Plataforma Performers sem Fronteiras

Realizada em 2 de julho de 2016

Flamengo - RJ

O *S.P.A.! +60* foi realizado para dois grupos de pessoas com mais de sessenta anos, com atendimentos em dois turnos de ações somático-performativas. Um projeto da plataforma Performers sem Fronteiras[159], contando com sete performers com ações diferentes, revezando os participantes. As ações são realizadas como integração de performance, terapia (técnicas aplicadas), meditação e espiritualidade. Dentro do conjunto de ações do *S.P.A.! +60*, destaco a ação "*Hokahey – hoje é um dia lindo para morrer![160]"* – performance de Tania Alice, que neste dia foi realizada com idosos como uma performance individual de preparação para a morte, com meditação guiada e trechos de *O Livro Tibetano dos Mortos* em áudio. A performance é realizada dentro de um caixão.

Como integrante do PsF, participei com uma performance em que lavava os pés das senhoras, com cristais, flores e óleos essenciais, enquanto as participantes pintavam com aquarela as suas memórias – utilizando a água do escalda-pés, que, aos poucos, ganhava a tonalidade das memórias pintadas.

- Tecendo Histórias

(Oficina performativa com idosos – educadores do Sesc Jundiaí)

Partindo de uma das principais características das obras de Bispo e Leonilson – o bordado e a costura, utilizados como suporte estético e expressivo em diversas obras dos dois artistas –, os educadores da exposição *Arthur Bispo do Rosário e Leonilson: os Penélope* (Sesc Jundaí) propuseram a oficina intitulada *Costurando memórias, tecendo histórias*, desenhada especificamente para o público idoso presente na unidade do Sesc Jundiaí.

---

[159] Site: www.performerssemfronteiras.com

[160] Disponível em: http://taniaalice.com/hokahey-hoje-e-um-dia-lindo-para-morrer/

A atividade, assim como a exposição, partia do mito grego da Penélope de Ulisses, que, aparentemente viúva, esperava o amado voltar de seu périplo, fugindo do assédio de novos pretendentes à sua mão com uma promessa: Penélope dizia que se decidiria por um novo casamento assim que terminasse de bordar um sudário para o marido sumido. O que os pretendentes não sabiam, porém, é que ela bordava o sudário de dia e desfazia os pontos à noite, ganhando tempo para que Ulisses voltasse de sua longa viagem, o que ocorreu muitos anos depois. Em seguida, palavras ativadoras – retiradas das obras de Bispo e Leonilson – serviam de provocação para o início das histórias pessoais, verbalizadas e compartilhadas no grupo de idosos que participavam da atividade. Aos poucos, essas histórias se transformaram em intervenção poética utilizando um rolo de tecido que se desdobrava em uma espécie de pergaminho das memórias passadas, presentes e futuras. Ao final da exposição, ao contrário de Penélope, o manto/mural não foi descosturado, mas persistiu como resíduo estético, eternizando uma experiência que poderia ter se encerrado na efemeridade.

Relato de um educador da atividade, compartilhado na Revista Mais 60 [161]:

"O acolhimento se fez com a apresentação de cada participante, com duração de 30 minutos. Para introdução à história da Penélope de Ulisses, realizamos uma contação de história com interpretação em primeira pessoa, misturando memória e emoção, temas propostos pela oficina. Antes de iniciar a prática da costura realizamos um pequeno alongamento de mãos e braços; como jogo interativo e ferramenta de criação entregamos individualmente e em 'segredo' papéis contendo a palavra 'travessia'. Assim, a costura começou com este tema. A escolha da palavra 'travessia' se dá como estopim para a criação por conter similaridade tanto com o Arthur Bispo quanto com Leonilson, como viagens, preparação para a morte, o mar, etc., direcionando dessa forma as memórias individuais para os diálogos com a exposição 'Os Penélope'. Ao final da atividade, todas descobriram que a palavra 'travessia' havia sido o trampolim de criação em comum, o que foi uma surpresa para o grupo, assim como gerou a percepção do quanto podem ser diferentes as visões e criações a partir de um mesmo ponto de partida, pois, apesar do mesmo início, o processo criativo individual remeteu a diferentes lembranças e histórias, gerando diferentes resultados".

[161] Disponível em: https://www.sescsp.org.br/files/artigo/d9d2174e-0f06-4a39-a82e-6e76e841952f.pdf

- Um Ser dicho. Para ser el nombre

Gonzalo Rabanal

Realizada no dia 16 de janeiro de 2013

Sesc Mariana – SP

O performer chileno Gonzalo Rabanal realiza com a participação do seu pai, um senhor octogenário, a ação que, no Brasil contou com uma apresentação no Sesc Vila Mariana - Sala Corpo e Artes, em 16 de janeiro de 2013, no encontro do Instituto Hemisférico de Performance e Política.

"*Trabajo que pone en relación la palabra y la escritura, como acto violento, de un hombre que no ha sabido leer ni escribir. Su relato dará cuenta de sus deseos de aprehender la letra hablada. el hijo escribe en la figura del padre y el padre hace lo mismo, pero en el cuerpo del hijo, simultáneamente: 'el cuerpo, del padre y el hijo, como el estigma del no saber'*"

- Uma Cidade Para Todos

Grupo Opovoempé

Realizada em outubro de 2016, no Festival da Integração do Sesc SP

Um jogo de tabuleiro, onde os jogadores, que são idosos, assumem personagens e discutem com seus vizinhos (outros jogadores) questões relativas a preconceitos e compaixão.

- Visibilidade: Abra-Me

Coletivo O Clube

Campanha de Conscientização da Violência Contra a Pessoa Idosa 2017 – Unidades Sesc: São José dos Campos (15/6), Jundiaí (17/6), Sorocaba (18/6), Consolação (19/6) e Piracicaba (21/6) - Inauguração do Sesc 24 de Maio (19 e 20/08/2017)

A ação *Visibilidade: Abra-me* é um gesto de afeto e reflexão sobre a situação da pessoa idosa em nossa sociedade. Cada baú guarda uma memória, um disparo poético sobre a velhice, dando visibilidade a essa questão tão importante. O público terá a oportunidade de abrir "caixas" que vão desvendar, de maneira reflexiva e poética, como os idosos podem ser tratados pela sociedade, mostrando o lado oposto da violência contra os idosos. "A intervenção é um respiro para se pensar sobre a situação da pessoa idosa em nossa sociedade. Recriar *Abra-Me* para a Campanha foi um importante exercício de refletir sobre o envelhecer e como formas de violência ainda são praticadas, desde o abuso financeiro ou infantilizar o idoso.

Nós, d'O Clube, acreditamos que os baús com seus conteúdos poéticos como uma flor e um saquinho de sementes e o dizer: Cultive afeto!, é um disparo poético que nos faz lembrar da importância do cuidado, do respeito, do constante exercício da alteridade", diz Pâmella Cruz, integrante do grupo O Clube. O público tem a oportunidade de abrir caixas que desvendam, de maneira reflexiva e poética, como os idosos podem ser tratados pela sociedade, mostrando o lado oposto da violência contra os idosos.

- X-Times People Chair

Angie Hiesl

Realizada de 1995 a 2008.

No Brasil foi apresentada em Salvador, Rio de Janeiro, São José do Rio Preto, Londrina e Porto Alegre, com idosos recrutados em cada local.

A artista dispõe cadeiras fixadas em fachadas de prédios e locais públicos, entre três a sete metros acima do chão, para que idosos desempenhem ações e gestos cotidianos, em um “rearranjo da realidade”, como descreve a artista.

Angie eleva os idosos e assim, chama atenção a gestos que passam despercebidos no cotidiano.

Ações realizadas por alunos da graduação em Artes Cênicas – ações para/com/por pessoas com mais de 60 anos – Estágio Docência - UNIRIO:

Em meu estágio-docência no doutorado, apresentei, nos dois semestres do ano de 2017, o módulo Arte Socialmente Engajada a duas turmas da disciplina Atuação Cênica VI (Performance) – ministrada por minha orientadora Profª Drª Tania Alice –, do curso de Atuação Cênica, na faculdade de Artes Cênicas da UNIRIO.

Para cada turma propus a realização de performances feitas para/com/por pessoas com idade superior a 60 anos, debatendo questões do envelhecimento a partir da ideia de Estética Relacional, do ensaísta Nicolas Bourriaud e do conceito de Arte Socialmente Engajada, sob a ótica do artista Pablo Helguera, sob minha orientação.

Após debatermos sobre envelhecimento, engajamento e a realidade social dos idosos em nosso país, os alunos buscaram colocar em prática os assuntos trabalhados em aula. O objetivo de trabalhar este tema com os alunos foi o de torná-los multiplicadores das ideias do Projeto Performanciã, trazendo às questões do envelhecimento, visibilidade e criação de espaços de debate e alteridade aos mais velhos. Os alunos tiveram como base alguns exemplos do Projeto Performanciã e também de outras ações reunidas aqui neste mapeamento.

Apresento aqui onze exercícios que tiveram mais sucesso em suas idealizações, produções e realizações. Nem todos os alunos alcançaram a proposta, mas aqui mapeio performances realizadas que se sobressaem com destaque como ações eficientes e poéticas, destinadas à reflexão sobre a velhice e a participação do idoso, com níveis de participação bem elaborados, de impacto visual e propostas conceituais bem aplicadas.

Mapeio-as aqui, tendo a sua maioria, descrições escritas pelos alunos proponentes das performances (as quais decidi manter):

- RECLAME AQUI +65

Isabella Ferreira

“Conversando com Dulcir, minha vó, sobre o envelhecer, resolvemos explicitar as dificuldades que os idosos enfrentam hoje pela rua. A ação consistiu em amarrar um barbante em um local da Praça Seca (onde moro) e estirar no chão, um pano com a bandeira do Brasil contendo folhas, canetinha e fita durex. Abordar idosos passantes, conversar sobre essas dificuldades, as escrever nas folhas para depois pendurar no "varal" e tirar uma foto do autor da frase ao lado de sua folha”.

RECLAME AQUI – Registros e descrição por Isabella.

- CIRCUITO INTERATIVO PARA IDOSOS

Rafaela De Souza Rosa De Oliveira

“A performance *Circuito Interativo para Idosos* foi realizada no dia 29/11/2017, no horário de 07:00 às 09:00 da manhã. A performance é feita para a livre participação e interação dos idosos no espaço público da academia para terceira idade com o intuito de promover atividade mental e lúdica junto com a física que já é proposta pelo espaço. A ideia foi instaurar neste espaço pequenas zonas de interação colocando Jogos, pintura, poesia, possibilidades de diálogo e expressão dos idosos. Tudo idealizado e preparado de forma simples, consciente e objetiva. O espaço foi dividido da seguinte maneira:

- CARTAZES PARA CHAMAR A ATENÇÃO PARA A INTER-AÇÃO: Escritos, frases e poesias pensadas por mim coladas pelo espaço.
- JOGO DA MEMÓRIA PARA IDOSOS: Realizei uma pesquisa de imagem de idosos em situações espontâneas e divertidas e criei um jogo da memória com essas imagens.
- ESPAÇO PARA PINTURA E ESCRITA: Pedi para que eles expressassem o que é seria a “Alegria de ser idoso”. A parte de escrita, a pergunta foi “O que você sonha para a sua velhice?”.
- JOGO DO EQUILÍBRIO: Colei uma linha no espaço, onde eles deveriam seguir um trajeto sem pisar fora da linha, justamente para trabalhar concentração e equilíbrio. Ao final da linha, tinha uma caixa, da qual eles abriam e liam uma mensagem”.

CIRCUITO INTERATIVO PARA IDOSOS – Registros e descrição por Rafaela.

- CANTEIROS

Rafael Ferreira

PRIMEIRO MOMENTO: Reflexão

“Eu não tenho muita aproximação com idosos, tirando os da família e trabalho, então não tinha muita referência de por onde começar. Resolvi pensar em mim, no meu processo de envelhecimento, me questionei o que me incomodará quando eu me tornar idoso. Eu tenho uma questão muito forte com a minha liberdade, eu sempre fui sozinho e sempre fiz tudo sozinho, mesmo namorando, meus tendo boa relação com meus pais. Eu odiaria ter a liberdade cerceada na velhice, seria meu pior castigo, principalmente se isso estiver ligado ao espaço urbano que é meu espaço favorito. Pensei então na seguinte questão “o que atrapalha os idosos de circular no espaço urbano?”, fiquei com essa curiosidade e resolvi ir para rua em busca de respostas.

SEGUNDO MOMENTO: Entrevista

Eu não tirei um dia específico para ir pra rua, fui fazendo isso de forma diluída. Sempre fazia no meu caminho para o trabalho. Eu moro em Copacabana e ando cerca de dez minutos para chegar ao metrô, então utilizei esse tempo para conversar com idosos de maneira bem trivial. Uns eu abordava na fila da padaria, outros estavam passeando com cachorro na rua e eu conversava. As maiores reclamações deles eram os buracos nas calçadas, os degraus de pequenas escadas para acessar algum estabelecimento e carros que não respeitavam o sinal. A princípio eu ia fazer três ações, mas uma imagem me chamou muito atenção, em um dia indo para o trabalho: uma senhora caiu num buraco da calçada. Aquela imagem me tocou tanto que resolvi tornar os buracos da rua o foco da minha ação.

TERCEIRO MOMENTO: Elaboração e Ação

Resolvi que iria transformar os buracos em objetos artísticos para causar uma ação disruptiva e para chamar a atenção do idoso fazendo com que ele não caia. A princípio ia fazer uma escultura, mas como estamos em tempos chuvosos eu fiquei com medo de chover e o material usado acabar entupindo bueiros. Então resolvi usar material biodegradável e pensei em transformar os buracos em jardins. Comprei mudas de flores e terra adubada e fiz três jardins, dois em Botafogo e um em Copacabana”.

CANTEIROS – Registros e descrição por Rafael.

- JOGO DA VIDA

Vanessa Schnee

“Aconteceu no dia 25 de junho de 2017 (domingo) pela manhã, no Jardim do Palácio do Catete. Tive essa ideia pensando que o jogo é um elemento muito presente na vida dos idosos, e que seria algo que teria um fácil acesso ao relacional. Montei um jogo de tabuleiro em grande escala, em um tatame infantil, onde cada parte do tatame seria uma "casa" do jogo e os próprios participantes os pinos. Levei também garrafas com frases de reconhecimento para simbolizar o jogador, para caso houvesse alguém que não estivesse disposto a estar em pé ou caminhar – podendo usar um pino. Jogando um dado de pelúcia eles percorriam as 18 casas do jogo, e em cada casa havia uma pergunta específica referente ao participante, que o levasse a rememorar algo ou refletir sobre sua vida. Percorrido o tabuleiro, solicitava para que os idosos passassem pela "faixa de chegada", reproduzindo a chegada de uma maratona, em poses vibrantes, onde tiraríamos a foto final. Depois dessa etapa dei a eles uma medalha de honra ao mérito, e um bilhete parabenizando-os por chegar até aquele momento.

Elementos: Tabuleiro de tatame, 4 garrafas enfeitadas (pinos), um dado de pelúcia, medalhas de honra ao mérito, bilhetes que eles levaram de lembrança, fita de papel crepom que substituiu a "faixa de chegada da maratona", tabela que ficava comigo com a lista das 18 perguntas referentes as 18 casas.

Lista de perguntas/questões

1 - Uma sensação que veio junto com a terceira idade.
2 - Uma palavra que fale sobre sua vida.
3 - Uma palavra que fale sobre sua família.
4 - Algo que nunca mudou.
5 - Algo que sente saudade.
6 - Descreva a foto que lembre que está muito bonito(a). Se não foi o caso anterior, agora descreva uma foto recente que está também muito bonito(a).
7 - Uma música que marcou e por qual razão.
8 - Um orgulho.
9 - Uma situação engraçada que aconteceu.
10 - Um conselho aos mais jovens.
11 - Um sonho que realizou. Um sonho que ainda quer realizar.

12 - Fale sobre uma pessoa que gosta muito.

13 - Alguma situação que você gostaria de ter sido mais respeitado.

14 - Algo que está em constante mudança.

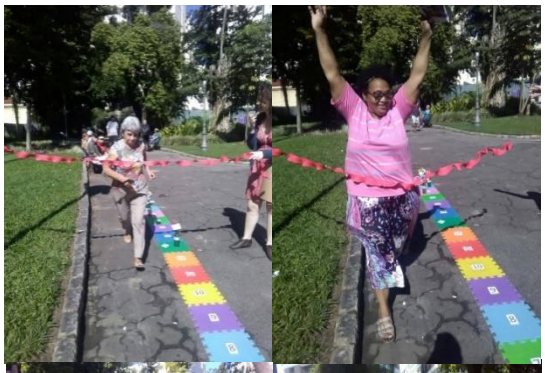
15 - Um dia inesquecível.

16 - Um grande amor.

17 - Qual valor da vida.

18 - Uma comida.”

Mensagem Final: “Parabéns por ter chegado até aqui! Vencer o jogo da vida não é para qualquer um, e o prêmio é o melhor de todos: entender que todas as experiências que adquiriu te fazem único”.



JOGO DA VIDA – Registros e descrição por Vanessa.

- PALHAÇO NÃO TEM DEPRESSÃO

Bruno França

“Bruno França é ator e palhaço e realizou junto ao palhaço Gzus Lima Mijola, de 69 anos, a performance *Palhaço não tem depressão*. O performer idoso é o palhaço Mijolino, e os dois se conheceram quando Bruno estudou em uma escola de palhaços, em 2014. Para elaborarem a performance juntos, se reencontraram depois de tanto tempo. Os dois se encontraram para cumprir o exercício dado na sala de aula de performance (Atuação Cênica VI) que Bruno estava inscrito. Gzus levantou o tema da depressão na terceira idade. Os dois criaram um programa performativo que se definiu desta forma: *41*
. SERÁ?

Gzus Lima Mijola, palhaço Mijolino, foi um idoso que conheci na escola de palhaço em 2014 e desde então ficamos grandes amigos, mas por conta das tarefas, agendas e trabalhos havíamos nos afastados de tudo. E a performance fez com que nos aproximássemos novamente. No dia 22 de junho de 2017 começou a performance, durante o cafezinho com Gzus lima, que atualmente está com 69 anos. Quis fazer a ação com este idoso, devido ao fato de ambos sermos artistas e termos em comum a arte do palhaço atravessada em nossas vidas, deixei Gzus conduzir a ação e criar o roteiro da performance e ele expôs uma questão muito pertinente a depressão, sobretudo nos idosos.
O Plano de ação foi definido da seguinte forma: Como o idoso se utiliza do entretenimento para curar a depressão, na nossa conversa ele citou um amigo que está passando por uma depressão devido a morte da sua esposa e ele sempre vai até a casa do meu amigo palhaço para tocar violão com ele. Sobre a performance montamos um pequeno consultório na praça Guilherme da Silveira em Bangu, estaremos com as nossas personas de palhaço porque o palhaço é um ser da solidão por isso ele sempre está em relação com a plateia ou com sua dupla, ele estará deitado no chão sem reagir a nada depressivo eu junto com transeuntes tentarei aplicar um tratamento para tira-lo daquele estado, nesse percurso eu estarei alertando as pessoas sobre a depressão principalmente nos idosos e a forma de cura será através da dança (um truque de palhaço) e daí ao final da performance eu falo que muitos idosos se utilizam do entretenimento para curar a depressão e a solidão.”

Texto de Gzus Lima, palhaço Mijolino:

“A proposta que o Bruno, palhaço Felizardo, traz acerca de um dos vários malefícios que acometem o idoso nos leva a uma reflexão sobre o estado de abandono do idoso, onde a própria razão de viver perde o sentido.”

“No caso do palhaço Mijolino o humor deprimido é um golpe mortal em sua razão de ser. Na maioria dos deprimidos ocorre também a perda de interesse, visão pessimista do futuro, ideias de suicídio, muito sono e ausência de apetite, sintomas que podem ocorrer simultaneamente, mas que basta apenas um deles para fragilizar a estrutura psíquica de qualquer ser humano.

Em seu processo de vida o palhaço Mijolino abriu mão de muitas de suas de necessidades de forma recorrente e habitual levando-o a um estado de insatisfação permanente e, a questionar sua própria razão de viver. Um sentimento de culpa progressivamente se apropria de seus sentimentos, sem que ele se dê conta desse processo.

Muitos idosos tem buscado no convívio social uma fuga para a condição de abandono, quando passam a contabilizar perdas, como, por exemplo, a esposa que falece, o filho que sai de casa, o emprego que deixa de fazer parte de sua vida por conta da aposentadoria, o papo na hora do cafezinho... E a solução é encontrar uma ocupação para o tempo ocioso...

O tratamento para a depressão não é fácil e muitas vezes exige longos períodos de tratamento clínico com a adoção de remédios controlados.

O doutor Felizardo que cuida do Mijolino encontrou uma terapia que o ajuda a deixar de lado sua dor e tristeza em busca de uma realização; a dança de salão...

Palhaço não tem depressão é uma maneira de esconder a natureza frágil do palhaço que precisa sorrir e levar alegria a outras pessoas, mostrando-se forte, mesmo quando sua alma chora copiosamente”.

Gzus Lima - 26/06/2017.

PALHAÇO NÃO TEM DEPRESSÃO – Registros e descrição por Bruno.

- SEXUALIDADE NA TERCEIRA IDADE

Diana Vaz Teixeira (aluna de mobilidade internacional – Portugal)

"Após alguma dificuldade na decisão do tema, sexualidade na terceira idade foi o assunto que decidi abordar na minha performance. Para tal, organizei a seguinte programação:

- Breve apresentação pessoal.
- Apresentação da Actividade – Sexualidade na Terceira Idade.
- Introdução do tema "sexo" como uma dança, um carinho, um beijo, e não apenas o acto sexual propriamente dito.

- Apresentação e discussão das seguintes questões:

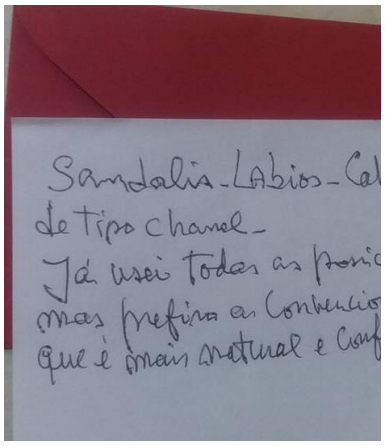
Sente-se desejado/a e ou bonito/a?
Ainda gosta do jogo da conquista?
Gosta de namorar?
O que mudou na sua sexualidade com o avançar da idade?
O prazer e o desejo sexual e/ou o desejo pelo seu parceiro diminuíram?
Está aberto a quebrar a sua rotina sexual e a conhecer novos prazeres?
Pratica jogos/brincadeiras com o seu parceiro? Se sim, quais?
Sente que deve esconder a sua sexualidade da sociedade devido à sua idade?

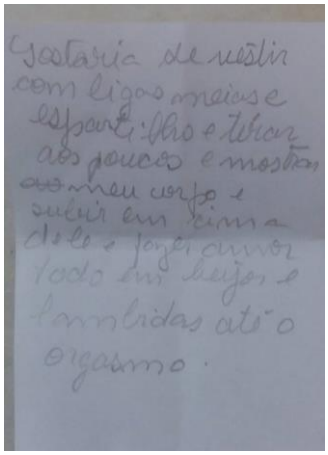
- Apresentação de alguns objectos sexuais (rendas, dado erótico, etc…)
- Apresentação de um papel branco onde o idoso deverá escrever um fetiche e colocar num envelope vermelho facultado por mim. De seguida, misturar todos os envelopes para que cada idoso possa retirar um e ler para si próprio o que outra pessoa escreveu.
- Finalização com a frase "Sexo é muito útil para a autoestima e para diminuir a ansiedade dos idosos" como reflexão pessoal de cada um dos presentes.

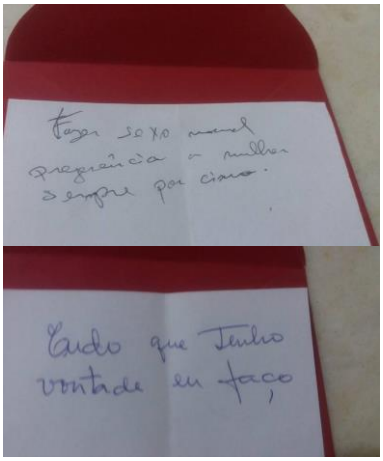
O sexo continua a ser um assunto tabu na sociedade, principalmente quando se fala em sexualidade na terceira idade. Por isso, realizar esta acção na rua seria mais complexo. Então, optei por conhecer a casa de convivência Maria Haydée, na Gávea e, onde fui apresentar a minha ideia. Desde o início fui muito bem recebida e desde logo fiquei com vontade de realizar a minha performance ali. E, após alguma burocracia a tratar, a performance pode ser finalmente realizada.

Um diálogo aberto e livre de preconceitos era um dos meus objectivos. E, com mais vergonha de uns e menos vergonha de outros, a nossa conversa se tornou muito agradável, activa e prazerosa, onde as mulheres eram claramente as mais participativas, embora os homens também estivessem muito interessados no tema."

"Pessoalmente foi muito prazeroso discutir, passar estas horas com estes idosos e poder desmistificar este tabu. Porque: sim, os idosos fazem sexo; sim, os idosos gostam de se sentirem desejados; sim, os idosos gostam do jogo da conquista; sim, o sexo muda com a idade porque fica mais lento; sim, o homem tem vontade mas nem sempre resulta; sim, a mulher gosta de romantismo; sim, o sexo vira rotina; sim, os idosos têm vergonha de falar sobre sexo com a família. Todos nós gostamos de sentir-nos desejados, gostamos de namorar, teremos momentos mais inseguros com o nosso parceiro sexual, teremos dúvidas… e isso a idade não muda."





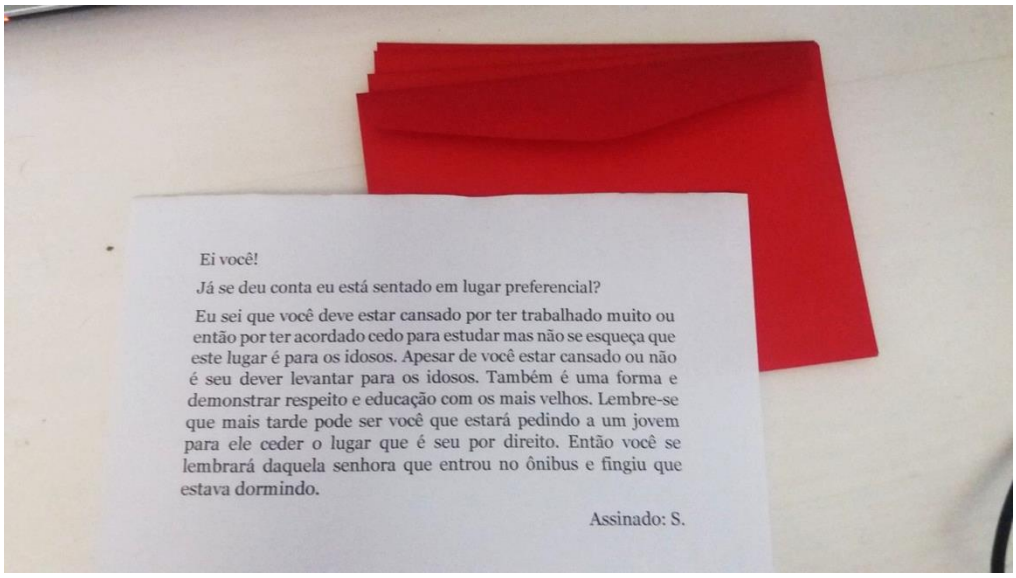


SEXUALIDADE NA TERCEIRA IDADE – Registros e descrição por Diana.

- PREFERENCIAL

Thaís Paiva

“Performance criada a partir do pedido de Thaís para que idosos escrevessem cartas para serem deixadas em assentos preferenciais de transportes públicos”

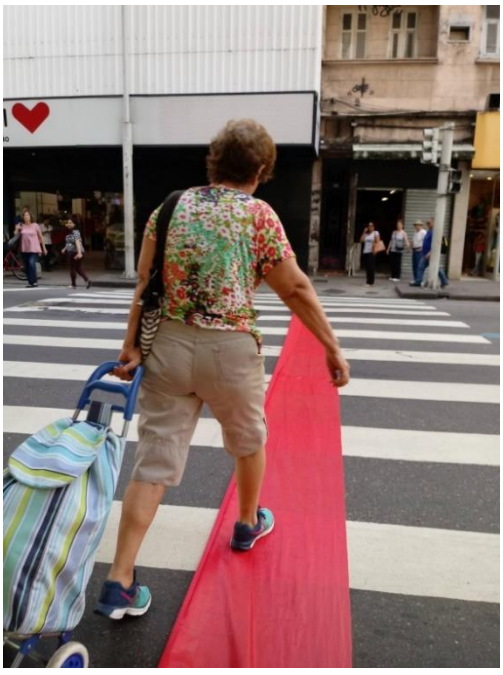


PREFERENCIAL – Registros e descrição por Thaís

- TERCEBRIDADE

Beto Corrêa

“A ação consistia em, com trajes de gala, esticar um tapete vermelho para os idosos atravessarem a rua pela faixa de pedestres. Ao mesmo tempo em que o tapete é aberto para os mais velhos passarem, ele chama a atenção para que motoristas prestem mais atenção nos passos dos idosos. Durante a travessia, o performer acionava em uma caixa de som portátil músicas do universo das celebridades”.



TERCEBRIDADE – Registros e descrição por Beto Corrêa/Cecília Vaz

- COLETANDO AMOR

Adriana Dehoul – performance descrita por mim (Adriana não enviou a descrição mas me contou todos os detalhes)

A avó de Adriana, Leonor Nogueira Marques, é moradora de Vila Velha, no Espírito Santo. Sempre viaja para estar com a família no Rio de Janeiro, mas no ano de 2017 teve que realizar uma cirurgia nos olhos – o que impossibilitaria a viagem e o encontro para as festas de fim de ano. Com isso, Adriana resolveu fazer uma árvore natalina de boas energias para presentear sua avó, com corações para serem preenchidos por recados. Nos jardins do Museu da República, no Catete, no dia 29 de novembro, Adriana foi buscar carinho nos idosos que lá estavam. Ao encontrar com eles, narrou a história da saúde de sua avó e a impossibilidade de se verem no Natal, solicitando ao fim da conversa algo a ser escrito para compor o presente de sua avó. Assim, Adriana recolheu várias mensagens positivas e completou a sua árvore de Natal.

Coletando Amor – Registros por Adriana/João Márcio.

- ENTRE TEMPOS

Alex Vieira

“Projeto desenvolvido com duas mulheres da Escola de Teatro da UNIRIO – Nara Keiserman, Docente do Curso de Atuação Cênica, e Alvair Ramos, Técnica Administrativa do Departamento do mesmo. Ambas com mais de sessenta anos. Escolhi a Nara por ser uma referência, no que se refere às artes do corpo e tinha o desejo de ouvir mais sobre sua trajetória, para além do âmbito acadêmico. Escolhi a Alvair pois, na secretaria do Departamento de Teatro, sempre percebo que a vejo ligada a uma burocracia na relação com os alunos. O trabalho ocorreu em três partes:

1. Uma entrevista com a Nara, a partir de duas perguntas:

(1) O que é estar/vivenciar os seus 68 anos de vida?

(2) Quais as relações entre a juventude da geração passada (década de 60,70) e a geração atual?

2. Uma prática meditativa com a Alvair, após tentativas de diálogos com a câmera.

3. Uma interação performática dançada do performer com o vídeo projetado da Nara, no trecho da montagem ‘*No se puede vivir sin amor*’.

RELATO SUBJETIVO:

1. O registro documental com a Nara: Em alguns momentos da filmagem existem alguns planos detalhe, com foco nas mãos e cabelos grisalhos dela, pois para o Performer as mãos são expressivas e dizem muito sobre a pessoa que se apresenta diante de nós. O mais interessante foi perceber que o nosso encontro se deu de forma espontânea e despojada, pois foi falado de alguns temas profundos, mas com leveza, o que captava a atenção. Durante a edição, foi decido o subtítulo - DIÁLOGOS sobre ARTE, CELEBRAÇÃO, JUVENTUDE e SALVAÇÃO, pois foram subtemas que surgiram na fala, a partir das duas perguntas.

2. O objetivo era que a Alvair pudesse ter um momento seu, para se perceber, para falar o que sentisse necessidade, um momento para ser ouvida. Houve tentativas de conversar coma câmera, mas foi percebido sempre um desconforto e uma sensação de impotência, por parte da entrevistada, de achar que não sabia lidar com o dispositivo. Foi quando, ela disse: "Eu tenho andado muito cansada, estressada". Foi quando o performer percebeu que o que, talvez fosse preciso para a Alvair, naquele momento, era silenciar para se

ouvir, ao invés de falar para a câmera. O performer propôs uma prática meditativa com algumas orientações para que ela, naquele ambiente de trabalho, pudesse ter uma oportunidade de conexão com seu interior, e ter um respiro por alguns instantes. Ao final, ela agradeceu a atividade proposta e disse que estava mais calma e aliviada.

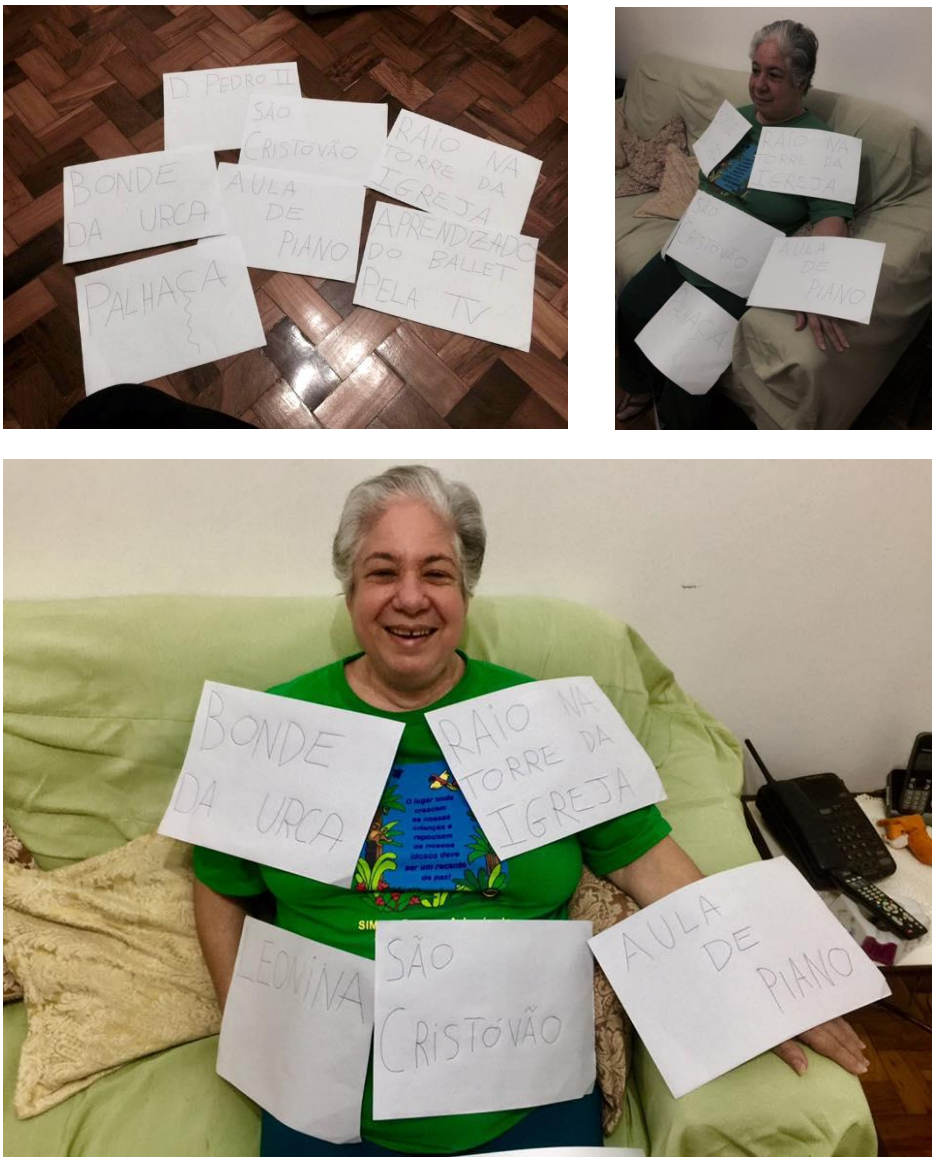
3. A ideia era que a Nara, se quisesse, dançasse para celebrar a vida ao final da entrevista e isso, também, seria registrado. Porém, ela não quis, mas a mesma propôs que, caso o performer quisesse, ela poderia enviar um trecho de uma montagem e sugeriu dele se relacionar com o vídeo. A partir disso, surgiu a interação com a projeção: Uma relação entre o tempo passado (vídeo) com o tempo presente (performer). Uma metáfora sobre o diálogo entre as duas gerações, no entrecruzamento dos tempos, a partir da estética multimídia no entre – o tempo virtual (enquanto a Nara atua) e o tempo real (enquanto o performer dança). Para o performer, a dança era sobre leveza e aceleração. Uma dança onde não era para ser executada de frente, mas de costas aos testemunhos daquela pequena interação, pois o mais importante era a tentativa de conectar seu olhar ao corpo da Nara, principalmente às suas mãos e à narrativa que ela dizia. Uma dança que partia das extremidades, das periferias do corpo – braços, mãos e em alguns momentos as mãos ganhavam protagonismo; em outros a coluna era evidenciada. Uma sensação no corpo de ser folha de árvore e mãos que desejavam ser ventos. Uma dança sem virtuosismo, um improviso sem grandes malabarismos, para tentar estabelecer um elo entre os tempos dos corpos vivos".

ENTRE TEMPOS – Registros e descrição por Alex. Profª. Nara (à esq.) e a secretária Alvair (à dir).

- SOMOS FEITOS DE MEMÓRIAS

Antonio Karabachian

“Relato objetivo: 27 de junho de 2017. A minha proposta de performance foi realizada pela Janete Rodrigues de Oliveira, 69 anos, moradora da Urca, nascida em dia 6 de agosto. A ideia é mostrar que nós somos compostos de memórias, tudo que a gente faz no passado pode estar guardado lá no fundo da mente. Então Janete ia me contando as histórias de infância dela enquanto eu ia anotando as palavras-chaves, e ao final eu colava no corpo dela todas as suas memórias espalhadas pelo corpo. Ela adorou resgatar histórias esquecidas por ela, foi um papo super gostoso”.



SOMOS FEITOS DE MEMÓRIAS – Registros e descrição por Antonio.

4 – TESOUROS: participar da vida com arte

Toda ação artística pode ter uma dimensão educativa. No momento em que nos deparamos com uma ação artística ou com uma obra de arte, estamos nos colocando em diálogo para compreender ou apenas sentir como reação de nossa recepção, leitura e emoções. No entanto, quando criamos arte com uma consciência da imbricação com o campo da educação, percebemos que os moldes, as metas, as formas de se relacionar e de instigar o conhecimento, a fruição, a experiência e a promoção de valores e reflexões, são elementos primordiais e estão presentes nas propostas.

Nem toda ação listada no mapeamento aqui levantado é diretamente reconhecida como uma ação de cariz educativo, porém, como vimos, a arte da performance já promove um novo olhar, que pode tangenciar e "suspender" o normativo, abrir espaço para reflexões e experiências no espaço cotidiano, ser espaço de debate e conhecimento e construir formatações artísticas para a colaboração. A performance permite que as nossas questões sejam projetadas em espaços amplos e plurais, reverberando-as de modo criativo, estético e com seus objetivos e pulsões. Quando idosos entram em contato com esta ferramenta, podem desenvolver melhor o que interfere em suas vidas e que pode ser exposto, podem revelar seus processos de vida e angariar mais visibilidade para as problemáticas individuais e coletivas. Quando uma pessoa idosa participa de uma ação performativa artística – assim como qualquer pessoa em qualquer idade –, sente-se parte, compreende a força de sua criação, de suas opiniões, de seus modos de relação. A performance gera esse espaço de maior liberdade para todos. Mas, pensando na pessoa idosa como alguém que já percorreu tantos caminhos, em momentos culturais tão distintos de nosso cenário atual, que enfrentaram tantas camadas de experiências e, agora, pertencem a uma parcela social que ainda é relegada, uma ferramenta para se colocar no mundo é bem-vinda. Quando uma performance é feita para um idoso refletir sobre qualquer contexto e conjuntura em que vive, pode ser que reflexões transformem a sua realidade, em algum nível. Quando fazemos arte não estamos apenas tornando o mundo mais feliz e as pessoas mais satisfeitas. Estamos, ao fazer arte, nos comprometendo com a sociedade, com a nossa realidade, com aquilo o que somos, estamos também nos incomodando, nos percebendo. Nos expressamos e é a partir do contato com o outro que buscamos mais consciência ou mais sentimento às coisas do mundo. Performance como desautomatização, descoberta, pertencimento do mundo e de si, projeto de avivamento.

As entrevistas que constam como apêndices no final desta tese (com Otavio Donasci e Teresinha Soares) foram realizadas com duas pessoas idosas hoje que já performaram em outras épocas. Teresinha, enquanto idosa, não realizou sua arte, mas administra o seu legado artístico, é reconhecida e teve exposições de suas obras por diversos países[162]. Não cria mais seus objetos e performances artísticas, mas, trabalhando a sua performatividade em uma época criativa e fértil de sua vida, hoje, colhe os frutos de sua produção no passado. Afirma ter sido importante para ela retratar em suas ações e obras a sua vertente feminista, de revolta com a Guerra do Vietnã, da política no Brasil. Teresinha, enquanto artista, exercia a sua liberdade de criar a partir de quem era. E isso é uma vitória! E vitória não porque alcançou espaços de reconhecimento. Pessoas simples, de vidas humildes, no encontro com sua expressão artística como fluxo criativo no exercício da vida, parecem mais conectadas, alegres, compreendidas do que são. Claro que essa informação aqui escrita talvez não seja um dado científico, mas uma percepção que acompanho e reflito em minha navegação no mundo.

Essa questão me faz pensar: quantas pessoas não têm a oportunidade de se colocar em vida, se expressar, se criar, passando anos sem descobrir-se em seus esconderijos? A performance e a arte, certamente, não são únicos canais de encontro consigo mesmo. A espiritualidade é outra forma, por exemplo, de realizar acessos ao que nos é desconhecido. A psicologia, a educação, a antropologia, a astronomia... enfim, se formos pensar, toda área do conhecimento pode ser canal para descobertas de si. Talvez por isso que, a arte contemporânea, em seu caráter híbrido, se alia a tantas outras ferramentas para ser mais potente e plural em sua comunicação. Mesmo com tantas ferramentas, instrumentos e mapas encontrados em nossas vidas, muitos deles trazem percepções engessadas de mundo, enquanto o universo das artes, geralmente e comumente, traz em si uma tendência a novos posicionamentos, reflexões e relações, proporcionando rupturas de antigas cascas.

Já Otavio do Nascimento, nascido e rompido de seu casulo, continua em atividade, como educador, que instiga seus estudantes a trilhar os rumos da performance, e também como performer – por mais que diga que está em nova fase como artista, querendo mais ser ponte para que outros façam do que ele próprio ser o criador. Donasci é uma pessoa que trabalhou durante grande parte de sua vida criando e produzindo arte. Atualmente,

[162] Como na exposição *THE WORLD GOES POP* (2016) na Tate Modern, em Londres, e na exposição *Quem tem medo de Teresinha Soares?*, individual no MASP, em São Paulo.

também reconhecido performer, já participou de exposições, peças, comerciais, etc. Ele e Teresinha são pessoas que trilharam o caminho das artes e se transformaram ao longo de suas vidas, abrindo possibilidades de compreensão de si e do mundo em seus exercícios, alçando a linguagem da performance artística a outros patamares de reconhecimento no Brasil – sendo das primeiras gerações de artistas brasileiros que experimentaram em seus trabalhos a performance como espelho do que queriam refletir em seus momentos.

Os idosos que só se encontram com o fazer artístico após a maturidade, encontram na arte uma forma de conexão, de integração, de expressão e conhecimento. Projetos artísticos e ações que envolvem o idoso no pensamento sobre seus processos, auxiliam no seu avivamento, no resgate de memórias, no prazer em criar e colaborar para uma ideia ser concretizada. Todos nós temos nossas dimensões performativas, como abordamos em cada um dos três Mapas dessa tese. Explorar a dimensão da performance como arte, como apresentação de si, construção da identidade e descoberta de novos canais no mundo, é poder interagir, dando e recebendo a partir de experiências que nos marcam. Para além das usuais aulas destinadas ao público da terceira idade, devemos ampliar o espectro de atividades relacionadas ao envelhecer. Podemos dizer que o crochê, o ponto-cruz, a oficina da memória, a oficina de pintura em panos de prato ou bordado, são atividades excelentes para fortalecer grupos de pessoas idosas, porém, devemos ir além, pensando em como colocar os idosos como porta-vozes de suas questões. Todos têm sua voz, às vezes é necessário apenas saber como ampliá-la. Alargar as fronteiras do conhecido implica também em conhecer a pessoa mais idosa como a pessoa mais forte, observando que seus caminhos são longos e cheios de percepções, não tratando-a com atitudes infantilizadoras ou com um olhar de quem parece estar mais atualizado do que o outro. Nesse sentido é que o olhar da educação entra em contato com o olhar do fazer artístico, não somente para a autoexpressão e a satisfação terapêutica do idoso, ou para a sua integração em um grupo, mas como aliados para a visibilidade de suas questões, para a revolução interior de quem expõem o arquivado, para o poder conectado de saber-se ativo e pertencente a uma sociedade que se transforma e nos transforma. Criar caminhos inéditos com os mesmos pés cansados pode dar novo fôlego para seguir viagem e mudar as paisagens.

É importante relembrar que nem todas as ações do Projeto Performanciã são feitas em formatações de arte socialmente engajada, mas a reunião de todas as ações se apresenta como um projeto de arte socialmente engajada, por todos os pontos

apresentados e pensados dentro do que Helguera dispõe. Por trabalhar com o engajamento comunitário, por promover a participação do idoso em seus mundos, por exercitar a colaboração como meio para alcançar metas coletivas, por oferecer as ferramentas para que os idosos possam se expressar dentro de suas questões, por estimular a criação e realização de estruturas e dispositivos que possam trazer mais confiança, alegria, consciência, cognição ao idoso. Algumas ações do Projeto Performanciã flertam com o conceito de animação sociocultural – mesmo não contemplando todas as características ordenadas por Victor Ventosa, por exemplo, mas na atenção do educador ao outro, na construção coletiva de outras formas de operar no mundo. Outras performanciãs abordam o envelhecimento de modo relacional, indo "ao encontro" e não "de encontro" ao mundo, construindo pontes firmes para um convite à alteridade. As escolhas estéticas e conceituais de cada ato realizado são peças deste caleidoscópio apresentado.

Algumas ações do mapeamento geral são realizadas mais como apresentação de algo ensaiado, dentro da temática do envelhecimento – como, por exemplo, nas bonecas Bira e Bedé, que refletem estereótipos da figura do idoso, sem investir em outros "envelheceres", mas investem nas figuras uma construção poética que aproxima as pessoas. Outras ações exigem participação, ou são relacionais e trazem uma dimensão educacional/pedagógica. Ainda outras são realizadas pelo próprio grupo temático, pelos idosos, público alvo da ação. Algumas performances são feitas por pessoas de faixas etárias diferentes das do seu público idoso, porém, conversando sobre assuntos que abordam o envelhecimento.

A performatividade do envelhecimento no Brasil é rica e percebemos na categoria artística da performance, um tímido avanço de ações. Porém, o movimento se firma e, aos poucos, as performances do envelhecimento encontram mais espaços para acontecer e maior reconhecimento. Se essa pesquisa for comparada a de outras questões/pautas/bandeiras e públicos, podemos reconhecer que os estudos do envelhecimento na performance necessitam de maior espaço e também de estímulo a novas ações e abordagens – ampliando o espectro de manifestações artísticas que pensam esta etapa da vida. Dentro do Projeto Performanciã, o desejo é de que mais multiplicadores possam realizar performances com outros grupos de idosos ou com abordagens sobre o envelhecer humano, apresentando novas ideias – que devem ser realizadas com respeito ao que o idoso propõe e necessita expor.

É necessário, neste trabalho escrito, reconhecer a importância do Trabalho Social com Idosos, desenvolvido e levado à sério pelo Sesc desde 1963. O Sesc vem se

atualizando em questões, conceitos, debates e configurações da sociedade, para atender a idosos com atividades e programações que auxiliam suas vidas em diversos aspectos (como a saúde e a cultura). O comprometimento com este público é fator dificilmente encontrado em qualquer outra instituição, a larga escala. O Sesc, presente em todos o Brasil com suas 389 Unidades[163], atende a grupos de senhores e senhoras que se descobrem diariamente, dentro de uma infraestrutura da maior qualidade. Agradeço ao Sesc/GEPRO/TSI por essa história de sucesso e por abrir as portas para minhas ideias e práticas, fortalecendo minha pesquisa e também permitindo maior visibilidade das questões dos grupos atendidos. Certamente, se não fosse o Sesc, eu teria desenvolvido outros trabalhos, de outras maneiras e com outros grupos, mas com este apoio pude construir um trabalho consistente, expandindo as ações para diversas cidades, me conectando com amplas propostas (como a Campanha de Conscientização da Violência Contra a Pessoa Idosa, por exemplo) e tendo a possibilidade de desenvolver ideias com segurança, qualidade e remuneração pelo trabalho desenvolvido.

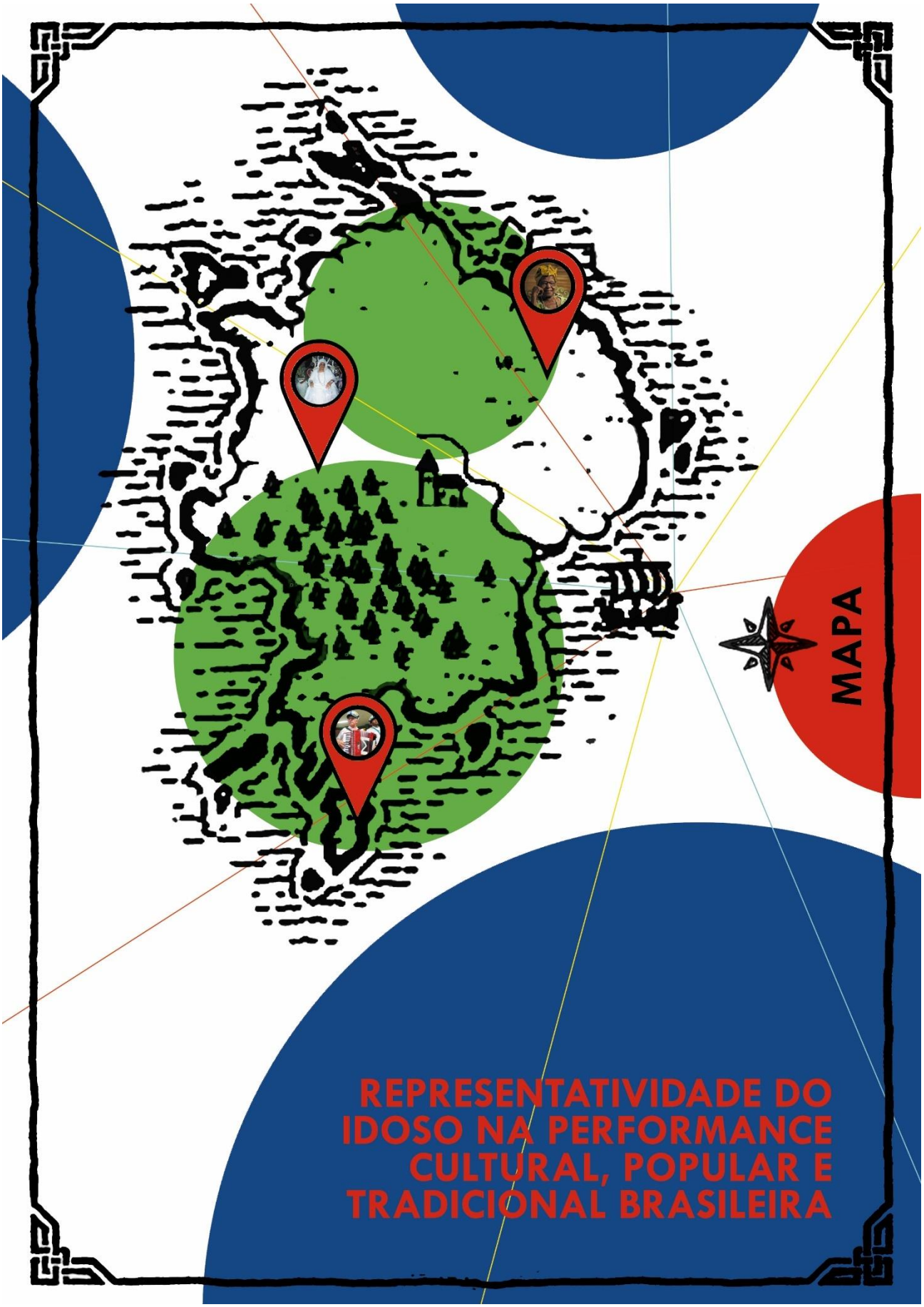
Minha opção, quando pensei em realizar um projeto artístico com pessoas com mais de sessenta anos, que abordasse os processos e assuntos do envelhecer, foi buscar tendências da arte contemporânea e formatações que refletissem não somente resultados estéticos e eficazes a partir de performances desenvolvidas junto a grupos da terceira idade, mas realizar modos de relação que fossem fortalecimento para os envolvidos, que fossem exercícios artísticos, democráticos, refletindo questões da cidadania, da alteridade, de encontro com o prazer e com o conhecimento. Criar espaço de debate para que as pessoas encontrem seus discursos e imagens. Realizar entrecruzamentos com disciplinas e áreas do saber, tornando o projeto múltiplo e potente. Por isso, cada conceito comentado neste Mapa foi uma importante base para a prática buscar ser verdadeira em suas propostas.

Neste Mapa, como se pôde perceber, não foi comentada nenhuma ação realizada por grupos de idosos sem algum tipo de mediação, seja por um educador, por um artista ou por um coletivo. Não tive conhecimento de pessoas com mais de sessenta anos que se reúnam para performar suas questões – a não ser grupos tradicionais populares (foco de outro Mapa). Quando o idoso é o proponente da performance como arte, é mais fácil e comum ele estar só, como performer, se apresentando. É comum que a performance já

[163] Disponível em: http://www.sesc.com.br/portal/sesc/unidades/unidades?WCM_Page.ResetAll=TRUE&tipo&estado

seja sua aliada há décadas. Meu desejo, em futuros campos de pesquisa, é estimular o desenvolvimento de performances artísticas autônomas por grupos de idosos, que não necessitem de uma mediação para as ações acontecerem – ou que possam contar apenas com um primeiro momento de mediação para a afinação do grupo. Me instiga ainda ver um grupo – ou mais idosos de modo individual – criando de forma independente aquilo o que quer apresentar como arte da performance.

E por que falar sobre o envelhecimento em uma pesquisa de arte? Por que performar o envelhecimento e suas questões como proposta artística? As respostas ficam cada vez mais óbvias para mim, ao longo desses anos. Poderia aqui ainda defender posicionamentos ou ainda mais me alongar buscando reforçar respostas já ditas, mas não desejo também fornecer narrativas tão fechadas. Cada ação listada aqui – e outras que não foram percebidas neste período de pesquisa para serem inseridas neste compêndio – fala por si própria e exige do leitor/receptor um posicionamento, uma leitura e um exercício de compreensão dos pontos aqui explanados. É necessário que o outro complete o que vê e sente para que se faça a arte. Cada Mapa reflete-se no outro e as informações aos poucos vão se complementando. Toda navegação é feita de espera e atividade. Há respostas também nos silêncios.


MAPA
REPRESENTATIVIDADE DO IDOSO NA PERFORMANCE CULTURAL, POPULAR E TRADICIONAL BRASILEIRA

Instrumento de navegação → SEXTANTE:

Usado para medir a abertura angular entre a vertical de um astro e o horizonte para fins de posicionamento do navio no globo. Elaborado para medir a distância angular na vertical entre um astro e a linha do horizonte para fins de cálculo da posição e para corrigir os eventuais erros da navegação estimada - mas nada impede que seja usado para calcular distâncias medindo ângulos verticais desde o ponto de observação até um dado objeto, por exemplo, um farol.

Dada a altura do farol, o ângulo observado desde a ponta superior do farol até o nível do mar dá, consultando uma tabela, a distância ao farol. O sextante pode ainda ser utilizado para medir ângulos horizontais entre objetos conspícuos da costa e assim, calcular uma posição. Instrumento para observação da altura dos astros, Sol, Lua, planetas e estrelas. Devido à sua importância histórica na determinação da posição dos navios no mar, o sextante é símbolo da navegação marítima há mais de duzentos anos.

1 – Identidade e Performatividade do idoso brasileiro

A filósofa Judith Butler (p. 15) apresenta que a "performatividade" é associada com frequência ao desempenho individual, mas que devemos considerar uma performatividade operada "por meio das formas de ação coordenada, cujas condições e cujo objetivo são a reconstituição de formas plurais de atuação e de práticas sociais de resistência". Uma performatividade do idoso implicaria formas de relação com o mundo: tanto como uma forma de ser como um modo de se incluir em um agrupamento. Butler (2018, p. 17) discorre que movimentos de agrupamento no espaço público são exercícios performativos e plurais de aparecimento[164], instaurando o corpo em um meio político a partir de uma função expressiva. Qualquer corpo que se reúne afirma que não é descartável mesmo sem precisar dizer isso, e esse silêncio dos corpos unidos já comunica e envolve uma performatividade (p. 24). Esses corpos significam ao mesmo tempo em que são afetados por normas e imposições psicossociais (p. 36), porém, "deve haver algo sobre representar uma norma que guarde em si a possibilidade de não conformidade" (p. 38).

A filósofa discorre sobre uma performatividade de gênero, afirmando que mesmo com discurso regulatório social que atribui ao corpo modos e funções a partir de uma masculinidade ou feminilidade, tais normas e expectativas podem ser rompidas para apresentar outras formas de viver o que se é. Nosso exercício de reflexão pode partir da ideia de que, assim como as questões do gênero ganham visibilidade quando assumidas novas formas de se representar no mundo, as questões da velhice podem também gerar outros discursos e uma diversidade de formas de se relacionar com o interno e com o entorno, rejeitando uma passividade diante da inculcação de formas rígidas sobre papeis sociais de quem é velho e substituindo imagens estereotipadas do envelhecimento por novas configurações visíveis de se apresentar modos plurais de como ser velho. É possível assumir essa identidade de categoria como forma política de engajamento, reconhecendo que performar identidade é reconhecer as vicissitudes e particularidades de cada integrante de uma totalidade inserida nesta performação de si. Assim, cada idoso estaria performando a sua identidade de idade, que envolve complexas camadas de atuação em questões geracionais e sociais.

[164] "(...) toda ação política requer o 'espaço de aparecimento'". (BUTLER, 2018, p. 82)

Em nossa formação como indivíduos, somos afetados por interações que envolvem dimensões históricas, culturais, linguísticas, políticas, biológicas e psicológicas. Essas interações vão definindo o ser em suas relações, mas nem todo afeto é positivo, podendo ser opressivo diante de particularidades, a partir de conjuntos de normas estabelecidas. Toda forma de normatização de uma identidade acaba por delimitar zonas de experimentação de uma representação de si na sociedade. A aparência como "campo regulado" (p. 42) se transforma em uma demanda que reconhece algumas normas, em detrimento de outras. Assim, sem o exercício de flexibilizar as normas e sem carregar com novas tintas o que recebemos como ideia engessada no mundo, deixamos de perceber o reconhecimento de todos sujeitos humanos como igualmente reconhecíveis (p. 40).

> Quando alguém exerce livremente o direito de ser quem já é, e reivindica uma categoria social com o propósito de descrever esse modo de ser, então está, na realidade, tornando a liberdade parte dessa mesma categoria social, mudando discursivamente a própria ontologia em questão. (p. 68)

A filósofa trabalha o exemplo das políticas de gênero como performatividade social, mas sugere que devemos pensar em outras populações que são observadas como precárias e sem reconhecimento, pois os direitos pelos os quais lutamos devem ser plurais (p. 75). Aqui pensamos em uma performatividade da idade a partir da representação de uma identidade etária que envolve um conjunto de percepções sobre determinado grupo social, reivindicando através dela, a viabilidade de uma liberdade de existência em um exercício performativo que se dá no hiato entre o próprio corpo e o do outro (p. 86). Representar a identidade não é meramente uma escolha de ação no mundo ou algo que se escolha performar como e quando se quer; faz parte da própria ontologia do indivíduo e está de acordo com aquilo que se é. Assim, uma performatividade de si, segundo Butler, seria tanto o processo na ação quanto as condições que são geradas para agir (p. 70-71), nos tornando indivíduos influenciados por essas dimensões. Desse modo, não seria somente o que colocamos no mundo como ação, mas também como o discurso e o poder institucional afetam e restringem, nos levando a agir, como um meio e um fim. A pluralidade assumida dentro de uma performance de identidade traz uma visibilidade para os fenômenos do envelhecimento e a apresentação de diferentes modos de ser como idoso. Essas peculiaridades do nível individual entram em relação com as noções inculcadas sobre a velhice e a figura do idoso mais visíveis e presentes na sociedade, a partir de

variantes, como a saúde do indivíduo, as suas possibilidades físicas, psicológicas e cognitivas dentro de uma categoria.

A partir desse pensamento, podemos pensar nessas representações performativas dos mais velhos, a partir do nível individual e do nível coletivo. Como individualidade, podemos pensar em uma performatividade que passa por níveis de interação com as normas sociais estabelecidas. A performatividade individual operaria em um jogo de forças que iria desde a passividade e os efeitos da opressão impostos a representação social do indivíduo (performatividade de expectativas e normas) a uma representação ontológica da individualidade ativa e consciente de si como sujeito reconhecido no mundo. Tais níveis, provavelmente, não são experimentados em sua totalidade, mas em determinadas situações e contextos, podemos vivenciar representações que alargam ou estreitam modos de existir.

Já uma perfomatividade grupal de idosos é potente por ser reunião dessas individualidades – porém, um agrupamento que significa por si só a partir de suas condições e particularidades, independente da interação dos níveis individuais de representação, já age de forma política e representativa. Um grupo de idosos, por exemplo, pode ser uma reunião de jogadores de bingo, uma reunião de idosos que aguardam no INSS[165], uma reunião de idosas em cursos de artesanato, um baile musical da terceira idade, um grupo turístico, um grupo de ginástica, um grupo de senhoras e senhores indo de van ao teatro, um grupo expressando e criando arte, a Velha Guarda no carnaval e outras tantas manifestações de agrupamento.

Percebemos que, mesmo com ações e individualidades distintas, tais agrupamentos, por si só, expressam a ideia de reunião, visibilizando os corpos reunidos. Porém, quando percebemos tais grupos como reuniões de individualidades que performam questões e representações verdadeiras de si, mais livres em seus exercícios e crenças, essa visibilidade gera uma potência grupal que apresenta um corpo múltiplo e atuante de seus próprios problemas e propósitos de alegria nos domínios da cultura.

Vemos pelos espaços públicos e privados, todos os tipos de idosos, exatamente como também vemos tipos de jovens, adultos e crianças. Mas quando um idoso performa imagens e papeis que vão além do que é normativo, pode soar, socialmente, inadequado, diante de preconceitos e estereótipos disseminados. Uma pessoa mais velha que exerce a sua sexualidade, o seu corpo, o seu gênero, o seu poder de compra, os seus desejos,

[165] O Instituto Nacional do Seguro Social tem como serviço a previdência social, que é um sistema público que trata as aposentadorias dos trabalhadores brasileiros.

paixões e sonhos, muitas vezes pode ser alvo de críticas por sua forma de se apresentar e de se relacionar com o mundo. Quando o idoso rompe essa barreira, não se importando com rótulos que não lhe cabem, ele está preparado para escutar mais os seus desejos. Para além de uma performatividade de representação do que se é, podemos pensar na experimentação de personas, máscaras e outras formas temporárias como expressividade libertadora – e até artística –, desses padrões impostos ao idoso.

Butler sugere uma performatividade que alargue as fronteiras sociais do que deve ser reconhecido, o que exigiria dos corpos um campo de aparecimento ativo sem sacrifício de dimensões da vida criatural e adequação às normas – ao contrário, aquele que é privado de reconhecimento está impossibilitado de existir e persistir (p. 45-47). Aparecer no mundo é recorrer à ação, criando condições para se viver enquanto reflexão e política (p. 51). Para alargar percepções cristalizadas, é importante ser e fazer, divulgar e participar de lutas que possam enxergar preconceitos e debatê-los socialmente. Estes espaços podem ser formados tanto pela reunião em locais públicos quanto em alianças com as ferramentas tecnológicas disponíveis, como as redes sociais. O canal *Avós da Razão* no Youtube e no Instagram conta com três senhoras (Helena, Hilda e Sônia) que desmistificam questões da velhice, dialogando com seu público diversas questões que tomam como assuntos de seus conteúdos partilhados, mostrando o que pensam e como a velhice pode ser descondicionada de seus fantasmas e tabus.

É grande a importância de sujeitos que, a partir de seus próprios modos de ser e de se colocar em relação, assumem questões particulares e coletivas em torno do que vivenciam. Como não lembrar de personagens icônicos da cultura brasileira que se descolam de uma imagem pré-estabelecida sobre a idade e adquirem reconhecimento por suas performatividade? São exemplos: Chacrinha, Serguey, Elke Maravilha, Dercy Gonçalves, José Mujica (Zé do Caixão), Vera Holtz (com as fotoperformances do seu canal do Instagram), Hebe e Rogéria. O que representa cada artista desses para as questões do envelhecimento e para o pensamento político de toda a sociedade sobre o que é a velhice? A cantora Elza Soares, atualmente com seus 89 anos (segundo o registro de nascimento), disse, no programa de televisão *Fantástico*[166], que não idade, mas que tem tempo. Já para entrevista no BBC[167], afirma que é atemporal. Tais falas não poderiam se

[166] No dia 23 de fevereiro de 2020. Disponível em: https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2020/02/23/elza-soares-e-homenageada-no-carnaval-do-rio-e-no-palco-do-fantastico.ghtml
[167] Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/brasil-42912224

resumir ao entendimento de que Elza foge da realidade de seu próprio tempo, mas podem abrir uma compreensão sobre como cada um se sente e performa a sua relação com o tempo e com sua passagem na experiência da vida.

Lembramos das *drag queens*, transgêneros e travestis com mais de 60 anos que abriram caminhos não só para o pensamento das questões de gênero em suas épocas, mas que afirmam a partir de suas construções performativas de identidade, formas políticas de visibilidade do envelhecer em nossa atualidade. Para essas pessoas, a performação de suas identidades excede o campo das críticas, tornando-se um foco de resistência que alerta a todos que a vida deve ser vivida com potência e atenção aos caminhos pessoais. Para além de uma performance que aborde diretamente as questões da velhice, ser velho e se representar como deve ser, assumindo a vida como um projeto, é o que significa, primeiramente, como expressão e política de si.

Tais ações e formas de se apresentar, alargam os campos de percepção. Percebemos, assim, diversas modalidades de uma performação da idade. Há uma performatividade do idoso identificada dentro da espiritualidade, como, por exemplo, nas funções de rezadeiras, curandeiros, pajés, xamãs, "mães e pais de santo", "ialorixás" e "babalorixás", gurus, rabinos, padres e pastores de maior idade que assumem ritualísticas performadas em ações corporais ou estruturais da liturgia seguida nos seus espaços de religiosidade. A performatividade do idoso na espiritualidade também como espaço de ação do transe e do louvor, adoração, realização de promessas, simpatias e trabalhos de oferenda. Idosos que se apresentam artisticamente pelo corpo e pela expressão (como repentistas) e pelo o que criam (como artesãos, rendeiras e criadores de artefatos manuais). Podemos também pensar em uma performatividade popular grupal de idosos que se caracteriza através de uma série de regras e normas que não interferem diretamente em que são, mas que somam o jogo, a performance e a relação à individualidade, na experiência de vestir um personagem construído e com uma função específica. Dessa forma, os Papai-Noéis, por exemplo, ganham espaços em festas, promoções, propagandas, estabelecimentos comerciais, entre outros.

Fiz algumas perguntas a Seu Ernani Reis, Papai Noel desde o ano de 2008 (época em que tinha 67 anos), buscando agregar a este Mapa uma visão sobre uma performatividade da *persona*. Por mais que o conheça pessoalmente, por ser pai de uma amiga, o Papai Noel Ernani se sentiu mais à vontade para responder às minhas questões

por e-mail[168]. Ernani começou a performar o "bom velhinho" a partir de um convite de um Papai Noel de *shopping*, que percebeu nele os traços necessários para encarnar a figura natalina. Nisso, procurou uma agência pela internet que estava procurando novos performers que se alinhavam ao perfil pretendido e, naquele mesmo ano, realizou alguns trabalhos nesse sentido. A partir desse momento, tornou-se natural que, a partir dos meses finais do ano, Ernani fosse chamado para performar a persona de Papai Noel em confraternizações de empresas, em escolas, creches, clubes e residências de famílias que contratam o símbolo máximo do Natal para distribuir presentes e fomentar a alegria das crianças.

À esquerda: O Papai Noel Seu Ernani performando em algumas situações. **Fig.** Ernani em uma poltrona como Papai Noel, junto a um grupo de crianças e pronto para subir em um helicóptero para chegar a um local esperado vindo do céu. Montagem com fotografias do acervo pessoal de Ernani Reis.

Perguntei a Ernani se algo muda quando ele assume a indumentária e os símbolos do Papai Noel e ele me respondeu que performa a simpatia do personagem com um sorriso no rosto, expressando um andar mais lento. Ele diz que a mensagem principal do personagem é a bondade, em uma construção a partir da figura de São Nicolau, que distribuía presentes para crianças, atribuindo a ele uma importância afetiva e de esperança que o performer deve passar. Afirma também que todo Papai Noel deve ter sim mais de 60 anos, pois "*as crianças gostam dos idosos, admiram e confiam muito numa pessoa*

[168] As respostas às perguntas da entrevista foram enviadas a mim por e-mail em 28/05/2018.

com mais idade". Ernani me fez o convite para conhecer a Escola de Papais Noéis do Brasil, que existe há mais de 25 anos no Rio de Janeiro e promove cursos de formação (já tendo formado mais de 600 Noéis). Ele também me informou que existe o Encontro Nacional de Papais Noéis – que, no ano de nossa conversa, aconteceu no Centro Municipal de Artes Calouste Gulbenkian, na Praça Onze – RJ.

Sobre sua performance, diz que deixa de lado quem é para ser o personagem, não sendo só uma pessoa fantasiada. Com isso, afirma que se dedica à representação do papel estabelecido, mas, mesmo assim, age a partir de quem é. Os Papais-Noéis levam suas identidades somadas à da figura natalina. Quando diz "deixar de ser" o Seu Ernani, se refere à suspensão de sua identidade para assumir brincar com o arquétipo do Papai Noel. É como se assumisse novo compromisso nesse tempo em que se dedica ao papel. Eles brincam de ser essa conexão para a alegria das crianças, e a experiência de cada ano acresce às experiências do lidar com o outro. Usam códigos para a composição dessa persona, desde seus elementos característicos de composição até a registros de sua história rica de símbolos, do local de onde vem, a origem do mito, a fantasia do que envolve esse personagem quase visto como santo, mas também símbolo da comercialização de uma data de comemoração ao nascimento de Jesus Cristo. O Papai Noel vestindo roupa vermelha é criação da marca de refrigerantes Coca-Cola, mas para além disso, o Papai Noel que mais se difunde é o Papai Noel de rua, o Papai Noel de *shopping*, o Papai Noel de evento, da festa da família, da empresa – esses não são propriamente o Papai Noel do Polo Norte que é narrado na lenda, mas performam o que este significa somando o que são, utilizando estes códigos como performance e jogo. Utilizam da persona para a sua ação, mas não atuam em um personagem fechado.

> Como seu nome revela, *persona* é uma simples máscara da psique coletiva, máscara que aparenta uma individualidade, procurando convencer aos outros e a si mesma que é individual, quando na realidade não passa de um papel ou desempenho através do qual fala a psique coletiva. (...) No fundo a *persona* nada tem de "real". Ela é um compromisso entre o indivíduo e a sociedade acerca daquilo que "alguém parece ser": nome, título, função e isto ou aquilo. (JUNG, 1988, p. 134).

A noção latina de *persona* vem de *personare*, fazer ressoar (a voz do ator) através (*per*) da máscara, conforme Pavis (1999, p.285), é o papel assumido do ator, estando ele separado do seu executante. Atualmente, *persona* está relacionada a papeis e identidades assumidas também na sociedade (SILVA, 2014, p. 2). A partir de uma abordagem

junguiana, a noção de *persona* se relaciona ao sujeito na sociedade, que se molda em uma aparência para se apresentar ao mundo externo, que não é necessariamente condizente com o que lhe é autêntico em seu ser. As criações de *personas* na atuação "(...) permitem a exploração de vidas de fantasia, enveredando pelo reino do imaginário e do mítico" (*ibdem*). De acordo com Renato Cohen (2012, p. 107): "A *persona* diz respeito a algo mais universal, arquetípico (exemplo: o velho, o jovem, o urso, o diabo, a morte etc.). A personagem é mais referencial. Uma *persona* é uma galeria de personagens (por exemplo, velho chamado *x* com característica *y*)." Cohen afirma que os termos *personagem* e *persona* são muito abertos e podem encontrar diferentes interpretações, mas que *persona* estaria mais ligado a performatividade.

Estruturado pela *persona*, o performer experimenta em livre interação, a energia do seu jogo com o público, com o papel assumido de Noel. A criança desperta o fator relacional de sua ação, mas o Papai Noel é aquele que também se relaciona com todos. Todos com suas crianças-interiores. A criança acredita, ou também lhe contam que os Papais Noéis urbanos são ajudantes do verdadeiro Papai Noel. Cada criança precisará de uma história, de um mundo de fantasia e realidade para receber Papai Noel. Será um mundo que receberá suas indagações, ouvirá que ele é ilusório, se convencerá que ele é o provedor de sonhos, mas acima de tudo, a atmosfera se instalará. Ganhar uma bala do Papai Noel em um supermercado já é algo grandioso para a criança: é se conectar ao que é doce no seu mais amplo sentido.

Após mapearmos possíveis relações da performatividade com o processo de representação da identidade do envelhecimento – dentro do que pode significar ser velho –, vamos focar, a partir de agora, em uma performatividade do idoso que esteja diretamente ligada aos fatos culturais da tradição popular e da ordem do cotidiano, exemplificando suas participações em agrupamentos e manifestações que ocorram dentro dessa natureza e em suas individualidades.

1.1 – Performer de si :

Aquele que pratica a si, que descobre e exerce seus talentos e ideias, tem a capacidade de ressignificar o seu mundo. A criação é um espaço de reflexão antes para o próprio criador, que experimenta a sua relação com o entorno de um modo em que se traduza, se interprete e se dimensione ao agir dentro de alguma experimentação, assunto, questão ou técnica. Performer de si chamo aquele que se experimenta e se pensa a partir da ação. Apresento como exemplo de relação entre a memória, o envelhecimento, a história, a criação e a performatividade, a vida de Francisco Gregório, um homem em constante busca de se reinventar. Não há uma só palavra que o defina, tamanha a multiplicidade de atuações em sua trajetória. Com 71 anos, o acreano é neto de uma avó kaxinawá e é sobrinho do Padrinho Sebastião – respeitado líder religioso no Brasil, na linha espiritualista do Santo Daime. Suas histórias e realizações são diversas. Formado em Teatro pela UNIRIO (enquanto FEFIERJ), trabalhou como ator e diretor, foi gestor de programas e projetos de música, teatro e rádio. Foi secretário de Cultura do Acre, onde fundou centros de leitura. Trabalhou na Biblioteca Nacional e foi um dos organizadores do *Programa Nacional de Incentivo à Leitura* (1992). É membro da Academia Acreana de Letras. É escritor, professor, oficineiro, contador de histórias, artista visual, pipeiro, performer. É entusiasta da leitura, principalmente aliada à Educação e à infância.

No ano de 2003, quando eu tinha 16 anos e morava em Nova Friburgo, na região serrana do Rio de Janeiro, tive o prazer de conhecer as pipas de Francisco Gregório em uma exposição em um centro cultural da cidade. Neste dia descobri que o criador daquelas pipas emolduradas com suas memórias também estaria naquele espaço ministrando oficinas, como a de confecção de "balangandãs". Entusiasmado, participei da oficina, ouvi suas histórias e ganhei de Francisco Gregório um livro de sua autoria com uma dedicatória. A presença daquele senhor alto de chapéu, cabelo e barba branquinhos, me marcou. Passado o tempo, no ano de 2018, ao ler nas redes sociais sobre uma atividade que Francisco estava realizando no Rio de Janeiro, cidade onde resido desde 2007, tive uma ideia: com as atividades do Projeto Performanciã em desenvolvimento, pensei em convidá-lo para a realização de uma vídeoperformance e para a realização de uma entrevista[169]. Assim, após esses 15 anos, nos reencontramos, conversamos e contei a ele

[169] A entrevista com Francisco Gregório Filho foi realizada no dia 10 de maio de 2018 em sua residência, localizada no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro. Você pode ler a entrevista na íntegra a partir do link do site do Projeto Performanciã: www.projetoperformancia.com/entrevistas

sobre o Projeto e a proposta de uma ação que abordasse a sua relação com as pipas. Ele aceitou prontamente e realizamos, junto a mais 6 idosos, com quadros independentes, a vídeoperformance *VIVA!*[170], em ocasião da comemoração de 5 anos do Projeto Performanciã naquele momento. Os quadros que compõem *VIVA!* abordam uma performatividade cotidiana, trazendo imagens potentes: um beijo de 15 minutos entre um casal sexagenário no Largo do Machado, uma senhora que performa sua relação com o tempo e com a espera, um número burlesco realizado por uma idosa que é palhaça, uma professora de dança que explora movimentos com a bengala na rua e o quadro em que Francisco performa sua relação com pipas em sua vida. O artista cria há anos uma série de pipas que contam memórias, sendo emolduradas como um objeto histórico a ser exposto, não mais podendo voar. É uma forma que Gregório encontra para capturar seus momentos pela criatividade e pela imaginação que voa, guardando a sua coleção de causos em uma exposição particular das paredes de sua casa e alguns estabelecimentos.

À esquerda: Francisco Gregório performando em *VIVA!*
Fig. Francisco Gregório na filmagem de *VIVA!* segura a pipa que fez a partir de minha pergunta sobre o seu processo de envelhecimento.
Fotograma retirado de material fílmico de *VIVA!*

À direita: A imaginação de Francisco escapa enquanto ele empina as pipas e performa o trecho da entrevista: "*a brincadeira que mais se fixou foi essa de subir ao céu para espiar. Espiar a geografia do mundo*."
Fig. Francisco Gregório e suas pipas, em imagem gravada por um drone.
Fotograma retirado de material fílmico de *VIVA!*

[170] A videoperformance *VIVA!* aborda diversificadas visões sobre o envelhecimento a partir de sete ações/histórias contadas através da performance e reunidas em um vídeo que marca os cinco anos de atividades do Projeto Performanciã. *VIVA!* foi apresentada durante um sábado inteiro em um evento do Sesc Copacabana - RJ, no dia 5 de agosto de 2018. *VIVA!* é uma realização do Projeto Performanciã, Semáforo Afogado (Pedro Martins e Filipe Felix) e Raquel Botafogo. Para assistir a videoperformance, acesse: www.projetoperformancia.com/16a-viva-videoperformances-v-anos.

Essa ação está no Mapa *A arte da performance como arte de envelhecer*, na página 150.

Na vídeoperformance também foi explorada uma performatividade na edição e nas propostas de filmagem. A partir da entrevista com Francisco, pensamos com ele que a sua ação para o filme seria empinar a pipa do seu envelhecimento, em um dia de lazer em um parque e, por efeito, ele se "transformaria" nessa pipa que voa distante, criando uma imagem que passasse a ideia de que a mente "foi ao vento". Essa filmagem envolveu também o uso de um drone para levantar a pipa e ser essa mente que se "desprende" – filmando o corpo de Francisco deitado na grama.

Sendo o Francisco Gregório um contador de histórias reconhecido nacionalmente, melhor deixar o próprio narrador explicar a sua relação com as pipas. Minha única intervenção será destacar em negrito alguns trechos para pontes com o conteúdo:

> ***Na infância eu gostava muito da brincadeira e de ver as pipas voando. E é como se eu precisasse subir aos céus para espiar, olhar. É como se fosse um olhar pedindo uma geografia do mundo maior: a cartografia. E tinha uma curiosidade que eu descobri criança: subir ao céu, mas com a linha presa no seu corpo. Que você podia trazer de volta, ou perder quando os meninos cortavam – então, era doloroso se você perdia -, mas subir ao céu e retornar e esse gesto da mão de recolher, isso eu descobri na infância, bem infância.*** *Eu gostava de confeccionar, de trabalhar com a criação do preparo da pipa para depois empinar. E criava para os meus irmãos, para os colegas. Nunca fui um excelente empinador, não fui o vitorioso que cortava os outros. Eu empinava, mas era mais essa contemplação do corpo inteiro subindo ao céu. E eu descobri que quando eu coloria bastante a pipa e ela subia alto, bem próxima das nuvens, ela retornava esmaecida, como se o vivo das cores ficasse lá no céu. Então essa experiência de brincar com as pipas e confeccioná-las na infância foi muito forte. Podia ser com a bola, podia ser com a bola de gude – que eu também gostava e brincava –, podia ser com as corridas, a brincadeira de esconde-esconde...,* ***mas a brincadeira que mais se fixou foi essa de subir ao céu para espiar. Espiar a geografia do mundo.*** *E isso passou.*
> *(...)*
> *Quando eu estava com 13 pra 14 anos eu desejava ter uma bicicleta. Meu pai era funcionário público, minha mãe, professora, funcionária pública, não tinham recursos, nós éramos 7 irmãos vivos – éramos 8, uma menina morreu, ficamos em 7. Nossos pais não tinham condições, aí eu considerei que criando as pipas eu poderia ganhar um dinheirinho pra comprar uma bicicleta de segunda mão... e isso que eu fui fazer. Mas com 14 anos, um dia minha irmã apareceu com uma colega da sala de aula dela, da escola. Uma menina muito bonita – no meu olhar. E eu dei uma paquerada. E eu estava em pleno exercício da confecção das pipas para vender. Eu confeccionava e vendia para os pais levarem para as crianças, filhos, meninos. E eu estava ganhando esse dinheirinho e guardando. Mas um dia minha irmã chegou com essa amiga, colega de escola, e as duas disseram ao mesmo tempo – porque eu estava segurando as pipas para entregar, segurando as pipas: "– Quando é que você vai deixar de ser menino?". E foi ali que eu percebi que eu queria ser rapaz, namorar, paquerar e não queria*

mais ficar naquela criança. Aí eu abandonei, mas sempre apreciei. Meu filho nasceu em 78 e na década de 80, eu ia com ele para o Monumento dos Pracinhas pra empinar pipa com ele, algumas eu fazia, outras eu comprava lá – tinha os pipeiros que vendiam. Raramente eu fazia, mais comprava, mas era mais o exercício de empinar ali na área do Aterro do Flamengo, perto do Monumento dos Pracinhas.

Aí minha avó morreu e eu ganhei uma herança que foi uma trouxa de retalhos e uma caixa de madeira com os apetrechos de costura. E o que eu vou fazer com essa herança? Uma trouxinha de retalhos e uma caixa com tesourinha, fecho-éclair, botões, linha, carreteis, agulha... como é que vou permanecer com essa herança viva, pra memória? Guardar, vou esquecer... trancar, não vou lembrar... o que que eu gosto de fazer com alegria, que eu gostava de fazer com alegria e prazer? Pipa, brincar. Aí que eu comecei a confeccionar as pipas com os retalhos da trouxinha. Aí pregar botões, o fecho-éclair... então eu passei a criá-las.

Aí eu dei uma pipa, fui mostrar uma pipa para um amigo e dei uma pipa pra ele. Ele ganhou a pipa e mandou fazer uma moldura pra preservar. E inaugurou na casa dele, aí ele fez uma festa: inauguração da pipa do Gregório! Ela na moldura. Aí as pessoas foram conhecendo e a partir de então as pessoas me presenteiam trouxinhas. ***Então até hoje eu ganho trouxinhas de retalhos que alguém fala: era da minha mãe, da minha avó, da minha tia... retalhos de costura, de roupa... a trouxinha da minha avó acabou logo, mas eu ganhando as trouxinhas eu mantenho esses exercícios de criação com esses retalhos, que são também heranças, memórias – não são memórias diretas minhas, mas são memórias de outros que me passam****. Eu parto de alguma memória. Porém, no fazer, no criar, eu encontro essas quietudes. E na quietude eu viajo. Por isso que eu me desprendo do real, por isso que a pipa ganha esse voo na imaginação. Tem resquícios, tem resíduos do real, mas é delírio! (...)*

As toalhinhas borradas, a passagem da menina para a mulher, acompanhando os ciclos da lua... Tem uma série de pipas que eu fiz com esse tema. No livro tem essa história e você pode me ver contando também no Youtube[171]*, no meu canal Francisco Gregório.*

E eu faço pipas e presenteio, não vendo. Algumas pessoas querem comprar, eu não vendo. Mas já vendi duas pipas para uma médica gaúcha que estava no Rio, passou lá na loja da moldura e viu que queria porque queria. Pagou muito bem pelas pipas, eu lembro que pagou R$6000 pelas pipas, era um absurdo! (risos) Mas mesmo assim eu não me entusiasmei em vendê-las porque eu faço com esse outro sentido mesmo de guardar no coração, guardar na memória essa herança, esses pedaços.

[171] *Toalhinhas*. Publicado no livro *Ler e contar, contar e ler*, de Francisco Gregório Filho. Disponível em seu canal: https://youtu.be/3q4kqMCTOqo

Acima: Três pipas com memórias de Francisco
Fig. Sem ordem específica na organização das imagens, três pipas do artista.
Fotografias do acervo pessoal de Francisco Gregório.

Perguntei a Francisco Gregório se as pipas emolduradas e presas às paredes de sua casa são diferentes das pipas que empinava na infância e faziam com que ele "voasse" junto a elas:

> *Acho que elas estão conectadas, mas a diferença é que agora eu vou marcando as vivências, algumas passagens.* ***É como se fossem ritos de passagem.*** *(Francisco Gregório aponta para uma pipa da sala de sua casa) Aquela ali é um rito. É o amarelo, o verde, o vermelho e o branco. O branco entra como figurino do menino naquele mapa que é a bandeira do Acre. O menino acreano. Amarelo, verde e vermelho. O branco é a paz do menino. Aquela pipa tem identidade. Ali é masculino. A outra ali, inclusive tem a rabiola, tem retalhos que parecem um horizonte, uma paisagem, mas é feminina. Tem essa face feminina. Cada pipa tem uma característica, um traço. Eu vou te mostrar a primeira pipa que eu confeccionei depois que eu ganhei a minha herança. E é exatamente a pipa das mãos, das mãos em função. E tem uma pá, que é o instrumento, a ferramenta de trabalho. Então já tem um conceito. Quando eu fui abrir a trouxinha de retalhos e tecidos, tinha alguns panos de chão – que é o pano mais humilde, que você limpa a sujeira, limpa o chão. Peguei esse retalho de pano, de estopa, como fundo, e aproveitei que dentro da trouxinha tinha essas luvinhas de criança - de bordados desenhados coloridos - que simbolizam essas mãos que criam e apliquei a ferramenta. Mãos que criam, que trabalham, que constroem. Então essa foi a primeira pipa simbolizando conceitualmente a ideia da criação com as mãos, em função, esse valor.*

Anteriormente, a partir de conversas que tive com Francisco, solicitei a ele um exercício: como seria uma pipa sobre o seu processo de envelhecimento. Ele criou a pipa:

> *Seria a reunião de histórias, brincadeiras e o simbolismo do tecer. Como pano de fundo, as imagens das brincadeiras, das vivências, das experiências, e sobreposto, uma mandala tecida, bordado em crochê. Sobreposto à mandala, os botões.* ***O envelhecimento pra mim é esse tecer com esse imaginário desarrumado. Aí se cria a harmonia e você rearruma com seu repertório, com seu acervo, o que chamo de***

vocabulário da memória. *Esse crochê eu fiz em um ano, cada dia um pedacinho. O tempo. (aponta os ponteiros feitos em crochê) O botão é o que fixa, o que você carrega afixado em sua aprendizagem, do que você não se desvencilha. Você pode desprendê-los, mas eles estão agarrados, fixando essa memória. Existe o exercício do desapego, mas por mais que você desapegue tem pra sempre o que fica impregnado. O botão para mim simboliza muito isso, o que fixa, o que abotoa. (aponta) Essa aí fala do tempo, que é o tempo de manuseio da mão, do crochê. (Francisco pega e mostra a pipa que confeccionou para a vídeoperformance VIVA!, do Projeto Performancia) E o pano de fundo é um retalho que é estampado com brincadeiras, casinhas, histórias... Esse bordado tem um ano que estou fazendo, é uma mandala. Eu acordo 5h, tô tomando o meu café... eu faço café, gosto de tomar muito café pela manhã, tô escrevendo, tô lendo e tô fazendo trabalho manual. Até 7h30 eu estou concentrado nisso, diariamente, quando estou no Rio. O jornal começa 7h30, aí vou fazer uma tapioca quando a minha companheira acorda, aí faço o café dela. Aí que eu vou ler o jornal e ter um contato com o mundo. Às vezes nesse horário posto alguma coisa no Facebook e no Instagram. E eu ontem à noite postei a foto dela (a pipa).*

À esquerda: Enquanto conversa, Francisco apresenta a pipa que fez sobre o seu processo de envelhecimento, para performar no vídeo com ela voando.
Fig. Francisco Gregório em sua poltrona, segura uma pipa.
Fotografia realizada durante a entrevista.

À direita: A pipa do envelhecimento de Francisco Gregório.
Fig. Um bordado branco ao meio reproduz os ponteiros de um relógio. Ao fundo, tecido de base azul escuro com estampa infantil de contos infantis. Os botões, segundo o contador de histórias, fixam as memórias.
Fotografia realizada durante a entrevista.

Em outro trecho da entrevista, Francisco me fala sobre o que é o envelhecimento e como ele se relaciona com esse momento de sua vida:

> *Acho que com o envelhecer você toma sentido do tempo, o tempo se torna uma coisa mais palpável. Aí você sente o que é a ideia do tempo. O que que é o tempo? Acho que o envelhecer tem uma relação de claridade para a questão do tempo. E esse tempo esclarece que ele é finito, tem finitude. É uma compreensão mais clara de que é uma passagem. Um tempo de passagem. E esse tempo tem conclusão, ele se conclui. E o envelhecimento traz essa noção. E as dores. Eu não diria que o envelhecer traz mais dores que o nascer. O nascimento também, você nasce nas dores. As dores humanas que são de todos. Em todos os segmentos ambientais, culturais. Por isso me designo, me nomeio, narrador. Aquele que narra a dor. Que são as dores humanas. E nessas narrativas das dores, incluí alegria, prazer, satisfação, descobertas, esperanças, vitórias, conquistas, fracassos, derrotas e dor. Eu sou o narrador. E esse narrador brinca com a dor. O brincador. Então a ideia desse nascer que permanece. Infância, ou infâncias, que permanecem. Eu deixo de ser criança, mas eu não deixo de permanecer e de conter a infância. Que o tempo me esclarece que são distintas: infância e criança. Criança deixei de ser, mas a minha infância permanece em mim. Então o envelhecer clareia essas questões. Há um tempo, há um caminho para você concluir a sua passagem, um caminho para a finitude. Isso não significa que você abandone a sua atividade, as suas atividades intelectuais, emocionais, mas você vivencia mais o sentido de finitude.*
>
> *Tem um embate para distanciar essa finitude. E esse embate é ativo. Então quando essa finitude, esse finito chegar, você está ativo, você está vivo, então é melhor estar vivo aqui, presente, intenso. Agora, envelhecer, eu acho que amplia a solidão, uns sentimentos, algo no discurso, mas, senso comum, de que se vai perdoar... não vai. Algumas travessias, algumas travessuras, você perdoa. Outras, não são descartáveis. Então, o envelhecimento intensifica a consciência das travessuras. Quem aproveita para uma abertura mais sensorial, tem essa sensibilidade. Não acredito que sejam em todos. No meu caso, intensificou esse sensorial, pra olhar, escutar, saborear, cheirar.*

Peço para Francisco discorrer sobre o que seria o despertar para o avivamento e o que uma pessoa precisa para despertar seu potencial e suas ferramentas[172]:

> *Tomar ciência disso. Tomar ciência custa. Tem uma coisa que é meio estranha... é, acho que você consegue com o tempo, descobrir alguns instantes de profunda quietude. A quietude promove uma recuperação das experiências. Então você organiza essa experiência com uma*

[172] A resposta de Francisco se liga ao tópico 2.1 do Mapa *Teatro performativo: memórias performadas*. No Mapa citado é tratada também da questão da finitude, da relação do sujeito com as memórias e da prática de um exercício do autoconhecimento e da realização de novos projetos de vida que tragam sentido à vida. Francisco acaba adiantando que encontra em suas atividades performativas caseiras, um momento de quietude para trabalhar suas questões.

narrativa. E essas experiências não necessariamente elas precisam comprovar o fato. Às vezes não é exatamente daquela maneira, mas é como você recupera. E você recupera quando encontra instantes de profunda quietude interna. E essa quietude interna eu alcanço muitas vezes – claro, lendo, ouvindo música - mas especialmente com as mãos em função. Daí que vem a ideia de trabalhar com as mãos algo que crio e que recrio com essa memória das mãos em função. Por isso eu conto as histórias com as mãos, além da voz, do corpo. As mãos funcionam muito. Trabalhar o manual, com o tecido tecer, escrever. E preparar comida. Preparar uma salada, uma tapioca... aquele rito de preparo, ele não é automático. Aí você vai tomando ciência com as mãos. O corpo todo é que está ali, mas as mãos que estão criando. Essa coisa das mãos é uma herança, uma descoberta que vem com os ancestrais: meu avô, minha avó, minha mãe, meu pai. E esse exercício de trabalhar com as mãos que vem desde a infância e permanece.[173] *Quando você prepara um prato ou mesmo quando você lava uma louça, ou borda, costura, cria com as mãos um objeto... esses exercícios com as mãos que ajudam a criar instantes de quietude interna. E nessas quietudes internas você relembra episódios, vivências e experiências. Então é um exercício de experienciação. A ação da experiência que você recorda. Não necessariamente contemplando como o fato exatamente aconteceu, mas como você lembra do fato.*

Acima: Francisco mostra pipa que apresenta relação com as tarefas manuais, a função da mão e das ferramentas.
Fig. Francisco em seu apartamento apresenta uma pipa em moldura amarela,
contendo luvas infantis coloridas e uma pequena pá como ferramenta.
Fotografia realizada durante a entrevista.

[173] Na página 33 do Mapa *A Arte da Performance como Arte de Envelhecer* lemos, segundo a teórica teatral Érika Fischer-Litche, que quando algo é sentido ou executado, isso é "performativo".

Com o sucesso dessa nossa primeira parceria em *VIVA!*, convidei novamente Francisco para performar a temática das pipas de memórias, desta vez com a proposta de levarmos a outros idosos a possibilidade de se expressarem e rememorarem momentos marcantes de suas vidas, na oficina e performance *AVOOS – Levando as memórias para passear*[174], realizada no Sesc Parque Radical (Rio de Janeiro), em 29 de setembro de 2018.

Acima: Francisco e participantes da oficina de *AVOOS – Levando as memórias para passear*.
Fig. À frente Francisco e uma senhora apresentam pipas que contam suas histórias, elevadas por balões.
Fotografia de minha autoria.

Em um dos trechos da entrevista realizada com Francisco, ele me contou uma história fascinante, que cabe bem neste tópico:

> *Eu tive o privilégio de, em 79, conhecer o Carlos Drummond de Andrade. Ele ia uma vez por semana ao prédio do MEC, ele trabalhou no gabinete no mesmo período do Ministro Capanema, depois permaneceu trabalhando e se aposentou no gabinete do Ministério da Educação e Cultura. Em 1979 eu fui trabalhar lá e conheci o Drummond. (...) E o Drummond estava lembrando muito das histórias da infância dele, lá em Itabira, lá em Minas... ele estava numa fase de reminiscências da infância, da família. E ele me contou que era muito tímido, de uma timidez absurda na infância. E ele andava nas ruas, indo para a escola, chutando o chão. E de quando em quando brotava do chão um caco, um cascalho. E ele recolhia. Então ele criou na casa*

[174] **Para saber mais sobre a performance *AVOOS – Levando as memórias para passear* na página 155 do Mapa *A arte da performance como arte de envelhecer*. O vídeo, as fotografias e mais informações sobre a performance também podem ser acessados em:**
www.projetoperformancia.com/18a-avoos

> *dele um museu de cacos. Ele entendia que cada caquinho tinha uma história, era como se fosse um pedaço da história dele. Um dia ele foi limpar esses cacos e limpando ele juntou os cacos. Ele criou o seu primeiro mosaico. E aí ele viu a inteireza, descobriu a inteireza dele constituída de caquinhos, de fragmentos, e ele entendeu o fazer dele, que era escrever poemas. Cada poema era um caco. Juntando os cacos, era a inteireza dele, do olhar dele sobre o mundo. E aí que eu compreendi que, na vida, com minhas brincadeiras e histórias, eram caquinhos que eu reunia para contar histórias. Então cada pipa é um caco, como se eu estivesse chutando a estrada, a rua e brotasse lá um caquinho pra eu recolher. Aí que eu tomei ciência do que é ser um contador de histórias. E entrelaçar os caquinhos com essas memórias de família, como o Drummond me orientou: com a família, comunidade e a imaginação.*

Criar um museu de cacos ou um museu de pipas memoriais emolduradas pode ser uma forma de entender os próprios fragmentos que cada um carrega. Lembro de meu avô, inquieto criador das horas ociosas, que descia ao porão, reunia elementos para realizar ajustes e gambiarras na casa ou para criar artesanatos e artefatos em geral. Tudo era aproveitado. Na vida, podemos criar exercícios de expressão do que somos, performando o cotidiano e nossa relação com o tempo, com a história, com o espaço e com o nosso próprio corpo. Uma performatividade de si presente no momento do envelhecimento, a um nível pessoal, apresenta camadas de relação interna e externa com a subjetividade e conta com a representação de uma identidade gerada também na velhice – suscitando um vasto espectro de possibilidades de imagens e discursos veiculados na existência de sujeitos que se conhecem neste sentido.

Em 2017, ano em que completou 60 anos, o jornalista, mestre em Teorias da Inteligência e Design Digital e maratonista Rodolfo Lucena idealizou um projeto "jornalístico-esportivo-cultural" (*60 MARATONAS AOS 60 ANOS* – Projeto 60M60A[175]) como um desafio a si mesmo e um estímulo a outras pessoas que entraram na terceira idade: percorrer uma distância de 2.532km (60 vezes a distância de 42 km), o equivalente a distância de 60 maratonas[176]. Lucena completou antes do término do ano 2632 km - 100km a mais que 60 maratonas. Uma performance de saúde e de celebração da vida.

---

[175] Informações retiradas dos seguintes links:
http://lucenacorredor.blogspot.com.br/p/60maratonas-aos-60-anos-oque-e-projeto.html
http://www1.folha.uol.com.br/esporte/2017/01/1846080-perto-dos-60-anos-jornalista-corredor-quer-percorrer-60-maratonas.shtml
https://www.ativo.com/experts/corrida-na-terceira-idade-60-maratonas/
https://www.ativo.com/experts/600-km-aos-60-anos/

[176] Dois vídeos sobre o projeto de Rodolfo podem ser vistos nos seguintes links:
https://youtu.be/419o9tAvEt0 e https://youtu.be/ot1aC3NHy-Y

À esquerda: Momentos de Rodolfo Lucena correndo em seu Projeto 60M60A
Fig. Montagem com fotografias de três momentos do seu projeto.
Autoria das fotografias não identificada – diversos sites e buscas na internet.

Embora com uma tônica esportiva e física, o projeto de Rodolfo configura-se também como uma performance artística duracional com metas e desdobramentos. Como diversos performers que pelo mundo afora desenvolvem projetos duracionais de superação, de resistência e de autoconhecimento – muitos com intuito de levar uma mensagem adiante –, também podemos entender o seu projeto como sócioartístico. Durante o ano e os quilômetros percorridos, Lucena também alimentou um blog[177] criado para o projeto com textos e reflexões que abordam questões de qualidade de vida, saúde, inserção social dos mais velhos e divulgação de treinos especiais. A performance opera por conceitos e a configuração que escolheu para realizar a sua performance de comemoração aos 60 anos, é plural.

Lucena diz que não tinha a meta de atingir recordes, até porque, como afirmou, a distância a ser cumprida em seu projeto, para muitos, é "café pequeno". Porém, para ele, que foi sedentário até por volta de seus 40 anos, percorrer essa distância é cumprir um desafio inédito em sua vida, que o faria sair de casa e não ficar no sofá deitado e assistindo televisão, além de mostrar que podemos realizar feitos surpreendentes, mesmo estando velhos.

[177] Disponível em: http://lucenacorredor.blogspot.com

Rodolfo comenta: “Comecei a correr tarde, já cruzando o cabo da Boa Esperança, com mais de quarenta anos. É quando, de modo geral, começa o declínio da vida.” A corrida e a atividade física após os 60 anos colaboram muito com a saúde e com a longevidade, trazendo mais estabilidade para o corpo através do trabalho muscular, evitando quedas, doenças cardíacas e outros tipos de doenças.

O “maratonista performer” conseguiu realizar os dois feitos pretendidos com esse projeto, cumprindo a meta dos 600 km até a data de seu aniversário e a meta da distância das 60 maratonas no ano em que fez 60 anos. Para o seu aniversário, aproveitou o domingo, em que a Avenida Paulista se encontra fechada: “A festa-corrida estava marcada para as dez horas da manhã, que é o horário em que a Paulista fecha para os veículos e se entrega aos pés do povo. Concentração desde as 9h30, por aí, em frente ao prédio da Gazeta, no número 900 da avenida, local de chegada da mais tradicional corrida de rua do país, a São Silvestre.”

Rodolfo Lucena completa: “A marca de seiscentos quilômetros foi atingida em um período de 91 dias, incluindo nove folgas, o que deixa 82 dias de efetiva caminhada ou corrida. Não se trata de nenhum recorde mundial, mas, para mim, é um feito inédito, marca interplanetária, quiçá intergaláctica”. Antes de cumprir a meta da distância do projeto 60M60A, Rodolfo determinou: "Quero terminar o percurso na São Silvestre de 2017, e até lá, pretendo formar um grupo de corredores sessentões para me acompanhar".

O que nos motiva a criação de projetos? A interação de gostos, desejos e expectativas? Formas de se ver, de apresentar o que se é ou o que se gosta? Seria a própria performatividade uma forma de avivar a existência, ao planejarmos atos poéticos, políticos e estéticos para refletirmos o que somos? Se a partir das individualidades é possível anunciar possibilidades de existência, quando estas se reúnem em comunidades que se voltam para a realização conjunta de uma manifestação artística e/ou tradicional da cultura com um objetivo comum, unimos o âmbito de uma performatividade experimentada em plano pessoal com uma performatividade grupal da expressão cultural da fé e da festa. Performar a si como comportamento e identidade, performar a si como comunidade, são formas de nos compreendermos em nossas forças e expressões.

1.2 – Performance como fé, festa, folguedo, ritual, jogo e cotidiano :

Abordaremos a performance sob a ótica de sua relação com o estudo antropológico, que envolve a experiência e a competência na cultura e no cotidiano brasileiro. Esta visão da performance identificada a partir de manifestações populares e eventos gerais (esportivos, ritualísticos, cerimoniais, sacros, relacionados à festejos, ao entretenimento, às artes, entre outros) ganhou força com a pesquisa do teórico da performance e professor universitário Richard Schechner, que foi um dos fundadores dos Estudos da Performance na *Tisch School of the Arts* da *New York University*.

Em entrevista[178] a Diana Taylor, diretora fundadora do Instituto Hemisférico de Performance e Política, Richard Schechner afirma que por volta da década de 1970 "houve uma confluência particular de ideias vindas da antropologia, da linguística estrutural, da psicologia, da sociologia e da estética, que pareciam convergir mais ou menos para o mesmo lugar", fora uma insatisfação com a estética em voga e com as análises feitas sobre performance. Isso se deu em uma época em que acadêmicos jovens e pensadores radicais estavam ingressando para a academia, ficando conhecidos como "radicais concursados", conforme Schechner afirma na entrevista. Nesta época, Schechner ainda não havia conhecido o termo "performativo", cunhado por John Austin[179], mas se interessava pelos estudos antropológicos de Victor Turner – que também continha muito do pensamento de outro antropólogo mais antigo, Arnold Van Gennep, que estudava sistematicamente ritos e cerimoniais.

Nesta tese, abordando diversos temas através da construção de cartografias que se relacionam e se atravessam na construção de um pensamento sobre o tema do envelhecimento em performances ocorridas aqui no Brasil, serão apresentados separadamente o Mapa da performance como tradição e manifestação popular cultural e o Mapa da performance enquanto gênero artístico e prática conceitual e relacional, analisando performances que envolvam esse tema em suas probabilidades de execução. A separação dos temas em dois Mapas não induz à ideia de que sejam manifestações a serem comparadas ou de uma visão sobre uma performance que se sobressai em relação a outra, como algo superior. São manifestações que possuem diferentes origens, intuitos e modos de realização em suas formatações, com distintas estruturas e agentes atuantes

---

[178] A entrevista está disponível em: http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/rs-portuguese e também em: http://www.hemisphericinstitute.org/hemi/pt/hidvl/hidvl-int-wips/item/1338-wips-rschechner

[179] **Verificar na página 34 do Mapa *A arte da performance como arte de envelhecer*.**

focados em propósitos diferenciados – e que, mesmo assim, tem seus pontos convergentes. Assim, pensar uma performatividade do cotidiano, do grupo social, da tradição cultural e do que é considerado popular, envolve um exercício de compreensão sobre o que e como se performa essas instâncias.

Os estudos de Richard Schechner analisam a performance como uma gama de atividades humanas e culturais, e dentro desse espectro, as manifestações artísticas também são vistas através da lente antropológica. Ao distinguir os Mapas, pode-se assegurar que a finalidade é senão destacar as intenções, contextos e modos de feitura de cada manifestação performática aqui analisada e que todas as manifestações trazem aspectos que se entrecruzam – como Schechner analisa a partir de noções como o performativo, o ritual, o drama e o jogo. Em entrevista de Schechner à Diana Taylor[180], o teórico afirma que em suas pesquisas de campo antropológico encontrou convergências entre ritual e estética:

> (...) o ritual ou o comportamento representacional sempre traz consigo uma qualidade estética e que o comportamento estético sempre traz consigo uma qualidade ritualística. Ou seja, dizer que o comportamento estético traz como parte de sua intenção a transformação do ser humano e de que o comportamento ritualístico tem como parte de sua intenção promover o prazer e a beleza.

Distinguir um tipo de performance de outro tipo, ao mesmo passo que pode nos orientar, pode também acabar reforçando a ideia de que manifestações culturais populares e tradicionais não estejam afinadas primeiramente com propósitos artísticos e estéticos, ainda mais sendo realizadas em sua maioria por "não-artistas" ou por comunidades que se reúnem para desenvolver alguma atividade transmitida de geração a geração. Mesmo sem muitas afinidades com a história da Arte, mesmo carente de técnicas específicas aprimoradas de desempenho de alguma atividade artística ou sem acesso a visões compartilhadas no universo experimentado pelos artistas, uma pessoa e/ou uma comunidade realiza(m) suas manifestações de expressão ponderando sobre cada detalhe, gestos, cores, materiais, movimentações, explorações vocais, opções políticas e/ou religiosas dentro do que se desempenha, opções de vestimentas e indumentárias, alternativas de efeito e desenhos a serem empreendidos no que se propõe(m) a realizar.

[180] A entrevista está disponível em: http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/rs-portuguese e também em: http://www.hemisphericinstitute.org/hemi/pt/hidvl/hidvl-int-wips/item/1338-wips-rschechner

O que definiria o “ser artista” e qual seria o limite dessa definição? A incansável pergunta, que acompanha constantemente a História da Arte, encontra sempre respostas que não estacionam as possibilidades de debate. As manifestações culturais realizadas pelo povo que assume a continuação de determinadas tradições – de cunho religioso ou por celebração, por festejos ou por simples vocação artística – são genuinamente e espontaneamente artísticas em suas apresentações. Desenvolvem relações com os espectadores e com o meio em que se realizam, afirmando identidades sociais e manifestando fortes vínculos comunitários. São maneiras de desenvolver o lúdico em ocasiões específicas, de festejar o extracotidiano dentro de vidas dedicadas ao trabalho, como formas de alcançar um empoderamento diante de cenários de opressão vivenciados no dia a dia. Constituem momentos de permissão e de liberdade de expressão do indivíduo dentro ou não de códigos pré-estabelecidos para esses acontecimentos.

1.3 – Performance brasileira em suas tradições, culturas e amálgamas :

De fato, o povo brasileiro é um povo festeiro e criativo e, com isso, ainda se adiciona uma preciosa história de tradições culturais trazidas por povos de outros países que compõem a história de nossa sociedade. Essas diversas matizes e tradições são, em seus processos históricos, ressignificadas, atualizadas ou mantidas ao máximo com seus elementos originais (conforme eram desempenhadas no passado). Muitas manifestações culturais tradicionais eram exclusivamente desempenhadas por classes populares, porém, atualmente, essas comunidades se abrem a simpatizantes de diversas proveniências que queiram somar nessas construções coletivas[181].

Vale aqui ressaltar que o Brasil esteve aberto ao sequestro negro-africano durante séculos e, a partir de uma história de escravização e por uma política mercantil de exploração e agressão aos povos africanos – dentro de uma exclusão racial que se perpetra e se estende de díspares modos em vastas camadas de um racismo estrutural que se reflete em nossa sociedade até nossos dias. São marcas que constituem essas ações e a vida de seus praticantes. Ao analisar aqui algumas importantes práticas performativas culturais do Brasil, nos reportamos ao histórico de suas formações. O idoso que há anos participa de uma manifestação popular e se reconhece como guardião de sua cultura, está intrinsicamente marcado por esses caminhos de formação de nossa cultura popular, sabendo que o seu trabalho tem uma importância capital para a sobrevivência dos códigos e de um elo com o passado histórico.

Observado que grande parte dos envolvidos na formação, na manutenção e na execução das performances culturais que serão aqui analisadas é negra ou mestiça, torna-se premente estabelecer essas conexões para pensarmos também o lugar das manifestações da cultura popular – por muito tempo relegado enquanto estudo e disperso ao interesse geral da população do país. Se hoje destacamos tais eventos como importantes traços identitários de nossa cultura e da formação de nossa história, o caminho para a compreensão e reconhecimento dessas práticas foi longo e tortuoso. Para além da grande contribuição cultural africana para o nosso país, também contamos com grande influência das culturas indígenas nativas para a formação de nossa cultura popular[182]. Esses processos se deram ao longo de séculos, através de encontros entre

[181] Veremos mais adiante que não só de classes distintas, como também de faixas etárias diversas, como no caso do jongo – um dos tópicos aqui apresentados.
[182] Palavras, hábitos e lendas dos povos originários são presentes em nossa cultura.

povos, tradições, religiões e visões de mundo. O Brasil, sendo composto por uma amálgama de culturas e poderes, etnias, povos originários de outros continentes e do nosso povo nativo, estabeleceu-se como um cenário de incidências e grandes transformações. Os amplos estudos do sociólogo e antropólogo Gilberto Freyre são responsáveis por nos mostrar a tese de que três raças formam a nossa cultura (a indígena, a africana e a europeia) e é a partir deste trio que podemos refletir sobre a performance cultural de nosso país.

Segundo Zéca Ligiéro (2011, p. 73), tanto nas tradições ameríndias quanto nas tradições africanas no Brasil, é possível notar a forte presença do canto, da dança e do batuque, além de uma interação com o ambiente onde se realizam. Ligiéro (p. 134) recorre, em seus estudos sobre a performance afro-ameríndia no Brasil, a um pensamento do filósofo congolês Bunseki Fu-Kiau, de que estes elementos presentes nos estudos das performances africanas não devem ser vistos como isolados, propondo "o estudo de um só objeto composto ('amarrado'), o 'batucar-cantar-dançar'". Das crianças aos velhos, todos dançam, batucam e cantam. De fato, as práticas que analisaremos adiante se baseiam neste elemento composto em suas realizações, o que faz com que as identifiquemos, muitas vezes, como festividades populares – mais à frente discutiremos a intersecção entre a religiosidade e a festa.

Inicialmente, nesse processo de escravização de grupos negros, os povos bantos trouxeram as performances africanas que originaram, mais tarde, performances culturais como a "coroação de reis e rainhas do Congo, reisados, Folias de Reis, congadas, maracatus, ternos, etc." (p. 72). Pontua Ligiéro (p. 135): "Os africanos trouxeram para o Brasil formas celebratórias originais de suas etnias e utilizaram sua performance como forma de 'recuperar um comportamento', o qual eles haviam sido forçados a abandonar pela própria condição de escravos longe de sua cultura". Suas celebrações foram duramente perseguidas pelos brancos europeus que colonizaram esta terra, por suas próprias condições como negros escravizados, mas ao longo do tempo foram toleradas e até incentivadas, em alguns casos, pelo poder local ou pela Igreja Católica.

Para a colonização brasileira, as manifestações saudosistas de passados largados a contragosto em um continente não civilizado (na visão do português colonizador) eram vistas como ameaças à formação cultural brasileira e como práticas primitivas e inferiores. Não eram, a princípio, observadas as complexas nuances ritualísticas, celebratórias e festivas como algo a ser incitado. Com certo resguardo, passado o tempo, o sistema escravocrata brasileiro percebeu que o estímulo e a dominação de tais práticas

eram atitudes que refletiam melhores resultados no trabalho dos negros, trazendo satisfação e afastando os possíveis desejos de fuga e revoltas, além de ser uma maneira de instaurar nessas manifestações o encontro e a interação dessas etnias com os códigos morais e convenções advindas de modelos e tradições europeias – fora o atravessamento gerado a partir dos contextos locais de onde eram realizadas.

Nestes processos de transformação e de interseções geradas a partir do encontro de tradições, o povo africano e seus descendentes nascidos em terras brasileiras (também fortemente ligados às suas raízes ancestrais) buscaram recuperar rituais e celebrações antigas, criando, segundo Ligiéro (2011, p. 136) "novas e vigorosas tradições, genuinamente africanas, mas miscigenadas dentro do próprio processo formador do país". O historiador Eric Hobsbawm (1984) reflete sobre a tradição inventada como conjunto de práticas rituais ou simbólicas reguladas por regras aceitas amplamente em uma sociedade, definidas através da repetição em um processo de formalização – o que implicaria em "uma continuidade em relação ao passado" (p. 9).

Hobsbawm frisa (p. 315) questões entre "invenção" – o que é planejado – e "geração espontânea" – o que surge –, afirmando que as tradições que são inventadas trazem sempre funções políticas e sociais, podendo ser utilizadas como manipulação de grupos – mesmo que por necessidades observadas, como o divertimento de trabalhadores oprimidos em seus cotidianos. Essa afirmação cabe ao nosso pensamento sobre a formação de muitos de nossos festejos da cultura popular e sua manutenção até o momento. Podemos pensar que nesses intercâmbios entre culturas e jogos de poder, a nossa cultura popular nasceu tanto da invenção e premeditação, pela ordem portuguesa e seu afã colonizador, como por estratégias de subversão e "aceitação" da condição dos escravizados em realizar seus festejos com os acréscimos de outra cultura.

Assim, não devemos identificar este movimento como inteiramente inventado, posto que o fio histórico desenrolado por séculos em uma relação de forças e propósitos – distintos e comuns – estabeleceu formas de festejar e ritualizar a fé a partir também da espontaneidade das situações, da inserção de elementos, da resistência cultural e do surgimento de acontecimentos que definiram contextos históricos, temporais e locais. Segundo Hobsbawm (p. 111), tradições "que parecem ou se apresentam como antigas são muitas vezes bastante recentes em suas origens, e algumas vezes são inventadas".

Diversas performances afro-brasileiras são adaptações do contexto hegemônico cristão-católico a realidades de comunidades, como espaço aberto à diversidade, expressão e fé. No ano de 1854 foi criado um manual chamado "Instruções para a

comissão permanente nomeada pelos fazendeiros do município de Vassouras" (1978), no qual fica claramente expresso que "a religião é um freio e ensina resignação" e que os africanos continham uma tendência mística em seus espíritos, procurando organizar cultos e sociedades secretas, segundo eles, "aparentemente religiosas, mas sempre perigosas". O medo do poder oculto daqueles povos que portavam certa carga espiritual aliado a um desejo colonial de dominação através da transmissão dos valores religiosos, fez com que os portugueses e os colonos (dentro dos poderes locais) conseguissem, de sua forma, transformar, aparentemente, muitas das práticas originárias do continente africano. O sincretismo religioso entre santos católicos e orixás africanos ocorreu desse modo por opressão aos valores ritualísticos provenientes da África, porém não como uma substituição, mas como um escape, um plano de fuga aos olhos dos que dominavam o cenário político e suas formas de viver e de se expressar. "A sobrevivência e multiplicação dessas culturas no Brasil se devem à incrível tenacidade com que os afro-brasileiros permaneceram fiéis aos seus valores culturais-religiosos, apesar da implacável perseguição oficial do Estado e da Igreja" (LIGIÉRO, 2011, p. 137).

Hobsbawm (1984, p. 14) observa que há nas tradições inventadas a utilização de elementos antigos na criação de tradições e que as novas tradições podem ser "enxertadas nas velhas", inventadas "com empréstimos fornecidos pelos depósitos bem supridos do ritual, simbolismo e princípios morais oficiais", como "religião", "pompa principesca" e "folclore". Dentre as manifestações que deram início a um processo de constituição do que conhecemos hoje como Escolas de Samba (conforme será abordado em tópico seguinte), estão as performances afro-brasileiras procissionais e coroações de um rei e de uma rainha Congo na Festa do Rosário, como espaços de criação de utopia para os povos africanos no Brasil. Nas festas de coroação congolesa o casal real se paramentava como se fossem pertencentes à nobreza europeia e nessas procissões eram acrescentados "às pompas africanas os elementos da indumentária europeia, com os veludos, os ornamentos em fio de ouro, as insígnias reais" (LIGIÉRO, 2011, p. 177).

Fora este exemplo, podemos também citar a Festa do Divino no Maranhão (manifestação também explorada em sua relação com idosas neste Mapa) que, até hoje, conta com um grupo de crianças (chamado de "império" ou "reinado") que são vestidas com trajes nobres e tratadas com regalias durante todos os dias da festa, ocorrida em um salão decorado representando um palácio real. É importante frisarmos essas questões para a compreensão de como as nossas manifestações da cultura popular, mantidas até nossa atualidade, foram transformadas e adquiriram nuances étnicas, culturais e religiosas,

dentro de grandes festividades do povo. Hobsbawm (1984, p. 21), quanto a esse ponto, comenta:

> (...) o estudo dessas tradições esclarece bastante as relações humanas com o passado e, por conseguinte, o próprio assunto e ofício do historiador. Isso porque toda tradição inventada, na medida do possível, utiliza a história como legitimadora das ações e como cimento da coesão grupal.

Observando as heranças e influências das culturas indígenas na formação da cultura brasileira, podemos destacar em diversos níveis, por exemplo, o empréstimo de elementos linguísticos[183], a presença de hábitos e costumes[184], culinária[185], artesanatos e manufaturas em geral,[186] na música, na sabedoria das ervas e folhas (medicinas da floresta). Não podemos falar de uma unidade cultural indígena, mediante o número de povos e etnias indígenas que se desenvolveram no território brasileiro.

> A cultura indígena em nada se refere ao grau de interação com a sociedade nacional, mas com a maneira de ver e de se situar no mundo; com a forma de organizar a vida social, política, econômica e espiritual de cada povo. Neste sentido, cada povo tem uma cultura distinta da outra, porque se situa no mundo e se relaciona com ele de maneira própria. (LUCIANO, 2006, p. 46)

Assim também observamos os diversos grupos negros trazidos ao Brasil com o intuito exploratório, advindos de diversas regiões com diferentes culturas. Essas culturas se atravessaram durante os séculos de colonização, amalgamando especificidades culturais e criando configurações. Tanto os negros quanto os indígenas foram escravizados no Brasil, em um processo que começou em 1530 e "teve fim", por decreto, com a Lei Áurea em 1888, primeiramente começando com os povos indígenas e posteriormente, com os negros africanos. Assim a escravidão se deu por etapas e maculou nossa história.

A escravização foi implantada servindo a economia e à ocupação do território e teve esses dois grupos como principais forças de trabalho. Os indígenas não causavam custos altos e eram um grupo numeroso e disponível no país, porém, dentro de suas

---

[183] Como nas palavras pipoca, abacaxi, mandioca e tatu e em palavras que originaram nomes de cidades, rios e localidades, como Guapimirim, Itaocara, Tietê, Ibirapuera.
[184] Como dormir em redes, tomar banho de mar, andar descalço em casa.
[185] Como moqueca, tacacá, pipoca, pato no tucupi, entre outras.
[186] Que podem ser adornos, enfeites, adereços, cerâmicas, peças de palha, instrumentos musicais indígenas, arte plumária, máscaras e objetos ritualísticos, ferramentas e instrumentos de caça.

rotinas, o trabalho era realizado para a subsistência e não para a produção de excedentes. A cultura não favorecia o trabalho braçal e as noções de produção. Outro fator que dificultou a escravização dos povos nativos, foi o biológico, a partir de uma imunidade prejudicada por doenças e vírus provindos dos europeus.

Além disso, os indígenas entravam em constantes contendas com os escravizadores, terminando em muitas mortes. Muitos grupos eram defendidos pelos jesuítas, que tinham uma relação com os indígenas a partir de uma ótica de dominação cultural pela fé. Logo, a tendência em capturar mão de obra africana para os trabalhos era mais possível (por uma economia mais próspera que permitiu esse empreendimento) e tinha base no conhecimento da força dos povos negros na produção de excedentes. Entre os séculos XVII e XVIII o sequestro de africanos se intensificou, mesmo com o valor de mercado de uma pessoa negra custando duas vezes mais que o de um indígena e, a partir de uma transição gradativa que se tornou mais efetiva para os propósitos dos colonizadores[187]. Assim, a população indígena, não adaptada ao trabalho bruto da escravidão pelos lusitanos – e já não mais foco de evangelização dos padres anchietanos nos Colégios –, sofreu um processo histórico de invisibilidade, visto socialmente como um indivíduo mais fraco e com uma cultura menos valorizada – como primitivos povos que deveriam conhecer e adquirir comportamentos vistos como superiores, civilizados e urbanos.

> Contrariamente ao que costumamos ler nos livros escolares, pensados e escritos a partir da ótica dos brancos invasores, os povos nativos do continente americano haviam desenvolvido grandes e avançadas civilizações milenares muito semelhantes às indo-europeias e, em muitos aspectos, até mais sofisticadas que elas. (LUCIANO, 2006, p. 48)

Percebemos que os processos de aculturação dos negros africanos revelaram fusões de culturas estabelecidas nas crenças, dogmas e com o aprendizado de tradições lusitanas, trazendo evidentes marcas de interculturalidade e presença mais visível dos costumes e festejos. Já com os indígenas, as principais marcas culturais foram disseminadas em áreas da cultura, como as que já foram citadas. Não iremos comparar as regiões brasileiras a fim de identificar as influências de cada cultura específica, mas podemos perceber que a cultura africana, no geral, teve maior fusão com a cultura lusa,

[187] As informações que comparam os processos de escravização negra e indígena estão disponíveis em: https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/historiadobrasil/escravidao-indigena-x-escravidao-africana.htm

por esta estar incluída na sociedade nos séculos mais recentes, com uma função delimitada, à serviço do homem branco e de suas expectativas de lucro. A população negra no Brasil, subserviente aos ideais da opressão que sofreu (e ainda sofre as consequências), ao mesmo tempo foi agregada em processos de aculturação (dominação da cultura) e aceitação de alguns costumes (religiosos ou festivos) e expressões que foram incorporados à cultura brasileira.

> Fazem parte de qualquer dinâmica cultural os intercâmbios e as interações com outras culturas, quando acontecem perdas e ganhos de elementos culturais, inclusive biológicos, mas que não resultam em perdas das identidades em interação. Dito de outra forma, não existe cultura estática e pura, ela é sempre o resultado de interações e trocas de experiências e modos de vida entre indivíduos e grupos sociais. (LUCIANO, 2006, p. 50)

A performatividade indígena é presente em manifestações populares de festa em nossa cultura, porém, com algumas distinções da performatividade negra brasileira. A cultura indígena dentro das estruturas tribais das aldeias possui uma performatividade que funciona em estrutura de coletividade, desenvolvendo uma relação de respeito com o meio ambiente e com o território corporal sagrado. Estamos abordando a performatividade de grupos que preservam laços com suas raízes, já que em nosso processo histórico-cultural, muitos indígenas foram tornados invisíveis ou marginais, ou ganharam novos nomes e sobrenomes, esquecendo um passado que, para muitos, tornou-se condição de vergonha pela visão social.

Muitos descendentes dos povos originários, a partir das constantes interações biológicas e relacionais, não sabem hoje de onde vem seu povo ancestral, a qual etnia pertencem e que vertente indígena correria no sangue de suas veias. Culturas indígenas que tem contato mais frequente com a cultura do homem branco incorporaram ferramentas e recursos do homem ocidental, como também influenciaram a cultura de seu entorno – mesmo mantendo conservadas partes de suas singularidades nessa relação. Já índios autóctones isolados em tribos que não desejam o contato com o homem branco (ou que pouco se relacionam) são mais fechados ainda em seus modos de vida social.

> A valorização das tradições passou a ser mais frequente, principalmente a partir das organizações políticas e sociais que aconteceram nas últimas décadas para exigir o respeito aos direitos indígenas e a demarcação das terras. Esses processos utilizam os velhos como

> principais fontes para o resgate cultural das tradições que foram abandonadas e perdidas com o contato com as áreas urbanas.[188]

A partir de cada configuração cultural dessas etnias, suas sabedorias e mitologias, seus costumes e seus rituais são realizados e passados para as novas gerações. Pajelanças, artes da cura, xamanismo, são chaves da experiência, ferramentas utilizadas por aqueles mestres e anciãos que ensinam os caminhos, inclusive, para a sobrevivência dos povos[189]. A cultura em sua transmissão é determinante para um povo formado em suas tradições. As funções e etapas da vida são determinadas nas comunidades indígenas, marcadas por rituais ou papeis de importância atribuídos. As danças, cantos, oferendas, contos orais de lendas, pinturas corporais, rituais, são performances indígenas e os mais velhos participam compartilhando técnicas, experiências, conhecimentos específicos, lições de vida e até premonições por clarividência e preparo espiritual. Para os indígenas, o passado só se manifesta a partir do conhecimento oral dos mais velhos. Idosos indígenas guardam mapas de rios e lagos na memória, mapas de folhas, raízes e ervas, sabendo guiar. Os velhos ensinam, são responsáveis por transmitir cantos e mitos, mas em certas tribos têm também função de entreter e divertir seus parentes (como se chamam os indígenas).

> Nas tribos primitivas observamos, por exemplo, que os anciãos quase sempre são guardiões dos mistérios e das leis, e é através destas, sobretudo, que se exprime a herança cultural da tribo. E como se passam as coisas entre nós, sob este aspecto? Onde está a sabedoria de nossos anciãos? Onde estão os seus segredos e as suas visões? (JUNG, 2011, p. 356)

E fora das tribos, qual seria a contribuição direta das culturas indígenas na formatação de festas e rituais tradicionais e populares? Como se manifestam em relação à cultura indígena: citando, representando ou integrando o indígena? Como o idoso indígena é representado e qual a sua importância para essas performances? A cultura indígena pode parecer, à primeira vista, não estar tão inserida nos festejos populares

---

[188] Trecho retirado de um artigo que aborda a transmissão da cultura indígena por anciãos. Disponível em: http://www.comciencia.br/dossies-1-72/reportagens/envelhecimento/texto/env06.htm

[189] "Há exemplos da importância do idoso para a preservação das culturas em aldeias da Amazônia e em Mato Grosso do Sul, onde o cacique Kaiová, Paulito Aquino, que diz ter mais de 100 anos, é a única pessoa a realizar os rituais de perfuração dos lábios. Entre os Baniwa, do Alto Rio Negro, os idosos são os responsáveis por contar as histórias da criação do mundo durante os rituais de passagem de idade. Há relatos de velhos sábios com conhecimentos e poderes sobrenaturais que reuniam uma legião de seguidores. A importância da figura desses sábios está também na organização e reorganização social fundamental para a sobrevivência do grupo." Disponível em: http://www.comciencia.br/dossies-1-72/reportagens/envelhecimento/texto/env06.htm

tradicionais brasileiros quando nos deparamos com um número vasto de exemplos de manifestações em que matrizes africanas são presentes. Das manifestações performativas do período colonial de nosso país até as tradições de festejo popular que resistem e realizam atualmente, a maioria está ligada diretamente à cultura lusitana com seus códigos de crença.

Conforme comentado, as relações sociais mais próximas do povo branco europeu, nos últimos séculos, foram estabelecidas mais fortemente no cotidiano com a população negra no Brasil, que trazia fortes traços de diversas localidades distantes daqui. A performance indígena pode ser identificada em alguns festejos no Brasil, seja de maneira mais difundida – pelos enredos e temáticas de algumas performances, como o Carnaval, que enaltecem os mitos, a cultura e a identidade indígena e sua representação histórica nacional, ou pela simples interação/participação de indígenas nos festejos – ou de forma mais direta.

> (...) os jesuítas procuraram adaptar a arte européia ao contexto cultural dos índios brasileiros. Escrevendo em 1585, o padre Anchieta relatava que numa das três missões de índios cristãos livres, situadas na costa norte da Bahia - Espírito Santo, São João e Santo Antonio - os padres ensinavam os índios a cantar, "e tem seu coro de canto e flautas para suas festas, e fazem suas danças à portuguesa com tamboris e violas, com muita graça, como se fossem meninos portugueses, e quando fazem estas danças põem uns diademas na cabeça de penas de pássaros de várias cores, e desta sorte fazem também os arcos, empenam e pintam o corpo". Desde o século XVI, os jesuítas se serviam também dos autos –forma teatral de uma trama popular, com cantos e danças - como elemento eficaz da catequese. É bastante provável que, desde então, personagens representativos dos indígenas figurassem nestas peças, encenadas sobretudo no ciclo natalino. O gênero popularizou-se. Para ele convergiram as danças dramáticas, algumas realizadas à portas ou adros das igrejas. Com a chegada dos africanos, novos elementos vão ser introduzidos nas manifestações artísticas populares do Brasil. "O negro está nos congos. O português no fandango ou marujada. O mestiço, crioulo, mameluco, dançando, cantando, vivendo, está no Bumba-Meu-Boi, o primeiro auto nacional na legitimidade temática e lírica e no poder assimilador constante e poderoso", nos diz Câmara Cascudo. (GANDON, 1997, p. 156-157)

Podemos identificar no maracatu, por exemplo, raízes portuguesas, africanas e indígenas, contendo traços de suas religiosidades. A cultura indígena é determinante para a cultura popular, em manifestações como o congado e o "Bumba-Meu-Boi"[190], que

[190] O "bumba-meu-boi" veio do Maranhão para o Amazonas com o nome de "Boi-bumbá". Disponível em: https://www.visitbrasil.com/pt/blog/garantido-e-caprichoso-o-festival-do-boi-bumba.html

ganha grandiosa proporção no mês de junho, na festividade anual de Parintins (Festival Folclórico de Parintins[191]), segunda cidade mais populosa e importante do Estado do Amazonas, que traz ao seu espaço de apresentação, o "bumbódromo" (em referência ao sambódromo), os dois bois exaltados pelo povo: o vermelho Boi Garantido e o azul Boi Caprichoso. As danças dessa festa têm influência indígena direta, contando com participantes que usam fantasias de caboclos índios com seus cocares coloridos, adornos e penachos, dançando uma musicalidade com marcação e ritmo muito próximos aos da música indígena. Grande parte dos integrantes é indígena ou de descendência indígena. O sociólogo e professor da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Antonio Mateus Soares, explica que:

> O Festival Folclórico de Parintins tem uma identidade mais endógena do Norte brasileiro, ou seja, enquanto as festas juninas são originárias de uma tradição portuguesa que foi reprocessada e se apresentou no Nordeste brasileiro, a festa de Parintins surge a partir das práticas da população ribeirinha e da cultura indígena.[192]

Com realização ininterrupta desde 1965, as duas agremiações contam, em sua história e formação, com Velhas Guardas[193] de componentes fundadores ou mais antigos destes espaços culturais, assim como nos Carnavais de desfile de escolas de samba. Eventos são marcados para a reunião dos velhos membros[194], assim como nos eventos das feijoadas em quadras de escolas de samba no Rio. Em 2018, o apresentador Edmundo Oran, abriu o festival com as seguintes palavras:

---

[191] O evento dura três dias e conta a lenda que em toda apresentação de grupos de boi-bumbá é representada: a morte e a ressurreição do boi em relação a personagens populares estruturados que representam tipos da região, como o Pajé, que cura e ressuscita o boi, e a Catirina, uma mulher escravizada que, estando grávida, fica com o desejo de comer a língua de um boi. O pajé também é feito por pessoas idosas.

[192] Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2019/06/14/festival-folclorico-de-parintins-representa-a-tradicao-dos-povos-do-brasil

[193] O site *A Crítica.com* traz um relato sobre um evento da Velha Guarda do Boi Garantido, com realização de uma ladainha a São João, que é feita até hoje como promessa do fundador da agremiação, Lindolfo Monteverde, no "curral" do boi vermelho.
Disponível em: https://www.acritica.com/channels/especiais/news/velha-guarda-do-boi-garantido-celebra-rito-catolico-da-ladainha-e-torcedores-brincam-nas-ruas

[194] O vice-presidente do Boi Garantido, Fábio Cardoso, reconhece: "Em continuidade ao mês Vermelho e Branco, o Boi Garantido promove ensaio especial para homenagear a nossa Velha Guarda, pessoas a quem devemos prestar todas as homenagens". O presidente da agremiação, Adelson Albuquerque afirma: "Valorizar a Velha Guarda é dar valor ao que se tornou o Garantido e isso é legado que fica às futuras gerações." Disponível em: https://www.acritica.com/channels/especiais/news/velha-guarda-do-boi-garantido-celebra-rito-catolico-da-ladainha-e-torcedores-brincam-nas-ruas

"*Recriando fazeres e saberes antigos a perpetuar / esse brado que eclode no tambor do meu mais velho avô, pulsa a ecoar / revolução de um povo que ergue sua bandeira na festa do meu boi-bumbá. / Viva a revolução dos povos da floresta que bradam em arte e poesia os anseios de um novo amanhã"*[195].

Acima: Integrantes da Velha Guarda do Boi Garantido de Parintins no curral Lindolfo Monteverde.
Fig. Vestidos de vermelho, uma senhora e um senhor da Velha Guarda reverenciam a imagem do fundador Lindolfo Monteverde.
Fotografia sem autor identificado[196].

A partir deste panorama podemos refletir no ponto em que convergem todas essas experiências populares de nossa cultura a serem aqui mencionadas, que é a transmissão de códigos e condutas dentro de cada manifestação, realizada a partir da oralidade. Por oralidade entende-se a palavra falada, a narração de mitos e histórias de uma sociedade/comunidade e o repertório de cantos e até sons que expressem determinados sentidos. A cultura africana antiga, contando com inúmeras comunidades ágrafas, carrega a oralidade como recurso primordial e base de sustentação e propagação de ideias e há como seu traço característico o respeito que é dado às formas de ritualização e festejo. Isso se deve muito a maneira como o material tradicional é compartilhado: através de ensinamentos dos que realizam há mais tempo e a partir da paixão pela continuidade e pela compreensão das heranças culturais que atuam também como registros de uma ancestralidade e de uma identidade local.

---

[195] Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2019/06/14/festival-folclorico-de-parintins-representa-a-tradicao-dos-povos-do-brasil
[196] Disponível em: https://www.acritica.com/channels/parintins-2016/news/garantido-realiza-evento-para-homenagear-a-velha-guarda-do-boi

A cultura portuguesa, mesmo dotada de conhecimentos registrados em livros e documentos, no processo colonizador, foi muito também transmitida através do elemento oral, para que os seus códigos, histórias, crenças e posturas fossem apreendidos facilmente pelos colonos e servientes – maioria iletrada – através da repetição e memorização. A cultura indígena nativa também parte do recurso fundamental da oralidade como modo de transmissão do que conhecem e do que sonham. Dessa combinação, surge uma cultura popular brasileira, que deve à palavra falada e cantada – fixa ou improvisada – a sua forma de ser e de se guarnecer como tradição e de se manter viva.

Ao longo dos séculos algumas manifestações foram ganhando ou perdendo força, se espalhando por diversas regiões do país ou se restringindo a seus locais de origem. Algumas ganharam foco e destaque mais recente, inclusive na mídia, e se mantém entre a tradição e a atualização de seus elementos constituintes, como no caso das Escolas de Samba. Porém, muitas outras manifestações populares espalhadas pelo Brasil sobrevivem com custo e dificuldades, não encontrando adesão da mídia, de investimentos gerais e de pessoas interessadas nas demonstrações do seu povo. Mesmo assim, sobrevivem pela paixão da realização comunitária ou também pela persistência de artistas solo que desenvolvem suas expressões dentro de algumas tradições populares. Por artistas solo – e também até os que se reúnem em grupos para partilhar uma prática cultural regional com seus toques pessoais –, cito aqui as performances de velhos "griôs" nordestinos (que narram histórias e causos, tendo como ferramenta artística principal a oralidade), de poetas repentistas – como Lourival Batista, Jó Patriota, Louro do Pajeú, Pinto do Monteiro e Patativa do Assaré – e dos tocadores de pífano Zabé da Loca e Irmãos Aniceto (Mestres do Cariri). Todos esses que com larga história, idade e experiência exploraram nas sonoridades, nas palavras, no movimento vivo do corpo e de seus instrumentos, a descoberta contínua de seus talentos ao beber de suas fontes culturais e tradicionais.

Ao mesmo passo que investimentos e atenção por parte de outros auxiliariam na manutenção e continuidade de muitas dessas atividades, estar fora dos holofotes e da grande atenção social pode também ser um fator colaborativo na manutenção da originalidade e de certa integridade em relação aos seus elementos tradicionais, para uma maior autonomia dessas manifestações. Performances culturais que vivem à margem da indústria do entretenimento podem encontrar um caminho mais livre na expressão de suas ideias, permitindo que expressões genuínas e autênticas não sejam corrompidas em prol de uma espetacularização e de um mascaramento/transformação do que, na verdade,

sempre obteve sucesso por sua simplicidade e paixão, no que tange ao empenho de realização de algo que atravessa a cultura e irradia a sua beleza por si só. Esses eventos performáticos se transformam de acordo com o passar dos tempos, porém, de modo mais natural.

Essas transformações podem ocorrer, por exemplo, pela tradição oral, através da recombinação de memórias de mestres com novos elementos incorporados nos contextos vividos por eles, provocando processos de renovação da tradição nesse jogo entre o velho e o novo. E podemos observar que quando as tradições são investidas de intenções alheias, força-se um processo que acelera tais transformações, afirmando outras metas e/ou desrespeitando a história desses eventos. De acordo com Canclini (1989, p. 239), o "(...) o termo tradição não implica, necessariamente, uma recusa à mudança, da mesma forma que a modernização não exige a extinção das tradições (...)" e, portanto, as comunidades que realizam as suas manifestações tradicionais não têm como destino não se atualizarem.

De acordo com Diana Taylor (2013, p. 37), a "transculturação denota o processo transformativo por que passam todas as sociedades quando entram em contato com material cultural estrangeiro e o adquirem, voluntariamente ou não". Essa pesquisadora é professora nos departamentos de Estudos da Performance e Espanhol e Português na New York University e sua pesquisa reflete há anos um foco sobre performances latino-americanas, tratando de questões do colonialismo, do hibridismo, dos estudos hemisféricos (referentes aos países da América do Norte, Central/Média ou do Sul), da cultura em encontro e seus efeitos, transculturação, do poder e da disputa narradas pela História, e da miscigenação, articulando um pensamento político e decolonial à performance. A valorização, por Diana Taylor, do reconhecimento das performances próprias e tradicionais, como de seus processos históricos e políticos da América Latina, inspira pesquisadores da área da performance a observar os fluxos de onde viemos, de quais histórias pertencemos, de como cada um adquire e desenvolve a sua bagagem cultural, resultante de tantas interações. A performance não sendo apenas uma categoria artística, delimitada aos estudos advindos da Europa e dos Estados Unidos, é antes, uma forma de ser e expressar, desempenhada desde sempre como "(...) sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento (...)" (TAYLOR, 2013, p. 45).

Porém, essa visão recente de compreensão e ampliação do termo "conhecimento" em estudos recentes, se opõe ao que os frades chegados ao Novo Mundo decretaram: o passado dos povos originários, indígenas, havia desaparecido pela falta de escrita (*ibdem*).

No processo de colonização dos portugueses no Brasil e dos espanhóis no restante da maioria dos países da América Latina, a escrita ganhou um grau de legitimação do Poder (pelos letrados), em relação a outros sistemas epistêmicos e mnemônicos (p. 47). Essa subordinação cultural, construída por tramas complexas em nosso país, sustentam códigos incorporados e apreendidos que se apresentam até os dias de hoje, como consequência dos encontros de mentalidades tão distantes.

> Práticas não verbais – como a dança, ritual e culinária, entre outras –, que há muito tempo serviam para preservar um senso de identidade e de memória comunitária, não eram consideradas formas válidas de conhecimento. (p. 48)

Diana Taylor (*ibdem*) destaca ainda uma diferenciação que revela a partir da articulação dos termos "arquivo" e "repertório", distinguindo uma memória "arquival" de documentação e registro (legitimação pelo arquivo, que comprova um fato) de um repertório, que "(...) encena a memória incorporada – performances, gestos, oralidade, movimentos, dança, canto –, em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível" (p. 49). O repertório permite a agência individual (como abordamos aqui no Mapa), requerendo presença na produção e reprodução do conhecimento e de sua transmissão. Esse repertório guarda e também se transforma (mesmo que o seu significado e estruturas continuem os mesmos). "O processo de seleção, memorização ou internalização e, finalmente, de transmissão acontece no interior de sistemas específicos de reapresentação (e, por sua vez, auxilia a constituí-los)" (p. 51), transmitindo memórias e valores comuns entre gerações e grupos. Na presente pesquisa é reconhecido o valor de trabalhar com estas duas instâncias conjuntamente, como fontes de informação em interação, sem que o repertório fique preso a uma visão de passado, valorizando a sua força na atualidade (p. 52) e sem pensar no arquivo (documentos, registros) como elemento que supera o acontecimento performativo. O registro é também o que nos faz capaz de organizar nossos eventos e formas de ser, também compreendendo que os saberes das tradições se registram no corpo, na memória e na transmissão "ao vivo" como acontecimento presente, testemunhadas desde o passado (p. 55).

1.4 – Um adendo: sobre o termo "folclore" :

"A melhor pesquisa antropológica não é a que descreve uma tradição e lhe atribui conceitos ('cultura nacional', 'folclore', 'arte popular'), mas a que oferece um mapa da estrada onde essa paisagem e seus nomes vão mudando" (CANCLINI, 2012, p. 125). A partir dessa premissa, ao pensar em performances populares no Brasil, torna-se indispensável apresentar uma revisão histórica de seu lugar em nossa cultura. O antropólogo Jesus Martin Barbero (1997, p.21) afirma que quando analisamos um processo histórico, temos que analisar as categorias com que o analisamos e as palavras que utilizamos, prestando atenção ao fato de que o discurso não é passivo nas construções de sentido dos processos políticos, econômicos e sociais. Não cabe a esta pesquisa, por seu objetivo, desbravar minuciosamente os conceitos e problemáticas que estão envolvidos às questões do folclore[197], mas é interessante situarmos essas práticas performativas ligadas ao cotidiano e a uma visão mais antropológica no que podemos identificar como "cultura popular" e "folclore", buscando maior compreensão sobre os contextos em que tais eventos se inscrevem.

Barbero (pp. 27-31) narra que durante o período do Romantismo foi resgatada a atividade do povo na cultura e com esse fato nasceu o conceito de folclore[198], que trataria da dimensão do tempo na cultura, a "relação na ordem *das práticas* entre tradição e modernidade, sua oposição e às vezes sua mistura". Por ser o folclore uma presença ambígua da tradição na modernidade, um movimento autônomo e que não lidava com a cultura oficial hegemônica ou com o comércio, este foi sendo excluído, ficando sem um sentido histórico. Nesse sentido, iniciou-se uma operação antropológica para uma sobrevivência cultural, inclusive do registro de uma cultura tradicional, de passado como marca do povo. A partir de uma concepção de evolução da diferença da cultura na Europa (entre uma cultura de elite e outra vista como inferior), o termo *popular* passou a imprimir aquilo que já se foi, como "um estágio talvez admirável, porém *atrasado* do desenvolvimento da humanidade", relegado por aqueles que estavam mais afinados com ideias do futuro e buscavam um estágio avançado de cultura. Na primeira metade do século XIX, surge um interesse pelo popular, que o idealiza; na segunda metade do século, surge a Antropologia como disciplina "racionalizando e legitimando a expoliação colonialista".

---

[197] Como "popular", "erudito", "cultura de massa", entre outros.
[198] Traz o significado de "cultura do povo", "saberes do povo".

O Brasil também recebe como herança essa visão sobre a cultura, a partir do poder político exercício pela Coroa Portuguesa na colonização, variando, decerto, em diversos traços a partir de elementos distintivos dos processos internos políticos e de miscigenação nestas vastas terras brasileiras – como aqui já ressaltado. Seguindo esse pensamento, os estudos de folclore começam a ser empreendidos no início do século XX, mas foi somente em meados do século, como comenta a antropóloga Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti[199], que o campo ganhou força e se ampliou com a abordagem dos folguedos populares. Cavalcanti defende que não é produtiva a separação de cultura em dicotomias como "popular" e de "elite", pois os fatores culturais devem ser percebidos como processos totalizantes e que abarcam diversos aspectos e se articulam em processos sociais concretos, como no caso das Escolas de Samba cariocas. Na década de 1950, os folcloristas acreditavam que com a modernização da sociedade e com a industrialização, o folclore poderia acabar. Desse modo, realizaram campanhas e diversas frentes de documentação e difusão, como defesa desses elementos culturais mais autênticos da nação, com uma visão de identidade nacional. Este movimento perdeu força em pouco tempo porque o folclore não se encerrou com a modernização do país.

Porém, o conceito de folclore continua se ampliando por seu dinamismo e há debates sobre o uso dessa denominação que tornam a questão mais viva. Em inúmeros estudos atuais é ponto comum este debate, em que se está presente a ideia de que o termo "folclore" deve ser problematizado – tendo a rejeição de seu uso por pesquisadores da área, pelos motivos a seguir expostos: a redundante visão sobre o folclore como elemento exótico da cultura, ligado a ideia de algo fantasioso (como a atribuição de lendas e um dia próprio de comemoração no calendário nacional) e somente ao que é rural; pelo fato de que os brincantes e praticantes das performances culturais não se identificarem, em grande parte, com este termo, pela própria conotação que soa antiquada e pelo senso comum dado ao termo, facilmente relacionado a lendas e mitos; o crescente desuso dessa atribuição nominal aos objetos de investigação dos pesquisadores para diferenciação dos estudos dos folcloristas[200], que buscam relacioná-los mais à tradição e cultura popular,

[199] O artigo *Entendendo o Folclore e a Cultura Popular*, escrito para o Setor de Difusão do Museu de Folclore Édison Carneiro, pode ser acessado no seguinte link: http://www.cnfcp.gov.br/pdf/entendendo_o_folclore_e_a_cultura_popular.pdf

[200] Como é referido o pesquisador específico do Folclore, aquele que possui uma visão romântica de que tais manifestações estão inscritas nas camadas do povo e distantes dele próprio, que alçam as práticas populares a um ideário nacional fechado, acreditando, por exemplo, que o folclore é sempre uma manifestação coletiva e sem autoria. Especificamente tratando deste último aspecto, a ideia da autoria nos atuais debates é fortemente ligada a artistas manuais que realizam artesanatos diversos – como ceramistas,

como também a ideia de patrimônio imaterial; para distanciarem-se da figura do folclorista que não se debruça sobre os aspectos e condições políticas e socioeconômicas dos praticantes das culturas populares, incentivando com maior ênfase o resultado dos processos e suas apresentações e enaltecendo a preservação do folclore como item de coleção – ao contrário dos estudos antropológicos.

> Interessam mais os bens culturais – objetos, lendas, músicas – que os agentes que os geram e consomem. Essa fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geram, pelos usos que os modificam, leva a valorizar nos objetos mais sua repetição que sua transformação. (CANCLINI, 1989, p. 211)

Se o folclore está mais ligado à ideia de uma fixidez de tradições (pelas próprias formulações e estudos que definem suas manifestações), a cultura popular estaria mais aberta, como campo de estudo, às transformações e reconfigurações do próprio termo e de suas possibilidades.

Por conseguinte, na presente pesquisa a expressão “cultura popular” para este Mapa é opção mais acertada e condiz mais com os intuitos aqui trabalhados, mesmo reconhecendo ser importante destacar o termo “folclore” por sua história e por seus objetos de pesquisa.

xilogravuristas e bordadeiras que trazem suas marcas e nomes relacionados ou estampados em seus trabalhos.

Instrumento de navegação → VELA ITALIANA:

A **vela italiana**, ou **latina**, tem um formato triangular que permite a navegação contra o vento, fundamental para uma navegação costeira e para delineamento dos territórios – no sentido proa-popa. Nossa vela em formato de triângulo tem como vértices: **a performance, a cultura popular e a tradição**.

Indo **contra o vento dos tempos**, do capitalismo e da globalização, as atividades que veremos neste Mapa lutam com resistência para a sua manutenção, muitas vezes sem incentivo cultural financeiro. Com uma vela específica para uma navegação costeira, vamos manter nossa exploração com foco no território brasileiro e suas manifestações performativas culturais, que tiveram suas transformações ao longo dos tempos.

"Navegar é preciso, viver não é preciso". Pessoa aponta. Os velhos marinheiros sempre ensinam os caminhos do mar.

2 – Representatividade dos velhos nas performances culturais :

> Um mundo social que possui uma riqueza e uma diversidade que não conhecemos pode chegar-nos pela memória dos velhos. Momentos desse mundo perdido podem ser compreendidos por quem não os viveu e até humanizar o presente. A conversa evocativa de um velho é sempre uma experiência profunda: repassada de nostalgia, revolta, resignação pelo desfiguramento das paisagens caras, pela desaparição de entes amados (...). Para quem sabe ouvi-la, é desalienadora, pois contrasta a riqueza e a potencialidade do homem criador de cultura com a mísera figura do consumidor atual (BOSI, 2012, pp. 82-83).

Não necessariamente um mestre é alguém já idoso, mas grande parte dos mestres são pessoas de idade mais avançada e longa trajetória de prática. São os mestres que organizam e difundem as tradições, são guardiões dos segredos – sendo a tradição ligada à religiosidade, espiritualidade, ou não –, sempre transmitidas suas experiências por meio da oralidade. Nas manifestações da cultura popular, além do lugar do velho ser de reverência pelos caminhos de conhecimento, outro fator de grande relevância nesses meios é a questão da ancestralidade. Respeitar os que vieram antes de nós, que transmitiram seus genes e também sua cultura, fazendo parte de nossa história, é nos religar na busca por uma ponte com os costumes e com a identidade já exercidos pelos mais velhos – agora experimentadas pelos mais novos que entram nessa conexão. E mesmo que os ancestrais não tenham participado de alguma manifestação popular que o jovem hoje vivencia, ainda assim, há o respeito por aqueles que ali trilharam anteriormente abrindo caminhos de resistência, perseverança e fé nas tradições. O velho, em comunidades unidas pelas práticas tradicionais, populares e culturais, é o elo com aquele novo que busca se integrar em seu próprio espaço.

Muitos idosos que ainda atuam nessas performances culturais participaram de momentos de fundação de algum movimento popular ou aprenderam suas performances em contato com seus familiares, quando estes movimentos eram mais fortes e costumeiros, observando ao longo do tempo muitas transformações, tanto na execução das manifestações populares quanto na forma de recepção, adesão e apoio do povo. Os mais velhos são os que passam suas experiências para os mais novos, são os que mantêm viva a tradição e o conhecimento de muitas dessas manifestações.

Para compreendermos esses processos de transmissão de conhecimentos dentro de uma atividade cultural, podemos recorrer a um conceito de Richard Schechner que se tornou chave na Teoria dos Estudos da Performance: o “comportamento restaurado” (ou

"reiterado"). Esse comportamento envolve eventos que buscam a repetição e que também nunca serão idênticos aos originais, ou até mesmo os há pouco vivenciados. Segundo Schechner (2006, p. 28), performances são comportamentos restaurados, duas vezes experimentados – "nunca pela primeira vez" –, ações compostas de comportamentos que as pessoas treinam e ensaiam, praticam e aprendem ao longo da vida, e no dia a dia. Esse ensaio é cotidiano, a própria experiência nos ensina a vida. Por isso toda ação, desde a mais secundária até a mais complexa, são comportamentos que já foram vivenciados. Tudo o que constitui um evento – antigo ou original –, quando analisado em partes, separadamente, se revela como comportamentos restaurados – que, unidos, formam uma "estrutura" maior que os abriga (p. 29). Schechner afirma que as performances são feitas, desse modo, de porções de comportamentos restaurados e suas combinações fazem com que cada performance seja diferente da outra – e acrescento aqui que até mesmo no caso de um *re-enactment* de uma performance artística[201].

Podemos não saber como essas porções foram feitas ou descobertas e até se foram distorcidas pelo mito e pela tradição, mas elas podem ser recombinadas de inúmeras maneiras – e mesmo assim um evento jamais copiará outro evento (p. 30-34). O teórico pioneiro dos estudos da performance também afirma que o comportamento restaurado é um comportamento nosso realizado como se fosse por outra pessoa, ou como nos foi passado e apreendido, ou também nos é dito em como ser desempenhado. Esse comportamento está fora do eu, mas é constantemente recebido por nós. E nos forma. Assim, essas unidades comportamentais nunca são nossas, mas sempre vindas de fora e recombinadas no que somos e no que desempenhamos (p. 34).

A partir dessas definições de Schechner (p. 35), podemos compreender as manifestações culturais de cunho popular que serão abordadas aqui como compostas de comportamentos restaurados que envolvem marcações de convenções estéticas, podendo ser recombinados dentro de certa estrutura que segue algumas regras para serem reconhecidas como tais performances: "*Because it is marked, framed, and separate, restored behavior can be worked on, stored and recalled, played with, made into something else, transmitted, and transformed*[202]" (p.35). Segundo Diana Taylor (2013, p.

[201] Quando uma performance é refeita mantendo uma estrutura e seus propósitos, como se fosse uma reencenação consciente do que foi uma ação performática específica um dia. Porém, se o *performer* já é outro, a releitura da performance também assim será. Se o tempo, o local, a ocasião e o contexto já são outros, também já é outra performance.

[202] Porque está marcado, enquadrado, e separado, o comportamento restaurado pode ser trabalhado, armazenado e chamado mais de uma vez, jogado com, feito em algo completamente novo, transmitido e transformado (tradução minha).

27), as performances funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina “comportamento reiterado”.

A transmissão de comportamentos é realizada através de contágios entre pessoas de mesma faixa etária e através de relações intergeracionais, com variações acidentais e também através do envolvimento de escolhas de seus participantes. Essas escolhas, dentro de ensaios, constroem uma pontuação, uma fixação do que os envolvidos concordam em fazer (SCHECHNER**,** 1985, p.36-37). Observar um idoso atuante na manutenção de uma tradição popular, respeitado e reconhecido nos círculos em que se insere, faz perceber que a importância de seu papel em espaços da cultura popular contrasta com as condições de descaso e preconceito que muitos idosos enfrentam na sociedade. Esse reconhecimento e reverência pelo essencial papel do idoso estimulam-no no envolvimento com sua atividade, gerando um sentimento de afetividade nesse encontro de festeiros e brincantes, devotos e propagadores da fé, cultura e arte.

“A performance e a estética da vida cotidiana variam de comunidade para comunidade, refletindo a especificidade cultural e histórica existente tanto na encenação quanto na recepção” (TAYLOR, 2013, p. 27). O movimento das tradições não se dá apenas nas apresentações, mas principalmente é impresso no cotidiano de seus protagonistas, reafirmando sua historicidade e o valor da comunidade, como esfera de integração, partilha e sociabilidade. As variadas formas de expressão da cultura popular transformam a vida de muitas pessoas. As performances que lidam com o protagonismo dos mais velhos, contando com essa presença fundamental, estão lidando com a tradição. Veremos a seguir, como o idoso preserva e vivencia esses comportamentos restaurados em suas atividades culturais tradicionais, como são dados sua práxis e o processo de transmissão de ensinamentos em atividades específicas – e como esses processos também representam e interferem em suas vidas e em suas comunidades de atuação. Observaremos a tradição como mediação de saberes objetivados e a marcante presença dos idosos na constituição de nossa cultura popular, como também da representação da imagem do velho nessas festividades.

2.1 – Velhas Guardas e as Baianas Cariocas :

As escolas de samba, de origem exclusivamente popular, eram, em outros tempos, encaradas com preconceito por grande parte da sociedade. No início do século XX, essas performances enfrentaram, inclusive, perseguições policiais a membros e sambistas. No entanto, o carnaval, como uma das manifestações populares brasileiras de maior expressão e reconhecimento mundial, hoje – e já há bastante tempo – é alvo do turismo e de outras formas desenfreadas de exploração capitalista, que se apropriam de uma festa para anunciar grandes marcas, produtos e serviços – inclusive anunciando artistas televisivos e celebridades que nem tem convívio ou laços com as comunidades do samba.

O carnaval é também uma fonte de investimento pesado de capital (de empresas e também de fontes ilícitas, como no passado era comum e primordial para o desenvolvimento das agremiações do samba o investimento do "jogo do bicho") que financia artistas envolvidos e até assalaria pessoas das comunidades envolvidas – por exemplo, no caso de costureiras e aderecistas do carnaval. Dessa forma, como é feito e percebido, agregando também valores da grande máquina do entretenimento, tal acontecimento é reconhecido socialmente e com esse aval é alçado ao patamar de arte, identificando seus realizadores como verdadeiros artistas – dos carnavalescos às costureiras e aderecistas, dos sambistas aos percussionistas, que atuam a partir de um enredo que detona e dispara "(...) um imaginário capaz de suprir, visualmente, milhares de fantasias, adereços e alegorias" (LIGIÉRO, 2011, p. 168).

Suas possíveis origens remontam a um passado costurado de performances afro-brasileiras que se transformaram e chegaram ao molde do que percebemos hoje como essa performance. A partir da primeira metade do século XIX, o povo ioruba difundiu versões da cultura africana a partir das casas de candomblé, conhecidas também como barracões. Já no começo do século XX, como explana Zeca Ligiéro, (p. 72-73) "as sacerdotisas baianas, líderes comunitárias e festeiras, foram responsáveis pela transformação dos pastoris nordestinos em ranchos cariocas; mais tarde ajudariam no processo de transformação destes em escolas de samba, síntese das culturas africanas no Brasil". Essas baianas do candomblé que se mudaram para o Rio, como Tia Sadata e Tia Bebiana, fundaram ranchos e organizaram a formação coreográfica e a disposição de alegorias, à moda dos pastoris e reisados baianos.

Os ranchos na Bahia funcionavam como parte das festividades católicas, ainda ligados às noites de Reis, porém, ao chegarem ao Rio de Janeiro foram transferidos para

a época do carnaval, concentrando a nata das baianas nesta cidade (p. 187). Esta reunião de mulheres mais velhas detentoras de diversos conhecimentos, veio, posteriormente, compor a ala das baianas do carnaval carioca. Com tantas "Tias" conhecidas como precursoras e incentivadoras do samba e do carnaval como conhecemos hoje, percebemos que a condução de uma força por essas figuras basais em meio a tantos processos, como suas lutas e trajetórias pessoais, se dá no reconhecimento a uma sabedoria daquelas que precedem e fundam marcos em nossa história cultural.

É interessante percebermos também a relação nominal dos espaços das escolas de samba com os espaços do candomblé. Em ambas as situações, o nome usado é barracão, porém, hoje cumprem funções específicas de religiosidade e fé ou de festa. Muitos são os elementos que permanecem nessa relação com o passado, constituídas por essa síntese cultural. Anterior aos ranchos se estabeleceram em nosso território as performances procissionais africanas, que aqui encontraram terreno também se aproximando das procissões católicas ao formalizarem e dramatizarem eventos de relevância comunitária (p. 174).

Nas procissões afro-brasileiras, no lugar de santos e "mártires com feridas expostas" (*ibdem*), ganham foco as danças e a percussão, que permitiam o ritmo e a tríade do "cantar-dançar-batucar" presente nas performances africanas, "ainda que sob a bandeira de uma irmandade negra católica" (p. 178). Já as coroações de rainhas e reis Congo na Festa do Rosário, a organização era em forma de desfile, presença de acrobatas, capoeiristas e porta-bandeiras – o que muito se assemelha à estrutura das escolas de samba fundadas no século seguinte nas comunidades negras cariocas (p. 177), mais precisamente no ano de 1926.

Até então focamos na presença de africanidades brasileiras em nossa cultura, mas é importante também constatar que as performances procissionais que se desenvolvem no espaço público das ruas e avenidas no período do carnaval também tem origem na tradição medieval europeia. No Brasil, todas essas tradições e formatações combinaram novas possibilidades e essa junção justifica o sucesso mundial de nosso carnaval e seu promissor histórico, encontrando no hibridismo cultural a fórmula para o sucesso de uma festa única.

O reconhecimento dessa história se deve muito às aberturas traçadas pelos precursores das escolas de samba. Chico Santana, velho sambista e compositor da Portela, já falecido, compôs o hino da Velha Guarda da Escola, em que diz: "*Estamos aí como vocês estão vendo, / estamos velhos, mas ainda não morremos [...] / nosso teor não é*

humilhar a ninguém, / nós só queremos mostrar / o que a Velha Guarda tem" (JUNIOR, 2006, p.9). As Velhas Guardas são alas que representam o que há de mais puro e enraizado em uma escola de samba, reunindo memórias dos mais velhos, ensinando a todos a partir do registro vivo e com seus participantes ainda em atividade nas experiências e transformações do carnaval.

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2011), professora da Antropologia no IFCS/UFRJ, realizou uma pesquisa entre abril e julho de 2010, tendo como foco as baianas e as velhas guardas presentes no carnaval carioca. Apesar de esta ser uma festa profana, de valorização do corpo e da carne, o carnaval também tem suas raízes no calendário cristão, ligando-se aos episódios bíblicos de morte e ressurreição de Jesus Cristo. Essa é uma manifestação que, através dos desfiles de escolas de samba – um segmento dessa grande festa popular – e de um cenário de competição, recebe grandes investimentos de patrocinadores e, ao mesmo passo em que sofre alterações e inovações em sua ritualística ao longo dos tempos, sobrevive com suas particularidades ao manter tradições e traços dos primórdios dessas agremiações de samba.

Cavalcanti (p. 247) afirma que todos os grupos envolvidos na formação de uma escola de samba têm funções específicas e responsabilidades em seus cotidianos[203] e no momento da execução dos desfiles de carnaval. Dentro dessa rede de grupos de trabalho que compõe uma agremiação carnavalesca, destaca as peculiaridades dos lugares sociorrituais que ocupam as Baianas e a Velha Guarda, que são grupos distintos em relação aos demais, dos quais são exigidas "condutas específicas, permanentemente elaboradas, negociadas e ressignificadas" (p. 248). Não necessariamente uma "baiana" de escola de samba necessita ser idosa para assumir esse posto, mas em grande número quem compõe essa ala são senhoras e já no caso da Velha Guarda, a predominância é de homens idosos (*ibdem*) fortemente ligados ao conhecimento histórico da agremiação e da comunidade onde estão inseridos e ao conhecimento do universo artístico e musical do samba (p. 249).

Essas pessoas mais velhas das comunidades, provenientes de camadas populares, "vivem parte significativa de suas vidas no ambiente fortemente relacional das escolas de

[203] No envolvimento com a comunidade participante e com a localidade onde funcionam as escolas de samba, na preparação de eventos importantes para a manutenção desses espaços, como, por exemplo, os ensaios abertos ao público geral, realizados nas quadras das agremiações, e também as tradicionais feijoadas. Eventos como esses, que compõe um calendário ativo de funcionamento de lugares destinados ao carnaval, promovem um espaço de integração comunitária e geram uma arrecadação financeira para o caixa das escolas.

samba, um complexo mundo social que referencia a construção das sociabilidades e das identidades sociais e subjetivas em jogo" (p. 248). Por este envolvimento com a cultura carnavalesca e com a dedicação à história das agremiações às quais fazem parte, os idosos participantes atingem um espaço de reverência e resistência nas escolas de samba.

Assim, a Velha Guarda e a Ala das Baianas assumem performatividades específicas no desempenho de suas funções na cena carnavalesca. A Velha Guarda, com ala quase sempre toda presente – dependendo das condições dos integrantes –, reúne os idosos que se apresentam bem trajados como os personagens lendários que já são na história do carnaval ou assumem personagens que dialogam com o tema abordado pela escola. Assim, além de desfilar, podem ainda vivenciar personagens destacados no enredo e até tocar seus instrumentos no desfile. Muitos também são compositores dos sambas e "puxam"/interpretam os sambas enredo nos carros de som. Já a Ala das Baianas busca representar sempre um personagem/mito/elemento/movimento de grande importância e lida com a performatividade do giro, que remete tanto às vestes típicas das baianas – que usam roupas volumosas com saias e anáguas – quanto ao culto de candomblé – que tem raízes junto à história do samba e de seus realizadores.

Maria Lívia de Sá Roriz Aguiar e Regina Glória Nunes Andrade (2014, p. 2), em pesquisa também sobre o tema da Velha Guarda no samba carioca[204], afirmam que existem duas Velhas Guardas: uma que é a ala e a outra que é a Velha Guarda Musical das Escolas de Samba. Segundo Aguiar e Andrade – que dialogam com a pesquisa realizada por Maria Laura Cavalcanti –, ingressar na Velha Guarda é sinônimo de velhice ativa (p. 4), pois significa ter base e conhecimentos específicos de samba, sobre o desfile e sobre o carnaval. Sobre a Velha Guarda, as pesquisadoras narram algumas transformações ocorridas:

> No passado, a Velha Guarda como comissão de frente abria o desfile. A comissão não tinha coreografia: era um grupo que caminhava devagar na frente da escola de samba, de terno, gravata, camisa, colete, sapatos e chapéu rigorosamente idênticos e que apresentavam a escola para a plateia. No antebraço de cada um o galhardete com o emblema, as cores e o nome da agremiação. Elegantes e serenos, em certos trechos do desfile retiravam o chapéu e saudavam o público. Engolida pelo gigantismo das escolas de samba e pela espetacularização dos desfiles, a Velha Guarda agora vem habitualmente no último carro ou no chão

[204] Artigo para o Congresso da *Pontificia Universidad Católica del Perú*: *Velha Guarda do Samba Carioca: Uma etnografia da memória através das festas*.
Disponível em: http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2013/09/texto-maria-livia-alaic-_1_.pdf . Também, pelo título e autoria, se busca em ferramentas de busca na internet.

> fechando o desfile. Agora corpos atléticos, vestidos por figurinos deslumbrantes, encenando coreografias teatrais devem iniciar o desfile. Cenários móveis, homens e mulheres que se transformam em molas propulsoras, imitando o fole da sanfona (como no desfile da escola de samba Unidos da Tijuca, campeã do carnaval de 2012), ou por atores que encenam espetáculos na avenida, como foi o caso da comissão de frente da escola de samba Beija Flor de Nilópolis que representou a infância de Roberto Carlos no carnaval de 2011 (do qual foi campeã), tendo Claudia Raia, atriz global, como uma das personagens principais. O corpo velho, os passos inseguros, não são cenas para o espetáculo contemporâneo das escolas. (p.3)

Aguiar e Andrade afirmam que há uma Associação da Velha Guarda das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (AVGESRJ), tendo sua fundação em 1983 e reunindo integrantes das Velhas Guardas de 68 escolas de samba, blocos e grupos carnavalescos do Rio de Janeiro. Além de ser espaço de reunião, encontros, trocas de experiências e de construção de um lugar de fala autorizado para os idosos (p.20), a Associação "(...) foi assumindo com o tempo outros papéis, como, por exemplo, o de preservação da tradição do samba e da memória de seus integrantes (p. 7)" e "(...) permitindo a renovação da importância real e simbólica dos idosos no mundo do samba" (p. 20), que constituem um grupo coeso de participantes ativos há mais tempo na escola de samba.

Desfile é performance. Carnaval é jogo e é ritual de festa:

> Rituais são mais que estruturas e funções; eles podem também ser experiências poderosas que a vida tem a oferecer. Em um estado liminar, as pessoas estão livres das demandas da vida diária. Elas sentem o outro como um de seus camaradas e toda diferença pessoal e social é apagada. Pessoas são elevadas, arrastadas para fora de si. Turner chamou a liberação das pressões da vida ordinária de 'antiestrutura' e a experiência de camaradagem de '*communitas*'[205] (LIGIÉRO, 2012, p. 68).

Richard Schechner (p. 157), ao refletir sobre carnavais e festividades que tomam o espaço da rua, afirma:

> Quando uma pessoa se junta a muitas como parte delas e seus parceiros ao mesmo tempo (...) é também uma atividade social e politicamente geradora. As festividades expõem ao olhar geral os fatos básicos (e, portanto, corporais) da vida e morte humanas, de modo divertido, blasfematório e obsceno, a fim de aprová-los ou ridicularizá-los.

[205] *Communitas* é um termo cunhado pelo antropólogo Victor Turner para designar um sentimento / estado espontâneo de pertencimento a um corpo coletivo em um evento ritualístico (LIGIÉRO, 2012, p. 69).

Schechner (p.159) também comenta que o carnaval é um espelho social, não uma inversão da ordem social. Assim sendo, passistas jovens e idosos sentados em carros alegóricos fazem parte deste grande caldeirão cultural que é o desfile de escolas de samba. A festa é de todos. Enquanto corpos atléticos e ágeis, jovens e nus são exaltados com brilho e adereços na avenida, corpos velhos também desfilam a sua história e seu pertencimento naquela escola, marcando suas realezas em um universo de respeito que não encontra semelhante e total eco em outros setores da sociedade, passada a quarta-feira de cinzas.

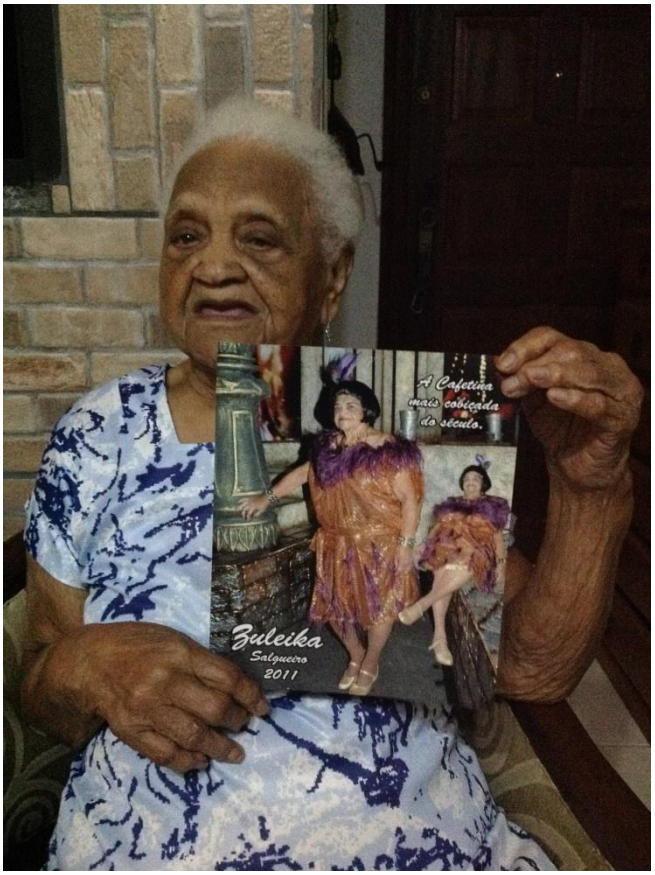
2.1.1 – Tia Zuleika e Vera Santos, integrantes ativas da Unidos do Salgueiro :

No dia 31 de outubro de 2016, realizei uma entrevista com Tia Zuleika (então com 96 anos), baluarte da Escola de Samba Unidos do Salgueiro, acompanhada de sua filha Vera Santos (70 anos na época), também participante ativa da Escola, dos seus quatro anos até o ano de 2009. Nossa conversa foi realizada no apartamento onde moravam as duas senhoras, tendo como acompanhamentos um bom café, álbuns diversos de fotografias familiares e de momentos vividos no Salgueiro – duas famílias que elas têm – e troféus, medalhas e placas homenageando Tia Zuleika.

Acima: Tia Zuleika e Vera Santos no apartamento em que moravam na época da entrevista.
Fig. Tia Zuleika sentada com Vera ao seu lado.
Registro de minha autoria.

Zuleika comentou cada fotografia com cada artista e membros de cargos importantes na hierarquia de uma escola de samba. Explicou cada elemento seu com alegria e satisfação por tudo o que viu ser construído no seu caminho como salgueirense. Diz já ter "vivido uma mãe de santo" na Ala das Baianas e, na Velha Guarda, performado como a "Vovó do Pó", em um carro que representava uma favela. Também já "foi" cafetina e dona de bordel. "*Ah, eles sabem que eu não presto, me colocam pra fazer essas*

coisas!". É perceptível, a partir de suas falas, que os gostos pelo samba e pela escola não se dão somente por paixão ao estandarte da agremiação cultural e sua história, mas também pela representação de personas que constituem as narrativas abordadas a partir de cada tema carnavalesco defendido pela agremiação a cada ano. O jogo e o ritual estão presentes nas performances, como observa Schechner em seus estudos, e no carnaval, este rito de liberação de energias de opressão cotidiana traz possibilidades de viver aquilo que é o outro ou aquilo que não se é, conjugando os desejos daqueles que manifestam suas expressões com essas estruturas performativas.



Acima: Tia Zuleika mostra fotos durante a entrevista.
Fig. Tia Zuleika segura foto em que está performando uma cafetina, dona de bordel.
Registro de minha autoria.

Tia Zuleika diz conhecer o carnaval anterior ao do Salgueiro: antes de seus 15 anos ela já saía em blocos e puxava sambas, se destacando também como diretora de samba em blocos. Passou pelo rancho carnavalesco – que era uma forma de agremiação carnavalesca típica da cidade do Rio de Janeiro – e viu a formação da Escola de Samba Unidos do Salgueiro, que nasceu a partir da fusão de outras duas escolas menores – narra Zuleika. Ela mesma era integrante da Azul e Branco, uma das escolas

que fundidas, deram início à história do Salgueiro, desde 1953. Levou aos poucos toda a sua família. Suas irmãs chegaram a também ser diretoras na Escola. Sobrinhas e filhos participando de todos os momentos do carnaval, da feitura, das festas e do enterro das cinzas de toda a festa. Tia Zuleika, sendo pioneira de uma história de barracão e escola, hoje alcançou o patamar mais alto de respeito e notoriedade na escola de samba, sendo denominada como baluarte. Com o tempo, passou a frequentar menos a vida social da escola, mas disse na época, que até os seus 96 anos, as feijoadas ela não costuma faltar. E se chamam para que ela desfile em um carro, ela também aceita sem hesitar. Zuleika nada paga e tem lugar de honra nas mesas e nas homenagens: feijoadas, cadeiras em eventos, roupas e calçados feitos sob sua medida para desfile e eventos. É uma figura popular, de muito carisma e leveza. "*Eu sambava muito, agora não sambo mais não. Agora tô velha, sambei tanto que gastei a cartilagem do joelho*!" O samba realmente é sua vida inteira, dedicada ao carnaval, ao encontro comunitário e ao festejo – e também à cervejinha! Sobre Zuleika, sua filha Vera comenta a figura popular que é sua mãe, para além da Salgueiro:

> *A Tijuca conhece a Zuleika: tem a Banda da Haddock Lobo, tem a Banda do Largo da Segunda-Feira, tem a Banda da Afonso Pena, tem a Banda do Chopp Duplo, tem a Banda do Alegria... ela foi fundadora de várias, como a da Haddock Lobo e a do Largo da Segunda-Feira. Geralmente tem umas alas de baianas que ela que coordena.*

Pergunto sobre o tratamento dos demais componentes e dirigentes da escola de samba com seus mais antigos integrantes, ao que ela afirma que o idoso é visto bem na Velha Guarda:

> *O idoso é importantíssimo, a velha guarda, eu acho que é porque somos os mais antigos, a gente veio de baixo. Não pense que você é idoso e quer sair na ala de idoso... não! Você tem que ter tempo de escola pra sair lá. Tem que ser de dentro da escola, primeiro você vem nas baianas. De baiana você pode passar pra velha guarda. Sou baluarte, já fui velha guarda musical, saí de baiana e fui pra diretoria das baianas, era eu, tia Nenê e tia Zezé. Quando entrei lá eu tomava conta das passistas. Baluarte é a pessoa mais antiga da escola. A gente sai no carro, na frente – era um cabaré e eu sentada lá na frente.*

A baluarte lembra de transformações no carnaval ao longo dos tempos, e que a Salgueiro foi a primeira escola a usar estandartes:

> *Quem inventou de botar isso na rua foi o Salgueiro, só saía bandeira, mas aí não, eles botaram esse... tem até aquela canção: 'na verdade esse estandarte na união defendemos o mesmo ideal da cidadania da música nacional. Salve o Rio de Janeiro, da cidade de São Sebastião'. Foi o primeiro ano que o Salgueiro foi campeão.*

Com saudades de outros carnavais, Zuleika nos dá sua opinião sobre as transformações ocorridas nas últimas décadas:

> *Eu gostava mais de antes, acho que tinha mais ordem, mas agora tem as riquezas e a gente desfilar bonito nos carros alegóricos... naquela época não tinha carro alegórico, não tinha arquibancada, o pessoal subia nos caixotes pra ver a gente desfilar. Depois que foi levantando, aumentando. O Salgueiro não tinha aquela sede que tem hoje, ali era o campo do Confiança.*

Acima: Cenas da relação com o Carnaval da Salgueiro.
Fig. Zuleika e Vera fantasiadas em alguns momentos carnavalescos.
Fotomontagem feita a partir de registros das fotografias do acervo de Vera e Zuleika.

Ela também acredita que o carnaval se transforma trazendo hoje mais o elemento espetacular, mais beleza e mais pompas – o que sempre emociona a todos e, de fato, é bonito. Sobre o rodar a baiana, pergunto sobre o peso das vestimentas especiais para dar o movimento da fantasia sobre o corpo de senhoras: "*Tinha baiana que era pesada, a armação de aço, antes a armação era de goma, mas assim, batendo, ela quebrava. Mas era o enredo, a gente tinha que ir, né*?" Também narra que rodar a baiana é o sentido do samba: "*virava pra direita e pra esquerda, conforme tocavam o samba*".

Sobre o carnaval, diz ter aprendido muitas coisas, como a sambar:

> *A sambar, agora não porque esse joelho não quer deixar. Mas eu vou, eu vou no carro, no bloco também eu vou no carro. 'Ah, não Zuleika, você não vai...' 'Ah, eu vou...' Alegria, prazer. Eu tô com 96 anos, tô vivendo. Eu ensinei os filhos a sambar. Eu escolhia as passistas, elas iam lá e sambavam, eu escolhia tudo. Quem tinha mais experiência, as mais velhas, eram selecionadas para dar o voto, compunham a mesa, tinha o pessoal técnico e mais a raiz, né?*

Parece que Tia Zuleika se sente feliz por participar tão ativamente da história da Escola. Vera tece muitas reflexões e críticas em relação ao tratamento com as figuras mais velhas da formação da Escola de Samba, comentando sobre as transformações do carnaval, em prol de uma espetacularização que desmonta o lado mais afetivo e vivo do ritual carnavalesco:

> *(...) agora, com o aceleramento das escolas de samba, o tempo curto, os carros alegóricos imensos... então os sambas são mais corridos, o desfile é mais rápido, tudo cronometrado – senão perde tempo –, então estão colocando baianas mais novas, estão cortando as mais antigas pra acelerar, infelizmente. Vejo mais isso no Salgueiro. Não é todo baluarte que sai, só se couber no enredo e assim mesmo não são todos os baluartes. Eu acho isso aí... eu acho que não pode isso. É a raiz. Se não pode andar, bota um carro com toda a velha guarda. Um baluarte não caminha? Tem que ir no carro. Deveria ter esse lugar pra todos os baluartes. Começou ali, ali é raiz, se não fosse ali, não teria hoje. Não tem mais esse amor de escola, pra mim, agora é muito mais empresa, você não vê esse cuidado. Hoje eu vejo o carnaval nas escolas que desfilam lá na Intendente Magalhães (Avenida), que lá você consegue ver autenticidade, samba no pé, gingado no corpo, a velha guarda com samba no pé. Essas escolas de samba, o que que viraram? Virou um show, um espetáculo, muito esplendor e todo mundo agarrado no tempo: você não samba, fantasia muito grande, você engessado, um colado no outro, tudo compacto, quando você vê já acabou... a escola de samba antigamente tinha um regimento, só podia fazer enredo relacionado à história do Brasil, hoje tem até a Ivete Sangalo como tema. Antigamente tinha enredos que eram uma aula de História, pra todo mundo. Você além de aprender, você conseguia na avenida você ver.*

Essa entrevista foi realizada em 2016 e, para o ano de 2017, havia a possibilidade de as integrantes da ala das baianas da Unidos do Beija-Flor saírem com os seios à mostra; uma ideia de desfile de Laíla, diretor geral de carnaval da Escola, para todas as 80 baianas que viriam representando as mães indígenas, no enredo sobre o romance "Iracema", de José de Alencar[206]. Sobre esse assunto, Vera responde:

> *Se tá no contexto, por que não? Porque no velho, é assim: "ah, não, tá feio!", "ah, não fica bem isso", "ah, já tá de idade" ... é a mesma coisa quando tinha atores, antigamente, quando não tinha atores negros e pegavam o ator branco e pintavam de preto. Não é assim! Se forem aquelas índias ou aquelas escravas africanas, que andavam com os seios de fora, por que não? Então, se é o papel... Gente, é o ser humano! E é o papel! É, é uma coisa que a gente tá representando ali, com aquela roupa... pra mim é uma arte!*

O carnaval da Beija-Flor de 2017 acabou não seguindo o que prometia ao divulgar na mídia a inovação na tradicional ala das baianas. Todas as componentes vieram, inclusive, bastante cobertas e a agremiação perdeu essa grande oportunidade de abrilhantar ainda mais a performance das senhoras que integraram a ala "Encanto das Vestais".

---

[206] Disponível em: http://extra.globo.com/noticias/carnaval/baianas-da-beija-flor-vao-desfilar-com-os-seios-mostra-no-proximo-carnaval-19688548.html.
Disponível em: http://extra.globo.com/noticias/carnaval/baianas-da-beija-flor-aprovam-ideia-de-desfilar-com-os-seios-mostra-no-carnaval-19697656.html.

2.2 – O idoso na Folia de Reis

Durante as madrugadas abafadas de minha infância no mês de dezembro, na cidade de Nova Friburgo, interior do Estado do Rio, um batuque e uma cantoria de repente irrompiam nas ruas silenciosas do bairro: era a Folia de Reis passando, cumprindo alguma promessa e se direcionando para a casa de algum fiel. As pessoas acordavam nas casas e iam para as janelas e portas acompanhar o movimento. A Folia de Reis é uma festa religiosa composta por pessoas de setores populares, tendo sua ocorrência determinada por calendário religioso e variando em suas particularidades de acordo com suas formações e atuações em determinadas regiões do Brasil. É uma performance desempenhada por muitos grupos, nominados de Folias ou Companhias, que realizam reuniões de versos de cantoria para contar a história do nascimento de Jesus Cristo e narrar episódios e passagens bíblicas referentes a esse evento. Relembram os Três Reis Magos, que peregrinam pelo deserto seguindo a Estrela de Belém, que anuncia e indica o momento e o local de nascimento de Jesus – por isso Folia de Reis.

As Folias trazem sempre uma bandeira, um estandarte, que para esses grupos são sagrados elementos de muita devoção e respeito, pois as folias, para além da celebração de um momento sagrado, ainda contam com fiéis que fazem promessas a esses estandartes representantes das Folias, para alcançarem alguma graça ou para agradecer. Os fiéis também colaboram financeiramente – o que faz a Folia se manter e colabora com a produção de figurinos, compra e reparos de instrumentos – e abrem suas casas, fornecendo espaço para as apresentações, alimentos e bebidas para os componentes das Folias. Essas promessas não são feitas somente pelos fiéis que recebem as bandeiras das Folias em suas casas, mas também por seus componentes, que para integrar uma Folia fazem a promessa de permanecer naquele grupo pelo menos sete anos, de acordo com Ana Cristina de Almeida Sonza, gerontóloga e pesquisadora da Folia de Reis (2006, p. 60).

Muitas Folias de Reis se preparam meses antes do período natalino, reunindo seus participantes e ensaiando os cantos, as músicas (com bandas que podem contar com pandeiro, sanfona, bumbo, tambor, caixa, viola, violino, violão, entre outros) e as cenas ocorridas no ritual. Essas festas ocorrem em grande parte em casas de pessoas, mas também as bandas/folias se apresentam nos percursos pelas ruas, a pé, tocando, quase sempre de madrugada. Antigamente, sua ocorrência era maior, mas existem resistentes grupos que mantém viva essa tradição até os dias de hoje. Alguns eventos também

colaboram para que essa tradição ainda continue, como, por exemplo, os encontros de Folia de Reis ocorridos na cidade de Nova Friburgo[207], recebendo folias locais e de outras cidades.

Abaixo, à esquerda: Madrinha da Associação de Folias de Reis de Nova Friburgo no ano de 2012.
Fig. Senhora com a faixa de madrinha em frente à uma manjedoura montada em praça de Nova Friburgo - RJ.
Fotografias de acervo pessoal.

Acima, à direita: Folião idoso no encontro promovido pela Associação de Folias de Reis de Nova Friburgo em 2012.
Fig. Folião que toca percussão está adornado em foto em preto e branco.
Fotografias de acervo pessoal.

Não há número certo de foliões em cada folia, mas a sua composição básica, segundo Sonza (pp. 58-60), é de um mestre (líder do grupo de foliões, quem organiza, reúne integrantes, dirige e toma as principais decisões) – geralmente os mais velhos do grupo –, de um alferes da bandeira (quem carrega a bandeira e apresenta-a ao dono da casa visitada, quase sempre alguém em promessa), dos músicos (que tocam instrumentos e os que somente cantam) e dos palhaços. Estes últimos não são obrigatórios nas Folias de todo o Brasil, mas são figuras muito presentes. São personagens que assumem a parte mais cênica da celebração com improvisação de versos cômicos rimados, brincadeiras e danças, e geralmente são figuras associadas ao mal, representando com máscaras e roupas coloridas e extravagantes os soldados de Herodes que perseguiram o Menino Jesus.

[207] Evento promovido pela Associação de Folias de Reis de Nova Friburgo, RJ.

Acima: Palhaços da Folia de Reis Penitentes do Santa Marta prontos para entrar em cena.
Fig. Três palhaços da Folia posam e se preparam.
Fotografia de acervo pessoal - registro feito no dia da entrevista realizada com foliões do Santa Marta.

Os palhaços, dentro dessa tradição exclusivamente europeia, são, segundo Zeca Ligiéro (2011, p. 180) "obviamente um personagem que apresenta elementos oriundos da tradição africana". Esse fator de apropriação de um elemento africano nos processos de formação de uma tradição cristã-europeia, talvez também explique a relação desses personagens com o lado negativo da história de Jesus e dos Reis Magos, sendo também os únicos que na Folia desenvolvem o corpo dançante (completando nesta tradição a noção africana de "dançar-cantar-batucar") e que permanecem a todo instante fora da roda ou fora da casa para a qual a Folia é convidada a entrar. Os palhaços não podem ficar à frente da Bandeira da Folia (que contém alguma cena ou imagem da tradição católica) e estão sempre completamente cobertos (com indumentárias e máscaras).

Os idosos são preservadores da cultura e da memória do povo, guardiões de tradições que dependem de seus conhecimentos e experiência para continuarem com seus propósitos de existência. Sonza (p. 20) comenta: "Com a Folia de Reis, ele deixa de ser uma pessoa comum e socialmente estigmatizada para se tornar um 'folião', categoria social que lhe proporciona o exercício de um papel de respeito, admiração, e de cidadania singular". Pela longa tradição das Folias, hoje temos um público idoso que também tem a Folia de Reis como lembrança afetiva, o que também sustenta a sua ocorrência. Mas principalmente no seio de cada grupo, há forte presença dos idosos que narram a história de sua formação e os desafios enfrentados, que organizam os cânticos e músicas, a estilização dos foliões e o que cada grupo tem como particularidade de promessa e de

respeito a uma tradição. Sem o idoso, a Folia de Reis talvez não se sustentasse tanto como com a sua presença.

> (...) recuperar o passado individual e coletivo, por meio da memória como procedimento de análise, configura-se uma das principais formas para a ampla abordagem dos processos de mudanças sociais e culturais e, consequentemente, uma revisão dos conceitos da idealização a que remetem o passado, presente e futuro. Nesse estudo, a memória dos idosos envolvidos na Folia de Reis adquire importância fundamental por contribuir efetivamente para a manutenção da tradição e do ritual que a representa, bem como contribui para a melhora da autoestima deles a partir do valor social implícito na sua participação nos festejos. (p. 39)

Mesmo grupos mais novos, dissidentes de antigas folias, ainda levam sementes das tradições mais antigas e também reuniram suas coleções de experiências de folia a partir da transmissão de certos códigos cênicos e religiosos. A constância de realização da Folia de Reis – e também de qualquer manifestação popular presente na memória social e coletiva –, reforça a sua importância no imaginário popular e há uma aceitação maior, por parte do povo, de eventos antigos como esses. Sonza (p. 73) afirma:

> Os festejos da Folia de Reis possuem importância fundamental sob o ponto de vista da qualidade de vida, principalmente no que tange à preservação da memória coletiva, da melhoria a autoestima do idoso e na integração como sujeito ativo no processo social do qual faz parte.

A dependência da presença do idoso para o acontecimento desse festejo também revela uma dependência intergeracional, já que se não tiverem jovens entrando nas folias, não há o que transmitir. É preciso que o novo se encontre com o velho para a sua relação. O velho, com seu conhecimento e o novo, como semente de nova participação e execução da tradição. O advento do crescimento do número de evangélicos jovens no Brasil (país ainda com maioria católica) também colabora com o enfraquecimento de algumas práticas ligadas a crenças religiosas. O desligamento dos jovens, em geral, de uma necessidade espiritual de seguir certas crenças e se ligar às comunidades, também revela um enfraquecimento na adesão de novos membros de Folias.

A Folia de Reis não somente traz a função de uma preservação cultural específica, mas ela é importante para muitas comunidades no que cerne ao estreitamento de laços sociais de convivência e de valorização do outro em uma participação ativa em um desempenho comprometido com seus pares. A Folia de Reis é um espaço também

artístico, onde muitos jovens aprendem instrumentos com os mais velhos, um espaço de musicalidade. A figura do palhaço – que na Folia de Reis não entra nas casas e fica na rua divertindo as crianças e pedindo dinheiro enquanto ela acontece nas casas, por representar o mau elemento – traz também ao jovem um lugar de desempenho de um papel de muita expressividade, pois é necessário que se apresente a todos com uma dança muito ativa e também com a improvisação de versos rimados – o que exige do jovem um exercício de talento, de capacidade lúdica com as palavras e com a temática da Folia. São muitos espaços abertos de estímulo da criatividade do mais jovem, mesmo que haja dentro da Folia de Reis uma estrutura ritualística organizada que prevê seus códigos e elementos mais fixos. Esses comportamentos restaurados dependem da energia de criação de cada membro componente, com seus universos individuais e coletivos. O jovem é o elemento presente na Folia que também irá colaborar para sua transformação, para a sua evolução, dentro de tudo o que já foi feito anteriormente pelos foliões mais velhos. Também há um importante fator a ser levantado: as crianças que são criadas dentro de uma comunidade em que a Folia de Reis atua, crescem aprendendo aquela cultura local e se conscientizam de uma identidade, sobre onde vivem e sobre o universo de seus pares. O professor, filósofo e antropólogo Jadir de Morais Pessoa (2007, p. 39) afirma:

> A festa visa marcar em cada membro do grupo social os seus valores, as suas normas, as suas tradições; ao mesmo tempo em que se transforma sempre num grande balcão, numa grande demonstração das inovações, das mudanças, das novas descobertas, das novas concepções e, porque não dizer, da fecundidade das transgressões.

Para o idoso, é grande a necessidade de tecer vínculos sociais e estar em atividade dentro de um espaço comunitário e, dentro da Folia de Reis, além de encontrar esse espaço de interação, ainda é reconhecido como peça fundamental e basilar das tradições ali resgatadas e desempenhadas. De acordo com Pessoa (*ibdem*): “A festa popular é o grande e fecundo momento a nos ensinar que a arte de viver e de compreender a vida que nos envolve está na perfeita integração entre o velho e o novo. Sem o novo, paramos no tempo. Mas sem o velho nos apresentamos ao presente e ao futuro de mãos vazias”.

2.2.1 – Folia de Reis Penitentes do Santa Marta

No dia 21 de abril de 2018, visitei uma festa da Folia de Reis Penitentes do Santa Marta, realizada no Morro do Santa Marta, em um grande salão de uma escola situada na parte baixa da comunidade. Essa Folia teve sua origem na década de 1950 e já contou com diversos Mestres – pois quando um Mestre falece, outro folião mais experiente o substitui. Neste dia, a grande festa aberta a toda a comunidade contava com uma exposição de fotografias e um documentário sobre a história dessa Folia de Reis, com o oferecimento gratuito de comidas (como churrasco e cachorro quente) e bebidas (como refrigerante e muita cerveja) e a apresentação da Folia. Esse evento, especificamente, serviu como a "entrega dos trabalhos" realizados pela Folia de Reis Penitentes do Santa Marta neste ano, como uma espécie de agradecimento pelos trabalhos feitos e por todas a proteção e bênçãos recebidas pelos seus foliões. A partir dessa data, apenas apresentações esporádicas são feitas, a partir de convites, como o do Convento das Carmelitas para agosto de 2018. Somente em outubro começam os ensaios, que vão até o último sábado de novembro, para as apresentações de dezembro e janeiro, que são mais constantes.

Acima: Mestre Riquinho, comandante da "Penitentes do Santa Marta"
com Maria Rita Lourenço, Alferes da Bandeira.
Fig. Dois foliões: Mestre Riquinho, de uniforme, quepe e faixa, e Maria Rita com uniforme e coroa.
Fotografia de acervo pessoal - registro feito no dia da entrevista realizada com foliões do Santa Marta.

Em entrevista a Mestre Riquinho (José Henrique Silva), responsável pela coordenação do "Penitentes" há nove anos e folião há mais de 50 anos, obtive a seguinte resposta sobre qual seria a importância do idoso na folia de Reis:

> *O idoso é quem conhece a história. O idoso é que tem que passar pros mais jovens a história. Foi assim comigo... quando eu comecei com 10 anos de idade eu não sabia nada. Entendeu? O meu pai e outros Mestres que passaram pra mim. A importância do idoso é essa. Sem o idoso a história não acontece.*

Acima: Victor Rodrigo, sobrinho-neto de Mestre Riquinho.
com Maria Rita Lourenço, Alferes da Bandeira.
Fig. Victor Rodrigo apresenta o chapéu de folião que ele mesmo ornou para se apresentar.
Fotografia de acervo pessoal - registro feito no dia da entrevista realizada com foliões do Santa Marta.

Já seu sobrinho-neto, Victor Rodrigo dos Santos Silva, de 12 anos (há três anos folião), afirma que o idoso, através da oralidade, passa os ensinamentos da folia, contando a história dos 3 Reis Magos através dos cantos. Victor tem uma relação familiar[208] com essa manifestação cultural, mas afirma que outros jovens e crianças da comunidade também têm uma abertura para a Folia de Reis, por esta ser muito popular no Morro Santa Marta – o que faz aumentar a procura pela escolinha de Folia de Reis, onde aprendem

[208] Victor é neto do Mestre de Palhaços, sobrinho-neto do atual Mestre e bisneto do falecido Mestre Diniz, que conduziu a Folia de Reis Penitentes do Santa Marta durante anos. Victor diz que quer um longo futuro nesta Folia e, quem sabe, um dia, virar Mestre de Folia.

tudo. Para além da Escolinha, Mestre Riquinho alega que o conhecimento é passado para outras gerações através da "insistência":

> *Em 50 anos você querendo ou não, aprende a cantar Folia de Reis. Os cantos e os toques você vai aprender naturalmente. Você fica 50 anos, 30 dias por ano, ouvindo e cantando, ouvindo, cantando e tocando. Eu acho que, por menos capacidade que a pessoa tenha de aprender, ela vai aprender, pela insistência. Agora, a história você tem que ouvir, prestar atenção e começar a entender. As dúvidas, você vai ao Mestre e tira as dúvidas. Pergunta aos mais velhos e tira a dúvida.*

A influência da Folia de Reis na vida dos foliões integrantes é grande, não somente pela manifestação festiva e performática que promove uma integração entre os componentes e o compartilhamento de momentos felizes, como pelo sentido da fé e da devoção, do compromisso com a tradição e com a religiosidade. Pergunto ao Mestre Riquinho se a Folia de Reis está mais ligada à fé ou à festa. Ele responde:

> *É mais fé, é mais fé. Folia de Reis é assim... não é uma religião, mas tem muito de religiosidade. Muito, muito. E a gente, então, que tem muito tempo de folia, a gente presencia várias histórias, e aí, fica difícil depois alguém chegar pra gente e falar: "não é". Fica difícil... Porque a gente presencia vários acontecimentos.*

A relação performativa da fé nessa festa está presente tanto nas rezas pessoais e promessas feitas à Bandeira do santo ou santa que a folia homenageia (vinculação da fé à um espaço de devoção e de disciplina para a realização das folias), como na ritualística das entregas dos trabalhos coletivos como Folia de Reis (essas entregas envolvem rezas cantadas de agradecimento), que envolvem códigos e reunião de partes significantes da performance integral. Em relação a essa questão, a fé não passa somente pelas crenças e agradecimentos por uma proteção divina, mas pelo fato de a Folia de Reis ser uma motivação para a vida de seus componentes, mantendo-os afastados de condutas ligadas ao crime e aos vícios, como confirma a mãe de Mestre Riquinho, a Pastorinha da Folia Dona Maura Giordino Silva, de 83 anos, viúva do Mestre Diniz, reconhecido na comunidade e em outras Folias. Dona Maura afirma ter um envolvimento com a Folia desde que se casou aos 17 anos com Mestre Diniz, ao se mudar para a comunidade do Santa Marta e viver sua vida inteira, junto ao marido e aos filhos, cumprindo todo o calendário de eventos ao longo desses anos, compondo a Folia com muito respeito à tradição – "*Muitos anos, muitos anos, não sei nem te dizer a quantidade de anos*". Ao

conversarmos sobre a fé nesse meio, ela afirma: "*não é falando porque esses 'é' meus filhos não, mas não parece que nasceu e criou no morro do Santa Marta. Porque é completamente diferente, sabe? Não se mete no meio de vagabundagem, nada disso. Nunca usaram negócio de droga, nem meu marido nem o pai também, graças a Deus*". Com aparente orgulho em sua fala pela importância da tradição para a formação educacional e dos valores de sua família, Mestre Riquinho diz que dos sete filhos de Dona Maura: "*Nenhum deu pra bandido, pilantra, cafajeste... isso tem influência da Folia de Reis. Tem influência dos Reis, tem a proteção divina, com certeza tem. Porque você criar um filho numa comunidade dessas é difícil, é muito complicado*".

Acima: Dona Maura Giordino, 83 anos, Pastorinha do "Penitentes do Santa Marta", viúva de Mestre Diniz e mãe de Mestre Riquinho.
Fig. Dona Maura está sentada com seu uniforme e seu quepe, sorrindo e com os braços cruzados.
Fotografia de acervo pessoal - registro feito no dia da entrevista realizada com foliões do Santa Marta.

Acima: Seu Luiz, sanfoneiro da "Penitentes".
Fig. Seu Luiz com seu acordeom vermelho.
Fotografia de acervo pessoal - registro feito no dia da entrevista realizada com foliões do Santa Marta.

Nem sempre a relação do integrante com a Folia de Reis parte da família, mas às vezes da necessidade e do sentimento de pertencimento à comunidade. Luiz Soares de Abreu, sanfoneiro de 69 anos, está há dez anos na Folia de Reis Penitentes do Santa Marta e diz ter sido convidado após a morte do outro sanfoneiro em serviço, assumindo o posto. O cearense Seu Luiz, radicado no Rio de Janeiro há mais de 40 anos, afirma que só conheceu a fundo a tradição a partir deste convite: "*Porque lá no Norte a gente tem conhecimento, mas lá é outro nome, é reisado, né?*". Pergunto ao sanfoneiro o que ele pensa sobre o papel do idoso nessas performances populares brasileiras, que replica:

Eu acho que a importância dele maior é na parte da experiência, né? Manter a tradição, levar ao conhecimento dos jovens, mostrar essa cultura, que é uma tradição... e não deixar morrer. Acho que é isso. Os idosos tem mais essa responsabilidade de manter viva essa cultura. E de geração para geração. Por exemplo: quando eu conheci já era o pai deles aqui, mas já teve outros que vieram e passaram pra eles. Ele faleceu, agora assumiu o filho dele e tá dando continuidade.

À esquerda: Foliões cantam para entregar os trabalhos do ano.
Fig. Mestre Riquinho e outros foliões se apresentando.
Fotografia de acervo pessoal – registro realizado durante a apresentação da Folia de Reis.

À direita: Performance em andamento com a folia de Reis
Fig. Mestre Riquinho se ajoelha aos pés da Bandeira da Folia, o mais alto símbolo da tradição. Ao lado da Bandeira a Pastorinha Maura Giordino, de 83 anos, sua mãe. Atrás da Bandeira está quem a leva e a protege durante a performance, a alferes Maria Rita Lourenço.
Fotografia de acervo pessoal – registro realizado durante a apresentação da Folia de Reis.

A afeição entre os integrantes é nítida, a partir de minha observação ao visitar a Folia de Reis Penitentes do Santa Marta. Não só observado no compartilhamento dos alimentos em fartura feito no inicia da festa, mas no que tange à performatividade do idoso neste evento. Mestre Riquinho recita versos não completamente compreendidos em seu conteúdo, pela força da percussão em um local sem acústica perfeita, pelas caixas de som precárias e por um registro vocal próprio dos cantadores populares, não prezando por uma dicção que esclareça toda a história narrada, mas sabendo que o que está sendo cantado está sendo cumprido como entrega de seus trabalhos de fé e expressividade

artística. Os que estão há mais tempo na tradição, decoram os cantos e cantam juntos. Em determinado momento, o Mestre se direciona a cada folião integrante, durante execução musical, e dá um forte abraço acompanhado de palavras ditas aos pés dos ouvidos, como possível agradecimento por pertencer àquele grupo e como uma espécie de bênção passada. A Pastorinha da Folia de Reis se emociona. A foliã Maria Rita Lourenço – que leva a Bandeira, mais alto símbolo da Folia –, também chora, mas exibindo um sorriso de felicidade. Para os mais novos foliões, observar de dentro essas emoções, essas demonstrações de afeto e a vivacidade e respeito com que os mais velhos aplicam ao fazer, já são grandes ensinamentos que ultrapassam os conhecimentos ritualísticos, ampliando a compreensão da festa para um sentimento de pertencimento a algo maior.

Buscando mais falas sobre essa importância do idoso na Folia de Reis, entrei em contato com diversos grupos atuantes que têm perfis na rede social *Facebook*, porém quase todas as respostas às minhas indagações foram curtas demais ou bastante semelhantes em seus conteúdos. No entanto, um dos foliões que respondeu a essa questão, forneceu um precioso relato, que compartilho a seguir:

> *Falar de companhias de Reis sempre me contagia. É uma mistura de fé e paixão e todas as companhias hoje ainda sobrevivem por causa do grande número de foliões mais velhos. Hoje, em Milagre – cidade onde represento duas companhias, "Ouro, Incenso e Mirra" e a "Estrela da Guia" –, posso te afirmar que 80% dos foliões são idosos e são de suma importância paras as nossas companhias. Eles trazem experiências vividas e muita sabedoria. Sem contar que nos contagiam com seus causos e com sua alegria. Como dizemos aqui no interior, eles que tocam o barco e dão grande força para o nosso reisado, passam o ano inteiro falando das companhias e, quando mostramos e falamos a eles o quanto são importantes e quanto fazem por essa cultura, os sorrisos e o brilho no olho não tem dinheiro que pague. (...) Nos dias atuais são poucos os jovens que se interessam a aprender e acompanhar com seriedade. Mas vejo um avanço nos últimos anos e tenho certeza que essa cultura de fé nunca vai se acabar. E o que mais mexe comigo em particular é a superação de cada um, pois alguns têm problemas de saúde e passam o ano todo com dificuldades, mas quando chega dezembro parece que tudo se transforma e logo vêm eles com suas violas, violões e sem, dúvida alguma, com o poder dos Santos Reis. Reafirmo: não existiria até hoje Folias de Reis sem esses guerreiros da fé!* (Júlio Santos, folião das Companhias "Ouro, Incenso e Mirra" e "Estrela Guia", na cidade de Milagre – MG).

2.3 – Jongo: o jogo dos velhos

O jongo, também conhecido como caxambu, teve suas origens no Congo e em Angola, na África. Os negros bantus foram traficados em grandes quantidades para o Brasil, no período da escravidão, e sua cultura foi determinante para a formação de nossa cultura brasileira[209]. O jongo chega a nós com os negros que eram forçados ao trabalho nas fazendas de café e, para evitar a revolta, apaziguar seus ânimos e entreter os brancos, era permitido que essa dança fosse executada em dias específicos ligados ao calendário dos santos católicos[210]. O jongo, ao mesmo tempo em que é uma dança profana que diverte, traz uma carga religiosa muito forte. Quem fazia os pontos de jongo eram considerados velhos xamãs e poetas feiticeiros, que inseriam enigmas e feitiços nas palavras cantadas, se referindo inclusive a animais a que eles atribuíam poderes. O jongo também é considerado uma dança dos ancestrais, do povo do cativeiro, dos pretos-velhos escravos e, para quem crê, tem o poder de invocar os velhos jongueiros já falecidos, que também entram na roda para dançar.

No jongo é comum ouvir as expressões "jongueiro velho" ou "jongueiro cumba", sem conter um teor depreciativo, mas como de reconhecimento. Ser "jongueiro velho" é uma honra e quem está em sua companhia também é digno dela. As rodas de jongo apenas começam se é pedida a sua licença e se fizer uma saudação a esse "jongueiro velho" e também aos pretos-velhos, negros ancestrais desencarnados.

> À meia-noite, a negra mais idosa e responsável pelo jongo interrompe o baile, sai da barraca e caminha para o terreiro de "terra batida". É hora de acender a fogueira e formar a roda. As fagulhas da fogueira sobem pro céu e se misturam com as estrelas. Ela se benze nos tambores sagrados, pedindo licença aos pretos-velhos – antigos jongueiros que já morreram – para iniciar o jongo. (Relato sobre a ritualística da dança do Jongo da Serrinha)[211]

O próprio jongo era uma performance apenas desempenhada pelos mais velhos, os com sabedoria de vida para lidar com as energias presentes na roda, mas devido ao preconceito com o jongo e perigo de extinção – até mesmo pela morte dos mais velhos – , a incursão dos jovens nas rodas acabou sendo uma estratégia para que essa performance se perpetuasse. Jeferson Alves de Oliveira (Jefinho), um dos membros da Associação

---

[209] O jongo teve fortes influências sobre o samba, por exemplo.
[210] Ver em: http://vistaminhapele.blogspot.com.br/2013/07/historia-do-jongo.html
[211] Ver em: http://jongodaserrinha.org/?page_id=1309

Quilombola do Tamandaré, Jongo de Guaratinguetá, em São Paulo, compôs um ponto que se refere à sabedoria dos velhos, exatamente no momento em que o jovem, então com 20 anos, demonstrou interesse pelo jongo e pediu permissão para os "jongueiros velhos" o abençoarem para entrar na roda, conforme contam as pesquisadoras Elaine Monteiro e Mônica Pereira do Sacramento (2010, p. 226), que transcrevem o ponto: "*Saravá, jongueiro velho / Que veio pra ensinar / Que Deus dê a proteção / Pra jongueiro novo / Pro jongo não se acabar"*[212]. Ou então, como é comum ouvir em outros pontos: *"Oi, dá licença galo velho / Pinto novo, quer saravar*".

Como já abordado, ao falar de comportamento restaurado, muito do jongo se mantem conforme era em suas origens, mas o jongo também se transforma. Segundo Sacramento (2010, p. 16):

> (...) a maior presença de crianças e jovens jongueiros tem delineado novas práticas no interior desses grupos. Os jovens utilizam-se da memória coletiva sobre as negociações e conflitos do cotidiano das comunidades para a afirmação dessa manifestação cultural e elaboram novos arranjos para ressignificar o diálogo entre o velho e o novo, atribuindo-lhe um sentido político. Suas percepções sobre o espaço escolar e os projetos individuais e coletivos construídos em torno dessa manifestação cultural evidenciam formas criativas de atuação forjadas a partir de definições de sua própria realidade.

Outro fator que reforça sua relação com a velhice é o dia estadual do jongo ser comemorado no dia 26 de julho, dia de Nanã, orixá do candomblé que traz o arquétipo da anciã, e que no sincretismo com os santos católicos pode ser comparada à Nossa Senhora de Santana, avó de Jesus. O jongo tem uma relação com os orixás, visto que sua origem remonta a tradições da nação bantu. São apenas conexões que podemos fazer, em se tratando de energias, visto que esta é uma mistura de contextos africanos, já que a orixá Nanã é uma divindade do panteão jeje e o jongo é tradição dos bantus. Existem também pontos de jongo ligados a velhos orixás, como Oxalá e Omolu, como também à Senhora de Santana. A reverência aos velhos não é somente no plano físico.

Cada comunidade de jongo irá ter suas particularidades e formas de dançar, além de toda comunidade acabar sofrendo também transformações em seus códigos e comportamentos. Hoje, a espetacularização e a forma de "coreografar" o jongo também estão presentes nessa cultura. Mesmo assim, todo movimento do jongo tem como referência o movimento do corpo do velho. No Jongo da Serrinha, existe inclusive um

[212] Ver em: http://www.pontaojongo.uff.br/jongo-de-guaratinguetasp

passo denominado “mancador”, semelhante à movimentação de um preto-velho da Umbanda, no arquétipo do velho. Também se dança o jongo no dia 13 de maio, consagrado aos pretos-velhos. O Jongo da Serrinha (de Madureira, Rio de Janeiro), tem um ponto de jongo, de autoria de Lazir Sinval, que se refere a uma preta velha jongueira: “*Preta velha jongueira / Levantando com o seu tabiado / Meu caxambu está lhe chamando / Sinto a poeira do chão / Aê vovó, caxumbu tá no terreiro / Vai caminhando com o seu tabiar / Minha vovó benzeu no tambu / Como é lindo vovó / O rufar do candongueiro*”.

Acima: Tia Maria do Jongo da Serrinha, aos 95 anos em 2016. Ela é uma das principais responsáveis por manter vivos e transmitir às novas gerações os ensinamentos do jongo, trazido ao Rio de Janeiro no século XIX por escravos bantos e que teve diálogos e movimentos influentes na criação do samba [213].
Fig. Tia Maria sentada em banco na sede do espaço cultural Jongo da Serrinha, em Madureira, Rio de Janeiro. Fotografia de Bianca Pimenta / Veja.

[213] Disponível em: https://vejario.abril.com.br/cidade/tia-maria-do-jongo-mantem-viva-no-rio-a-tradicao-do-ritmo-africano/

2.4 – Festa do Divino: as caixeiras e a "dança dos velhos"

A Festa do Divino[214] é uma festa que também mistura o profano e o sagrado, realizada em um período posterior à Páscoa, comemorando o episódio bíblico da descida do Espírito Santo sobre os doze apóstolos de Jesus. Sua comemoração tem sete séculos de existência (tendo sua origem no século XIV, em Portugal), estabelecida pela Rainha Isabel de Aragão, em promessa feita por ela. É comemorada até hoje em Portugal e no Brasil e aqui chegou com os primeiros portugueses que vieram povoar a então colônia. Como é uma festa muito antiga e trazida pelos portugueses que se estabelecerem aos poucos em diversas regiões brasileiras, a celebração da Festa do Divino ganhou contornos diferentes, de acordo com cada cultura regional e com a forte presença africana no Brasil. Porém, a base da festa está na reverência ao símbolo sagrado representativo do Divino Espírito Santo, a pomba branca, que sempre é presente nas comemorações nas Bandeiras do Divino.

Atualmente, essa festa tradicional tem grande força em Pirenópolis (Goiás) – com as cavalhadas de mascarados, com missas e procissões –, em Alcântara e São Luís (Maranhão) – sendo uma das práticas religiosas mais importantes do Maranhão, contando com representações da corte imperial e de personagens coloniais históricos, o levantamento e a derrubada do mastro, a presença das caixeiras do divino em forte religiosidade com suas ladainhas entoadas com caixas –, em São Lourenço do Sul (Rio Grande do Sul) – com bailes, apresentações e rituais religiosos –, em Diamantina (Minas Gerais) – com representações que contam com participantes trajados como na época do Império – e em Paraty (Rio de Janeiro) – uma das mais tradicionais do país, mantendo traços originais do período colonial brasileiro, distribuindo comida aos mais pobres e apresentando festividades como a Dança das Fitas, do Xiba Cateretê, da Dança dos velhos e dos bonecos folclóricos de Paraty[215].

Aqui serão abordadas duas performances encontradas dentro desta comemoração: a presença das caixeiras do divino nas festas do Maranhão e a "dança dos velhos", encontrada em Paraty. Em São Luiz e em outras cidades do Maranhão, a Festa do Divino acontece um salão nomeado de tribuna, que é a representação de um palácio real. Nesse espaço se tem a abertura e o fechamento da festa, o levantamento do mastro, missa, a

[214] Disponível em: http://educacao.uol.com.br/disciplinas/cultura-brasileira/festa-do-divino-comemoracao-tem-sete-seculos-de-existencia.htm
[215] Disponível em: http://www.paraty.com.br/feriados/festadodivino.asp

visita e cerimônia dos impérios, derrubamento do mastro, fechamento da tribuna e a participação das caixeiras, que tocam o carimbó – podendo durar até 15 dias todo o ciclo da festividade. Presenciei, no Rio de Janeiro, traços dessa festividade, em uma Festa de Sábado de Aleluia (realizada pela Casa do Maranhão em parceria com o Núcleo de Folguedos Brasileiros As Três Marias, com coordenação da artista brincante e Professora Doutora Juliana Bittencourt Manhães), que contou com algumas senhoras caixeiras do Maranhão cantando suas ladainhas em um registro vocal peculiar, misturando rezas ainda em latim com rezas em português.

Acima: Caixeiras reunidas.
Fig. Sete senhoras caixeiras com figurinos vermelhos e suas caixas do divino.
Fotografia de Juvenal Pereira

O antropólogo Gustavo Pacheco e as pesquisadoras Cláudia Gouveia e Maria Clara Abreu (2005, p. 27), que realizaram uma pesquisa entre 2000 e 2002 levantando informações sobre a Festa do Divino em São Luís do Maranhão[216], afirmam que o trabalho das caixeiras é exaustivo – principalmente para as mais velhas e para as caixeiras-régias, que são mestres de caixa –, pois elas cantam durante muitos dias, usando toda a potência vocal. Os pesquisadores ainda comentam que:

> Entre os elementos mais importantes da festa do Divino estão as caixeiras, senhoras devotas que cantam e tocam caixa acompanhando todas as etapas da cerimônia. As caixeiras de São Luís são em geral mulheres negras, com mais de cinquenta anos, que moram em bairros periféricos da cidade. É sua responsabilidade não só conhecer perfeitamente todos os detalhes do ritual e do repertório musical da festa, que é vasto e variado, mas também possuir o dom do improviso para poder responder a qualquer situação imprevista. As caixeiras do Divino são portadoras de uma rica tradição que se expressa nas cantigas que pontuam cada uma das etapas da festa. (p. 1-2)

[216] Disponível em: http://www.museuafro.ufma.br/site/index.php/caixeiras-do-divino-espirito-santo-de-sao-luis-do-maranhao/
e em http://www.museuafro.ufma.br/arquivos/d3e0dc492a99fa5d505f030295d3b0cc.pdf

Marise Glória Barbosa, pesquisadora da música diaspórica das caixeiras do divino[217], afirma que os versos mais valorosos, considerados de fundamento da tradição, são aqueles que se referem à construção de todo o universo do Divino, em seus significados e sacralidades. Sempre transmitidos pelas caixeiras mais velhas, se apresentam como "como um dos critérios que definem o grau e a profundidade do conhecimento das Caixeiras" (2015, p. 71). Esse fator reforça mais uma vez os mais velhos como detentores do conhecimento e da memória que constroem e mantêm as tradições populares de nossa cultura brasileira, das festividades que envolvem os elementos sacros e profanos, sendo sempre os protagonistas desses universos devocionais e ritualísticos. De acordo com Barbosa (p. 43), o final de toda essa festividade – podendo ser associado ou não ao derrubamento do mastro – é marcado por um momento de brincadeira das caixeiras, que, após esse ciclo de dedicação, devoção e cansaço, brincam, celebram e tocam o Carimbó das Caixeiras, também conhecido como Carimbó das Velhas.

Acima: Dança dos Velhos executada extraordinariamente em ocasião da FLIP em Paraty.
Fig. Uma fila de jovens trajados com o arquétipo do velho, em apresentação.
Fotografia de autor desconhecido / sem data.

Já a "dança dos velhos"[218] é um evento importante e marcante nas Festas do Divino do litoral fluminense (em Paraty e Angra dos Reis) e nas cidades paulistas de São Luís do Paraitinga e de Cunha. Não é uma dança realizada basicamente por idosos, mas estes também podem participar. Jovens, adultos e idosos podem entrar nessa dança, porém não podem ser identificados. Os participantes da dança dos velhos usam máscaras

[217] Disponível em: http://repositorio.unb.br/handle/10482/18900
[218] Não confundir com o "carimbó das velhas" e também com a "dança de velhos" (também chamada de "cacuriá"), presentes na Festa do Divino do Maranhão.

e roupas que cobrem o seu corpo[219]. Já em algumas manifestações mais recentes, já se pode observar que o uso de máscaras não é uma regra – assim, participantes podem ser reconhecidos, mesmo estando trajados de velhos.

À esquerda: Dança dos Velhos na Festa do Divino de Angra dos Reis
Fig. Fila de performers com cajados, o rosto com máscara pintada de preto e perucas brancas[220]
Fotografia de Luís Fernando Lara

A dança de velhos de Angra dos Reis[221] é realizada até por 32 dançarinos (16 pares) convocados e mais um personagem chamado de Seu Doutor, que comanda as duplas e traz um cajado em suas mãos. Essa dança representa escravizados da terra que homenageiam o imperador[222]. Em outros tempos, contava com a participação de pessoas negras que se escondiam por detrás das máscaras para poder participar da festa, por discriminação sofrida pela cor de suas peles. Essa marca em nossa cultura popular é mais uma demonstração de como a cultura do poder e da opressão, presentes desde o colonialismo no Brasil, reforça traços da segregação e de um racismo estrutural, ainda reproduzidos, simplesmente por serem fatores de nossa tradição. Seria uma aliança histórica, uma forma de "homenagear" os homens e mulheres escravizados e trazidos para as nossas terras? Ou formas de reproduzir padrões já desgastados? Podemos nos posicionar na contemporaneidade atualizando certos códigos, como maneiras de repensar as manifestações culturais. Na dança dos velhos, os participantes podem dançar com castanholas[223] nas mãos e passos lentos e ritmados, com uma caracterização estereotípica

[219] Podemos ver um registro muito interessante da Dança dos Velhos disponível em: https://youtu.be/njyisS9tipw

[220] **Apenas como comentário pela semelhança da imagem, veja os registros fotográficos da performanciã *AN.AN.SE. (Andanças Anônimas de Senhoras)* no Mapa *A arte da performance como arte do envelhecer* (página 119) ou no link:** https://www.projetoperformancia.com/an-an-se-andancas-anonimas-de-senho

[221] Disponível em: https://angra.rj.gov.br/noticia.asp?vid_noticia=52984&IndexSigla=imp

[222] Disponível em: https://angra.rj.gov.br/noticia.asp?vid_noticia=52984&IndexSigla=imp

[223] As castanholas são um instrumento de percussão que há três milénios já era conhecido pelos fenícios, que popularizaram o instrumento nas áreas do Mediterrâneo através do comércio marítimo. Em Portugal, como na Espanha, a castanhola é um elemento da cultura popular, chegando ao Brasil no período colonial.

de idosos, se vestindo com trajes com aspectos mais antigos e também com materiais mais comuns, como chita.

Em Angra dos Reis ainda usam as máscaras pretas e com cabelos e pelos brancos. É curioso observar, a partir do registro fotográfico acima, que agora as máscaras que representam os negros escravizados, não são mais para esconder a cor em um contexto social racista, mas para revelar este aspecto da história. Muitas questões devem ser revistas nas tradições, repensadas e às vezes transformadas. Temos que pensar também em como as manifestações se relacionam com questões do racismo e esse debate é amplo para grupos de cultura popular. O personagem Mateus, do bumba-meu-boi, que é um negro escravizado, é representado por brincantes com o que hoje esbarra em problematizações como a questão da prática do *black face*, questionada por parcelas sociais que combatem os estereótipos. Neste caso. pintar de azul o rosto dos brincantes pode ser uma solução. Cada grupo realizador de suas tradições deve compreender a sua história e refletir sobre quem são os grupos pensadores que idealizaram suas práticas da tradição. Ampliar o debate para a sociedade, adequando os discursos aos nossos tempos e fazendo as performances se atualizarem e adquirirem nova força de pulsão enquanto movimento artístico popular[224]. Em Paraty[225], o evento não tem relação direta em sua representação com os velhos escravos, trazendo rapazes e moças como seus protagonistas, vestidos de velhos com perucas e barbas e bigodes falsos, trajes antigos e bastões nas mãos, sem utilização de máscaras como critério básico para a apresentação. As Festas do Divino que acontecem em Angra dos Reis e Parati não contam com uma presença marcante de brincantes negros, como observamos nas outras manifestações analisadas, contando com processos de recuperação do comportamento de políticas e estéticas distintas.

[224] Podemos pensar no exemplo de marchinha carnavalesca *O teu cabelo não nega*, que não cabe no contexto de alegria e liberdade que o carnaval promove, pois seu discurso é altamente machista e racista.
[225] Disponível em: https://flipzona.wordpress.com/2013/07/05/conheca-a-danca-dos-velhos/.

3 – TESOUROS: a festa não tem fim...

O Brasil é rico em suas manifestações performativas, apresentadas pela força, criatividade e resistência de quem as faz, com tradições e códigos bem estruturados. Vimos algumas ações realizadas com destaque pelos idosos, assim como referências ao idoso nas festas que investigamos. Velhos como detentores de experiências e das sabedorias populares da tradição cultural, transmissores do conhecimento: alicerce e a ponte da tradição à atualidade, atrito entre tempos, contextos, códigos e expressões. Aqui refletimos sobre uma performatividade do idoso no cotidiano, experimentada em nível pessoal e em nível grupal e comunitário. A performance popular cultural, entre a tradição, a expressão e as transformações do mundo contemporâneo, se apresenta como símbolo de resistência, em diálogo intergeracional – e somente assim pode realizar-se como espaço de invenção e espontaneidade. Enquanto houver um velho detentor de conhecimento e um jovem, adulto ou criança dispostos a aprender, a roda vai continuar girando como a conhecemos. A força da comunidade age na firmeza e na fé nas rotinas diárias. Pertencer e ser o que se é, festejando ou orando, faz parte da realização de si.

Para finalizar este Mapa, trago um relato pessoal sobre Vera Santos, entrevistada aqui junto a sua mãe, Tia Zuleika. Conheci Vera Santos em 2010, quando ela começou a fazer aulas de teatro no Grupo Teatro Renascer, projeto de extensão da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), o que transformou sua vida. Sendo professor e amigo de Vera, ao longo de tantos anos, convidei-a para participar das performances do Projeto Performanciã e, por sua motivação, presença e ricas contribuições, realizou sete ações e esteve presente em vários outros momentos me apoiando. Vera faleceu em novembro de 2019, em decorrência de um câncer, mas, anteriormente, no mês de junho, enquanto Vera fazia sessões de radioterapia, realizamos o quadro do filme *VIVA!*[226] em que ela performa sua antiga paixão e relação com a cultura do samba e com os desfiles de carnaval, vivenciados intensamente em sua história.

Filmamos Vera no sambódromo vazio, em um dia ensolarado de outono. Levamos algumas fantasias e Vera sambou sem precisar de uma música tocando, pois cantava diversos sambas que entoou naquele espaço da performance teatral. O quadro da performance de Vera começa mostrando a Marquês de Sapucaí vazia e diurna;

[226] O quadro pode ser visto em 7”22’ no link do site do Projeto Performanciã: https://www.projetoperformancia.com/16a-viva-videoperformances-v-anos

contrastando com a imagem, o som de ovação do público, palmas, euforia, microfone com o intérprete do samba anunciando a entrada da escola na avenida. Os efeitos de edição de vídeo colocam Vera em camadas, dançando com fantasias distintas. Ao mesmo tempo em que Vera está performando o que sempre fez em vida, durante a ação realizada para a gravação, os efeitos de edição de vídeo dimensionam um espaço de memória, como um território que se desdobra em mente para acionar um passado no seu presente. Vera, mesmo sem estar se sentindo tão fortalecida, sorria, gesticulava e acenava para um público inexistente nas arquibancadas. Para o seu derradeiro desfile, Vera parecia sambar em meio a uma grande multidão, suando com as fantasias e com o calor da manhã. Mesmo com a equipe da vídeoperformance avisando-a para não passar de seus limites, ela não quis parar, pois gostava de estar criando e performando ideias.

Acima: Vera Santos em camadas de ação e de recordação.
Fig. Edição realizada com Vera Santos triplicada em sua performance na Sapucaí.
Fotograma extraído da vídeoperformance *VIVA!*

Quando Vera começou a ficar mais debilitada e a não suportar mais o processo de tratamento, indiquei-a para uma entrevista sobre envelhecimento que geraria material para a série *Envelhecer*[227] (2020), da SescTV, com direção do jornalista Paulo Markun e direção de produção de Renata Junqueira. Vera falou também sobre a sua doença e a sua performatividade cotidiana, como sempre, nos ensinando com os olhos vívidos, querendo transmitir mensagens importantes para todos. Acompanhei Vera na gravação e ela se preparou para aquele momento tão esperado. Vera era fã da SescTV e sempre em sua casa era a programação desse canal que ela assistia. No momento final de sua vida, quando um

[227] O Projeto Performanciã está presente em três episódios da série *Envelhecer: Saberes, Velhices Hoje* e *Finitudes*. Disponível em: https://sesctv.org.br/programas-e-series/envelhecer/

grupo de amigos e ex-professores de teatro e sapateado assumiu se revezar nos acompanhamentos de internação. No dia em que Vera faleceu, estávamos reunidos no hospital quando lembrei de avisar a produção da série sobre o ocorrido, pois a entrevista tinha sido realizada recentemente, sendo um momento de afeto e de importância para a Vera, que relatou o seu câncer a partir de uma visão muito afinada da questão. Em pouco tempo recebi uma resposta da equipe, lamentando o ocorrido e me pedindo uma autorização para gravarem imagens de seu velório e enterro. Como estávamos cuidando das questões de Vera, sem uma presença familiar no seu derradeiro momento, autorizei que a equipe registrasse as lindas homenagens que foram feitas para Vera. A equipe veio de São Paulo diretamente para a ocasião. O grupo de senhoras do teatro, tão amigas, junto a ex-professores do Grupo Renascer, cantou músicas das peças que realizaram, músicas autorais da Vera, poemas que Vera escrevia. Performer de si. Todos concordamos que Vera adoraria saber que suas homenagens seriam transmitidas em uma série da emissora que tanto prestigiava.

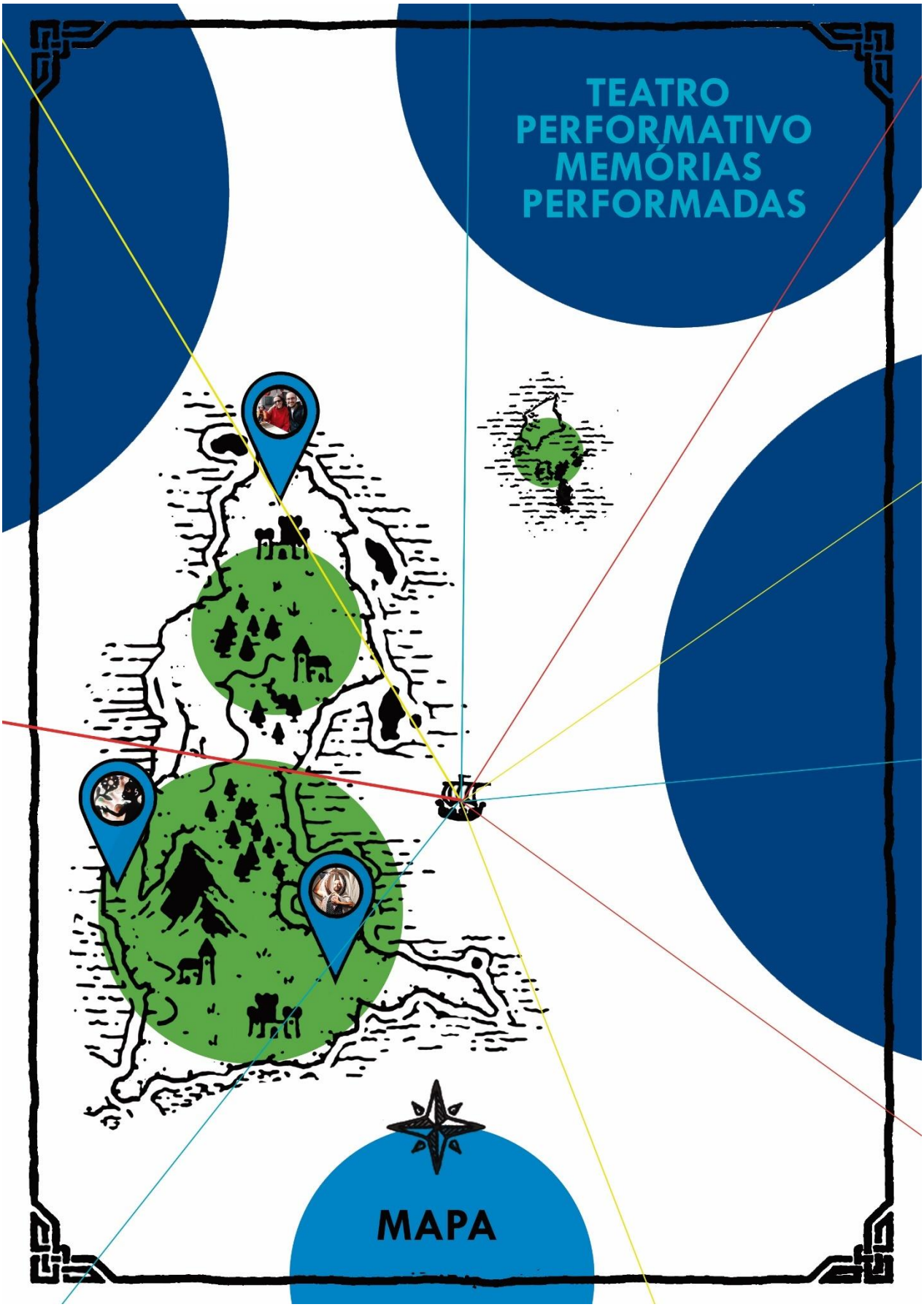
No último desfile de sua vida, em *VIVA!*, ao fundo da imagem da Sapucaí, está o cemitério do Catumbi, onde nos despedimos de Vera. Toda vez que assisto esse filme, sinto que Vera ainda desfila por lá – agora no espaço de nossas memórias. Vera ensinou em vida e, no momento de sua morte, não foi diferente. Performou-se em sua história, fazendo do Carnaval o seu espaço de expressão e alegria, de identidade e identificação com a ancestralidade. Aposentada e divorciada, buscou o teatro para se encontrar, descobriu uma nova forma de carnavalizar o ano inteiro, se realizou como performer nas ações que criou e participou. Participou de espetáculos de teatro performativo, narrou histórias suas no palco, contribuiu sempre elaborando figurinos – pois amava brechós – e criando cenários para essas produções, performou uma relação comunitária com o samba ao longo de sua vida e performava em ações artísticas e em seus momentos rotineiros. Fez também sapateado e descobriu novas paixões, sempre se reinventando.

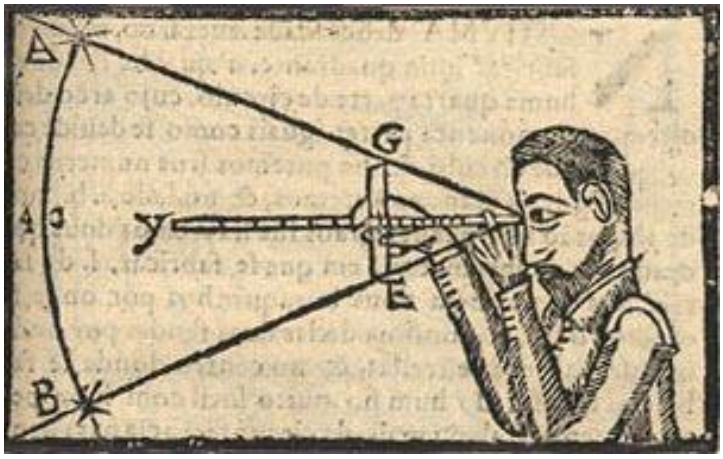
Vera, para mim, é um dos maiores exemplos que conheci de quem vivencia uma performatividade de si cotidiana e criativa na velhice. Nos seus últimos momentos, estava plácida, compreendendo o seu caminho e encorajando-se. Fazer da vida ação e colocar-se em desafio nos ensina a olharmos para nós e para os efeitos do que realizamos em nossas missões. Assim, os mais velhos que nos marcam como personagens especiais parece que sempre estarão conosco onde formos, pois seus ensinamentos e sabedorias do tempo nos atravessam verdadeiramente, tamanha a densidade das informações vividas.

Despedidas são difíceis, mas quando alguém está consciente de sua finitude, assim nos brinda com a tranquilidade de sabermos que vai em paz. E que talvez vá desfilando... quem sabe?

Acima: Vera Santos em algumas ações que realizou pelo Projeto Performanciã.
Fig. Vera em uma performance ritual queima papeis com intenções no pátio do Hospital Gafreé e Guinle; Vera sai em Copacabana com um megafone para as pessoas prestarem homenagens para algum idoso; Vera no ponto de ônibus chamando atenção para a performance; Vera como mediadora de autodiagnósticos do envelhecer; e o nosso abraço, para sempre!
Fotomontagem realizada a partir de fotografias documentais das ações do Projeto Performanciã.

> Aqueles que tiverem a força e o amor para ficar ao lado de um paciente moribundo, com o silêncio que vai além das palavras, saberão que tal momento não é assustador nem doloroso, mas um cessar em paz do funcionamento do corpo. Observar a morte em paz de um ser humano faz-nos lembrar uma estrela cadente. É uma entre milhões de luzes do céu imenso, que cintila ainda por um breve momento para desaparecer para sempre na noite sem fim (KÜBLER-ROSS, 1996, p. 286).


TEATRO
PERFORMATIVO
MEMÓRIAS
PERFORMADAS
MAPA



Instrumento de navegação → BALESTILHA:

Instrumento simples, constituído por uma vara de madeira de seção quadrada e com cerca de 80 centímetros de comprimento. Sua função era medir em graus a altura que une o horizonte ao astro e, dessa forma, determinar os azimutes (ângulo medido no plano horizontal entre o meridiano do lugar do observador e o plano vertical que contém o ponto observado), antes e depois da sua passagem meridiana. A partir de instrumentos, podemos **medir os eventos, os marcos e a passagem daquilo que observamos**. Ao observarmos os cenários do espaço que nos guia, podemos, ao navegar, determinar alguns pontos de ancoragem para realizar medições entre o horizonte (as percepções do observador, situações específicas do local, do tempo e dos eventos observados) e os astros, agentes de atuação e seus movimentos. Entre o teatro e a performance medimos algumas **rotas** no século XX.

1 – Entre o Teatro e a Performance :

Ao longo do século XX, o panorama das artes plásticas e teatrais enfrentou transformações que estabeleceram marcos históricos e despertaram novos horizontes ao pensamento sobre a arte e suas relações com a sociedade. Este cenário efervescente se constituiu em episódios que revolucionaram estéticas e formas de conceber e receber arte. Para abordarmos uma arte teatral e performativa que parte do material autobiográfico e da memória no envelhecimento, introduzo uma síntese dessa trajetória, traçando momentos e conjunturas que impulsionaram a necessidade de afirmar experimentações cênicas que comunicassem para além do texto dramatúrgico, com ações que fossem efetivas e que transformassem a relação do palco com o ator e com o espectador – a partir de um reposicionamento de gerações de artistas e intelectuais com suas produções e com os períodos em que viveram.

1.1 - A performatividade na cena do século XX :

Se fôssemos pensar em uma organização das variações na linguagem teatral ao longo de uma visão histórica ampla e linear de acontecimentos – como nos é transmitida a partir dos materiais, relatos, registros e edições a que temos acesso –, passando por distintas culturas e momentos específicos da humanidade, certamente iríamos nos deparar com materiais que nutririam uma infindável investigação, já que são constantes, inevitáveis e necessários esses movimentos de fluxo e transformação. Mesmo sabendo de um percurso histórico orientado por tais fluxos, narrados de forma sucinta e episódica para ligarmos os pontos e suas características com segurança a um passado reconhecível, devemos analisar uma possível história da arte não somente como essa sucessão de fatos e resultantes dos processos, mas nos esforçar em enxergar seus movimentos como manifestações e retornos a diferentes estímulos, como reação aos meios internos e externos dos artistas, por pulsões e desejos, por ímpetos do sonho e da liberdade, de expressão artística e social, em meio a configurações culturais e políticas que guiam as práticas humanas. Se a arte pode ser encarada como expressão, espelho social e necessidade de comunicação e interação, a partir de materiais para reflexão, entretenimento ou até para fins moralizantes, todas essas possibilidades serão acionadas a partir de especificidades e contextos que apontam os seus caminhos.

Inicialmente, busco anteceder os assuntos diretos deste Mapa com exemplos de instantes históricos que contribuíram para alargamentos e disrupções das convenções teatrais com a introdução de práticas e elementos performativos que abriram novas percepções às encenações e propostas artísticas no decorrer do século XX. A intenção desta delimitação não é buscar um compromisso linear de desencadeamentos de fatos que se justifiquem em progressão, mas salientar pontualmente o uso de elementos e recursos na cena moderna que modificaram relações e formas de atuação na arte teatral. Não podemos também encerrar o termo “arte contemporânea” em uma visão do que é resultante apenas das vanguardas históricas modernas e de sua herança, a partir de uma condução dos discursos eurocêntricos e acadêmicos predominantes.

A arte contemporânea pode ser ainda vista como uma construção em aberto, a partir de complexas camadas de questões e formatações da atualidade que são reflexões do momento, ligadas aos processos da globalização, da conectividade, do maior acesso à informação e a redes de comunicação, de identidade e representatividade, de visões decolonialistas, do estímulo a autonomia de pensamento e criação de plataformas de

interação, entre outros movimentos que fazem deste cenário uma ideia e uma discussão que não podem ser encerradas. Além de perceber a arte contemporânea como um sucedâneo de fatos do modernismo – através dos determinantes processos das vanguardas artísticas –, não podemos deixar de observar que esta cena teatral contemporânea se conectou e ainda se conecta às manifestações e formas populares de cada região onde é praticada, aos saberes e ações de outras culturas, à espiritualidade, aos eventos do cotidiano, às parcelas oprimidas da sociedade, ao jogo, ao ritual, à improvisação, às habilidades performadas, à criação coletiva, à biografia encenada e aos avanços tecnológicos da atualidade.

Para o teatrólogo Marvin Carlson (2010), a performance, como categoria artística, já desponta como influência de algumas manifestações distantes temporalmente, muito anteriores aos movimentos de vanguarda[228], como as dos músicos, acrobatas, mímicos e poetas do período clássico, as dos artistas do período medieval – como narradores orais, trovadores, músicos, menestréis, poetas, atores de rua – e as dos séculos XVII e XVIII, com movimentos de uma arte de caráter mais popular, como os *cabarets* e *vaudevilles*.

De acordo com Cassiano Quilici (2010, p. 25), professor e pesquisador das artes cênicas, a expressão *arte contemporânea* não designa tudo aquilo que é produzido hoje, pois "nem toda a arte atual estaria afinada com a sensibilidade contemporânea". O contemporâneo, para Quilici (*ibdem*), se transformou em um rótulo que "(...) designa um tipo de *produto*, circulando dentro de determinados circuitos sociais, produzindo uma espécie de *aura*, que se espraia e contamina também aqueles que têm acesso a ele". Quilici (p. 26) também salienta que as vanguardas apresentavam questionamentos radicais, objetivos e funções com suas artes, problematizando fronteiras, modos de operação e de comercialização da arte de seus respectivos momentos. Assim ficamos com tópicos reconhecíveis que hoje são assimilados pelo contemporâneo "da moda" – como a arte tratada como processo e acontecimento, atravessamento da arte com questões cotidianas, políticas e espirituais e resistência ao mercado da arte e sua banalização. No campo do "contemporâneo" esses tópicos são "(...) citações históricas cristalizadas, numa

[228] Neste livro Carlson também aborda as vanguardas artísticas europeias como influenciadoras da *performance art* (arte da performance) e artes populares vistas como menores, que foram absorvidas como fatores da performatividade em cena, como os números de circo e as apresentações realizadas em feiras – porém, afirma o autor (2010, p. 94), essa leitura única da compreensão histórica da performance pode atrapalhar uma pesquisa que busque relacionar a performance com atividades do passado. É inevitável comentar que outros campos artísticos foram explorados nas fricções com a linguagem teatral, como, por exemplo, a dança, o trabalho do *clown*, performances de habilidades, o burlesco, a música experimental, as artes plásticas/visuais, a escultura (ou a instalação). Também é importante mencionar, para além da obra de Carlson, a inserção de outras disciplinas e áreas do saber na cena teatral.

perspectiva estetizante, esvaziadas enquanto estratégias para uma confrontação real com os problemas do presente" (*ibdem*). Partilha do mesmo ponto de vista o professor Andreas Huyssen (1997, p. 26), que ao analisar o modernismo, afirma: "Tanto política quanto esteticamente, hoje é importante reter aquela imagem da unidade política e artística da vanguarda, atualmente perdida, e que pode nos ajudar a forjar uma nova unidade entre política e cultura, adequada a nosso próprio tempo". Tomando a palavra "contemporaneidade" na relação com nosso tempo, podemos pensar que para utilizar estes tópicos – afim de "descristalizá-los" –, necessitamos olhar para o que nos pede para ser olhado, o chamamento do que urge em nossa atualidade, para buscarmos convergências entre o que significa o contemporâneo no que fazemos hoje.

Definitivamente, a intenção deste trabalho não é mapear a arte contemporânea e seus problemas gerais, mas, afim de apresentar tendências do que pode ser considerado contemporâneo na arte teatral – com algumas das características mais comuns que podemos rastrear na cena performativa –, devemos, nesse sentido, investigar exatamente estes tópicos aos quais Quilici se refere para trazê-los como traços reconhecíveis que operam na cena atual. Com isso não se pode afirmar que as experimentações de vanguarda que introduziram novos elementos em suas manifestações estavam pensando em seus recursos e expansões das formas exatamente como aparecem no teatro de hoje, pois cada tempo conversa com a sua forma de produzir arte. O que podemos perceber numa perspectiva atual como uma herança artística desse período, soma-se com outras questões de nossa atualidade. Com isso, aponto que a necessidade de reportar ao passado o que é identificável no presente, se realiza como forma de comentarmos pontualmente características, atributos e aproximações com o que poderia ser percebido como elemento performativo em cena – não observando-os como pontos precursores diretos da cena contemporânea, mas como experiências de transformação de um pensamento sobre a arte teatral.

O teórico Jean-Jacques Roubine em seu livro *A Linguagem da Encenação Teatral* (1998, p. 19-44) afirma que nos últimos anos do século XIX o teatro recebeu novidades que foram de grande impacto, como o advento da eletricidade nas produções teatrais da época[229] e o surgimento da figura do encenador. Roubine aponta que o francês André

[229] A introdução da eletricidade em produções teatrais permitiu, nesse momento, o uso pontual da iluminação nos palcos. Em movimentos de vanguarda e produções posteriores, a luz elétrica, para além da função da iluminação, passa a ser experimentada e compreendida também como signo teatral, em suas texturas, nuances, efeitos e criação de atmosferas em jogos de luz e sombra.

Antoine, precursor do naturalismo na cena teatral e considerado o primeiro encenador da história do teatro, marca o início do que compreendemos como teatro moderno ao contestar a limitação dos recursos cênicos e as convenções utilizadas por gerações de atores dentro de uma retórica de palco. Antoine realiza, dessa forma, uma ruptura com formas e estilos consolidados do fazer teatral, como o classicismo, o romantismo e o melodrama. Ainda assim, analisando outros movimentos e estéticas que caracterizam o período do modernismo[230], percebemos o teatro de Antoine ainda distante das intensas características que a arte moderna consolidou posteriormente com as vanguardas, movimentos artísticos e figuras de importantes encenadores – principalmente por este encenador optar por um modelo naturalista de representação e captação do mundo, rejeitando uma representação figurativa e investindo em uma realidade mais fotográfica transmitida em suas apresentações[231]. O naturalismo, segundo Roubine (*ibdem*), buscou apresentar que o homem dominava o seu mundo e o reproduzia, o que ocasionou na exploração e na ampliação dos recursos da teatralidade e em uma recusa ao ilusionismo dos telões pintados como cenários na época. Isso possibilitou a busca de uma corporalidade do mundo em efeitos do real no palco com a inserção de objetos ordinários em cena – como em 1888, ano em que Antoine introduziu postas reais de carne penduradas no proscênio da peça *Les Bouchers*, que, por se passar em um açougue, explorou o sangue e a morte naquela realidade cênica. Em palestra para a *TEDTalks* de 2015, a performer Marina Abramovic[232] distinguiu performance e teatro da seguinte maneira:

> A plateia e o artista constroem a obra juntos. E a diferença entre performance e teatro é enorme. No teatro, a faca não é uma faca, e o sangue é apenas ketchup. Na performance, o sangue é o material, e a lâmina de barbear, ou a faca, é a ferramenta. É que tudo acontece ao vivo, e não se pode ensaiar a performance, pois não se consegue fazer esse tipo de coisa duas vezes, nunca.

[230] Em poucos anos o movimento Simbolista já se opõe ao modelo Naturalista de teatro – que ainda provava pouco das possibilidades cênicas naquele momento – investindo na verdade do sonho, na materialização do irreal e na representação da subjetividade: outra importante "quebra".

[231] Podemos aqui destacar a utilização da "quarta parede" em cena para atingir o objetivo de os atores representarem a partir de uma estética naturalista sem a necessidade de "dividir" a cena com os espectadores e utilizarem a totalidade do palco para a atuação.

[232] Disponível em: https://www.ted.com/talks/marina_abramovic_an_art_made_of_trust_vulnerability_and_connection/transcript?language=pt-br

Este ponto nos interessa para avançarmos na discussão, pois ao investigar o conceito de performatividade[233] no teatro, podemos perceber que o fato de se expor um corte verdadeiro de carne em um cenário neste momento indica uma quebra do estilo pelo real, estabelecendo uma ação direta e uma presença – para além das premissas do movimento naturalista – através de um foco de atenção para um elemento (ou mesmo um acontecimento?) que suspende os sentidos conhecidos e acordados na relação do público com as proposições cênicas. Por mais que a inserção do elemento real fosse impactante nesse momento, esta cena ainda se distancia muito do que percebemos hoje com a inserção da dimensão do real pelas interações de arte e vida e quebra das ilusões teatrais. O que foi, de fato, inovador para o período, foi a ideia de encenação, a partir da compreensão de outra criação estimulada pela dramaturgia, não servindo apenas como uma forma de transmitir o texto apresentado, mas sendo a encenação pontuada como a assinatura pessoal do encenador em dimensões cênicas que investem em uma relação mais aprofundada entre o espaço cênico e o trabalho do ator.

Para se pensar as artes visuais e as artes da cena como conhecemos hoje, devemos investigar o passado, como sugere o crítico e teórico teatral Hans-Thies Lehmann (2007, p.93): "Uma contextualização das formas de teatro mais recentes tem de fazer referência às vanguardas históricas, já que foi com elas que teve início o desmoronamento da dramaturgia clássica tradicional, pautada pelo princípio das unidades[234]". O modernismo encontrou terreno para o seu desenvolvimento no século XX com movimentos de ruptura e mudança de paradigmas na arte que não só eram respostas a formas de pensar, produzir e operar anteriores, mas respostas aos contextos sócio culturais vivenciados. É importante destacar que, nesse século, a Europa – cenário predominante das vanguardas artísticas do modernismo –, sofreu com a deflagração de duas grandes guerras mundiais e a ascensão do nazismo e do fascismo, gerando impactos diretos para os países que tiveram que aprender a conviver com a disputa acirrada de poderes políticos e com a destruição, tanto em uma extensão física (como no arrasamento da arquitetura e de símbolos nacionais, nas

[233] **No tópico 1.1 do Mapa *A arte da performance como arte de envelhecer* são destacados os pensamentos e conceituações que giram em torno dos conceitos de "performatividade" e "teatralidade".**

[234] Aristóteles estabeleceu essas diretrizes em sua obra *Poética*, no quarto século a.C., constituindo três unidades (espaço, tempo e ação) para o exercício do teatro em um modelo clássico que regeu por séculos o drama, a comédia e a tragédia. Com esse modelo, o teatro se guiou a partir de uma dramaturgia que mantinha lealdade com uma linearidade apresentada com uma ação ocorrida em um local determinado, seguindo uma medida temporal estabelecida para os acontecimentos cênicos, até se intensificar o questionamento dessas regras para o acontecimento teatral.

inúmeras mortes e na necessidade de reconstrução) quanto psicológica de seus habitantes (com os lutos, opressões, restrições, transformações inesperadas, etc.).

É nesse momento de crise que também surge a oportunidade para o campo das artes dialogar com a atmosfera dessa época. A partir de novos posicionamentos do homem na sua relação com o mundo, artistas se motivaram a questionar os caminhos gerados pelo demasiado foco ao racional, que guiou processos sociais através do disciplinamento e de condutas rígidas que geraram opressões, violência e disputa de poder. Segundo Cassiano Quilici (2010, p. 28), as vanguardas evocaram e reinventaram o "arcaico" e o "primitivo", "para deles desdobrar uma utopia artística, política, existencial", e que o arcaico nas vanguardas também dialogou com referências primitivas e não ocidentais (p. 29) e o primitivismo nas vanguardas pode ser reconhecido "como um recurso de uma cultura em crise" (p. 31). A partir de incursões em experiências xamânicas junto aos indígenas *tarahumaras* do México no uso ritualístico do enteógeno[235] *peyote*[236], o encenador Antonin Artaud aproximou as suas experiências diretas de sua busca espiritual com a cena teatral que idealizava, em um projeto calcado na não-racionalidade[237] e estimulado por novas relações estéticas e artísticas com a natureza, a mente humana e suas pulsões. Sobre as experiências vivenciadas nos oito meses em que passou em terras mexicanas, Artaud (1984, p. 122) declara: "*De todos los esoterismos que existen, el esoterismo mexicano es el único que se apoya aún sobre la sangre y lamagnificencia de una tierra cuya magia sólo los imitadores fanatizados de Europa pueden ignorar*[238]*"*. A teórica dos estudos da performance, Diana Taylor (2013, p. 37) apresenta a ideia de que os grandes nomes de reformadores do teatro, reconhecidos por formas inéditas de lidar com o teatro, trazem relações com práticas não-ocidentais, como a dependência de Brecht dessas práticas como base para a sua estética revolucionária e o encontro e a curiosidade de Grotowski pelo Huichol.

O encenador francês teve como referência direta o movimento surrealista, que nasce com a influência das teses psicanalíticas de Sigmund Freud, apresentando o

---

[235] Substância psicoativa que altera a consciência induzindo ao transe e ao êxtase. Do grego, significa: "manifestação interior do divino".

[236] *Lophophora williamsii*, ou *peyote*, é um cacto utilizado em rituais espirituais para atingir uma conexão divina e com dimensões do ser a partir do alcaloide psicoativo mescalina.

[237] "*Estamos en contra de esta racionalización de la existencia que nos impide pensar, es decir, sentirnos hombres; y existe en nuestra idea del hombre una idea de la fuerza del pensamiento*" (1984, p. 118).

[238] "De todos os esoterismos que existem, o esoterismo mexicano é o único que ainda se apoia sobre o sangue e a magnificência de uma terra cuja magia apenas os imitadores fanáticos da Europa podem ignorar." (Tradução minha a partir da tradução do editor e tradutor do livro, Luis Mario Schneider).

inconsciente como peça-chave da criatividade, em uma expressão questionadora dessa repressão criada pela racionalidade humana e com foco no aparecimento de elementos do subconsciente. Passando pelo simbolismo (LEHMANN, 2007, p. 93), o teatro abdica ser um espelho do real, como um espaço para partilha de um texto lido e transmitido, encontrando uma renovação na relação entre texto e palco. A recusa de objetos decorativos em cena, a opção pelo plano simbólico e o uso de personagens estereotipadas e caracterizadas (inclusive como representações de ideias abstratas, e não seres humanos) são apresentados no que seria o início do teatro de vanguarda: o escândalo teatral realizado em Paris, *Ubu Rei*, do autor Alfred Jarry, influencia posteriormente o surrealismo, o teatro do absurdo e o dadaísmo. Já este último movimento é criado também como uma reação aos horrores dessa época. Como não faziam sentido os rumos tomados pela civilização humana – com a eclosão de guerras que levaram países a penúria de forma incoerente, por exemplo –, nasce o desejo de realizar uma arte igualmente *non-sense*, que abordasse em suas técnicas e performances o espírito da época e os desejos de transformação nutridos pelos artistas envolvidos. O poeta e escritor dadaísta Hugo Ball afirmava que o teatro, naquele momento, parecia não ser coerente com a situação da Europa:

> Numa época como a nossa, em que as pessoas são agredidas diariamente pelas coisas mais monstruosas, sem que possam registrar as suas impressões, impõe-se o caminho da produção estética. Toda a arte viva, contudo, será irracional, primitiva, complexa: falará uma língua secreta e deixará documentos não edificantes, mas paradoxais. (GOLDBERG, 2007, p. 68-70)

O período do modernismo é objeto de muitos pesquisadores que estimulam debates teóricos, buscando analisar nos fenômenos que reconfiguraram a cena teatral o que podemos rastrear hoje dentro dessa expressão tão abrangente que é a arte contemporânea. O teórico Hans Ulrich Gumbrecht, como exemplo, escreve o livro *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir* (2010) verificando, do modernismo à arte contemporânea, a passagem de uma representação e de uma produção de sentido para uma produção de presença na arte. O assunto é crucial para compreendermos melhor este panorama, já que uma arte facilmente assimilada pelo grande público a partir de um sentido estabelecido ganha outros contornos e prioridades. Hans-Thies Lehmann (2007, p.99) também aborda essa produção de sentido pelo modelo clássico e afirma as relações da arte contemporânea com:

> (...) aqueles movimentos de vanguarda que, proclamando o desmantelamento do contexto, o privilégio da falta de sentido e da ação no aqui e agora (dadaísmo), abandonaram o teatro como 'obra' e produção de sentido em nome de um impulso agressivo, de um acontecimento que incluía o público em ações (futurismo) ou sacrificava o nexo causal narrativo em favor de outros ritmos de representação, em especial a lógica do sonho (surrealismo).

A pesquisadora em performance, Diana Taylor (2013, p. 41) aborda o termo teatralidade como elemento que comporta um roteiro com enredo esquemático e configuração paradigmática, almejando um fim. Taylor (*ibdem*) ainda afirma que: "A teatralidade luta pela eficácia, não pela autenticidade. "Ela conota uma dimensão consciente, controlada e, portanto, sempre política, que a performance não precisa conter". A quebra por essa dimensão controlada abre espaço para novas formas de organizar a cena. Neste momento histórico, a performatividade se intensifica nos experimentos cênicos, forçando as noções de teatralidade para encontrar espaço e renovar as linguagens. O que era inconvencional nos palcos começa a irromper a cada novo jogo estabelecido. "A ideia da construção coerente de uma obra teatral acaba por se tornar obsoleta: um teatro que inclui as ações e expressões dos espectadores como um elemento de sua própria constituição não pode se fechar em um todo nem do ponto de vista prático nem do teórico" (p. 100).

A ideia de escândalo em tais movimentos passa a ser constante, alimentando uma tentativa de não só renovar o que se passa em cena, mas o que se constrói na mente dos espectadores, acostumados a uma condição passiva de recepção das obras, sem estimular um questionamento apurado ou uma atividade direta sobre a sua experiência. Como posicionamento artístico, a fuga às formas teatrais tão cristalizadas já presumia reações do público que, muitas vezes, eram esperadas pelos artistas como meta: "O dadaísmo, o futurismo e o surrealismo queriam atacar o espectador de tal modo a afetá-lo não só mentalmente como corporalmente" (p. 100). Para ideias pioneiras, inéditos espaços cênicos exploraram novos recursos, como o uso de palcos giratórios, plataformas, iluminações especiais (com foco nos efeitos de sombra e luz), projeções de títulos e *slides* anunciando cenas, níveis variados e rampas que ampliavam a cena, cenários monumentais, em criações dos alemães Erwin Piscator e Max Reinhardt, do suíço Adolphe Appia e do inglês Gordon Craig – que influenciaram em seguida Meyerhold na

Rússia. As expansões provocadas no modernismo consolidaram novas formas de teatralização, com forte presença do elemento performativo.

A crítica e historiadora de arte Roselee Goldberg (2006, p. 15-25) descreve que, com o futurismo, passa a ser uma constante a criação de manifestos[239] que reúnem premissas do movimento artístico e críticas à sociedade e a antigas formatações da cena, influenciando outros movimentos a criarem documentos que registrassem e divulgassem seus atos e ideias. Em um cenário agitado de manifestações artísticas, cada nova criação acabava por mover e inquietar outros artistas a realizar suas propostas. A performatividade passa a estar mais presente nas cenas como elemento de dilatação das formas, provocação do público, urgência do resgate pelo que deve ser vivo e pelo encontro na arte. O futurismo assumia a declamação de textos[240] na realização de saraus –

espaços de contestação à guerra, aos costumes sociais e a uma comercialização da arte – ou de teatro de variedades, combinando ao teatro, ao cinema, à música e à dança, formas artísticas consideradas menores, populares e mais desprestigiadas pela elite cultural, como o circo, a acrobacia e a manipulação de bonecos. Textos declamados de forma dinâmica e abreviada, levavam os artistas a se movimentarem e gesticularem geometricamente, inspirados pelos ritmos dos maquinários industriais e pelos movimentos do progresso. A música de ruído é descoberta pelo grupo futurista como forma de "artilharia onomatopeica", em resposta aos terrores da guerra.

> À medida que o espectador do teatro moderno exercita uma crescente capacidade de estabelecer relações entre coisas heterogêneas, a cômoda difusão de conexões faz cada vez menos sentido: o olho se torna mais impaciente e se contenta com explicações cada vez mais restritas (LEHMANN, 2007, p. 108).

Nesse momento, a performance começa a ser experimentada pelos pintores futuristas com o intuito de obterem maior sucesso com suas ideias e incomodar o público, desprezando os aplausos e enaltecendo outras relações e associações geradas. Dessa forma, o futurismo incluiu o espectador no centro da ação de suas criações, sem distinção de importância entre poesia, pintura e performance. Para movimentar a mente de um

[239] Os manifestos eram divulgados ao público tanto em publicações em jornais como também lidos em eventos criados pelos movimentos de vanguarda. Manifestos sobre a pintura, o teatro, a música de ruído, a crítica social, foram alguns dos textos publicados para explicar as intenções dos vanguardistas.
[240] Diferente das técnicas declamatórias então percebidas como ultrapassadas na cena teatral desse período.

público acostumado ao teatro linear e clássico, alguns artifícios eram criados, como a venda de um mesmo número da bilheteria do teatro para mais de uma pessoa, ou como ao passar cola no assento de um espectador no teatro. “Em meados do século XX, os futuristas tinham já consagrado a performance como uma forma de expressão artística autônoma” (p. 34).

Neste percurso que estamos focando, cada vez mais percebe-se que a diluição de fronteiras entre as categorias artísticas em cena[241] é um caminho a ser tomado como fator performativo, abrindo a cena moderna para novas expressões, conjunções, críticas e posicionamentos no mundo, tendo como alguns tópicos reconhecíveis: a não-representação – ou uma atuação diferenciada, mais focada na ação –; um processo que assume uma horizontalidade dos elementos em cena – a não primazia do texto, trazendo a importância de outros signos em igual destaque –; a quebra de uma linearidade narrativa; e a inserção do corpo, em presença, na experiência da ação. Não podemos deixar de citar nomes de reformadores referenciais do teatro ao longo do século XX[242] que influenciaram a cena com novos recursos e pensamentos sobre a relação da arte com a sociedade[243], como Antonin Artaud, Bertold Brecht, Erwin Piscator, Gordon Craig, Samuel Beckett, Novarina, Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook e Bob Wilson. Essas referências também se nutriram, direta ou indiretamente, das intensivas trocas e diálogos travados durante o modernismo – que auxiliaram a fomentar uma restauração da linguagem teatral, abrindo caminhos para o pensamento de um teatro performativo –, além de interações com práticas ligadas ao Oriente, à espiritualidade, à política, à filosofia, entre outras. Após maior desmantelamento de convencionalidades que serviram a uma forma quase que unívoca de expressão teatral calcada em uma constituição dramatúrgica costumeira (a partir das 3 leis aristotélicas de espaço, tempo e ação), se estabelece uma cena que modifica as associações dos elementos significantes como mais uma formatação teatral no território contemporâneo das artes.

Com a performatividade alargando os limites de uma cena teatral clássica, a partir de inúmeros recursos e práticas executadas, perduram algumas questões sobre a

[241] Como na proposta de criação do arquiteto Walter Gropius, em 1919, da primeira escola de arquitetura e design do mundo, a Bauhaus, como parte de um projeto de resgate cultural em uma Alemanha pós-guerra empobrecida, unindo propostas artísticas e investindo na performance artística (GOLDBERG 2006, p. 125).
[242] “(...) é possível dizer que diversos autores e encenadores buscaram criar essa dissociação unívoca entre um discurso (verbal ou visual) e um sentido dado”. (FÉRAL, 2008, p. 201).
[243] Não há intenção de exprimir as características marcantes nos processos e nas biografias de cada encenador citado, mas sim de afirmar que as influências e trocas desses artistas com seus tempos foi profícua e importante para o teatro que conhecemos atualmente.

possibilidade de o teatro acabar, ou de o teatro estar perdendo espaço para a performance, ou até mesmo de pensar que a performance poderia ser uma evolução da cena teatral. Porém, segundo a teórica Josette Féral (2008), é observado que o teatro se beneficia com essas transformações, que fortalecem a cena e apontam mudanças como um legado para o século XXI, ao adotar:

> (...) alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia...) (p. 198).

A observação deste cenário peculiar por uma gama de teóricos, pesquisadores e realizadores artísticos, implicou na necessidade de delimitação por termos que abrangessem um pensamento sobre essa cena específica, na compreensão de seus fenômenos e particularidades. O professor e pesquisador Ernesto Valença (2010), analisa os termos "pós-moderno" e "pós-dramático" em suas implicações para a crítica teatral, analisando posições teóricas divergentes para refletir sobre a cena do final do século XX e do início do século XXI. Primeiramente, abordando o termo "pós-moderno", Valença afirma que os críticos ao pós-modernismo, a partir de uma posição conservadora, enxergam este cenário artístico como despolitizado e entregue ao mercado, pela relativização dos signos teatrais e pela valorização do irracional, além de terem uma visão de superação do período moderno. Já o pensamento do crítico literário Fredric Jameson é buscar em suas pesquisas indícios de politização no período pós-moderno, declarando que há diferenças entre o que seria o "estilo pós-moderno" – uma opção entre tantos outros estilos[244] – e o "pós-modernismo como dominante cultural" – a percepção da realidade se alterou e agora compreendemos a realidade como um ambiente pós-moderno, não somente como obras isoladas (VALENÇA, 2010, p. 2).

> Muitos traços da prática teatral que são chamados de pós-modernos (...) não atestam de modo algum um afastamento significativo da modernidade, mas apenas de tradições da forma dramática. (...) o teatro

[244] Segundo Valença (2010, p. 3), "a maior parte da crítica que se preocupou com o pós-modernismo no teatro ateve-se exclusivamente à primeira visão descrita por Jameson – do pós-moderno como um estilo de encenação –, a um julgamento moral desse teatro, relegando a percepção do pós-modernismo como dominante cultural, e que poderia promover uma leitura historicizante do teatro feito sob seus marcos, ao esquecimento."

> se encontra concretamente diante da questão das possibilidades para além do drama, não necessariamente para além da modernidade (LEHMANN, 2007, p. 32-33).

Hans Thies-Lehmann formulou a denominação de "pós-dramático" ao escrever o livro "Teatro pós-dramático" em 1999 – que veio a ser traduzido e publicado no Brasil somente em 2007. Como apresenta Sérgio de Carvalho na edição brasileira do livro de Lehmann (2007, p. 7), essa denominação conceitual buscou compreender as transformações da cena teatral como tendência mundial após a década de 1970 – mas já com a anunciação dessas variações da cena apontadas pelas vanguardas modernistas do início do século XX e com o surgimento da "arte conceitual" (p. 223) –, como uma extensão do campo teatral (como Érika Fischer-Litche também pontua). A partir do pensamento sobre o termo pós-dramático, Lehmann desloca a questão de o teatro ter ultrapassado o modernismo para uma superação do drama – abrindo-se à performance. Para Lehmann (p. 224):

> (...) a arte performática se afirma como expansão da representação da realidade em imagem ou objeto por meio da *dimensão temporal*. Duração, instantaneidade, simultaneidade e irrepetibilidade se tornam experiências temporais em uma arte que não mais se limita a apresentar o resultado final de sua criação secreta, mas passa a valorizar o espaço-tempo da constituição de imagens como um procedimento "teatral".

O teórico também comenta (p. 227) que o posicionamento performativo não é feito de uma previsibilidade criteriosa e se dá por seu "*êxito na comunicação*", simplesmente atuando como um anúncio do que é apresentado. Com a performance legitimada como linguagem artística em constante difusão, a relação do espectador também é desconstruída, pois sua tarefa deixa de ser "a reconstrução mental, a recriação e a paciente reprodução da imagem fixada; ele deve agora mobilizar sua própria capacidade de reação e vivência a fim de realizar a participação no processo que lhe é oferecida" (p. 224).

Muito se discutiu sobre o termo "pós-dramático" após o lançamento do livro do autor alemão, que se deu como uma proveitosa tentativa de mapeamento das manifestações da cena contemporânea (principalmente europeia). Após ter sido amplamente explorado por outros pesquisadores que buscaram no "pós-dramático" um refúgio conceitual e de compreensão dessas mutações cênicas, o termo caiu em desuso por ainda estar atrelado à ideia de drama, como se fosse dependente e original da cena

dramatúrgica. Assim, outras noções, como “performatividade” e “teatro performativo” (FERNANDES, 2014, p. 126) começaram a ser exploradas para dar conta deste panorama. Atualmente, tais manifestações, seus objetivos e modos de fazer são mais observados como tendências do terreno da arte contemporânea, e a própria performance ganhou mais destaque em discussões, auferindo uma autonomia sua em relação à visão teatral de representação. Elementos da performance cruzam com táticas do teatro dramático, assim como a representação também pode ser um recurso observado em performances artísticas – como na opção em utilizar personas e personagens nas apresentações. O teatro performativo se estabelece como um terreno de possibilidades e de conjunções.

Os atritos e afetos provocados entre os conceitos de teatralidade e performatividade tornam a cena mais instigante e plural, viva e aberta em seus recursos, a partir das fricções entre múltiplas linguagens, instaurando no espaço das convenções e dos códigos reconhecíveis, a dilatação dessas estruturas. Consoante a teórica e crítica Sílvia Fernandes (2013, p. 409), Josette Féral aponta para um pensamento sobre o teatro como uma estrutura de narração e representação que maneja códigos para cumprir uma inscrição simbólica do assunto, refletindo sobre a performance como uma expressão de fluxos que desestabilizam o que o teatro formatou. Sua leitura para o conceito de teatralidade é que seja uma resultante entre um jogo de forças opostas: “as estruturas simbólicas específicas do teatro e os fluxos energéticos – gestuais, vocais, libidinais – que se atualizam na performance e implicam criações em processo, inconclusas, geradoras de lugares instáveis de manifestação cênica.” Essas pulsões que reconfiguraram a cena teatral, expandindo suas fronteiras, acendem novos modos de utilização dos significantes do teatro que, segundo Fernandes (2008, p. 23), exigem “mais presença que representação, mais experiência partilhada que transmitida, mais processo que resultado, mais manifestação que significação, mais impulso de energia que informação”.

É comum pensarmos na performance como uma linguagem que permite maiores acessos ao trabalho do material interno, biográfico e psicológico do performer. Ao compartilhar algo que é próprio do performer, cria-se um espaço para o coletivo se conectar e experimentar sensações, afetos e partilhas. A pesquisadora e professora Ana Bernstein (2001, p. 91) destaca que a arte da performance traz o caráter autoral como tendência e um de seus traços principais, diferindo de uma cena teatral com um personagem escrito e representado por um ator como em uma citação fictícia. No teatro as ações são evidentes e é por isso que J. L. Austin, como afirma Bernstein (*ibdem*),

“exclui a representação teatral de sua definição de elocuções performativas, rotulando-a de parasítica”, observando que o ator no palco não faz nada, representa uma ação, tendo uma função interpretativa, e não performativa. Com destaque a não-atuações e atuações menos complexas, o palco contemporâneo experimenta também o material próprio dos performers, trazendo junto ao elemento teatral, o performativo.

Como trazer à cena a vida daquela atriz ou daquele ator que se apresenta no palco, sem ser antes a vida de uma personagem representada que assistimos? Como trabalhar a memória como uma performance ou como um espetáculo? A utilização de materiais autobiográficos e recursos que despertam a memória, fazem criar e compartilhar uma memória pessoal e social – assunto e recurso que se tornou foco de interesse de muitos performers e diretores teatrais. A memória em cena, dentro da compreensão de “arte contemporânea”, poderia ser uma resposta direta aos nossos tempos, como uma forma política de assumir a importância de nossas histórias, ao lidar com esse material de resgate de quem somos. Veremos adiante como o envelhecimento em contato com o teatro performativo entra como assunto principal de algumas montagens a serem comentadas nos próximos tópicos, a partir da memória como indutora de ação ou de uma dramaturgia: *Amanhã é outro dia*, *Why the horse*, *Bardo!* e montagens de grupos teatrais da terceira idade, como o Grupo Teatro Renascer. Os próximos tópicos se complementam nas questões que serão aqui abordadas.

1.2 – Memórias no palco, performer em ação :

> Quando se pensa em uma cartografia e nos meios pelos quais o performer a experimenta em processos artísticos e espetáculos, são muitos os exemplos do uso da memória como um impulso, como uma motivação, como um tema ou como um procedimento para tornar o trabalho com o seu corpo um objeto cultural. (LOPES, 2009, p. 135)

A partir das memórias nos relacionamos com o mundo. O teatro tem grande relação com a memória: nos palcos e salas de ensaio, a memória se apresenta como material de criação, solução cênica ou recurso primordial do ator (ao decorar textos, marcações, gestos, marcas da construção da personagem, entonações, espacialidades e ritmos). A ideia de ensaio – palavra que no francês traz o significado de repetição – é aliada ao treinamento da memória pela atriz ou pelo ator, que a partir dos caminhos constantemente repetidos e fixados em um processo, se apresentam ao público em temporadas, atuando mais ou menos a mesma estrutura a cada exibição, conforme os acordos estabelecidos entre os profissionais que realizam a cena durante a sua construção.

Ainda podemos pensar que o texto dramatúrgico tem forte relação com a memória enquanto narração de um evento passado. Peças que se constroem em uma ação baseada em representações de outra época, exigem detalhes: citam músicas, registros, trejeitos, mobiliários, vestimentas e moda (figurinos), notícias e expressões verbais/gírias que se relacionam com a ideia daquele passado apresentado. O teatro musical, por exemplo, em muitas de suas produções se dedica a enaltecer histórias de personalidades gerais, narrando de modo episódico a ideia de biografia do sujeito homenageado. Nos palcos muito se comenta o passado, tendo a memória como expressão fundamental associada às artes.

Porém, serão comentados como objetos de averiguação, exemplos em que a memória serve como indutora de uma performatividade na cena teatral que se acerca do envelhecimento e de seus assuntos, empreendendo uma ação que se distancia da representação como experimentação de múltiplas alternativas. Analiso a memória na cena contemporânea a partir dos pontos explanados pela diretora teatral Beth Lopes no prêambulo deste tópico: motivação, tema e procedimento.

Apresento alguns termos, vertentes e conceitos criados a partir da interação de performers com suas biografias ou com o desejo de encenar algo da vida do outro, para compreendermos possibilidades da memória como elemento e recurso cênico. As articulações entre a ficção e o real, a autoperformance, a performance solo, o teatro

documentário (ou documental), o biodrama e a autobiografia são formas de organizar o depoimento, abordar o elemento próprio da vida e a reconstituição de memórias e seus indutores em cena para o compartilhamento do elemento pessoal e subjetivo, que evoca na relação com o público, leituras amplas a partir do que cada espectador acessa. A cena contemporânea se relaciona com o extrateatral, apresentando interesse tanto no que é próprio do cotidiano e das camadas ordinárias do dia-a-dia, quanto no que é estrangeiro à linguagem cênica. A cena híbrida da arte contemporânea, transversalizadora de conhecimentos, é uma zona de diálogo entre linguagens – podendo ser denominada como uma cena expandida com um campo ampliado[245] de possibilidades de relação em cena.

A pesquisadora teatral e professora Gabriela Lírio Gurgel Monteiro (2016, p. 38-39) discorre sobre este campo ampliado no teatro que, cada vez mais guiado por princípios de interatividade e conectividade, exige novos modos de relação e de hibridização entre sujeito, objeto e imagem, trazendo uma nova subjetividade para a cena a partir das artes intermediais e da expansão do fazer teatral.

> O debate sobre a cena expandida não se constrói através de uma divisão entre saberes, mas historicamente promove interrelações e novos agenciamentos a partir das articulações estabelecidas entre as artes, o que traduz a inespecificidade dos campos artísticos contemporâneos (p. 40).

Com uma cena expandida no teatro, a arte contemporânea se estabelece comprometida em observar os avanços tecnológicos do mundo como recursos de cena/ação/criação de objeto, ampliando linguagens em conjunção. Assim como nos princípios do modernismo a eletricidade fomentou nos palcos uma iluminação cênica para além da função primeira de tornar mais visível a cena apresentada, hoje também inserimos nos palcos as novidades que o mundo experimenta. Estimulados pela conectividade e pelo poder de participação e inserção que a tecnologia digital propõe, performers e espectadores experimentam múltiplos jogos de cena, interagindo ou observando, criando ou recebendo, registrando ou sendo registrados, contracenando com projeções ou até hologramas, entrando em relação com redes sociais e com a internet ao vivo nos espetáculos ou degustando outros inúmeros efeitos relacionados aos nossos sentidos, através das possibilidades da inserção tecnológica em cena.

---

[245] "Campo ampliado é, portanto, uma rede de fricção e de indefinição; sua riqueza reside exatamente no não-aprisionamento de formas artísticas". (G. L. G., MONTEIRO, 2016. p. 38)

Ao mesmo passo em que a cena contemporânea busca a tecnologia das mídias como um elemento de conectividade e integração, para além dos efeitos e recursos estéticos, ela ganha com a quebra pelo performativo na atuação (ou não-atuação) do performer que, em cena, provoca probabilidades conectivas com o espectador e com a exploração de nuances da subjetividade, impressões e partilhas únicas de experimentação de si e do outro. Uma mnemotecnia inventada como procedimento artístico, treinamento e/ou estímulo para a construção de algo a partir da incitação da memória em um processo teatral: o elemento mnemônico pode entrar em cena não somente como um elemento textual que guia o desenvolvimento de um espetáculo, mas como desdobramento dos recursos e campos trabalhados no teatro. Cenografia, atuação, iluminação, sonoplastia, direção, adereços: a memória é explorada como solução cênica a partir da recriação de histórias em uma dramaturgia, da realização de uma ação performativa na qual o performer compartilha algo íntimo ou não com o público, ou da utilização de elementos autobiográficos em cena (objetos pessoais, roupas, documentos, fotos).

Pelo viés tecnológico ou pela partilha de lembranças em jogo, a cena contemporânea exige uma nova postura de encontro com o espectador, fazendo da conexão um preceito. Elementos contemporâneos de interação podem ser opções em uma cena direta, sem mediação de uma personagem como representação de outra, ativando, assim, uma participação do espectador que lida com a simplicidade direta do acesso aos arquivos do outro. O performer da memória realiza uma construção coletiva sobre estilhaços de si, desvendados e refletidos no universo de cada presente no momento da ação. A performatividade na cena teatral abriu e ainda abre espaço para que o atuante se emancipe de convenções e explore mais sua relação com o corpo e as matizes e forças de seus movimentos, requerendo novas afinidades com o espaço e com a plateia e promovendo o despontar de um *performer* imbuído em criações teatrais-performativas que não somente experimentam possibilidades de presença do corpo, como também desdobram em ação a sua própria história ou a sua relação com a História, como indivíduo, ao trabalhar com os planos do que é particular e do que é explanado, da intimidade e da publicidade.

> (...) o espaço da intimidade é partilhado e objeto de interesse público, enquanto o que antes era socialmente aceito de ser divulgado por seu caráter impessoal (de preservação do privado) perde continuamente interesse se não estiver conectado a impressões, apontamentos, detalhes que humanizam o biografado, expondo suas fragilidades e

> idiossincrasias na tentativa de provocar identificação com os consumidores/espectadores. (MONTEIRO, G. L. G., 2010, p. 2)

A memória como elemento teatral aplicado como pergunta motriz na criação do performer, não deixa de ser uma resposta ao seu mundo e seus questionamentos, na consideração de seus materiais pessoais compartilhados como ação política ou, simplesmente, como um foco de estímulo da curiosidade sobre o outro. As relações que a memória solicita na cena são arranjadas à sua maneira, ganhando contornos e características que vão definindo seus modos de fazer. Segundo Monteiro (p. 1), ao pensar a autobiografia na produção teatral contemporânea nos deparamos com reflexões acerca das experiências do sujeito em novas formas de atuação, atuando a partir do que a pesquisadora nomeia como "documento cênico". A pessoalidade, a subjetividade, a identidade e a história oral – seja pelo improviso, pelo momento efêmero de partilha de presença e depoimento pessoal na ação ou por uma elaboração de dramaturgia estruturada em memórias –, ganham a cena a partir de irrupções da vida real levadas ao público[246].

> 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 (…) (LOPES, 2009, p. 138)

O ensaísta Michael Kirby (1979) discorre sobre o uso da autobiografia como recurso para a performance[247], quando o *performer* utiliza o material pessoal para a sua criação e a sua apresentação. Kirby denomina como autoperformance tais trabalhos, como uma performance de si[248], pontuando os trabalhos do ator e diretor Spalding Gray, com seus monólogos, e do artista Allan Kaprow. Neste caso, percebemos que os artistas expõem seus próprios materiais, selecionados e arranjados de modo particular, debruçados sobre a própria história. O termo Teatro Documentário trata de uma relação entre documentos, fontes autênticas e a encenação, em sua construção poética e estética,

---

[246] A autobiografia sempre foi mais explorada no gênero literário, enquanto na contemporaneidade assistimos a novas formas de apresentação do que é pessoal. Cada vez mais produções do cinema, do teatro e da televisão (como no caso dos *reality shows*) exploram a vida em seus detalhes, a história pessoal como tema, o que é baseado em fatos e acontecimentos, conforme narra Gabriela Lírio Gurgel Monteiro (2010, p. 1)

[247] A palavra performance é aqui abordada em um sentido mais amplo, detectando o uso do material autobiográfico como disparador de criação de cenas, que podem ser teatrais, como monólogos.

[248] **No Mapa *A arte da performance como arte de envelhecer*, na página 38, também é comentada a autoperformance como performance de si.**

nas escolhas, seleções e montagens desses fragmentos, segundo definição dada pelo *Dicionário do Teatro* de Patrice Pavis (2005, p. 387). Já o biodrama surgiu como uma exploração do material do outro, a partir de uma proposta de um evento em Buenos Aires, em 2002, por Vivi Tellas, curadora artística do Teatro Sarmiento, reunindo projetos de diretores da cena contemporânea portenha para encenar vidas de pessoas argentinas vivas – estreitando o contato com essas pessoas, atores ou não-atores, no processo de criação –, conforme narra o pesquisador e diretor teatral Davi Giordano (2014, p. 44-45). Giordano (p. 47) declara que com o recurso do biodrama todos têm uma história que pode ser contada:

> Trabalha-se a ideia de que cada pessoa é e tem em si própria um arquivo, uma reserva de experiências, saberes, textos e principalmente imagens. Todas as situações biográficas quando colocadas em cena ganham um coeficiente de teatralidade, porque tudo o que é colocado acima do palco (ou em qualquer espaço de representação) se transforma automaticamente em signo teatral.

Instrumento de navegação → BARQUINHA:

Este instrumento é um dos mais antigos instrumentos náuticos conhecidos e tem como propósito medir a velocidade de um barco. Atribui-se a invenção da **barquinha** ao português Bartolomeu Crescêncio, em fins do século XV.

É um setor de madeira preso por um cabo que, **marcado com nós**, espaçadamente, deixava-se correr por um determinado período de tempo. O nome da unidade de velocidade de uma embarcação vem desses "nós". Os processos de construção de um espetáculo precisam contar com esses nós que medem a velocidade do tempo: os marcos como **nós revisitados**, a contagem (e a contação) de nós como recurso performativo.

2 – Cenas do envelhecer :

A psicóloga e escritora Ecléa Bosi (1994, p. 90) sentencia: “A memória é a faculdade épica por excelência”. Ela não se encontra no tempo passado; 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. A palavra latina *cor* ou *cordis* significa “coração” e a etimologia da palavra “recordar” traz o sentido de “passar de novo pelo coração” [249]. Recordar cenas de uma vida, tanto para coletar histórias próprias ou do outro, quanto para extrair das vivências as ferramentas, as imagens e os conceitos, dá-se como um procedimento autotélico, de meditação e confronto com as ações passadas. Quando a memória de alguém mais velho é evocada para a construção teatral, as camadas do tempo se dispõem e a cena se transforma em um cenário mental de compreensão e de valorização das subjetividades. Exercícios de rememoração – para o trabalho ativo dos que a acionam ou para a audiência que também a elabora em sua recepção – nos auxiliam em uma compreensão interna e de um sentimento de filiação e origem com nossos tempos vividos, demonstrando importância basilar para a nossa composição identitária pessoal e social, alicerces do coletivo.

Para o historiador 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). A partir desse pensamento, temos como refletir mais sobre uma possível distinção entre os documentos autobiográficos de performers mais jovens e dos mais velhos. Não me refiro aqui a uma diferença notada pelos conteúdos compartilhados, pelo teor e efeito das histórias trabalhadas, em comparação etária das memórias, mas no que chama a atenção quando a memória traz registros de algo mais distante e desconhecido de muitos. A memória daquele que já viveu mais experiências seria um documento histórico mais detalhado – o que não quer dizer que sempre em uma relação mais consciente com seus materiais. Tal patrimônio existencial não viria apenas pelo acúmulo de informações vividas, mas por

[249] Fonte: http://www.dicionarioetimologico.com.br/coracao/

maiores chances de observação das interações entre materiais fatuais e emocionais, gerando uma espécie de aura mnêmica que a distância temporal instalaria nos resquícios partilhados de si, instigando uma curiosidade muito bem-vinda aos palcos teatrais.

Não só a mente e os discursos do idoso são meios onde atinamos os materiais da memória. O corpo do idoso é composto pelos registros de seus acontecimentos atravessados, e traz na fisicalidade os percursos de uma experiência particular que é expressa em cada trejeito, postura, gesto, forma de falar e em seus modos próprios de cuidado e de seleções no mundo. Alcançar na cena teatral a vida em recortes através do corpo, é uma forma de comunicação com o tempo, uma expressão singular que o performer narrador de si prova. O filósofo Merleau-Ponty elucida essa trama 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)

Nestas cartografias me proponho em estabelecer pontes variadas entre temas relacionados à performatividade e ao envelhecimento, "*linkando"* conhecimentos, referências e ações práticas na tessitura de uma reflexão sobre as particularidades da vida na velhice. Desta forma, analisar essas conjunções na cena de um teatro performativo, faz-nos perceber como a temática da velhice humana vem recebendo visibilidade no espaço do teatro – como nas artes, em geral, em especial no cinema –, defrontando com questões interessantes e pulsantes da vida e da morte. As miudezas de uma trajetória, as limitações físicas e motoras, a abordagem da finitude, o acúmulo de experiências no corpo manifestadas nas palavras e nos sinais físicos, emocionais e psicológicos, tudo isso em cena parece ganhar novo contorno pelo destaque do real.

A memória será o fio que costura as experiências a serem narradas neste Mapa. Me recordo de uma cena em que o encenador Zé Celso, no espetáculo *Macumba Antropófaga* (2017)[250], entra vestido com indumentos[251] de seu irmão Luiz Antônio

[250] A companhia Teatro Oficina Uzyna Uzona disponibiliza registros de suas montagens no canal do Youtube. A cena de Zé Celso despertando a memória de seu irmão pode ser vista no registro do dia 29 de julho de 2017, em 4:46:10 de duração do vídeo: https://youtu.be/LvZmco6fM3g

[251] Paletó xadrez, óculos pretos e redondos com armação grossa, gravata borboleta e chapéu.

Martinez Corrêa, assassinado em 1987. A relação afetiva dos irmãos era intensa, sendo os dois, produtores inquietos das artes cênicas em uma geração de efervescência no cenário paulista. Quando Zé Celso entra em cena, ao ritmo de um samba lento e arrastado, seus passos miúdos seguem o mesmo ritmo, pela disposição corporal. Performando como o irmão, desperta neste teatro-terreiro do Oficina o chamado para a presença do falecido: "Luiz Antônio Martinez Corrêa: sou eu! Cheguei!". Zé Celso anuncia. Uma grande tela impressa com uma fotografia de Luiz sorrindo está exposta em cena, enquanto Zé Celso performa a risada de seu irmão, registro da memória sonora. Zé canta a música *O Amor*, de composição de Caetano Veloso, que foi inspirado em um poema homônimo de Maiakovski[252]. Fica evidente a escolha pela mensagem de esperança da letra, quando no ápice da canção, Zé Celso se coloca em primeira pessoa para anunciar: "Ressucito-me!". Nesse momento, a linguagem teatral possibilita a imaginação de um encontro (ou seria um ritual de acesso à presença espiritual de seu irmão?) ao dançar e cantar tanto Zé como Luiz, trazendo o seu irmão vivo ao palco em lembranças de afeto e saudosismo. Outras adaptações da música para a situação são feitas por Zé Celso para encarnar essa presença, como quando ele se relaciona com o "retrato" de Luiz (na música original: "*Na foto sobre a mesa / Ela é tão bonita*").

Ao abordar a memória em cena a partir de um corpo envelhecido e carregado de registros físicos e emocionais, podemos perceber também a potência de relações não mais concretas na matéria. O performer exercita essa relação no acesso de seus recursos e memórias no que apresenta elos, saudades e afetos com outros personagens que compõem a sua própria vida. Todos os personagens que encontramos na vida acabam entrando em nós e fazendo parte de nossa constituição. Trago a lembrança dessa cena que vi ao vivo e me emocionou, pelas profundezas que visava atingir. Neste Mapa, contudo, abordarei a memória como a temática básica das peças e como recurso performativo em um fazer teatral envolvido nas questões do envelhecimento.

Existiriam características específicas de um teatro performativo realizado para/com/por idosos, tratando de alguma questão relacionada ao envelhecimento? Como podemos perceber a cena e seus modos de relação, intenção, condução e apresentação dos resultados dos processos criativos? Quais as possíveis limitações e as possíveis expansões

[252] Luiz Antônio Martinez Correa dirigiu o espetáculo *O Percevejo*, de Vladímir Maiakóvski. "Com roteiro escrito a doze mãos - entre elas, Guel e Maurício Arraes - músicas de Caetano Veloso e cenários de Helio Eichbauer, o espetáculo investe na integração entre linguagens - teatro, cinema e dança - e é premiado com o Troféu Mambembe de melhor diretor de 1981." Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349395/luis-antonio-martinez-correa

em uma cena na qual o envelhecimento é o eixo central? O que se destaca nessa cena, de forma especial, que pode ser sublinhado por nosso olhar investigativo? Começo a desbravar as histórias de cada processo para aqui caberem os modelos de um teatro vivo de memórias, percebendo como as peculiaridades de cada um dos espetáculos aqui citados torna envolvente a construção do processo artístico – pelos performers/atores/atrizes e pelo envolvimento dos diretores com a representatividade dos pontos visados por quem se expõe em cena, em rituais sublimes que assinam biografias marcantes.

Penso que seria interessante, ainda mais ao falar de um teatro performativo, refletir sobre um teatro realizado por idosos que não fosse somente focado nas memórias, mas que lidasse com as projeções de futuro. Porém, falar de memória nos impulsiona e também faz com que possamos lidar com o futuro. Explanadas as margens do objeto deste Mapa em seus problemas mapeados, vamos agora adentrar alguns caminhos tomados como possibilidades de trabalhos com a memória e com o elemento biográfico na cena teatral realizada para/com/por idosos.

2.1 – Entre a sombra e a luz :

> Ninguém pode construir em teu lugar as pontes que precisarás passar, para atravessar o rio da vida. Ninguém, exceto tu, só tu. Existem, por certo, atalhos sem números, e pontes, e semideuses que se oferecerão para levar-te além do rio; mas isso te custaria a tua própria pessoa; tu te hipotecarias e te perderias. Existe no mundo um único caminho por onde só tu podes passar. Onde leva? Não perguntes, segue-o! (NIETZSCHE, 2004, p. 140-141)

Se aqui estamos decifrando o contemporâneo nas artes como um pensamento que aglomera definições características nesse tempo atual, devemos também refletir sobre o idoso que se insere no contemporâneo. Seria o idoso um contemporâneo?

Primeiramente, partindo do que conhecemos como contemporâneo – no senso comum e nas definições dos dicionários –, pensamos naquilo que é atual e participante de seu tempo, que adere ao que o tempo conjuga. Em contraponto, o filósofo Giorgio Agambem (2009, p. 58) escande o conceito e reflete que o verdadeiro contemporâneo, aquele que pertence verdadeiramente ao seu tempo é justamente aquele que não coincide com este tempo, "nem está adequado às suas pretensões" e é "inatual". Por isso mesmo, a percepção e a apreensão de seu tempo são maiores: por encontrar-se neste espaço de deslocamento anacrônico. Agambem (p. 62) continua discorrendo sobre o contemporâneo como sendo aquele que fixa o olhar em seu tempo para perceber o seu escuro, sabendo interpretar o tempo ao ver a sua obscuridade – e não as suas luzes. O desafio, segundo o filósofo, é manter com coragem o olhar fixo no escuro de sua época percebendo essa luz que "dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós" (*ibdem)*.

O *Mito da Caverna*[253], escrito por Platão, trata da questão da luz e da sombra como uma alegoria sobre o conhecimento e a ignorância. Em uma caverna, homens acorrentados se encontram de costas para a sua entrada, onde há uma fogueira que projeta as sombras do mundo externo. Estar dentro da caverna seria a luz da condição que todos ali conheciam e compartilhavam. Não aderir ao superficial e à ideia posta, seria ir ao encontro da realidade que projeta, então, aquelas imagens, encorajando-se a desbravar a escuridão desse desconhecido. A alegoria nos conta que modificar nossas visões sobre o mundo, buscando aprofundar-se no conhecimento, é uma tarefa árdua e que exige

[253] O referido texto faz parte do livro *A República*: PLATÃO, **A República**. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

exercícios, renúncias, humildade, conexão e coragem para o alargamento de nossas fronteiras conscienciais.

Estabelecendo uma ponte entre pontos, ponderamos que para vermos o escuro de nossos tempos, devemos encontrar a fogueira de nossas projeções para agirmos verdadeiramente e nos compreendermos mais dentro do tempo em que vivemos; para ver o escuro, tomar o facho incandescente em mãos e levar essa luz onde for: ser um farol em meio ao breu, ser a fogueira – não acreditando piamente nas formas das sombras geradas. Distanciar-se para ver-se de fora, ir contra o fluxo do tempo – estando no tempo –, ativando recursos para retornos e encontros, sem sair do seu tempo-espaço. O ser contemporâneo está ligado a ideia de subversão aos contextos de submissão do indivíduo, como um narrador-observador em seu tempo e em sua história, com uma atitude ativa.

O que talvez devêssemos fazer, enquanto atitudes, diante das luzes que criam imagens que seduzem? E o que fazer diante da escuridão de tudo o que para nós é desconhecido? Abismar-se no enigma do encontro consigo, rastreando possibilidades de nós mesmos talvez seja uma atitude a ser tomada diante do escuro infinito. Iluminar-se estaria próximo da ideia de seguir por essa escuridão, reconhecendo verdadeiramente a caminhada, iluminando passo a passo, sem ter uma estrada já definida por onde se anda: construção. Até para meditarmos sobre passos já calcados (em trilhas por vezes já esquecidas), ao retornar caminhos para nos desconstruir e analisar suas consequências na vida, continuamos com a ideia de construção. Para meditar, fechar os olhos. Ver para dentro[254]. A realização de uma anamnese pessoal faz-se premente para aquele que se busca.

Para o ser mais experiente, tal exercício reflexivo seria o seu coroamento, tendo em mãos e à sua disposição o próprio material, impreterível e imutável. Assim, diante de tantos acontecimentos, causas e efeitos, o mais velho tem a possibilidade de enxergar de um ponto mais alto da montanha que sobe, o cenário completo de sua viagem – certamente com pontos onde nuvens encobrem momentos que necessitam de um exame. Porém, mesmo como oportunidade, nem todos estão preparados para um encontro que necessita uma proatividade e um encorajamento de si para compreender, com mais leveza, quem de fato somos, aceitando os percursos íngremes dessa escalada se deliciando com as paisagens construídas.

---

[254] Jung tem uma frase bastante conhecida que traz essa ideia de autoconhecimento como olhar para dentro (não há referências em sua obra, mas a frase é difundida em obras de autores junguianos): "Sua visão só ficará clara quando você *olhar* em seu coração. *Quem olha fora, sonha. Quem olha dentro, desperta*."

> Depois de haver esbanjado luz e calor sobre o mundo, o sol recolhe seus raios para iluminar-se a si mesmo. Em vez de fazer o mesmo, muitos indivíduos idosos preferem ser hipocondríacos, avarentos, dogmatistas e *laudatores temporis acti* (louvadores do passado) e até mesmo eternos adolescentes, lastimosos, sucedâneos da iluminação do Si-mesmo, consequência inevitável da ilusão de que a segunda metade da vida deve ser regida pelos princípios da primeira. (JUNG, 2011, p. 356)

Brevemente podemos comentar um conceito que é basilar na Psicologia de Carl Gustav Jung, que é o processo de individuação. Em linhas gerais, esta teoria trata de uma meta para o ser humano se individualizar e se diferenciar dos outros de seu conjunto, como uma unidade autônoma em um processo de desenvolvimento da personalidade, do indivíduo psicológico na busca de Si Mesmo (*Self*). Com este processo há a integração do inconsciente com o consciente, integrando opostos para desenvolver-se como humano conhecedor de si. Para Jung, a individuação não é o mesmo que a individualidade, não se assemelhando ao que seria o ego[255], mas revelando as particularidades de cada sujeito – que poderiam ser úteis na sociedade e não reprimidas. O ego deveria, então, ser colocado à serviço de um processo ativo para colaborar na individuação do sujeito e na realização de sua plenitude.

"Vivemos numa sociedade onde predomina o homem da massa, em detrimento do homem como indivíduo." (KÜBLER-ROSS, 1996, p. 29). Jung aborda a coletividade como algo dado e ao qual nos submetemos, sem muita consciência e sem decisão moral privada sobre as escolhas (não uma moral pública, normativa e tradicional). Já a individuação requer esse papel ativo, de uma busca espiritual de si na construção de um caminho que começa com uma decisão. Este caminho, que agrega aspectos de luz e sombra como conhecimento de si, é um caminho oposto ao das convenções, ao estabelecido. O processo da individuação não exige uma dessocialização do indivíduo, pois, como já foi dito, não se relaciona à individualidade (ou à coletividade em relação ao individual). É necessário que busquemos nossos pares para compreender o mundo, mesmo o trabalho sendo único, pessoal e intransferível.

Sendo um caminho, a individuação também seria um exercício – e não somente o resultado –, de expansão de nossas limitações, de ultrapassagem de limites próprios e sociais. Sobre este alargamento, retomo a palavra *experiência*, analisada etimologicamente pelo educador Jorge Larrosa Bondía (2002. p. 25) em desdobramentos de significados como "travessia", "passagem da existência", "perigo", "pôr-se em risco"

[255] O ego é o núcleo da personalidade humana, que determina os caminhos do indivíduo.

e “ir além do perímetro”, – como uma abertura através dos limites –, para refletirmos sobre a travessia que os mais velhos encaram em um teatro de memórias, colocando-se em risco dentro de um processo, no sentido de impulsionarem-se a um amadurecimento e a um enfrentamento de sua própria realidade para alimentar as questões particulares e compreender melhor os processos próprios de edificação de seu andamento.

Existem inúmeras formas de se trabalhar internamente as questões próprias de cada indivíduo – em qualquer faixa etária –, como: com o auxílio de terapia, acompanhamento psicológico, o desenvolvimento de uma relação com a espiritualidade ou com a ordem das divindades, a prática de uma religião (no sentido etimológico de *religare*, como conexão com a vida), com o estudo da filosofia, a prática da caridade (alteridade), as práticas meditativas (que também podemos ampliar sua acepção para incluir as artes manuais, a agricultura/jardinagem e produção de artesanias[256], por exemplo), a inserção/participação em comunidades, a prática de atividades físicas e a busca por uma expressividade artística da sua criatividade (como pelo teatro, pela poesia, pela dança, pela música, pintura, escultura e performance). Quando cautos, tudo pode nos ajudar na compreensão de nossa passagem. Tudo são pistas em meio a mapas: cabe a nós saber como seguir, naquilo que nos orienta, a partir de nossas ações no mundo. O mundo é exercício para os atentos. Focar as lentes para a revelação do positivo e do negativo de nossas formas, no respeito e na busca de quem se é, em todas as suas experiências e cargas emocionais acumuladas.

“A infância e a extrema velhice são totalmente diferentes entre si, mas têm algo em comum: a imersão no processo psíquico inconsciente” (JUNG, 2011, p. 360). Processos artísticos que trabalham ferramentas de interação, reflexão e expressão a partir dos acessos aos materiais de vida de seus participadores também flertam com uma dimensão terapêutica de um trabalho com os níveis da consciência e da memória, dos trajetos luminosos e dos ocultos de cada um – como é analisado neste Mapa.

“Se atribuímos uma finalidade e um sentido à ascensão da vida, por que não atribuímos também ao seu declínio? (JUNG, 2011, p. 364) Idosos que inauguram projetos de vida ou retomam desejos e sonhos antigos, que praticam suas personalidades com maior consciência no labor cotidiano de si, que se exploram em suas possibilidades – sem aceitar uma determinação, uma delimitação formatadora –, estariam mais em contato com um deslocamento de seu tempo? Talvez sim, se analisarmos no sentido de este idoso não

[256] Por exemplo: ceramistas, sopradores de vidro, curtidores de couro, sapateiros, artesãos gerais que vendem seus trabalhos nas ruas (realizando sua produção quase sempre em seus lares).

anuir às superficialidades e convenções estipuladas e dedicar-se a uma noção de si –, guiado em um processo cônscio do desenvolvimento próprio e em respeito aos fluxos da vida. Assim, podemos afirmar que existem idosos que podem ser considerados mais "contemporâneos" e outros nem tanto, observado que muitos não atuam dentro da ideia de contemporaneidade que destacamos, mas ficam atrelados à pensamentos arraigados de um tempo antigo e desgastado, sem atingir um deslocamento psicológico dos personagens do ego, negando os fluxos da transformação[257].

Os mais velhos podem até ser notados como sujeitos deslocados de seus tempos, habitantes da atualidade e do tempo passado, viajantes anacrônicos que carregam em si muito mais que o agora. Sabedores do tempo, se distanciariam mais facilmente do tempo atual por também serem conhecedores de outros períodos históricos – por vezes, com enraizamentos profundos no passado e pouca identificação com os rumos apontados pelo mundo. Nascer, desenvolver-se ao longo de uma vida e ver-se idoso em um tempo tão transformado em relação ao tempo de suas raízes: esta trajetória de experiências pode conferir aos mais velhos uma habilidade maior para compreender as luzes e as sombras de seu tempo? Estamos abordando o deslocamento do tempo do idoso, mas para atingir a compreensão desse deslocamento é preciso o treinamento constante de uma expansão consciencial, buscando respostas nos ecos dos tempos. Toda possibilidade de exercício sobre o que vemos e o que não podemos – ou não queremos – ver é válida para sairmos de uma condição passiva diante da vida e assumirmos as rédeas de nossa condução.

O trabalho com a memória exige certa distinção nas escolhas do que lembramos. Tudo em nós talvez necessitasse de um retorno, especialmente para os momentos mais difíceis e enganosos de nossas vidas, aos quais tememos relembrar – rapidamente mudando o foco de nossa atenção. A memória em cena pode ser vista como valorização da história pessoal, porém, mais importante que o resultado artístico apresentado, é o valor do processo que incita a um olhar para outros tempos. O que assistimos em cena é valorizado por conter um processo íntimo que é aberto a outras leituras e interpretações. Como processo de autoconhecimento, a memória não deve ser trabalhada como uma prisão ao passado, a partir de um saudosismo doentio, de um apego exagerado, ou de visões estagnadas de si. Obviamente nos emocionamos ao vermos alguém que relembra o seu passado com os mesmos olhos curiosos da novidade, quem busca uma valorização

[257] (...) um velho que não sabe escutar os segredos dos riachos que descem dos cumes das montanhas para os vales não tem sentido, é uma múmia espiritual e não passa de uma relíquia petrificada do passado. Está situado à margem da vida, repetindo-se mecanicamente até a última banalidade. (JUNG, 2011, p. 364)

de seus momentos, quem brilha quando compartilha o que se cumpriu. Porém, mesmo atravessados pela emoção e pelos afetos da lembrança, é necessário ao investigador em seu processo, distinguir que esta é somente uma das etapas (das mais superficiais) do seu trabalho. O grande oceano a se mergulhar exige fôlego do mergulhador, e o trabalho com a memória é estímulo ativo para se avançar psicologicamente no tempo.

O exercício da lembrança, de fato, não é suficiente para manter um sujeito distanciado de seu tempo[258], mas colabora com a abrangência deste tempo-espaço em que está inscrito historicamente. Ser idoso contemporâneo seria lidar com as camadas do tempo compreendendo-as, e não fixando-se às superfícies do mundo: "Sustentando um tal desenraizamento do próprio tempo, liberamo-nos de uma adesão imediata e automática do 'atual'. Impedimos que a contemporaneidade torne-se uma espécie de território temporal ao qual devemos aderir e nos integrar." (QUILICI, 2010, p. 26). Acredito que este desenraizamento deva ser uma prática exercitada como alerta em relação não somente ao nosso tempo vivido na atualidade, mas também um importante passo contra personagens idealizados de si mesmo em um passado que se aprisiona padrões, percepções e estados de espírito. Dentro desse treinamento com o passado deve haver uma diferença entre olhar a condução dos fatos e apenas vestir-se de memórias. Não apenas experimentar papéis realizados dentro de si, mas admitir a sua trajetória – mais que as "coisas do mundo".

A pioneira nos estudos de tanatologia (estudo da morte) Elisabeth Kübler-Ross junto ao especialista em morte e luto David Kessler compartilham o relato de uma paciente octogenária que fala sobre as nossas ocupações e as exigências do mundo externo, o que nos distanciaria de uma percepção ampliada de nossa vida:

> Somos como uma torta: damos um pedaço para nossos pais, outro para nossos amores, um pedaço para os amigos, para os filhos, e outro para nossa profissão. No final da vida, algumas pessoas não guardaram nenhum pedaço para si mesmas e nem mesmo sabem que tipo de torta elas foram." (KESSLER; KÜBLER-ROSS, 2004, p. 27).

Diante das "luzes" de nosso tempo podemos nos perder. Ecléa Bosi (2003, p. 53) comenta: "(...) como o tempo social acaba engolindo o individual, a percepção coletiva abrange a pessoal, dela tira sua substância singular e a estereotipa num caminho sem volta". A psicóloga e pesquisadora do envelhecimento em seguida afirma que "Só os

[258] De acordo com Agambem, o movimento é duplo: distanciar-se vivendo no contemporâneo, na presença das luzes e das escuridões do nosso tempo.

artistas podem remontar a trajetória e recompor o contorno borrado das imagens, devolvendo-nos sua nitidez." (*ibdem*). Quando Bosi afirma que os artistas são os únicos a remontar uma imagem esmaecida, podemos interpretar como artista não somente aquele que com sua técnica, seu talento e sua ação artística se expressa para buscar respostas e novas perguntas, mas todo aquele que se dispõe a imaginar-se nessa busca de compor a si como criador, personagem ativo e obra sua, ao mesmo tempo. Ao buscar conhecer o nosso tempo (como configuração) e o nosso momento (a nossa inscrição no tempo), sempre voltamos ao passado, reconhecendo trajetórias, pulsões, conflitos e alianças que nos constituem. São essas as chaves que nos possibilitam abrir portas nessa existência. O aforismo grego inscrito no Templo de Apolo (deus da luz e do conhecimento), nomeado como oráculo de Delfos[259], aponta: "Conhece-te a ti mesmo e conhecerás o universo e os deuses"[260].

Na filosofia há um grande foco, por diferentes pensadores, para reflexões sobre as condutas de vida, a moral e a ética, em níveis relacionais e individuais. Este assunto é explorado, por exemplo, pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche, que acredita que o sujeito, em seus processos de subjetivação, pode se transformar, trabalhando conscientemente em sua vida como um artista cria a sua obra. O filósofo francês Michel Foucault (2006, p. 162) reflete, à luz da cultura grega clássica em suas práticas e modos de relação, uma atitude de vida a partir dos "cuidados de si" (também podem ser nomeadas como "tecnologias de si" e "práticas de si")[261], que seriam opostos a *stultia* – estado em que a mente se agita e se dispersa, gerando a falta de cuidado, o menosprezo com a memória, a passividade e a falta de exame com as representações oferecidas pelo mundo exterior.

> Embora todo homem, por seus próprios meios, tente adiar o encontro com estes problemas e estas perguntas enquanto não for forçado a enfrentá-los, só será capaz de mudar as coisas quando começar a refletir sobre a própria morte, o que não pode ser feito no nível de massa, o que não pode ser feito por computadores, o que deve ser feito por todo ser humano individualmente. (KÜBLER-ROSS, 1996, p. 29).

---

[259] Conta o filósofo Platão que quando Sócrates se consultou com o oráculo de Delfos, foi-lhe dito que ele era o homem mais sábio do mundo. Tamanha sabedoria e humildade para portar o conhecimento levaram Sócrates a responder: "Só sei que nada sei".

[260] **Essa frase foi o ponto de partida para a realização da performance *ORÓCULOS*, realizada pelo Projeto Performanciã. A ação referida se encontra na página 140 do Mapa *A arte da performance como arte de envelhecer* realizado para essa tese. Para acessá-la no site do Projeto Performanciã:** www.projetoperformancia.com/oroculos

[261] Tais práticas coletivas ajudavam a constituir uma rede de observações, responsabilidades e cuidados a partir do outro em sua atuação na sociedade, chamando à responsabilidade para a vida e o despertar dos seus objetivos (FOUCAULT, 2006, p. 158).

Para Foucault (2006, p. 162) os cuidados de si também são práticas para o preparo e a fabricação de uma velhice e para um exercício da morte, como uma meditação que visa a completude como meta de "viver a vida como se fora o derradeiro dia", "(...) para realizar o grande circuito da memorização pelo qual totalizaremos toda a nossa vida e a faremos aparecer como ela é" (p. 582), na 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). O filósofo também aponta (p. 134) que a velhice, quando bem preparada com práticas de si, é o ponto desejável de satisfação de quando se atinge a si mesmo: "(...) o coroamento, a mais alta forma do cuidado de si, o momento de sua recompensa, estará precisamente na velhice" (*ibdem*), momento de realização do ser que se reconhece, aproveitando o tempo que foi e o que ainda resta – integrados no momento presente.

A partir dos estudos de Ecléa Bosi (1994, p.82), compreendemos 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 memória social e pessoal dos velhos pode ser válida também para que outras gerações consigam reconhecer-se com mais nitidez no presente.

O tempo, como fator de impermanência, ensina a cada um de nós – e aos mais velhos que chegaram a uma trajetória mais robusta de acontecimentos – que nada é eterno e que tudo a nossa volta – e dentro de nós – é composto por fluxos que definem momentos de nossos ciclos. Tenho um amigo cuja avó mora no Nordeste e, por essa distância, cobra sempre do neto uma visita, avisando: "minha viagem está chegando!". Em minha pré-adolescência, tive alguns momentos de convivência com a atriz Odete Lara em uma "roda de poesia" que frequentávamos, em uma atividade cultural de uma livraria de Nova Friburgo. Odete, com seus óculos escuros enormes cobrindo os olhos, anunciava enigmática: "A minha mala já está pronta.". A expressão: "vi vovó pelo canudo" é utilizada por quem passa por experiências de risco ou susto, associando com este eufemismo à figura de alguém mais velho que teria conhecido a morte em momento anterior, tendo já passado por este portal. O velho estaria mais próximo da morte do que o jovem, a criança, o adulto? A morte não ronda os velhos, ela ronda a vida. Mas para quem é velho, muitos dias já venceu a morte. Se tanto deu certo até o momento, esta sensação gerada nos traz o pensamento de que ela deve estar mais perto de encontrar

aquele que vive. Quem é mais velho, ao menos – espera-se –, teve mais tempo de se ver, se rever, se ajustar e de aprender com as situações da totalidade de sua história. O velho deveria melhor saber morrer, pois já muito aprendeu a viver. Compreender os fluxos e energias vitais e universais é saber desapegar das raízes e estar à espera agindo. Jung afirma que na visão do psiquiatra, "o velho que for incapaz de se separar da vida é tão fraco e tão doentio quanto o jovem que não é capaz de construí-la." (JUNG, 2011, p. 358). Mesmo aqueles que morrem jovens, às vezes vivendo poucos dias ou meses, tanto ensinam algo como aprendem, em algum nível.

Conforme vimos, o sujeito velho, neste desafio de consciência, encontraria em si mais possibilidades e materiais para (se) trabalhar e com isso poderia despertar tanto um empenho para descobrir-se quanto para detonar uma recusa de seus materiais históricos. Este enfrentamento desembocaria naturalmente em processos de autoeducação, autoformação e de diagnoses de si[262]. Caberia ao ancião, em suas consultas da intimidade, colocar os pés no chão e ativar o que conhece e o que desconhece, pois, como afirma Bosi (1994, p. 82), ele não sonha quando está rememorando: "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".

À esquerda: Ensaio de cena de *Bardo!* (2020) – Performers sem Fronteiras e Projeto Performanciã. Na próxima página deste Mapa será comentado este espetáculo.
Fig. Entre sombras e luzes, o personagem do jardineiro é projetado pelos performers com uma das técnicas do teatro de sombras.
Fotografia de acervo pessoal.

[262] **A performance *Autodiagnóstico do envelhecer* se encontra tanto no Mapa *A arte da performance como arte de envelhecer* quanto no link a seguir:**
https://www.projetoperformancia.com/autodiagnosticodoenvelhecer

2.1.1. – *Bardo!* : Projeções do além :

> A morte nos é conhecida simplesmente como um fim e nada mais. E o ponto final que se coloca muitas vezes antes mesmo de encerrar-se o período, e depois dela só existem recordações e efeito subsequentes, nos outros. Mas para o interessado, a areia escoou-se na ampulheta; a pedra que rolava chegou ao estado de repouso. Em confronto com a morte, a vida nos parece sempre como um fluir constante, como a marcha de um relógio a que se deu corda e cuja parada afinal é automaticamente esperada. (JUNG, 2011, p. 361)

O momento iminente da morte de uma pessoa é uma oportunidade de quitar questões da vida e muito pode se aprender nesse processo. O exercício da reflexão sobre a morte deveria ser constante, cabendo a todas as faixas etárias de nossa sociedade essa tentativa, mas o medo, a insegurança e os tabus gerados diante deste assunto nos distanciam de tais elucubrações, pois a urgência da vida em suas solicitações sempre impera em nosso tempo. Há sempre algo mais importante a se fazer, muitos viram a cara quando o tema é apresentado, "batem na boca", oram mediando um fim distante, em um tranquilo repousar eterno. Tal pensamento é mais necessário ainda com a proximidade de nossa partida. A psiquiatra Elisabeth Kübler-Ross em seu livro *Sobre a morte e o morrer* (1996) transcreve entrevistas e experiências de seus pacientes terminais, abordando que uma aproximação com escuta a pessoas nessas condições é uma forma de ajudá-las a atravessarem o portal que separa vida e morte, escutando suas memórias, seus medos e estratégias no lidar com a finitude. A psiquiatra foi responsável pela criação de instituições de longa permanência para moribundos, focando em cuidados paliativos, alívio do sofrimento e autoconhecimento do paciente. Relata que a sua experiência junto a pacientes terminais fez com que ela pudesse observar e compreender mais os mistérios da morte a partir de uma relação direta com o enfermo e com seus familiares, compreendendo estágios que perpassam o luto, em geral.

Esses estágios não são evoluções de etapas, não possuem uma ordem específica para acontecer – podendo algumas etapas serem vivenciadas concomitantemente ou deixar de se experimentar alguma delas. São essas formas de enfrentamento à situação, como fases do luto, que integram o método Kübler-Ross, que auxilia a equipe médica e de enfermagem, junto à família, a lidar com os pacientes terminais. São estas as fases do luto: isolamento e negação – desvio do foco do que revela o sofrimento, recusa da realidade –; raiva – revolta com a própria realidade –; barganha – quando há realização de promessas e pactos em uma relação com divindades –; depressão – rigidez e falta de

movimento a partir de uma inibição do eu –; e aceitação – reconhecimento da lição de desapego, reconhecendo a sua passagem.

Todos nós passamos pelo luto em algum momento – seja pela morte de alguém ou pela separação de elo com alguém ou de algo muito importante que prezamos. Também podemos adiantar o luto pela própria morte, como comentado. Atingir uma compreensão saudável da morte não é se isentar de emoções, lembranças saudosistas, afetos basilares. A morte vem com um pacote que necessita ser aberto para saber lidar com as surpresas. Os próximos a um recém-morto abrem gavetas, cômodas e caixas, atrás de documentos e pistas daquele que não está presente. É o momento de doar as roupas velhas, distribuir móveis antigos, ver o que pode ser jogado fora. É também momento de desafetos nas famílias, pelo motivo das partilhas de herança. O psicanalista Sigmund Freud (1996, p. 319) afirma que com o luto percebemos não só o valor daquilo que perdemos, mas a sua fragilidade. O luto, por mais doloroso, chega sempre a um fim espontâneo, assim, devemos compreender os momentos passando por eles e buscando inaugurar novas posturas a partir de nossas experiências: "Reconstruiremos tudo o que a guerra destruiu, e talvez em terreno mais firme e de forma mais duradoura do que antes." (*ibdem*). Segundo Freud (p. 317), aquilo que é transitório adquire um aumento de valor, pois é o valor do tempo escasso que, limitado em sua função, nos faz elevar a sua importância. A vida, em sua transitoriedade, nos permite revelar as belezas do que experienciamos.

Em novembro e dezembro de 2018, o Projeto Performanciã e os Performers sem Fronteiras (PsF)[263] entrevistaram idosos residentes no Retiro dos Artistas[264] para a realização de performances de sombras e luz que pudessem contar suas histórias. Os artistas entrevistados foram: Helena de Lima, reconhecida cantora da Era da Rádio; André Oliveira (ator, bailarino e coreógrafo); Holdira Martins (circense, palhaça e irmã do cantor Herivelto Martins); e Fernando Otero (pintor, ator e modelo). Não havendo nada muito elaborado previamente, optamos por seguir o processo criativo de modo aberto, sentindo o que cada material nos fornecia, como cada idoso reagia às questões e como

[263] Performers sem Fronteiras (PsF) é uma plataforma internacional de desenvolvimento de projetos e ações performáticas a partir de situações de trauma, liderado pela educadora e performer Tania Alice. Para saber mais sobre seus projetos e ações, acesse: www.performerssemfronteiras.com

[264] O Retiro dos Artistas é uma reconhecida instituição de longa permanência (ILPI) que completou seus 100 anos de atuação e história, recebendo, abrigando e dando assistência geral à vida de tantos idosos profissionais da arte. *Bardo!* buscou o encontro com idosos residentes do Retiro por suas histórias relacionadas ao universo artístico, falando dos momentos de luz e sombra das carreiras e das vidas de cada um. Site do Retiro dos Artistas: www.retirodosartistas.org.br

montava o seu discurso, editando fragmentos de vida para nossa pesquisa. A intenção inicial das entrevistas era captar momentos de luz e de sombra da vida de alguns artistas que moram no Retiro para projetarmos nas paredes internas de suas casas[265], com a linguagem do teatro de sombras, momentos de sua vida que seriam iluminados ao fim. Com o passar do tempo, vimos que poderíamos explorar essas histórias de forma mais ampla, expandindo o campo para pensar a linguagem do teatro de sombras, da instalação e da performance. Sendo assim, para a concepção e realização do espetáculo intitulado como *Bardo!*[266], foi adotada como opção estética a linguagem do teatro de sombras junto a ações performáticas relacionais que pensam a temática da morte e da busca espiritual.

À esquerda: Encontro para realização do bate-papo com a artista circense Holdira Martins em sua residência, no Retiro dos Artistas.
Fig. Integrantes da plataforma Performers sem Fronteiras (PsF) reunidos com Holdira.
Fotografia de acervo pessoal.

À direita: Encontro para realização do bate-papo com a artista do rádio Helena de Lima em sua residência, no Retiro dos Artistas.
Fig. Os performers Tania Alice e Marcelo Asth em pose para foto com Helena.
Fotografia de acervo pessoal.

[265] O Retiro dos Artistas conta com uma estrutura de pequenas casas onde vivem os idosos que não necessitam de cuidados médicos mais restritos e tem melhor disposição e autonomia. O local é como uma pequena vila que conta com refeitório, piscina, salão de beleza, teatro, cinema, brechó, lavanderia, suas ruas internas, as casas e as unidades clínico-hospitalares.

[266] *Bardo!* tinha estreia marcada para 14 de março de 2020 no Espaço Cultural Sérgio Porto, porém, no dia 13, todos os aparelhos culturais, teatros e espaços de aglomeração foram fechados por conta do coronavírus (COVID-19). Um dos principais grupos de risco dessa doença é o de idosos. No dia 13 foi feito um ensaio aberto, mas a estreia ocorrerá no retorno das atividades. A ideia também é criar um filme a partir do espetáculo. *Bardo!* foi criado por integrantes da Plataforma Performers Sem Fronteiras (PsF), na reunião de projetos individuais: pesquisa sobre envelhecimento e performatividade (Marcelo Asth com o Projeto Performanciã); pesquisa sobre performances relacionais, coletivas e participativas (Tania Alice); e pesquisa de teatro de sombras (Gilson Motta). Ana Raquel, performer PsF, integra a equipe de criação e atuação.

As entrevistas não tiveram uma base de perguntas fixas, deixando o encontro trazer à tona o que era necessário naqueles momentos. Esses encontros ocorreram em espaços comuns da instituição: fomos recebidos nas casas pessoais dos residentes e no Teatro. Após duas visitas aos nossos entrevistados, tínhamos em mãos um extenso material de áudio com detalhes e memórias, aos quais nos conectamos para compor uma trama narrativa a ser explorada no espetáculo, atingindo uma reflexão consistente sobre este universo de artistas idosos que moram em uma instituição de longa permanência[267]. Os idosos do Retiro recebem cuidado e atenção em suas questões, guiados por equipes de funcionários e voluntários. O espaço de assistência é mantido por doações, venda de itens do brechó e produção de festas e eventos. Fomos bem recebidos em todas as visitas, tendo ajuda na busca por pessoas com ricas histórias para coletarmos as suas memórias.

As perguntas eram bem diretas: "O que é a vida?", "O que é a morte?", "Você teve algum momento feliz na vida que pode nos contar?"; "Você lembra de algum momento importante da sua carreira?", "Você tem medo da morte?", "Você teve medo na sua vida?", entre outras questões. A cada pergunta feita, era permitido ao entrevistado acessar ativamente, em seu tempo, as suas experiências a partir de uma organização mental e de uma fala livre. "Se a memória é não passividade, mas forma organizadora, é importante respeitar os caminhos que os recordadores vão abrindo na sua evocação porque são o mapa afetivo da sua experiência e da experiência do seu grupo" (BOSI, 2003, p. 56).

O título do espetáculo abre o significado para designar o barco como narrador da forma oral, transmissor de histórias, lendas e mitos, músico, poeta e artista, como também se relaciona com uma conceituação budista que aborda estados medianeiros da existência humana. *Bardo Thodöl* – que traz o significado de "libertação pela transição" – é um texto tibetano de grande reconhecimento, tendo como objetivo guiar a consciência em experiências para além da morte, fazendo parte dos ensinamentos do *Livro Tibetano do Viver e do Morrer*[268], uma obra-prima do budismo, escrita pelo mestre tibetano Sogyal Rinpoche. Os bardos são estados da consciência humana que se referem a vida, ao sonho, a meditação, ao momento da morte, a experimentação da realidade, ao renascimento. Este

[267] As ILPI (instituição de longa permanência) são residências para idosos, como asilos e casas de repouso. Atualmente é a forma considerada mais adequada para designar espaços de assistência e moradia do idoso, que antigamente também eram conhecidas como gerocômios e gerontotrófios. Já as ICPI são instituições de curta permanência, que funcionam em um horário parcial do dia, recebendo idosos que passam turnos combinados e depois retornam aos seus lares.

[268] Este livro traz aspectos básicos trabalhados em conceitos que guiam a dramaturgia do espetáculo de sombras performativo *Bardo!*, comentado neste Mapa.

intervalo é um momento em que o indivíduo continua se trabalhando. “Pois bem, se não podemos antever a vida depois da morte, temos de refletir sobre ela. Se no céu não temos recompensa alguma por nosso sofrimento, então o sofrimento perde a sua finalidade.” (KÜBLER-ROSS, 1996, p. 27). A história é contada sem o uso de falas pelos performers, fazendo com que a linguagem da sombra seja mais precisa na comunicação das intenções das cenas e também mais aberta a uma multiplicidade de interpretações, ampliando a capacidade de o público construir conjuntamente as imagens que são partilhadas. Alguns momentos específicos em que os performers necessitam convidar o público para um momento de quebra performativa e de participação, utilizam a fala – nada que atravesse a narrativa da história.

Nos encontramos com quatro entrevistados com perfis bastante distintos, o que enriqueceu a nossa pesquisa: uma pessoa com dificuldade de usar as palavras e abrir qualquer diálogo mais profundo; uma pessoa cheia de vida, que mesmo vivendo um processo de demência, nos detalhou momentos importantes seus; uma pessoa acessível e solícita, consciente de seus processos e aberta à partilhas; e uma pessoa mais séria, muito vinculada à sua imagem do passado e à importância que dá aos meios em que viveu e à pessoas famosas que conheceu. Os idosos deste espaço viveram experiências intensas em círculos artísticos de fama e reconhecimento, com carreiras distintas marcadas por ampla atividade, trazem como marca um forte saudosismo da época em que eram constantemente laureados. Alguns momentos foram mais marcados, a partir das intenções divididas, por aparentes contornos do ego, na exibição de visões cristalizadas sobre si no passado (imagens mantidas distantes de problemas e próximas de uma “*glamourização”* de si) – para além da simples narrativa de memórias vividas. Outros momentos foram conquistados em maior verdade e desnudamento em suas exposições, ao se emocionarem ao lidar com questões próprias. Com dificuldades ou alegrias no acesso de suas bagagens, percebemos discursos que também confluíam para um reconhecimento do momento atual como grande oportunidade, na gratidão pela acolhida nessa instituição.

Relacionando a prática desta montagem com a questão das práticas e exames de si, não podemos afirmar que as entrevistas poderiam ter servido como prática desse exercício complexo para os quatro idosos que tivemos contato. Porém, qualquer tentativa de encontro com as próprias retentivas é um olhar sugestivo para a ponta do *iceberg* pessoal dos mares de nosso inconsciente, que esconde a maior parte da totalidade de nosso corpo de memórias. De qualquer modo, enquanto entrevistadores e performers que vivenciaram um procedimento artístico, pudemos aprender com esta experiência ao

refletir também sobre os nossos modos pessoais, no exercício de cada ação ou ensaio do processo. Em uma última instância, o espetáculo apresenta um resultado para que também se faça como caminho na percepção de cada espectador em contato com a experiência proposta por *Bardo!*.

Um dos entrevistados, o coreógrafo e bailarino André Oliveira, é o residente que contribuiu com as histórias mais ricas em detalhes e emoções, nos contando sobre sua carreira artística, sua vida profissional e pessoal na Europa, sobre o seu retorno ao Brasil quando sua mãe estava doente e se despedindo da vida. André, que desde novo diz já se preparar para a velhice, conta com emoção o dia em que chegou ao Retiro dos Artistas, pois não via mais perspectivas em sua vida:

> *Sempre fui muito só, muito introspectivo, muito pra dentro, muito fechado, muito desconfiado. E isso me fez sofrer muito. Quando eu vim para cá para o Retiro foi em uma situação que estava muito complicada, já assim, quando você fala: "Chegou meu fim. Acabou... Não voltei a fazer teatro e nada disso. E eu tenho um desejo que não realizei: de morar no Retiro dos Artistas" – falei pra ela (se referindo a alguma conhecida da instituição). Aí ela perguntou assim: "Quando que ele quer vir? Ah, ele pode vir hoje!". Aí eu levei um impacto, que não esperava. Aí a minha vida deu uma virada, uma guinada de 90º, pra bom, eu comecei a interagir com as pessoas, com o pessoal, comecei a ir a espetáculo, comecei a viver de novo, a ter vontade de viver. Porque eu tinha perdido a vontade de viver...*

Hannah Arendt, teórica política, expressa: "Toda dor pode ser suportada se sobre ela puder ser contada uma história". Dentro de nossas dificuldades, o enfrentamento de tais situações por um esforço meditativo que permita uma análise de fatos e sentimentos vinculados a esses marcos, é uma maneira de reconhecer as nossas questões e nos permitirmos a curas e celebrações daquilo o que é acolhido pela memória. Toda a vida é composta de dores e vitórias, de ciclos que nos desafiam no que nos conhecemos. Nos áudios gravados com as respostas de André, em muitos momentos ele ri, em outros mais específicos, chora. É interessante perceber o caminho da memória desvinculado da imagem do indivíduo, percebendo as tenuidades da fala, que traz registros vocais impregnados das sensações que as memórias ativam. A convite de uma das funcionárias da instituição, André hoje é o jardineiro/paisagista do Retiro dos Artistas, é quem cuida dos canteiros e arbustos de todo o espaço, como na varanda de sua casa que, inclusive, abriga diversas plantas, às quais batiza com nomes de artistas da Rede Globo que o visitaram. Os artistas levam plantas a André para presenteá-lo e ele as batiza com o nome

de seus “padrinhos” e “madrinhas”. Em sua varanda, as plantas “Louro José”, “Ana Maria Braga”, “Zezé Motta”, entre outras, convivem aos cuidados do nosso entrevistado.

“*Eu faço um ballet com as plantas, porque eu sou coreógrafo e bailarino. Falo com elas, as pessoas acham que eu tô maluco. Mas eu falo, cumprimento, de manhã acordo 6 horas de manhã, vou em todas elas: ‘Ah, você tá tristinha, o que que houve? Vamos levantar!*”. Ele nos conta que gosta de plantar desde pequeno. Com 8 anos de idade André pediu à sua mãe para plantar e ter uma horta – notícia que surpreendeu a mãe que, convencida do desejo do filho, comprou as sementes solicitadas. André quando criança plantou couve, chuchu, alface e tomate no seu quintal. Ele se diz grato por resgatar agora essa oportunidade de interagir com as plantas e com a terra.

André nos contou na entrevista que em um momento de sua vida dirigiu um trabalho teatral há mais de 30 anos com uma estrutura inspirada nas cenas do livro *O Pequeno Príncipe*, do escritor francês Saint-Exupéry[269] – um dos livros favoritos do dançarino. Coincidentemente, o espetáculo realizado por ele contava com projeções de sombras em um telão, com a utilização de um refletor. Ele disse projetar através da linguagem do teatro de sombras, os planetas da história e nuvens que passavam na tela como um sonho do personagem e uma “*floresta seca e acabada*” com galhos secos projetados – em livre adaptação de André. Esses elementos ligados à natureza, em diferentes estados (jardim vivo e árvore seca), nos trouxe a ideia sobre os elementos de cena que pudessem representar também metaforicamente, esses momentos da vida (não-lineares, que estão presentes em qualquer fase) que, por vezes, são nutridos de seiva potente e em outros momentos, são sugados em energia vital, ressequindo nossas estruturas emocionais.

A partir desse momento, nos conectamos com essa estrutura, utilizando este mote também adaptado para contar uma nova história a partir de outra. Sobre a morte, André nos conta suas impressões: “*Eu acho que a morte é uma passagem para outra vida, creio nisso. A morte é um vazio tremendo – eu tenho um medo! Eu não acredito em céu e inferno. O céu existe, é o espaço. E inferno é estar aqui mesmo. Aqui você está tendo todas as oportunidades pra se melhorar espiritualmente...*”. Já sobre a vida, André comenta: “*A vida pra mim é um estágio, é uma passagem, é um aprendizado. (...) Você tem que aprender, consertar os defeitos, se aprimorar, se conhecer e olhar pra dentro*”. Na montagem de *Bardo!*, a ideia de realizarmos uma reflexão sobre a vida a partir da

[269] No clássico do francês Saint-Exupéry, o personagem Pequeno Príncipe viaja entre planetas aprendendo lições a partir do contato com outros personagens.

morte do personagem, passou muito pelos relatos de André. Todos os entrevistados falaram de ciclos de fartura e seca em seus jardins, formas de cultivo e relações da vida que se desmancharam. As flores deixam perfumes e encantam com suas cores, mas são também efêmeras. Assim, o personagem central da dramaturgia criada para a apresentação das imagens de sombra e luz em *Bardo!*, se encontra no seu pós-morte, em um estágio de intervalo entre o final da vida e o seu renascimento. Consolidamos a estrutura da peça em um personagem em sua relação com o bardo, percebendo a sua realidade espiritual e tendo a oportunidade de realizar transformações e uma expansão de consciência a partir de experiências em que a escuta ativa da sabedoria do outro é exercício apreendido como tesouro para realizar as próprias transformações.

Ao entrar no teatro, o público se deparava com nuvens flutuantes feitas de folhas amassadas de livros antigos, a estrutura da tela para a projeção das sombras e uma instalação onde uma maquete apresenta um momento de enterro. O personagem central está morto, dentro de um caixão, enquanto presentes acompanham o seu derradeiro momento em um cenário que conta com uma árvore seca e sem folhas no cemitério. Do enterro, assiste-se o início de uma nova caminhada, a partir da morte: o personagem se encontra no espaço sideral, junto às estrelas e à escuridão. Neste limbo, ele vê cenas de sua vida como um filme projetado. São cenas cotidianas e banais de uma vida medíocre mediada pelas pressões do trabalho e falta de tempo, demonstrando a sua falta de conexão com a vida e seu esvanecimento. De acordo com as palavras do bailarino André: "*A morte é uma passagem pra uma outra esfera*". Seu espírito, que aparece inicialmente com um formato de flor, cai como semente em um planeta e, assim, o personagem renasce em sua morte como um pequeno jardineiro, imagem de sua infância em vida. É este personagem que guia o início da história, apresentando-se frustrado por não conseguir fazer sobreviver o seu jardim de flores.

Desiludido com o seu cenário pessoal, o personagem-fantasma passa momentos de profunda melancolia, prostrado e sem respostas, envelhecendo seu espírito em uma cena que desvela essa passagem de tempo, de um menino para um velho jardineiro, chegando à forma de um idoso humano. Preso a essa condição, neste planeta de terras inférteis, surge uma colorida nave espacial artística que carrega o velho menino para novas experiências. Assim, o personagem passa por estágios de aprendizado pela poesia e pela arte, vivenciando momentos que apresentam a ele ferramentas para cultivar a sua missão, ensinando a saber separar as ervas daninhas e nutrir o solo com a água mais pura do ser, fazendo a vida fluir em sua abundância. De estágio a estágio, planeta a planeta, o

nosso viajante encontra personagens inspirados no universo artístico dos entrevistados: Fernando Otero com o Planeta Cores (tudo no planeta é realizado pela pintura), Holdira Martins com o Planeta Riso (um grande Circo repleto de personagens desse universo) e Helena de Lima no Planeta Música (representada por um rádio e suas ondas sonoras).

Acima: Imagens de algumas cenas projetadas em *Bardo!*.
Fig. Imagens do espírito do jardineiro novo e velho e do espaço, de onde surge a nave que o resgata para aprender suas lições. Fotografias de acervo pessoal - montagem em mosaico.

Após transitar por estas experiências, o Velho Jardineiro sente-se pronto para voltar ao seu planeta e curá-lo, com as ferramentas que aprendeu. O "curador-ferido"[270] está pronto. Sua silhueta agora é de luz, o positivo sobre o negativo se inverte e revela a sua transformação. As flores de seu jardim voltam a brotar e no final do espetáculo dançam, coreografadas pelo jardineiro, com a participação do público. Assim, está pronto para renascer em sua missão espiritual, para mais descobertas, levando consigo e compartilhando novos aprendizados. O trabalho de autoconhecimento é constante. Vida e morte se complementam: seus mistérios nos guiam. Haveria morte depois da vida?

[270] Este conceito foi cunhado pelo psiquiatra Carl Gustav Jung como um arquétipo, sendo recorrente este termo em boa parte de sua obra e na obra de outros autores junguianos, relacionando-se ao conceito de individuação. A noção de curador-ferido pode vir explicitada também como médico-ferido ou curador-curado e consiste em uma relação em que o curador ou médico realiza um profundo autoexame para resolver suas feridas e, por fim, também colocar em ordem o que o paciente precisa. Resumindo, o curador é aquele que passou pelos caminhos do ferimento e ajuda o outro que está passando por situação semelhante (assim como vemos na mitologia grega do centauro Quirón e em *itans*/lendas do orixá Omolu ou Obaluaê): "(...) ele só vai curar na medida do seu próprio ferimento." (JUNG, 2003, p. 134, parágrafo 239)

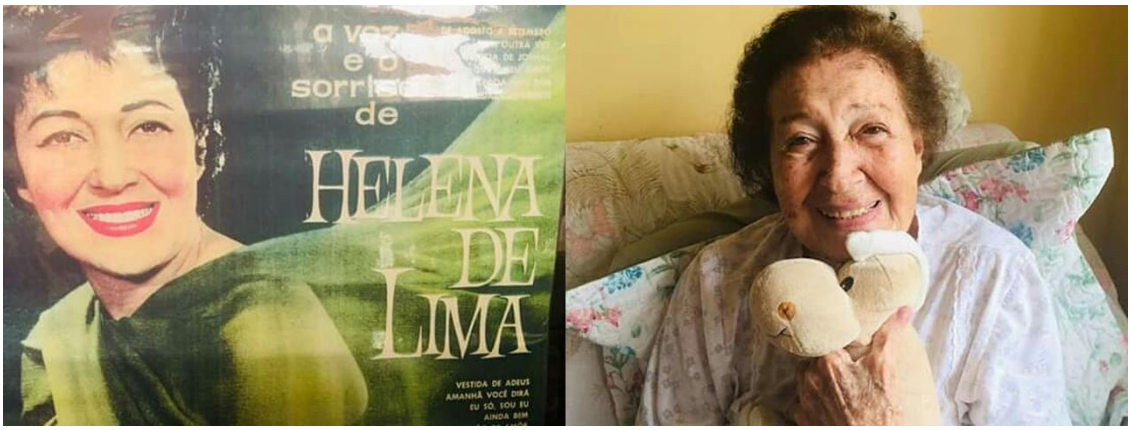
Com as falas aproveitadas das gravações de nossas conversas com os quatro idosos, optamos por compreender o universo daquelas histórias para que elas fossem despertadas no sonho das imagens que são projetadas na tela. De áudios longos ao quase silêncio, foi realizada uma transcrição das energias e palavras de cada colaborador para as cenas de *Bardo*, na precisão dos gestos, no estudo da linguagem da projeção de sombras, na compreensão do movimento, na postura solicitada por cada quadro do espetáculo, nos efeitos, no tempo de sincronização com a música ou entre o trabalho dos sombristas[271] e em outros desafios encarados através dessa linguagem artística. Poucas falas foram introduzidas na trilha sonora criada para o espetáculo, como no trecho em que foram inseridas partes da entrevista da estrela da Rádio Helena de Lima, como se fosse uma entrevista veiculada em um programa de rádio.

No trecho selecionado da entrevista de Helena de Lima (que convive com o diagnóstico de Alzheimer[272]), destacamos um conselho que a cantora nos repetiu inúmeras vezes: "Amizade é patrimônio!". Entre as respostas, a cantora começa a cantar fragmentos de músicas a partir de palavras que a estimulam, lembrando de alguma canção. Nesses momentos de conversa, subitamente cantava: "*No entanto, é preciso cantaaaar!*", "*Tristeza não tem fim, felicidade sim...*", "*Vê, estão voltando as flores...".* Ela mesma responde*: "Cantora gosta de cantar, não é?*". Os registros de uma dicção e de uma elocução antiga (também registros de memória) em sua voz consciente, limpa, presente e vívida, trazem beleza ao seu canto. Helena nos recebe em sua casa com muita alegria, nos desejando Feliz Natal em outubro. Na segunda visita nos convida: "*Vamos falar de amor!", "O amor é a coisa mais linda do mundo! (risos) O amor amado, o amor irmão, o irmão amigo! Amizade é patrimônio, não é? Ter amigos... poder dizer: fulano é meu amigo, é tão importante*. Entre risadas, gravamos momentos marcantes que revelam que mesmo em um estágio de esquecimento, Helena ainda tem suas raízes firmes no passado. Fala de seu amor pela música, pelo rádio. Fala de gratidão pela vida e transmite uma energia radiante. Amizade é patrimônio!

---

[271] Como é denominado o performer da linguagem artística que envolva manipulação e uso de efeito a partir de sombras projetadas com iluminação.

[272] **Na página 111 do Mapa *A arte da performance como arte de envelhecer* você pode ver a performance *D.A.D.A.*, que aborda questões da Doença de Alzheimer (D.A.), realizada com duas senhoras com o diagnóstico para o Projeto Performanciã. Você também pode acessar no site:** https://www.projetoperformancia.com/dada



Acima: A cantora da Rádio, Helena de Lima.
Fig. Helena de Lima em dois tempos: fotografia de um disco antigo seu e fotografia atual em sua residência no Retiro dos Artistas. Fotografias de acervo pessoal, em montagem.

Antes de se abrirem as portas para o público entrar no espaço, há um momento de performance, com proposta relacional, no *foyer*. Cada espectador é solicitado a participar da ação, conduzida por Tania Alice – que, em uma breve conversa sobre violência e morte, pede para que as pessoas escrevam nomes de pessoas que morreram por violência. Todos os papeis com nomes são queimados dentro de uma taça tibetana, instrumento milenar do budismo. Quando o público já está acomodado, Tania inicia o espetáculo despejando as cinzas de sua performance sobre a maquete do cemitério, em frente ao telão das projeções, onde a história toda se inicia, com o velório do morto. Logo em seguida, quando o espírito se desprende, inicia-se a história aqui já comentada.

É necessário olharmos para nossas projeções de luz e sombra, para lembrarmos de quem fomos para abarcarmos o que somos: olhar para os pontos em que pouco enxergamos os horizontes, é realizar um trabalho que, como comentamos a partir de Bosi, é de tornar nítido o que estar borrado, dando contornos à medida que compreende esses fantasmas até se tornar maior do que eles, compreendendo configurações e processos de nossas existências. Lidar com as nuances da vida nos torna mais firmes na consciência da condução da experiência. A partir de metáforas para esses assuntos, utilizamos em cena a tela de projeção (como o espaço de apresentação da mente), as sombras disponíveis de diferentes modos (bonecos articulados, organizados em *bouquet* de personagens[273], bonecos vazados com cores[274], silhuetas de objetos e adereços) e as lanternas (que lançam

[273] Estrutura de arames com personagens para a manipulação no teatro de sombras.
[274] Boneco bidimensional feito em material chapado (o "negativo" da impressão com a luz, que faz a silhueta projetada) com espaços vazados (o "positivo", por onde a luz passa) preenchidos por gelatina colorida de iluminação teatral. Na projeção do teatro de sombras, forma-se a silhueta da sombra na tela ou

luz nas formas escuras). Trabalhando sombras e luzes na temática e na técnica, o espetáculo suscita um clima de sonho, em meio a nuvens que lentamente se movimentam, transformando as posições de suas figuras.

O espetáculo performativo ainda será apresentado no espaço do teatro do Retiro dos Artistas, após a sua estreia. *Bardo!* é uma homenagem a todas e todos artistas idosos que fizeram de suas vidas uma intensa relação entre vida e arte. Buscar uma reflexão sobre nossos caminhos até o perecer, possivelmente estendendo essa reflexão ao que viria depois da morte da matéria, sem sombra de dúvida, nos ajuda a reconhecer nossa escuridão e lançar luzes sobre a nossa existência, analisando caminhos de nossas projeções.

na superfície escolhida a partir do atravessamento da luz da lanterna, contornando a forma e fazendo aparecer o "personagem".

2.2 – *Why the horse?* : A Morte vem a cavalo :

> "Se já não é possível rejeitar a morte, podemos tentar dominá-la pelo desafio." (KÜBLER-ROSS, 1996, p. 26).

Na centésima apresentação do espetáculo *Why the horse?*[275], em sessão especial realizada em uma minitemporada no Teatro Oficina, em São Paulo, entra em cena a atriz Maria Alice Vergueiro, com seus 82 anos, percorrendo o palco-passarela do espaço projetado pela arquiteta ítalo-brasileira Lina Lo Bardi, em conjunto com Edson Elito. Após cem espetáculos realizados, cem oportunidades de morrer em cena – ou ao menos, melhor se preparar para este esperado ato final. Especialmente, no início desta apresentação no Oficina, um ponto é entoado e levado com percussão e palmas ritmadas para Nanã[276], um orixá feminino de tempos muito antigos e que é cultuado em religiões e rituais de matriz africana, sendo a protetora dos avós e responsável pelos mistérios da vida e da morte, aquela que conduz os espíritos pelos portais entre esses planos de existência. Maria Alice, vestindo um figurino com tons roxos e lilases – as cores desse orixá – é conduzida em uma cadeira de rodas pelo ator Luciano Chirolli, seu parceiro profissional há mais de duas décadas. A atriz, com movimentos rígidos, limitados e repetitivos, é transportada como por um portal liminar que também é o palco teatral, espaço de sua arte, trazendo a temática de sua morte para saber mais sobre a vida – talvez esperando cruzar os portais do mistério. Em toda apresentação os atores brincam em cena, perguntando abertamente se desta vez ela então morrerá.

Maria Alice Vergueiro, atualmente com seus oitenta e cinco anos de idade e mais de cinquenta anos dedicados ao teatro – tendo sido em sua vida pedagoga, professora, atriz e diretora teatral –, há vinte anos convive com o diagnóstico de Parkinson – condição que assumiu por completo no espetáculo *Why the horse?*, na realidade de seu envelhecimento e nas percepções de sua própria finitude: "Uso o marketing da minha morte como forma de inaugurar uma nova vida"[277].

---

[275] Espetáculo teatral performativo que estreou no ano de 2015, encenado pelo Grupo Pândega (SP) e com dramaturgia de Fabio Furtado, tendo no elenco Maria Alice Vergueiro, Luciano Chirolli, Carolina Splendore, Robson Catalunha e Otávio Ortega. A centésima apresentação se deu no Teatro Oficina, em comemoração realizada com uma minitemporada de 5 a 15 de outubro de 2017. Ver mais em: http://teatroficina.com.br/why-the-horse-mini-temporada-no-oficina/

[276] Orixá sincretizado no catolicismo com Nossa Senhora de Santana, a avó de Jesus.

[277] Em entrevista concedida à Revista Veja, em 2 de abril de 2015: https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/tapa-na-pantera-maria-alice-vergueiro-atriz-doenca-parkinson-nova-peca/

A performatividade de sua cena se dá primeiramente pela ideia de querer criar um espaço para se morrer atuando. Luciano Chirolli, que mora atualmente com Maria Alice Vergueiro, entendeu que para ele também seria preciso realizar uma despedida antecipada como elaboração do luto para o verdadeiro momento da morte de sua parceira e amiga. Foi depois de um derrame e de uma internação que a ideia para montar o espetáculo apareceu. Na percepção do fio da vida se esvaindo e na produção de sua arte a partir dos questionamentos ainda vívidos e argutos, Maria Alice faz desse espetáculo uma colcha de retalhos com trechos de peças e canções de outrora, atualizações de sua trajetória como atriz em um palco fragmentado e uma cena sem linearidade. Constrói durante a ação, a energia para o cenário ritualístico de uma despedida performada. O Grupo Pândega, realizador de *Why the horse?*, denominou o espetáculo como um *happening* – como observamos em algumas divulgações[278].

Why the horse? se deu como um ensaio para o ato final, uma performance para morrer, um ritual performativo para percorrer lembranças de uma trajetória, um necrológio experimental ao "olhar a morte como uma meta" (JUNG, 2011, p. 358). Richard Schechner (2012, p. 49-50), teórico dos estudos da performance, ao abordar o ritual como elemento presente na performance, afirma-o como presente cotidianamente em nossas vidas, auxiliando em preparações para diversos fins: "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".

Não assisti ao vivo a peça *Why the horse?*, mas tive a oportunidade de visualizar algumas vezes os registros das apresentações da minitemporada realizada no Teatro Oficina, disponibilizados em seu canal no Youtube[279] – aos quais pude recorrer para compreender melhor os relatos, críticas e informações que encontrei em entrevistas e *sites* de jornais. Durante todos os espetáculos realizados no Teatro Oficina, *Why the horse?* foi filmado e exibido *online* ao vivo, ainda estando disponíveis os registros para serem facilmente acessados. Com uma câmera ativa na mão, o performer que registra a peça

[278] Como podemos observar na divulgação do Sesc Palco Giratório – o espetáculo fez parte desta seleção em 2016:
http://www.sesc.com.br/portal/site/palcogiratorio/2016/espetaculos/grupopandegadeteatro/espetaculo38?grupo=espetaculo38

[279] Vídeo da centésima apresentação do espetáculo *Why the horse?* no Teatro Oficina. Assista em: https://youtu.be/tlBRTgINnIk

focado em sua ação[280] (neutra em relação às narrativas) capta os detalhes e permite o compartilhamento imediato, oferecendo ao espetáculo mais camadas de interatividade e encontro com as características de um teatro performativo. Também há outra filmagem disponível para ser vista[281], de uma apresentação no Itaú Cultural de São Paulo, no dia 17 de fevereiro de 2016, com apresentação mais fiel à ideia da peça – filmada do público em esquema de cena italiana. O espetáculo viajou por diversos lugares do Brasil, como Fortaleza, Rio de Janeiro, Salvador, Brasília, Porto Alegre, Vitória, Cuiabá, Belo Horizonte, Porto Velho, Curitiba, Florianópolis e Joinville[282].

No texto do programa da peça a atriz fala de como surgiu a ideia da criação de *Why the horse?*: "Como lidar com Ela, antes que ela chegue? 'Não tenho medo da morte, mas sim medo de morrer', disse Gil. E se eu não quisesse ser pega de surpresa, era melhor ensaiá-la. Que elementos do meu percurso poderiam me ajudar?"[283] Maria Alice Vergueiro afirma, continuando, que traz neste espetáculo uma costura de referências de Jodorowsky, Arrabal, Beckett, Hilda Hilst, Brecht e Lorca. No espetáculo, o cenário traz no fundo e nas laterais, lápides de cemitério que estampam nomes de personagens históricos das artes e da filosofia[284]. A ideia das lápides era tanto mostrar as referências que inspiravam a vida de Maria Alice, quanto abordar aquilo que está morto mas ainda pulsa, como reverência e homenagem àqueles que nos inspiram e/ou como um desejo de se juntar a estes nomes significativos da história do teatro, construindo uma proteção contra o seu esquecimento, o seu desaparecimento e a sua obsolescência. Estariam esses nomes evocados em presença para que também a ajudassem nos caminhos de cena, soprando deixas, canções, textos e ideias?

O espetáculo assume uma dramaturgia que não aborda diretamente as memórias de vida da atriz, como histórias de fatos ocorridos, mas faz de sua estrutura um passeio por episódios de sua carreira. A memória também se encontra em outro lugar na cena,

---

[280] Não me refiro ao responsável pelo registro como performer participante do espetáculo, mas como performer do momento pois, presente em cena, mesmo sem uma função determinante para a história apresentada, assume uma "atuação admitida" (também chamada como "recebida"), de acordo com a escala que o teórico Michael Kirby (1972, p. 99-117) criou para analisar atuações em seus níveis de representação ou não-representação.

[281] Vídeo de apresentação de *Why the horse?* no Itaú Cultural de São Paulo, em 17 de fevereiro de 2016. Para assistir, acesse: https://youtu.be/ecy7HfSQ328

[282] Aqueles, que como eu, perderam a chance de participar dessa experiência ao vivo, podem recorrer a esses arquivos disponíveis *online*.

[283] Este trecho do programa do espetáculo pode ser encontrado no link a seguir: http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/why-the-horse/

[284] Nas apresentações realizadas na minitemporada no Teatro Oficina, essa estrutura não foi incluída no cenário – talvez pela disposição mais aberta da cena nos moldes daquele espaço teatral.

como na química entre os amigos Maria Alice e Luciano, acionada no olhar, no cuidado, na forma de conduzir este acontecimento especial juntos.

> (...) o teatro, arte que mais se aproxima da morte, uma vez que é apresentado ao vivo para o público, quando se utiliza de material autobiográfico duplica o efeito do real, esvaziando o sentido da representação, e potencializando a presença física do ator ao lidar com o material de sua vida privada como dramaturgia cênica. (MONTEIRO, G. L. G., 2010, p. 2)

Acima: Maria Alice Vergueiro sendo auxiliada em sua locomoção.
Fig. A atriz está em cena com dois atores de *Why the horse?*. No fundo e nas laterais do cenário, as lápides com nomes de importantes figuras artísticas que influenciaram a vida e a carreira de Maria Alice Vergueiro. Fotografia de Lenise Pinheiro para a *FolhaPress*.

Preparando-se para a consumação de sua vida, logo ao começar a peça, Maria Alice já anuncia ao público: "Bem-vindos ao meu velório!". Em seguida, canta a música *Ó delícia de começar*[285], de poema do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, em versão de Catherine Hirsh e música de Carlos Azevedo. A música revela não somente a experiência e a intimidade da atriz com o universo brechtiano (tendo ela realizado diversos espetáculos deste encenador), mas uma opção dramatúrgica por compêndio de textos, canções e imagens de um repertório experimentado já por ela em cena. Para além disso, a mensagem da música é sobre a delícia do começo, da juventude, do primeiro amor e do

[285] Para ouvir a versão da canção, interpretada por Maria Alice Vergueiro: https://soundcloud.com/mayrah/maria-alice-vergueiro-del-cia

primeiro trabalho, de pequenas coisas de uma vida que, ao sabor da maturidade, instituem um tom nostálgico à atmosfera do começo da peça. Não há destaques para procedimentos cênicos predominantes dos encenadores e artistas com os quais ela dialoga, mas observamos, naturalmente, algumas de suas características nos momentos em que os trechos e recortes são evocados. O espetáculo recorre a imagens que potencializam a ideia de um teatro performativo que interrompe o fluxo entre as cenas – talvez como herança de um recurso brechtiano que não atende a um encantamento do público, distanciando os personagens de uma ilusão cênica. Cada fatia de Maria Alice no palco comunica o que ela acredita e acreditou em seus percursos.

Algumas passagens se destacam e merecem ser comentadas como recursos de uma performatividade assumida em cena por Maria Alice e elenco. Não se atendo apenas ao tema, o envelhecimento é trazido à cena como exposição de uma condição real, oferecendo alguns fatores de dificuldade e limitação para a execução do trabalho da atriz. Esse não é um problema para Maria Alice, que encara com maestria os seus compromissos no palco até onde pode e consegue. Seus limites mereceram especial atenção de toda a equipe que trabalhou levantando o espetáculo. *Why the horse?* não traz textos longos a serem decorados. Ao contrário, cenas longas sem palavras preenchidas com movimentos, imagens e uma rica exploração da trilha sonora, garantem efeitos e imagens que tornam a cena presente e preenchem o tempo de ação. Há, por exemplo, a inserção de um vídeo projetado em cena com um trecho encenado por Maria Alice no espetáculo *Not I*...[286], de Samuel Beckett. Ao final do trecho projetado, entra em cena uma faixa sonora que une registros da atriz em cena, cantando e falando – registro esse que, tomado de ruídos, indica um atravessamento de memórias em um ritmo caótico, como se sugerisse a passagem da atriz nessa profusão de sons em atrito.

Fora o vídeo, como a montagem conta com recortes já vividos por Maria Alice em muitos outros momentos, a sua memória retém os versos musicais e alguns textos com certa tranquilidade. O esquecimento é fator assumido em cena com naturalidade, devido a função extra que os atores que contracenam com Maria Alice acabam realizando, como "pontos" que passam assoprando o texto mais discretamente ou assumem cenicamente este recurso. Isso ocorre, como exemplo, no poema de Hilda Hilst, *Ode à Morte*, que a

[286] Monólogo de 1973 que narra a história de uma senhora septuagenária que viveu uma vida solitária e triste, depois de ser abandonada pelos pais. O espetáculo se passa em total escuridão, com um foco de luz iluminando apenas a boca da personagem, que conta toda a trama. Maria Alice atuou no espetáculo *Katastrophé*, em 1986, com direção de Rubens Rusche, em São Paulo, reunindo alguns textos curtos de Beckett. A imagem projetada é desta montagem.

atriz Carolina Splendore, de joelhos e ao lado da cadeira de rodas em que a atriz se encontra, fala, pausadamente, verso por verso sussurrado em seu ouvido, resolvendo uma questão de cena com um jogo de escuta em uma solução poética que gera e estabelece uma carga dramática para além da mensagem do texto. O recorte performativo dessa construção cênica amplia a condição da velha atriz auxiliada pela atriz mais nova. Este não é um espetáculo que convida o espectador a saborear o trabalho de uma atriz no sentido da apreciação de sua técnica e de sua virtuosidade, mas abre a relação do público para a percepção de percursos de uma vida como estilhaços, em uma cena que testa limites entre o onírico e aquela "ficha que cai", tomando a fragilidade do corpo idoso e afetado por uma doença como fator performativo[287].

A partir das delimitações de fala e corpo da protagonista, o espetáculo ganha em ritmo com uma banda que toca a música ao vivo para os momentos cantados. Para aqueles que conhecem Maria Alice Vergueiro há mais tempo, ao assisti-la cantando uma música de Brecht, é inevitável a comparação com outros momentos da atriz. E essa é a beleza da vida, perceber a perseverança e a construção de sonhos de todos nós. Não cessam as vontades – assim, um artista nunca deve morrer antes da hora. É emocionante assistir a atriz em dois momentos de sua vida cantando o já comentado poema de Brecht *Ó delícia de começar*, em registro da internet[288] e na cena inicial de *Why the horse?*. A dicção e o canto da atriz na peça mantem a mesma intenção que a sua memória aciona, porém, os alcances tonais, a dicção e a sua vitalidade são outros.

No teatro performativo, esses elementos firmam uma potência e um efeito em cena ao não se encerrarem nas dificuldades técnicas da atriz, apresentando Maria Alice no que ela é, carregando a sua história ali repartida em cacos, em todas as suas divisões, numa (de)composição de si. Quando Maria Alice se move ou até busca se levantar, observamos o drama de seu esforço como uma presença diferenciada em cena. A atriz se apoia nos atores que com ela contracenam e sempre alguém dá conta de seu deslocamento. Como não consegue andar muito, a atriz é levada por cadeira de rodas em grande parte da ação, por ter recebido próteses no joelho em uma operação – rejeitadas por um processo de

[287] Tal fragilidade pode ser compreendida como um fator performativo por nos focar na ação, na particularidade da questão, no que comunica o gesto e as operações do corpo presente, para além de qualquer pensamento cênico, no dispor das vivências íntimas e no desejo da partilha de medos, incertezas, alegrias e vitórias.

[288] A atriz Maria Alice foi acompanhada por Alessandro Penezzi ao violão no palco do Sesc Ipiranga, em São Paulo, em 11 de novembro de 2006, cantando músicas de Brecht em um projeto em homenagem ao ator e dramaturgo Gianfrancesco Guarniere, com direção de Heron Coelho. Nesse registro já percebemos os movimentos trêmulos das mãos da atriz, devido ao Parkinson.

infecção, impossibilitando a sustentação do peso do seu corpo pela estrutura óssea. Essa questão é levada para a cena, em um momento em que Maria Alice narra a cirurgia de suas próteses, que não obteve sucesso. Na peça, enquanto a atriz Carolina Splendore canta uma canção de despedida segurando com as mãos a cabeça de Maria Alice, o ator Robson Catalunha dispõe um bife cru sobre um de seus joelhos.

Se fizermos uma ponte com o encenador naturalista Antoine – que levou à cena citações ao real –, a escolha de inserção de um elemento como essa carne em *Why the horse?* revela tanto o real cotidiano como uma presença significante e, servindo como metáfora para a eminência da morte, ajuda a destacar o real experienciado na vida da atriz octagenária. Em entrevista à Revista Serafina, da Folha de São Paulo[289], Maria Alice afirmou que teme a morte e os "bichinhos" que irão comê-la: "por mais que te cremem, ou que você tenha a oportunidade de viver na escuridão total, fico pensando: vai que, de repente, você sente uma falta de ar... sei que é um absurdo pensar nisso, pois já estarei em decomposição...". A carne em cena pontua, diante da temática, a nossa efemeridade no mundo, o registro material de algo que foi vivo, mas que ainda pode nutrir como alimento. A carne é colocada sobre o joelho prejudicado, talvez como símbolo de recomposição. Expor a carne crua é uma forma poética de tentar responder as nossas incertezas sobre a morte. A carne é o que fica de nós depois que o espírito se desenlaça.

Porém, por mais que defronte na temática o tabu dos mistérios da morte, a peça traz momentos de pulsão e potência de vida, como quando o ator Luciano Chirolli, contracenando com sua parceira, após dizer "Maria Alice, *viva la muerte*!", inicia uma cena de beijo com a atriz, em uma temporalidade não usual em uma cena teatral, por largos minutos. Esse beijo, como uma celebração da vida acaba ganhando diversas nuances e camadas de leitura e compreensão. Um beijo íntimo que abraça a questão e ignora sentidos restritos de um teatro fechado ao trabalho da imaginação por quem assiste. Um beijo-despedida? Beijo-tabu? Um beijo como ato de rebeldia e negação aos impulsos da morte que se aproxima? Um beijo-celebração? Beijo-afeto, demonstração do amor do companheirismo? Um beijo-performático? Nenhuma resposta para perguntas erradas. O beijo como gesto diz mais do que qualquer leitura de narrativa superficial. Este beijo é o próprio teatro, vivo, acontecendo, a vida.

[289] Em matéria da Revista Serafina, da Folha de São Paulo: http://folha.com/no1826901

Acima: O tempo prolongado de um beijo entre os atores, como ação performativa.
Fig. Cena do beijo entre Maria Alice e Luciano.
Fotografia de André Stefano.

Maria Alice Vergueiro é conhecida por ser uma atriz de posicionamento crítico e que sempre defendeu a liberdade feminina e de expressão, rejeitando rótulos sociais. Assim ela é conhecida no teatro paulistano com os títulos de "velha dama indigna"[290] e a dama do *underground.* Performar um beijo tão envolvente aos 82 anos é algo que podemos esperar de uma atriz que não se amedronta com julgamentos, porém, para decifrar com maior profundidade, vale ler além da imagem, o que o beijo significa. O beijo é a vida, é o tempo passando, é a espera.

Maria Alice não só deseja morrer em cena ou preparar-se para a sua morte, como eterniza a sua vitalidade espiritual. Seu corpo parece limitá-la, mas por dentro da casca a menina sorri, pois está no palco fazendo o que mais ama. Em determinado momento, a cena carregada de referências e trechos mais teatralizados se rompe para admitir uma performatividade mais evidente como estrutura final do espetáculo. Conversas naturais

[290] Maria Alice Vergueiro conta ao Correio Braziliense, em reportagem de 22 de abril de 2016, que *A velha dama indigna* é título de uma peça de Bertolt Brecht, na qual o encenador alemão narra a história de sua avó, uma mulher obstinada que fazia tudo pelos filhos e pela família. Ao chegar na velhice, Brecht percebeu que sua avó começou a dar vazão a vontades contidas, se tornando uma pessoa mais ativa. Maria Alice conta: "Daí, dois anos depois, a velha morreu. De alguma forma, foram naqueles dois anos que a senhora, de fato, viveu. Ela habitou a vida por dois anos. Até então, habitava somente um casarão". A atriz carrega esse apelido por ter atuado em uma montagem do espetáculo e por reconhecerem nela essa energia ativa. Fonte: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/03/22/interna_diversao_arte,523332/maria-alice-vergueiro-recorre-ao-palco-como-ferramenta-de-sobrevivenc.shtml

entre os atores sobre a morte de Maria Alice em cena trazem um tom de aceitação com o assunto e a compreensão de seu momento, reforçando a intenção ritualística. Não é à toa que, no período em que teve a ideia inicial do espetáculo, a atriz estava lendo o *Livro Tibetano do Viver e do Morrer*[291]. Sobre o livro, Maria Alice comenta: "ele mostra como é possível viver e aceitar a morte, compreender que a morte é seu momento crucial, um estado *sui generis*. Já tive medo da morte, hoje não tenho mais"[292]. Sobre a morte, a atriz assinala: "Dizem que ela vem acompanhada de solidão, e estou no lado oposto, sempre rodeada por amigos que cuidam de mim e me incentivam a criar"[293]. Talvez esse ponto seja fundamental para entendermos de onde vem a predisposição em continuar. Amparada por amigos e artistas e estimulada em suas ideias, a velha atriz encontra nas parcerias as oportunidades de seguir atuando.

Luciano realiza uma cena cômica, convidando Maria Alice a morrer, trazendo um caixão pequeno demais para ela, que rebate dizendo não caber naquela estrutura mínima. Com essa imagem, Luciano sugere que não há caixão que faça caber a morte dessa atriz com uma trajetória tão grandiosa no teatro, não há espaço apertado que pareça fazer caber Maria Alice. Em uma cena silente, a atriz comenta sobre sua passagem, em palavras próprias e sem empostação interpretativa, se despedindo do público para entrar em um momento somente seu, até o final do espetáculo: "Desejo a todos os presentes uma boa morte". "Eu acho que isso é importante, saber que você tem alguém, que você é acompanhado. Isso é importante, é ser acompanhado."[294]

Maria Alice prepara-se para a cena de seu velório[295], sendo deitada em posição horizontal em uma grande poltrona que se transforma em um caixão rapidamente coberto por flores que são jogadas sobre ela com brincadeiras e comentários bem-humorados sobre a morte da atriz. Os versos de Gilberto Gil invadem a cena: "Não tenho medo da

---

[291] **O mesmo livro serviu como base do pensamento da dramaturgia de *Bardo!*. Este livro também inspirou a performance *HOKAHEY! – Hoje é um belo dia para morrer*, realizada pela performer Tania Alice, com duas idosas no S.P.A.+60! (Somáticas-Performativas Ações para maiores de 60 anos). Para mais informações, vá até a página 179 do Mapa *A arte da performance como arte de envelhecer*.**

[292] Em entrevista concedida ao site Hoje em Dia, no 31 de maio de 2016: https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/maria-alice-vergueiro-trata-da-morte-em-espet%C3%A1culo-gratuito-1.388011

[293] Em entrevista concedida à Revista Veja, em 2 de abril de 2015: https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/tapa-na-pantera-maria-alice-vergueiro-atriz-doenca-parkinson-nova-peca/

[294] Conforme registro da peça realizado pelo Teatro Oficina.

[295] Assista a cena da preparação para o velório a partir de dois links: https://youtu.be/YEs3C1-bUtM e https://youtu.be/mfs9SxX7_94

morte, mas sim, medo de morrer"[296]. Sobre a opção por esta música, Maria Alice diz que ela tem uma visão muito tibetana, "de que você vai encontrar a solução dos seus problemas depois de você perder a carne"[297]. Um longo tecido leve e transparente desce à cena e repousa sobre o "caixão", velando seu corpo. Parece que esta imagem é a que Maria Alice espera da morte: um momento que venha de maneira sutil, como quando uma criança é coberta em sua cama para uma noite tranquila de sono. Suas mãos são dispostas em união sobre o peito, conforme a ritualística fúnebre, mas os movimentos involuntários da atriz continuam visíveis sob o tecido transparente, até lentamente, diminuírem ou cessarem por completo.

Quando já está preparada, um som de galope de cavalo se anuncia e logo em seguida entram em cena uma atriz e um ator montados em cavalos motorizados para crianças. Brincar com o som de um galope e com um cavalo falso advindo de um universo infantil nos faz lidar diretamente com a nossa inocência diante da morte e de suas histórias contadas, instigando a nossa imaginação sobre imagens e arquétipos criados em torno do tema: a morte viria a galope, montada em um cavalo? A morte vem a cavalo como um cavaleiro de nosso apocalipse[298] ou seria um príncipe a conceder o último beijo? A cena se cala. Em penumbra, o espaço transformado em velório quebra com a teatralidade ao não oferecer mais nada a ser feito. O momento se abre para o inédito, o improviso, a homenagem, a despedida.

Nesta performance, Maria Alice, sem nada dizer, imóvel, recebe manifestações de afeto dos espectadores, que oferecem suas homenagens de maneiras variadas. Algumas pessoas falam palavras silenciosas nos ouvidos da atriz velada, enquanto outras tornam públicas as suas falas ou até cantos ofertados. Toques em suas mãos, beijos em seu rosto. Maria Alice declara: "Quando termino de fazer o espetáculo, se é que posso chamar de espetáculo, fica aquele silêncio. As pessoas sem saber como reagir. Eu fico ali deitadinha. A morte continua sendo um mistério, embora as pessoas pareçam mais familiarizadas com o tema."[299] Após receber diversas homenagens pelos parceiros do elenco em cena,

---

[296] Da música *"Não tenho medo da morte"*, do cantor e compositor Gilberto Gil: https://youtu.be/ThuhVu9vNFo

[297] Em um minidocumentário realizado pela TV UOL em 2 de fevereiro de 2015: https://tvuol.uol.com.br/video/minidoc-maria-alice-vergueiro-0402CC993972D4A15326

[298] A etimologia da palavra leva a significados como revelação, "descobrir o véu", des-coberto, descortinado.

[299] Matéria realizada com o Grupo Pândega para o Correio Braziliense: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/03/22/interna_diversao_arte,523332/maria-alice-vergueiro-recorre-ao-palco-como-ferramenta-de-sobrevivenc.shtml

todos os presentes no recinto têm a oportunidade de em um instante estar com Maria Alice Vergueiro para uma despedida pessoal, confrontando com sua presença, os tabus que envolvem a morte. Assim como a performer Marina Abramovic realizou a conhecida performance relacional em sua exposição *A artista está presente* (2010) no Museu de Arte Moderna de Nova York, estando sentada diante de outra pessoa, separada apenas por uma mesa, aqui Maria Alice Vergueiro também oferece ao público seus estados de presença. Viva, permite-se receber o que os outros podem dar a ela, agradecidos pela reflexão gerada pelo espetáculo, encorajados com a mensagem transmitida pela atriz e emocionados com a trajetória de Maria Alice.

> A dramaturgia contemporânea baseada em relatos autobiográficos promove assim a identificação direta da plateia movida pela curiosidade e pelo desejo de desvendar o enigma da verdade da presença do ator, não se interessando apenas pelo que é dito, ou ainda como é dito, mas pelo desdobramento da palavra-testemunho que deflagra a crise da imagem do sujeito. (MONTEIRO, G. L. G., 2010, p. 2)

Em duas apresentações da peça no espaço do Teatro Oficina, ocorreram performances de encerramento. Na sexta-feira, 13 de outubro de 2017, o grupo Teatro Oficina Uzyna Uzona, comandado pelo diretor Zé Celso, realizou uma performance ao som de uma música sobre o renascimento da vida na primavera, com o público recebendo pétalas e sementes que deveriam ser colocadas em um vaso de terra. No dia seguinte, dia 14, no dia da centésima apresentação do espetáculo, a sessão foi encerrada com participação de músicos e cantores em homenagem a atriz com um *pocket show*. Os dois momentos performáticos podem ser vistos a partir dos vídeos aqui já comentados.

Anteriormente a esse espetáculo, Maria Alice Vergueiro dirigiu e integrou o elenco de *As três velhas,* em 2010, do cineasta chileno Alejandro Jodorowsky. Nessa peça, por mais que a temática envolva o envelhecimento humano, ainda se sustentava por uma dramaturgia, presença de personagens e marcas cênicas mais elaboradas. Com a evolução do quadro do Parkinson, percebeu que ainda poderia continuar em cena, aproveitando o enredo para sublinhar estas características corporais na composição de uma personagem centenária. “Minha fala já foi afetada, e nem sempre encontro aquela palavra na ponta da língua, mas trouxe o problema de saúde para meus personagens e não deixo de atuar”[300]. No ano de 2014, em uma apresentação dessa peça, Maria Alice

[300] Em entrevista concedida à Revista Veja, em 2 de abril de 2015: https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/tapa-na-pantera-maria-alice-vergueiro-atriz-doenca-parkinson-nova-peca/

Vergueiro precisou interromper a cena e explicar ao público que não se lembrava do texto, divulgando abertamente a situação de sua doença. Sobre os cinco anos de temporada de *As três velhas*, foi realizado o documentário cinematográfico *Górgona*[301], de 2016, com direção de Fábio Furtado e Pedro Jezler – processo no qual Maria Alice compreendeu que a velhice não a tiraria de cena e que apenas traria outras possibilidades e identidades, conforme dito em entrevista para a Revista Serafina[302]. É da mesma revista o seguinte trecho, que revela uma saída pela performance à grande dama brechtiana do teatro:

> Com o fim da temporada de *As Três Velhas*, Maria Alice cogitou a interrupção da carreira de intérprete. Mas ela foi convencida de que havia uma possibilidade performática inclusive na evolução da doença. "Decidimos assumir [o problema da memória]", conta Furtado, que assina a dramaturgia da peça.

A lição que Maria Alice Vergueiro experimenta neste momento decisivo de sua vida não é um mapa restrito e enterrado em seu território particular, como um segredo vivido no susto. Ao testar os seus limites com as possibilidades que a performance evoca, pôde tornar públicas as suas cartografias, ao narrar derivas e correntezas, entre calmarias e borrascas, encontrando um tesouro que divide sem apego. Ela quer entender o brilho fugidio dessa joia, e faz com que cada espectador encare uma faceta que brilha, nos reflexos que são devolvidos aos olhos do público. Se brilha, por que em breve virará pó? Eis o maior tesouro: os enigmas indecifráveis (mas sentidos em experiência direta) e a lição do desapego. Os maiores tesouros seriam os espirituais, que brilham na eternidade das ações e progressões. "Pedimos aos que estão morrendo que sejam nossos mestres porque não podemos experimentar a morte antes do tempo. Precisamos contar com aqueles que enfrentaram doenças que ameaçam a vida para serem nossos instrutores." (KESSLER, D; KÜBLER-ROSS, E., 2004, p. 196)

A geratriz de uma *gerontopoiesis* em *Why the horse*? é o recurso da memória e do esquecimento. Maria Alice reúne em cena partes de sua trajetória como atriz, já contando com a sua morte como uma dessas partes ocorridas, "fechando", antecipadamente, a sua historiografia pessoal. Assim, parece remendar em cena partes de sua história misturadas

---

[301] Sobre o documentário, uma matéria da emissora de televisão REDETV!: https://www.redetv.uol.com.br/videos/leitura-dinamica/filme-gorgona-desenha-retrato-da-carreira-de-maria-alice-vergueiro

[302] Matéria sobre *Why the horse?* na Revista Serafina, da Folha de São Paulo, em 30 de outubro de 2016*:* https://www1.folha.uol.com.br/serafina/2016/11/1826901-aos-82-maria-alice-vergueiro-assume-o-parkinson-no-palco-e-dirige-pecas.shtml

com seus caminhos no teatro, montando um corpo múltiplo. A performer fala de si sem necessitar discorrer seus episódios históricos, por optar em explorar mais a sua situação e condição atual no mundo. A dama indigna lida no espetáculo com elementos do real (sua condição física e psicológica, sua intenção e seu impulso para essa realização; sua fala mais livre com depoimentos; memória projetada de outro espetáculo antigo em que atuou) e da ficção (músicas e trechos textuais de peças – utilizadas aqui como memórias do teatro – e a própria morte anunciada como performance). Maria Alice não conseguiu morrer em cena durante as apresentações – como ela e o elenco sempre buscaram falar em tom de humor durante entrevistas e espetáculos –, mas diz que continua ensaiando. Ainda assim, o ensaio sempre é diferente da estreia: "(...) acho que o velório é uma coisa, o epitáfio é outra. E eu ainda não entrei no epitáfio."[303]

[303] Matéria realizada com o Grupo Pândega para o Correio Braziliense: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/03/22/interna_diversao_arte,523332/maria-alice-vergueiro-recorre-ao-palco-como-ferramenta-de-sobrevivenc.shtml

2.3. – *Amanhã é outro dia* : Quando a memória dança :

Acima: Momento de conversa com Angel Vianna, em sua residência.
Fig. Angel Vianna e Marcelo Asth posam para a foto junto a boneca Angel, que recebeu de presente e contém características suas, como a presença do vermelho em seu vestuário, os óculos escuros, a mecha branca nos cabelos e uma bolsa em seu braço (que afirma ser peça fundamental de sua composição).
Fotografia de acervo pessoal.

No dia 23 de junho de 2018 tive a oportunidade de passar momentos descontraídos e felizes ao conversar com a bailarina, professora, coreógrafa e pesquisadora do movimento e da dança, Angel Vianna (ou Maria Ângela Abras Vianna), em sua residência, localizada no bairro do Leblon, no Rio de Janeiro. Sentada a uma mesa coberta com toalha para refeição, Angel me contou algumas de suas histórias, com alegria e disposição. Uma tarde longa de sábado em que acompanhei Angel em um lanche farto, que em seguida, transformou-se em um almoço no fim da tarde. O motivo de nosso encontro foi a realização de uma entrevista[304] com Angel, na qual pude recolher relatos e impressões para comentar neste Mapa o espetáculo *Amanhã é outro dia*[305], um solo de movimentos, projeções, gestos e palavras, teatro-dança-performativo, de interação com memórias, tecnologia, poesia e público ativo. O espetáculo estreou em 2016 no Centro

[304] A entrevista com Angel Vianna foi realizada no dia 23 de junho de 2018 em. A nossa conversa também foi acompanhada pela pesquisadora, bailarina e atriz Andrea Elias, que trabalha diretamente com Angel e auxilia em algumas tarefas do dia-a-dia. Andrea foi a ponte para este encontro e agradeço a ela por esta oportunidade.
[305] Assista ao *teaser* do espetáculo *Amanhã é outro dia*: https://vimeo.com/168417308

Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro com direção e dramaturgia do ítalo-argentino Norberto Presta e atuação de Angel Vianna. A entrevista[306] está disponível na íntegra para livre acesso no site do Projeto Performanciã, porém aqui neste Mapa selecionei apenas alguns trechos que remetem diretamente ao processo de criação e realização do espetáculo a partir de suas impressões, somando para esta reflexão sobre a cena.

Aos 90 anos, Angel Vianna é conhecida por suas relevantes contribuições para a dança no Brasil e para o pensamento da pedagogia da dança. Não é uma mestra da técnica apenas: Angel é conhecida em seu trabalho por acessar o coração do outro e apontar caminhos para que cada aluno ou bailarino com quem trabalha encontre seus caminhos a partir de seu próprio corpo. Angel não se restringe somente à dança e à expressividade corporal, mas também arrisca em outros moldes, sempre se transformando. Com sua mente ágil, sua firmeza e com seu humor radiante – traços marcantes de sua personalidade –, traz ao seu ensino, ao seu trabalho diário, à sua escuta e à sua fala, a seriedade que é necessária para aplicar as suas ferramentas da melhor maneira. Angel tem alunos que são colegas, parceiros e adeptos de sua forma de lidar com o mundo e com a dança. Em sua vida estudou piano, escultura, ballet e outras danças. E todas essas experiências compuseram um olhar particular para desenvolver a sua relação com a arte.

Assisti *Amanhã é outro dia* e vi pela primeira vez em um palco essa referência nacional, que ali apresentava mais que o corpo em exercício, nos fragmentos de sua vida explorados, compartilhados em um espaço íntimo, onírico e sagrado, por ser um espaço de intimidade e espiritualidade aberto em processo. Uma vida rica em trajetórias poderia ser definida em uma frase dita por Angel neste espetáculo: "*Gente é como nuvem, sempre se transforma*". Em um momento de nossa conversa, pergunto a ela sobre esta frase, curioso por sua poesia. Angel me responde:

> *Essa frase saiu quando meu marido morreu e depois eu perdi o Rainer dois anos depois. O sentimento era tão grande que, eu falei que ia fazer uma dança sobre a saudade de Rainer e de Klauss. E eu comecei a ver de outra maneira, que as nuvens são bonitas, tem diversas maneiras de você ver... a nuvem pra mim tem forma de maçã, gente, peixe... milhões de formas. Ela passa de uma forma pra outra rapidamente. Ela tem uma cor, rapidamente. E eu aí fico encantada com as nuvens, como elas são interessantes. Elas são uma forma, uma figura, um movimento. Igual gente, move, fica parado, é um ser mas também é um desenho. Eu olho gente nas nuvens. Eu vejo montanhas, castelos, tudo me vem a*

[306] Visite, no site do Projeto Performanciã, a aba com as entrevistas realizadas. Para visualizar a entrevista com Angel Vianna, acessar o terceiro arquivo com extensão .pdf da lista: https://www.projetoperformancia.com/entrevistas

> *minha cabeça. E aí eu me distraio vendo as nuvens ao invés de ficar nervosa com os baques do avião. São como gente, sempre se transforma. E a nuvem transforma.*

Em Angel tudo são histórias vivas. Ela gosta de narrar seus fragmentos e facilmente encontra pessoas dispostas à escuta, pois seu jeito pessoal seduz o ouvinte quando descreve em detalhes suas experiências e fatos de sua carreira profissional, assumindo uma simplicidade diante de sua riqueza histórica. Angel não fala de si sem deixar de rememorar momentos com seu esposo e companheiro profissional, Klauss Vianna, e com o filho do casal, o bailarino Rainer – ambos falecidos. De suas saudades Angel foi encontrar suas transformações. As nuvens ensinaram a Angel, a partir de perdas e de sinais de que o mundo está em constante dança. A partir de sua resposta proponho: se agora estivéssemos olhando para o céu e víssemos uma "nuvem Angel Vianna", o que nela veríamos? Angel prestamente diz:

> *Acho que a minha nuvem mantém e depois ela muda. Eu mudo muito. Meu corpo muda. De quando você nasceu até você morrer. Cada hora eu sou uma coisa. Minhas memórias são muitas. É muita coisa que eu fiz. As nuvens então me lembram gente. É bom, cada um tem seu sentimento. O meu sentimento é de gente que transforma, gente que tem coragem, gente que não é à toa que veio aqui.*

E Angel não veio à toa. Nunca deixou de construir, realizar, pesquisar, dançar, lecionar, ensinar, buscar. Em cena aos 90 anos, costura lembranças para se encontrar cada vez mais. *Amanhã é outro dia* é uma homenagem, uma revisitação, um convite à poesia, e traz essa ideia de que o mundo não para. Angel não para, mas um dia, como todos os humanos, entregará sua história ao mundo. Pergunto a ela se uma vida inteira cabe em um espetáculo ou se são necessários ainda mais espetáculos para falar de Angel Vianna, ao que ela responde: "*Se Deus me permitir ficar, a vida inteira. Se você não é capaz de pôr a perna aqui, mas pôr aqui, eu fico aqui. Né? Mas não é porque eu quero, é porque onde sou feliz é lá. Eu cheguei à conclusão. Você pode não gostar, vão falar: "ela tá velha, tá 'coroca'. Mas tá lá!*".

Realizando uma criação cênica que não se define em única linguagem, Angel compõe um solo de dança autoral com o auxílio da direção de Norberto Presta, que relaciona os 50 anos de sua chegada ao Rio de Janeiro com a história da cidade e da dança em nosso país. A protagonista em cena acumula tudo o que pode ser: bailarina, coreógrafa, atriz, performer, professora. *Amanhã é outro dia* é performativo na escolha

autobiográfica das memórias, elementos e objetos utilizados, como com os módulos em cena para projeções de fotografias e vídeos de momentos seus – um deles como um grande espelho ou porta-retratos ovalado. Como recurso bem explorado em cena, a projeção de fotos e vídeos junto ao jogo entre luz, sombra e corpo em movimento provocavam efeitos de sobreposição de imagens de Angel no presente com Angel no passado. Ao se posicionar por detrás de um dos suportes onde se encontrava uma projeção, a artista de repente aparecia em um truque de luz e... dançava! Com esse efeito, Angel parecia sumir e reaparecer em cena, se confundindo às próprias lembranças.

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

Diante de conjuntos de memórias, tecidos e luzes, a imagem que se movimenta a partir do que lembra, o que em cena é projeção e o que é ela? Não nos afastamos de nosso passado, como se fosse uma distância calculável. O tempo está acumulado em nós e todas as suas camadas temporais estão justapostas. Angel Vianna em cena jogava tanto com o movimento quanto com a inércia em ritmo, atravessava as imagens e embaralhava os seus momentos – rearranjos dela mesma. As imagens sobrepostas do tempo de Angel enriqueciam a percepção do público sobre esta personagem viva ao abrir espaços de imaginação para além do palco, criando focos de atenção distintos e complementares com a ajuda da mídia. Segundo a pesquisadora Gabriela Lírio Gurgel Monteiro (2010, p. 3):

> O espetáculo mediatizado/atravessado pelas imagens passa a apresentar dois espaços complementares e dialógicos: o espaço do ator e sua interação direta com o público e o espaço da imagem, aberto a deslocamentos, porque introduz por si só outros espaços, em uma lógica de acumulação e, em alguns casos, de excesso.

Outro recurso bem utilizado é a narração dos textos em *off*, que auxiliaram na construção cênica sem exigir tanto da memória da performer. Em alguns momentos Angel quebra com este recurso, comentando de modo mais livre algo da cena, mas quando ouvimos sua voz gravada ganhando o espaço do palco enquanto uma projeção acontece ou enquanto ela dança ou destaca um gesto, percebemos o áudio não só como atuação/narrativa, mas como indutor de ação pela performer. O texto de memória narrado na cena, faz de Angel também espectadora de sua história – assim como nós, ela ali está

sendo tocada. “Palavra e imagem conjugam-se em uma sintaxe confluente no corpo do ator, ora mediatizado por novos dispositivos, ora agente da ação (MONTEIRO, G. L. G., 2010, p. 3). A performatividade em cena não é apenas trabalhada em recursos reconhecíveis do território do contemporâneo no teatro – como na narração em *off* –, mas como estímulo da atmosfera da ação que se apresenta. Além da escuta de sua história gravada com o registro de sua voz, Angel utilizava a memória como uma indução a estados e ritmos, apresentados nas suas expressões físicas e movimentos corporais. Sobre o papel do corpo do performer em cena, a pesquisadora Beth Lopes (2009, p. 137) nos traz a seguinte reflexão:

> O corpo é o espaço da memória do performer, o lugar onde os sentidos se constituem perante o público. As ações compõem a sua linguagem, história e ideologia (todos têm uma). 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 inscreve uma “matriz de si”

O palco, desse modo, ganha contornos de um espaço de exposição, como uma galeria. Vemos trechos, recortes, movimentos, sem um encadeamento orientando o enredo. Uma trama linear não faz falta nessa experiência, pois a unidade do espetáculo está presente. Angel no palco é desdobrada em camadas e podemos ter não só a oportunidade de ver uma aclamada profissional de dança em cena atuando com seus quase 90 anos, mas a exposição de seu passado no reconhecimento de sua história.

Uma vida pode virar uma biografia em um livro, um documentário cinematográfico, um filme baseado em uma biografia e encenado por outra pessoa, mas quando temos no palco do teatro o biografado/“bioencenado”, quando temos a chance de partilhar também da presença daquele homenageado, adentramos espaços que apresentam a vida como um sonho ou como um filme a partir de seus materiais repartidos: “Ao utilizar imagens projetadas, fotos, vídeos, *slides*, imagens de computadores, trechos de filmes, reprodução de espaços de intimidade, entrevistas, a vida como produto da narração vê-se transformada em espetáculo imagético, em ‘efeito cinema’” (MONTEIRO, G. L. G., 2010, p. 2). Como vimos no início deste Mapa, o gênero autobiográfico encontra no terreno do teatro performativo e contemporâneo, as ferramentas de criação e os procedimentos pós-dramáticos necessários para um trabalho performativo com seus documentos cênicos – de uma forma que envolva o público da experiência em uma reflexão mais ativa e

participativa que em espetáculos tradicionais que optam por uma dramaticidade convencional para narrar histórias de vida.

Acima: Angel Vianna em cena com a cadeira de rodas e suas sapatilhas de *ballet*.
Fig. Dois momentos distintos da cena em que Angel apresenta suas sapatilhas. Primeiro, a bailarina veste-as em suas mãos, logo em seguida, Angel calça as sapatilhas em seus pés.
Montagem com fotografias de Guilherme Castoldi.

Assim como Maria Alice Vergueiro em sua centésima apresentação de *Why the horse?*, Angel também chegava ao palco em uma cadeira de rodas, na qual dançava com os gestos de suas mãos e com todos os seus poros em presença. Na entrevista, Angel me contou que precisou da cadeira de rodas logo na estreia, pois tinha machucado a perna lá mesmo no teatro – assim a cadeira ficou em cena. Aos poucos Angel se levantava da cadeira e traçava passos pelo palco, até sentar-se em outra cadeira. Apresentava ao público, com destaque, um par de sapatilhas que vestia em suas mãos. Calçando-as como luvas, fazia dançar as mãos em posições de pés no *ballet*, em uma cena sublime realizada em uma dança diminuta. A dança reinventada na poesia de suas mãos flutuando, como Chaplin um dia também brincou[307]. Após a construção inicial de um corpo que aparenta ser frágil em cena, Angel calçava as mesmas sapatilhas nos pés e erguia a sua perna esticada até a sua cabeça, abraçando-a no alto, com a elasticidade e o preparo de quem dedicou uma vida inteira ao uso consciente do corpo – contrastando assim com a primeira imagem sua que víamos na cadeira de rodas. Essa é Angel-nuvem. Quando comento com ela sobre a surpresa que gera essa quebra em cena, Angel me responde simplesmente: "*Eu estava já trabalhando para ver onde eu colocava minha perna. Se ela está com*

[307] Na cena da "dança dos pãezinhos", no filme *Em busca do Ouro*, de 1925: https://youtu.be/u4ru5qL4gSc

apoio... Eu trabalho com apoio o tempo todo". Essa quebra gerada a partir de seu gesto revelado apresenta, para além do efeito para o público, uma quebra de uma imagem. O que vemos se comporta como aquilo que presumimos? Há novidade em tudo aquilo que fechamos como ideias prontas. O movimento inesperado de um corpo que aparenta rigidez, pela avançada idade, é um fator surpresa não pela imagem que Angel constrói, mas pelo que consegue desconstruir em seu público. A arte nos surpreende.

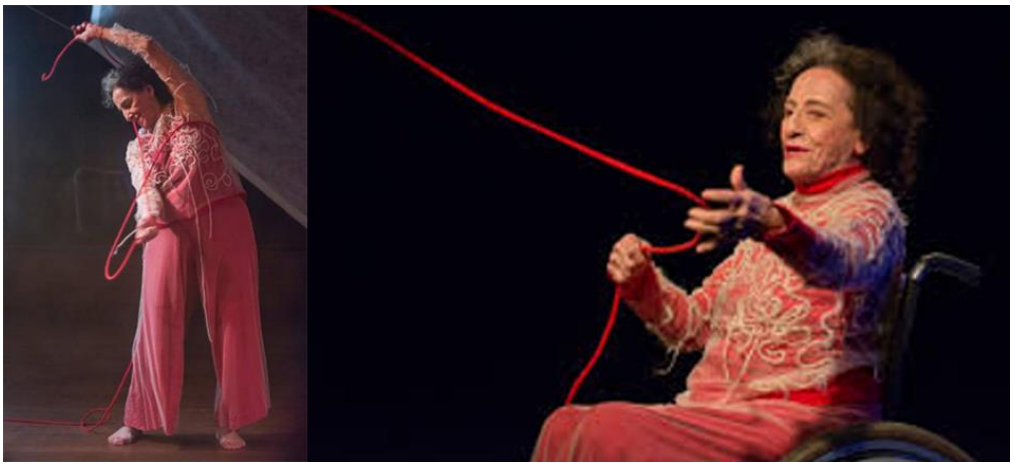
Sobre a construção da dramaturgia e da encenação, Angel abre o seu processo de criação, me narrando como foi tocar em lugares íntimos da memória e como essas investigações junto ao diretor foram concretizando a forma do espetáculo:

> *Ih! Entra tudo, menino! Não é uma coisa. Entra uma percepção. Ó! Depois, se você não tem uma coisa, você pode colocar outras coisas. (...) Norberto me leva uma coisa que eu nem sabia, que eu tinha esquecido o que tinha escrito, quando eu era mais nova, mas aqui mesmo no Rio, que ele achou umas coisas que eu escrevi: quem sou eu, de onde eu vim, porque que eu vim, pra que que eu vim, o que queres de mim, pra onde eu vou, porque que eu vou... era assim que estava escrito. E ele transformava, depois ele falava: "– Angel, lembra?". Era interessante, ele era curioso também. Era uma papelada que eu escrevia – e que ainda escrevo – e vou deixando, que depois eu resolvi colocar num local. Então, é porque cada vez eu percebia uma nova maneira de descobrir este instrumento que é o corpo. O corpo me fascina. A primeira coisa que fiz do corpo para a peça foi a batata da perna da minha colega de dança. Isso eu escrevi e ele pôs. No Amanhã é outro dia eu comecei a pensar: "mas poxa, eu escrevi isso tudo?". Amanhã é outro dia... muita coisa eu mudei lá. Eu até cheguei no final cansada, eu não estava gostando. Eu falei: "Angel, você ficar sentada e mostrando movimento...". No princípio eu brigava com ele (Norberto) que eu não queria ficar horas e horas levantando a mão, mas depois eu percebi que ele estava fazendo um trabalho bonito que todo mundo estava "adoraaaando". Eu subia a mão lentamente. Depois falei: "Ah, Deus, desculpe. Meu filho, muito obrigado. Eu gosto agora!". No princípio eu falei: "ah, vou fazer qualquer coisa". (risos) Depois falei: "Angel, trabalha com seu sentimento!". Ali eu começava a lembrar de tudo. Eu olhava pro meu retrato e eu começava até eu chegar no caminho. Aquele caminho... tempo... depois aquela história... aí era sentimento. Era uma organização do tempo que eu tinha pra aquilo que estava escrito. Depois quando eu lembrei, quando eu falo: "eu me encantei pela batata da perna da minha colega...", que tinha uma foto no retroprojetor, aquilo já era um trabalho que eu tinha feito do pé dela, dela mesmo. Eu olhava minhas colegas de dança, eu dançava com elas, eu falava: "poxa, ela tem uma batata da perna tão forte, a minha não é, por isso que ela sobe tão alto, na sustentação do pé". Eu achava interessante ver o pé da minha colega, era de uma menina que eu gostava muito, eu achava que ela era uma das melhores alunas daquele trabalho – a mãe dela era pianista daquela escola.*

Ao indagar a Angel como foi para ela trabalhar com suas memórias, ela me disse que teve muita liberdade para agir e criar: "*Eu realmente achava tudo muito difícil naquela palavra minha sair dança. Mas saiu! Daquilo sair dança. Acabou dando. Norberto criou, fez, me ajudou. Era uma coisa diferente, totalmente diferente*". Contei para Angel do processo que a atriz Maria Alice Vergueiro experienciou com a temporada de *Why the horse?* e perguntei o que ela pensaria sobre a morte. Assim como Maria Alice performou a antecipação de sua morte, Angel em cena performou o enredo de sua vida. Por mais que Angel tenha admirado a intenção dela, disse que não gostaria de se preparar para a sua morte e que, se pudesse, refletiria junto a Deus:

> "*Deus, dá licença, eu acho que você poderia mudar um pouquinho a morte: você ia andando... (risos) até sumir!". Ao invés de ir praquele caixão. Me dá um pouco de pânico. O que que é a morte? É uma interrogação muito séria. Não quero ir contra nem a favor de nada, mas ela (Maria Alice Vergueiro) é corajosa. Por querer morrer em cena. Eu já pensei nisso uma vez, mas depois pensei melhor: não quero morrer, nem em cena! (risos) São pessoas que precisam ir. Se você pensar é um grande mistério a vida e a morte. Não sabe o que fazer, porque não sabe mais, cada hora Deus te dá uma chance. Estar cada vez mais atenta com a vida, querendo descobrir tanta coisa bonita que tem, né? Você descobre a performance, eu gosto de descobrir novos caminhos.*

No final de seu espetáculo, Angel estendia algumas linhas vermelhas no proscênio, como se manipulasse e desvelasse um novelo com suas memórias. Seu figurino também era composto por linhas de lã que desenhavam caminhos sobre seu corpo. Esses fios de histórias, até então sendo somente do domínio de Angel, são generosamente passados ao público. Angel entrega os fios de sua história para que outras pessoas passem adiante o que ela é e foi. Assim como no espetáculo *Why the horse?*, na cena final de *Amanhã é outro dia* um momento performativo se destacava do restante do espetáculo.



Acima: Angel prepara uma linha que repassa para o público em uma ação que envolve ativamente seus espectadores.
Fig. À esquerda, Angel dança com a linha vermelha. À direita, prepara o fio para entregar ao público.
Montagem com fotografia de Maurício Maia (à esquerda) e de autoria desconhecida (à direita).

Outro recurso performativo é a ausência de níveis de representação em cena ou um fluxo entre formatações de atuação que se aplicam em diversos níveis. Não seria apropriado dizer que Maria Alice e Angel chegavam a representar, mas experimentavam marcações realizadas ao longo de ensaios até alcançarem algumas formas a partir da montagem das cenas – ainda assim, não deixam de ser elas mesmas nas encenações, sem assumir uma personagem ou destacar uma atuação complexa. Ao mesmo tempo, assumem uma não-atuação completa (mais comum à performance) nos momentos de finalização da peça. Em espetáculos que se enveredam por uma estética contemporânea, a gama de possibilidades de atuações se amplia, podendo seus atuadores experimentar o que Michael Kirby observou com a escala que desenvolveu[308].

Nesse momento liminar do espetáculo, Angel, do proscênio, quebrava a teatralidade da cena deixando para trás as suas memórias e todos os seus efeitos para ensinar uma música aos presentes enquanto passava entre as fileiras de espectadores esses longos fios que, para serem levados até a última fileira, exigiam uma participação corporal ativa do público, que esticava os braços e levantava as mãos como uma grande "*ola*" em tempo lento em um estádio de futebol. A canção que Angel canta e o público acompanha é simples, tem versos sucintos como as cantigas infanto-juvenis e fala sobre o movimento de esticar o encolher dos braços. A música dita o movimento da plateia que, dentro do jogo, brinca com Angel. Podemos relacionar o momento do passar das linhas adiante, por Angel, com o momento em que a grande mortalha desce no palco para cobrir o corpo de

[308] Os níveis de atuação destacados por Michael Kirby em sua escala estão apresentados na página 36 do Mapa *A arte da performance como arte de envelhecer*.

Maria Alice, como momentos limiares de cena que fazem a transição para um espaço de quebra mais performativo que teatral – abrindo a proposta da cena para a interação e a reflexão direta através da experiência.

A bailarina termina o espetáculo sobre a sua história em relação com a dança fazendo uma plateia inteira dançar sem sair de suas cadeiras – do mesmo jeito que Angel inicia dançando em *Amanhã é outro dia*. Angel propõe essa inversão em uma participação ativa e performativa do público, que é inserido em seu jogo. Logo, sem perceber direito, a cena findava sem um desfecho presumível ou um efeito apoteótico. O espetáculo de memórias de Angel ainda não teve suas cortinas fechadas. Sobre a opção pelo final aberto da peça, Angel me conta:

> *Norberto virou pra mim e perguntou: "no final do espetáculo você daria uma aula?" Eu disse: "vamos ver". Não podia ser grande pra não atrapalhar tudo. Eu gosto muito de dar aula, mas neste momento me veio na memória um trabalho de uma amiga minha argentina, que me convidava, convidava Rainer sempre pra assistir as aulas... Patricia Stokoe... era uma pessoa que tinha um trabalho muito bom, tecnicamente, corporalmente. Eu gostava do caminho dela, ela dava aula pra criança, passou pelo ballet clássico, e eu falava: "vou ficar amiga dessa moça, ela tem duas filhas lindas...". E ela tinha contato com as crianças. Ela tinha um pianista e então ela pediu pra ele criar um trabalho onde tocavam as crianças. E cantamos ali: "Eu descobri, eu descobri! Se eu me estico para cima posso crescer, se me faço pequenina, posso desaparecer". Norberto me pediu pra dar uma aula, mas pensei em cantar com o público essa música fazendo o movimento. Aí pedia pro público cantar: "mais alto, mais alto!". Eu jogava o fio vermelho, a linha. É pra fazê-los se moverem, eles acreditarem! Eu falo tanto da articulação, das dobras. Já que nós temos dobras, eu falava: dessa vez vamos fazer dessa maneira, agora assim, mostrando que se você trabalhar as dobras é mais fácil pro movimento. Toda parte também é você que pode criar. E eu acredito na criação. Outro dia escrevi: "só não cria quem não acredita que cria". É verdade, tem gente que tem vergonha.*

Na criação e na apresentação de *Amanhã é outro dia*, Angel se coloca diante de sua história no exame de suas memórias em uma autoperformance ou performance solo, cultivando dimensões do teatro documental a partir da exposição de seus documentos – que neste caso, revelam não somente uma camada histórica pessoal, mas a sua contribuição para o legado cultural no Rio de Janeiro e no Brasil e a sua importância como profissional (o que faz do espetáculo também um documento).

2.4 – Envelhecimento e memória no teatro comunitário :

É necessário analisarmos uma formatação especial de realização teatral tratando a memória e o envelhecimento em relação a performatividade na cena contemporânea. Foram apresentados até o momento exemplos de espetáculos profissionais que lidaram com materiais biográficos de pessoas envolvidas com a arte por profissão e que já estão acostumadas a se apresentar em seus caminhos de expressão. Neste tópico o exercício de reflexão será discorrer sobre o teatro de memórias realizado por amadores, não-virtuoses, pessoas comuns que se encontram nos denominados grupos de teatro da terceira idade.

Neste tópico me refiro à prática teatral desses grupos com o intuito de trazer o seu sentido pontual associado à uma visão voltada para a vitalidade e para a participação ativa na comunidade, com referência a uma aposentadoria dinâmica e integrada à sociedade. Essa visão ganhou atenção e consistência a partir de iniciativas que colocaram tais ideias na prática. A utilização do teatro como ferramenta em grupos da terceira idade, nos dias de hoje também se apresenta como uma tendência. Tais grupos são cada vez mais comuns e revelam que o exercício teatral ocasiona muitos benefícios para pessoas que estão aposentadas e envelhecendo. A partir de iniciativas como programas e projetos de extensão acadêmicos, da criação de Universidades Abertas à Terceira Idade[309] (as UNATI / UATI[310]), de grupos formados em espaços institucionais (como o Sesc e o Sesi[311]), de organizações não-governamentais, de associações comunitárias, locais religiosos e clubes esportivos e de lazer que fornecem seus espaços para a abertura de turmas, percebemos que o teatro para idosos é uma ferramenta rica de integração social, de inserção ativa com seus pares em comunidades, de expressão corporal, de atividade física e cognitiva, de desenvolvimento de habilidades e talentos e também de estímulo mnemônico. A psicóloga e pesquisadora Mariele Rodrigues Correa (2009, p. 13) observa: “O trabalho centrado na formação de grupos com a velhice e a terceira idade permite uma experiência

[309] “Hoje em dia, essas organizações estão presentes em grande parte das universidades públicas e particulares e continuam sendo fundamentais para a difusão dessa imagem ativa, saudável, empreendedora, capaz de produzir, consumir e participar de outros campos da sociedade. E é por meio da instituição universitária, que representa a ciência e o saber, que se tem procurado demonstrar que há possibilidade de vida saudável para os idosos e que estes devem manter-se ativos no meio social, desfazendo estereótipos de uma fase marcada pela caduquice, invalidez e inutilidade. Mais uma vez, há uma preocupação em refuncionalizar a figura do velho e redimensionar os processos de envelhecimento.” (CORREA, 2009, p. 53-54).

[310] No Brasil temos em média 30 Universidades Abertas da Terceira Idade, a partir de iniciativas de universidades públicas ou privadas.

[311] Serviço Social do Comércio e Serviço Social da Indústria.

de enfrentamento dessa tendência de individualização e sujeição na atualidade que também afeta a velhice".

Estes espaços criados para o idoso contribuem para a autoestima e para a apreensão de novos conhecimentos. Encontrar novas ideações de vida que estimulem o idoso a redescobrir valores em novas atividades, reconhecendo seus limites e compreendendo ainda ser atuante e capaz de vivenciar experiências de fruição em sua vida, é o objetivo destes espaços que procuram oferecer oportunidades para a recriação de um sentido na velhice, unindo histórias e personalidades diferentes por algo em comum. "Deve-se consumar 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). É importante mencionar que o crescimento desses movimentos artísticos realizados para/com/por pessoas maiores de 60 anos contribui não somente para a vida deste público alvo que é inserido em uma comunidade, mas diretamente na visão da sociedade sobre o processo do envelhecimento humano. Estereótipos relacionados à figura do idoso são mais facilmente desconstruídos quando a visibilidade social enfoca o envelhecimento ativo e suas possibilidades inúmeras, a partir do universo particular de cada indivíduo idoso.

Como cada pessoa passa pelo envelhecimento, processo inerente de nossas vidas, é o que faz a diferença. Ter um encontro com a arte e com o teatro durante a velhice é um convite ao que há de mais íntimo em si, uma oportunidade de se revisitar, onde, através da ludicidade e do contato com o outro, se evidencia a própria vida. "A vida é breve, a arte, longa" – assina o aforismo o pai da Medicina, o grego Hipócrates. A palavra "arte" aqui traz o significado de conhecimento, ciência ou técnica. Por isso, o encontro com o conhecimento não tem hora certa para acontecer, em todas as instâncias, pois sempre há algo novo a desbravar, possibilidades antes não atendidas que são agora desafiadas com coragem e renovação. Para se ter conhecimento, ciência e técnica, somente o tempo e o exercício são necessários. Viver o tempo antes de atingir a sua brevidade, realizando a sua experiência.

A pesquisadora e professora Marina Henriques Coutinho (2012, p. 89) mapeou alguns termos e modalidades do fazer teatral que se referem a um teatro comunitário não focado no aspecto comercial, sendo mais "periférico", marginalizado e que ocorre em espaços informais e não tradicionais, envolvendo participantes comuns como criadores e realizadores motivados "pelo desejo político de transformar, por meio do teatro, realidades individuais e coletivas." (*ibdem*). Alguns destes termos são conhecidos como

“performance comunitária”, “teatro em comunidades”, “teatro para mudança social”, “teatro popular”, “teatro de intervenção”, “teatro para o desenvolvimento”, “teatro comunidade”, “teatro para solução de conflitos” e “teatro aplicado”. Este último termo foi sugerido na década de 1990, pelo professor inglês Tim Prentki, para agregar e incluir tais práticas, buscando “uma teoria e uma motivação política comum” (p. 91). Como esclarece Marina (p. 93-94), o termo teatro aplicado deve ser pensado a partir da intenção de sua aplicação, suas razões e necessidades coletivas, pois Prentik pensa que a aplicação do teatro em comunidades tem um impacto político para quem faz e quem assiste, marcando diferença nos modos de relação e interação dos participantes para com o próprio meio e com o mundo à volta, ao revelar histórias ocultas de uma comunidade em processos horizontais que inspiram autonomia. Tais processos teatrais comunitários não revelam somente as histórias de um grupo, mas o próprio grupo.

Obviamente, não é todo teatro realizado com esta configuração comunitária que promove experimentações performativas e ousa descobrir estilos e estudos que refletem outros modos de idealização da cena, para além de uma concepção convencional e tradicional da linguagem, se utilizando de uma narrativa dramática usual. Aqui observaremos a memória utilizada como um recurso da cena contemporânea para o levantamento de uma dramaturgia que prioriza características pessoais e os fatos das vidas dos envolvidos nessas produções teatrais, atentando para a utilização destes recursos como escolhas conscientes que são apreendidas pelos idosos dentro do estudo da linguagem. Também não nos ateremos a comentar espetáculos por inteiro, mas a citar detalhes e alternativas que apontem para o foco dessa pesquisa.

Para além da memória como texto, alguns exemplos dados se referem a opções performativas para as ações a serem comentadas, dissolvendo o plano da representação. Não podemos compreender a escolha pelo performativo na cena realizada com grupos de idosos somente como opção estética e de tendência estilística, mas como uma alternativa metodológica e pedagógica que, inclusive, pode facilitar o trabalho desenvolvido com este público. Procedimentos cênicos performativos abrem processos criativos que vasculham a vida de seus integrantes, envolvendo-os em uma busca atenta por seus arquivos e alçando esses materiais a uma importância muitas vezes não experimentada na vida cotidiana – tendo quase sempre como opção, a apresentação de particularidades de cada componente do grupo, sem representação de personagens.

É comum nesses grupos encontrarmos pessoas que nunca ou que pouco lidaram com a linguagem dramática e teatral, que não tem referências de atuação (a não ser pelas

novelas televisivas), que não apresentam facilidade para a leitura e para o jogo teatral, que trazem características de inibição e introversão ou que foram oprimidas em algum nível em seus percursos. Muitas dessas questões se resolvem no exercício do dia a dia, com a prática de exercícios teatrais que desenvolvem novas potências no corpo e na mente do idoso praticante. Porém, como os processos geralmente são abertos para apresentação dos trabalhos desenvolvidos, algumas soluções práticas podem ser tomadas para facilitar o desenvolvimento do idoso na cena, investindo em caminhos que não devem ser compreendidos como mais "rasos", ao adotar recursos que se distanciam de convenções e ao basearem-se na não-atuação, no estímulo para explorar uma memória, no relato pessoal e na lembrança revisitada.

Decorar textos e ensaiar falas e marcações, com o pouco tempo que os processos geralmente têm para ser cumpridos, podem ser opções que trarão dificuldades para o mediador/diretor que guia os processos cênicos com idosos. Investir em personagens com níveis de atuação complexa, que exijam uma decupagem de intenções, gestos, partituras, movimentos, falas, emoções e relação aprofundada com o texto pode ser pouco proveitoso em um processo – a não ser que o grupo esteja mais afinado com a linguagem e tenha participantes mais disponíveis para essa pesquisa e para essa prática, ou quando alguns participantes se destacam e são colocados para fazer os principais papeis dentro de alguma estrutura dramática. O teatro na terceira idade deve ser um momento prazeroso e de respeito às estradas pessoais de cada componente de seu grupo. Mesmo assim, encontramos em muitas iniciativas de teatralização com idosos, o desejo dos grupos em investir em histórias simples, com desenvolvimento linear e uso de personagens fáceis ou estereotipados em uma construção de conflitos à moda do gênero teledramatúrgico. É possível afirmar que nem todo grupo de teatro realizado com a terceira idade tem o propósito de aprofundar conhecimentos sobre a arte teatral, podendo vir a reforçar um possível caráter assistencialista da iniciativa – que vise apenas a integração do idoso em alguma atividade ou que busque gerar lucro, visibilidade e atenção mais para o espaço onde a ação é promovida do que investindo na qualidade de processos e resultados nas oficinas e cursos ofertados.

Podemos identificar mais facilmente nos espaços institucionais ou acadêmicos o compromisso de profissionais facilitadores com as propostas levantadas com idosos, partindo de premissas éticas de convivência, da realização de um trabalho respeitoso com as diferenças do grupo, tratando com zelo todas as questões presentes em um processo criativo para um desenvolvimento artístico e expressivo daqueles que participam. Os

grupos formados nas instituições privadas que pensam a promoção da saúde, a integração e a habilidade artística do cidadão idoso e os programas e projetos de extensão acadêmicos que oferecem oficinas de teatro, são espaços em que a consciência do ofício teatral é levada como pesquisa, buscando atingir uma reflexão a partir dos materiais trabalhados e objetivando a apreensão e a construção de linguagens estéticas e artísticas.

Ao longo de uma experiência pessoal que durou dois anos e meio (entre 2010 e 2013), fui facilitador nos processos cênicos e pedagógicos do Grupo Teatro Renascer[312], projeto de extensão universitária da 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 e ações em cena. A equipe de facilitadores[313] é formada pela criadora e coordenadora do projeto, a Profª Drª Carmela Soares e por alunos do curso de Licenciatura Plena em Artes Cênicas e em Música da UNIRIO que estejam na condição de estagiários, bolsistas ou voluntário. Os facilitadores – chamados por Carmela também de artistas-pedagogos – não transmitem conhecimentos de forma vertical, mas promovem debates, formulam perguntas, auxiliam nos processos fazendo com que as experiências, desejos e individualidades sejam respeitados dentro de uma ética que observa os caminhos dos estímulos e dos acontecimentos – mais que metas fechadas, rígidas, estabelecidas.

A psicóloga Ecléa Bosi (p. 55) afirma que para um trabalho com a autobiografia com idosos, há técnicas de pesquisa adequadas, partindo de procedimentos de história de vida e de perguntas exploratórias – "desde que deixem ao recordador a liberdade de encadear e compor, à sua vontade, os momentos do seu passado". Bosi complementa: "uma pergunta traz em seu bojo a gênese da interpretação final; é uma verdade que não se pode negar". Afirmando os caminhos das descobertas de cada participante, criando em conjunto e focando nos conteúdos da linguagem teatral e da alma humana, os facilitadores compreendem as especificidades do processo em que estão inseridos e contribuem para um trabalho mais horizontal. "Para os depoimentos que são autobiografias vale considerar que estas são, além de testemunho histórico, a evolução da *pessoa* no tempo" (p. 56).

---

[312] O Grupo Renascer – Programa de Extensão da UNIRIO que abriga o Projeto de Extensão Grupo Teatro Renascer – funciona no Hospital Universitário Gafreé e Guinle, que tem suas instalações no bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro.

[313] Como são chamados os mediadores dos processos cênicos junto aos idosos, graduandos que compartilham saberes de seus conteúdos disciplinares na universidade, conduzem as aulas e planejam os espetáculos, exercícios, jogos, eventos. O termo facilitador é emprestado das práticas já conhecidas do pedagogo Paulo Freire, relevante para o pensamento de sua "pedagogia da autonomia".

Nesse contato com o grupo, passei por todas estas etapas como facilitador e conheci um universo particular de pessoas que se expressam e aprendem o teatro nos processos cênicos, que unem referências dramatúrgicas às identidades dos participantes e às próprias memórias pessoais e sociais – apresentando, assim, muito de nossa própria história. 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, selecionar como tema da monografia do meu trabalho de conclusão de curso os processos cênicos do grupo[314]. O Grupo Renascer foi o começo de uma trajetória pessoal de aprendizados e percepções em relação à velhice que me transformaram como pessoa. Após me formar, comecei a minha pesquisa no mestrado na UNIRIO realizando uma oficina e algumas performances em meu projeto[315] com pessoas deste mesmo grupo. O que diferencia esta exposição dentro da pesquisa dos assuntos abordados na monografia, é o foco específico a situações em que o elemento performativo é identificado.

Gostaria de comentar particularmente alguns desses fatores a serem identificados como performativos dentro da cena apresentada por este grupo de senhoras e senhores. Aqui também acrescentarei respostas de questões que dividi com a professora Carmela sobre o trabalho do grupo nestes 14 anos. Carmela Soares em sua pesquisa de doutoramento[316] atentou para a questão do material pessoal documental e do estímulo da memória para a criação de cenas teatrais em processos realizados junto a idosos, refletindo sobre distinções entre as palavras reminiscência, lembrança e memória, em suas aplicações na cena do Teatro Renascer. A professora e pesquisadora do envelhecimento na cena teatral afirma que diferenciar estes conceitos é tarefa complexa. No trabalho que desenvolve com idosos, inicialmente algumas memórias vem à tona de forma inconsciente, "*por meio de um gesto, de uma ação no espaço e só depois, em um*

---

[314] ASTH, Marcelo Azevedo. **Grupo Teatro Renascer**: vida em cena, cena em vida. 2012. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Artes Cênicas) – orientação da Profª Drª Marina Henriques Coutinho - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2012
Disponível em: 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 .

[315] Acesso ao site do Projeto Performanciã: www.projetoperformancia.com

[316] A sua tese, intitulada *Teatro de Reminiscência como jogo da recordação: Experimentos cênicos do Teatro Renascer* foi defendida em junho de 2016 no PPGAC UNIRIO.

segundo momento, se dão a conhecer de forma ativa por meio de um trabalho de recordação."[317]

Soares nos dá um exemplo a partir de um relato sobre um momento que marcou o processo do grupo:

> *Surge em meio a um canto coral o canto de um galo feito por um dos atores. O canto surge de forma potente, dando mais expressividade à cena. Tempos depois ficamos sabendo que o canto do galo que o ator trouxe para a cena era a lembrança de um galo de briga que o ator tinha. Por este motivo além do trabalho da recordação, feito de forma ativa, em que a memória de um ator ao ser recordada ativa a memória de outra pessoa, a memória surge também de forma involuntária diretamente no corpo do ator – o que eu chamo de jogo da recordação.*

Em sua pesquisa, a partir de estudos sobre Walter Benjamin, Carmela se refere à reminiscência como uma memória inconsciente que surge de forma involuntária e que pode ser fugidia ou desconhecida do sujeito (lembranças distantes da consciência). Soares (2006, p. 121) afirma: "Nota-se que o jogo teatral, ao alargar o campo sensível e perceptivo dos jogadores, dispara espontaneamente inúmeros gatilhos de lembranças, levando os atores a acessar com frequência memórias involuntárias", que se apresentam como imagens ou achados cênicos aproveitados na criação poética da cena.

Sendo um grupo bastante variado, com pessoas de idades e perfis distintos, o Teatro Renascer atende desde participantes com estilo de vida ativa a idosos com limitações físicas ou doenças como o Parkinson e o Alzheimer. A partir da realidade de que alguns alunos não tem facilidade com a leitura e que outros não conseguem decorar um texto com domínio, a opção metodológica foi sempre abraçar os relatos e vivências de cada um, trabalhados em jogos, exercícios e propostas cênicas que surgem a partir dos desejos dos idosos e da equipe de facilitadores, desdobrando-se e compondo coletivamente os rumos dos espetáculos apresentados em cada ano.

A coodernadora do Teatro Renascer afirma em sua pesquisa que no grupo não há textos a serem gravados ou narrativas prontas no processo, mas há fragmentos de vida e memória reinventados a cada instante e revelados em cena de formas diferentes a cada apresentação: "*A memória é um tecido frouxo que é reinventado a cada novo momento. Esse tecido frouxo confere teatralidade à cena do Teatro Renascer, pois surge de maneira viva, com uma carga intensa de humanidade, capaz de tocar sensivelmente o público*"[318].

[317] Trecho de resposta em entrevista realizada com Carmela Soares em janeiro de 2020.
[318] Trecho de resposta em entrevista realizada com Carmela Soares em janeiro de 2020.

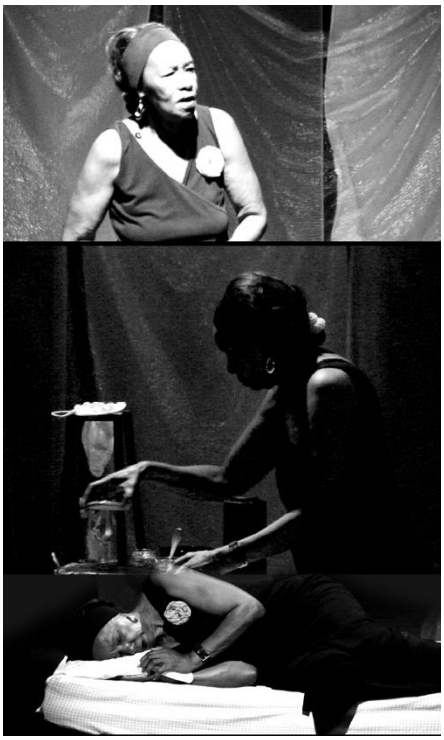
Na cena do Renascer é comum perceber a presença dos facilitadores do processo, auxiliando na condução dos idosos, lembrando marcações – de forma discreta e quando necessário –, ou até dividindo algumas falas com as senhoras e senhores. Por fazer parte de um processo de estudos do grupo e por contar com a assistência dos estudantes participantes do projeto no palco, algumas apresentações são chamadas de "aula-encenação" [319], assumindo o processo aberto da cena.

Me recordo especialmente do processo do espetáculo intitulado *O Grande Passeio* (2010-2011) – que teve como base cênica e mote dramatúrgico o conto homônimo da escritora Clarice Lispector[320], cuja escrita sugere ações físicas e uma profusão de imagens, favorecendo a encenação. As senhoras que participaram desta montagem receberam trechos do conto para trabalhar como quadros, tendo a assistência de um facilitador do processo durante os ensaios para compor as suas partituras físicas e trabalhar junto ao texto as suas questões. Para compor o que apreenderam do trecho do conto, impregnados da memória em seus corpos, ilustravam com seus gestos as visões peculiares da protagonista Mocinha. As ações de cada senhora experimentando a história em suas probabilidades são tintas pessoais que dão contornos únicos ao texto encenado.

Nesta peça, alguns momentos podem ser destacados a partir de características e de uma constelação de elementos reconhecíveis no teatro performativo – excedendo aqui a questão da memória. A relação de tempo e espaço nessa cena é modificada quando uma ação não precisa ocorrer de imediato para uma resolução de conflitos (que não são intrínsecos a essa montagem, se adequando à temporalidade da experimentação cênica. Isso ocorria, como exemplo, na cena inicial de *O Grande Passeio*, quando um café era passado em tempo real por uma senhora. "Além dos espaços, lugares e pessoas, as recordações são acompanhadas por amuletos/objetos que dão cor, textura, volume, cheiro e sabor a imagem da cena, dando materialidade e intensidade para o presente." (LOPES, 2009, p. 138).

[319] As "aulas-encenação", devido ao formato e às características que trazem, favorecem, segundo a professora Carmela Soares (2011, p. 35) "a investigação de uma pedagogia do teatro que reduz a distância entre exercício, jogo e teatro, reconhecendo no cotidiano das oficinas e na cena a teatralidade sendo confeccionada a cada momento."

[320] LISPECTOR, Clarice. O Grande Passeio. In: **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.



Acima: Cena de *O Grande Passeio* (2010) – Grupo Teatro Renascer (UNIRIO)
Fig. Fotomontagem de três momentos em cena. "Mocinha" em passa um café em tempo real. Fotograma retirado de material fílmico realizado e cedido por Renato Almeida.

Acima: Instalação-altar apresentada no *foyer* do Palcão, espaço teatral da UNIRIO.
Fig. Sete velas para Nossa Senhora de Santana e o orixá Nanã Buruquê.
Fotograma retirado de material fílmico realizado e cedido por Renato Almeida.

A opção pelo uso de instalação temática na entrada do teatro[321], projeção de imagens, microfones em cena, objetos pessoais como objetos cênicos, música instrumental, recursos sonoros apresentados ao vivo pelos facilitadores músicos e das participações dos facilitadores do teatro (no jogo de cena, no auxílio aos idosos e até na inclusão de uma cena de dança), são momentos em que reconhecemos uma montagem que se distancia da representação e da opção pela ilusão como saída.

Podemos atentar para o fato de que a cena surge através de um apanhado de experiências, memórias e cenas surgidas a partir de jogos e exercícios e, não necessariamente, de uma dramaturgia textual e sólida – por mais que o texto possa vir a fazer parte da cena, ele é mais um dos elementos que dialogam, não havendo uma hierarquização de elementos. Quando há um texto escrito, ele é lido ou utilizado como base de entendimento da cena, servindo mais como estímulo do que representação da história. Outro fator a ser considerado é que, por mais que as histórias pessoais se

[321] A proposta foi apresentada por Vera Santos (*in memorian*), integrante do Grupo Teatro Renascer naquele momento. A performatividade da fé na ritualística para a recepção dos espectadores, utilizando símbolos sincréticos de Nanã e a avó de Jesus.

atravessassem à ficção de Mocinha, as senhoras em cena não viviam personagens, mas personas que apresentavam esses universos em conjunção. Assim, todas eram a Mocinha a partir de um olhar diferente, não com a intenção de tornar integral a experiência dos fragmentos unidos como a completude dessa personagem.

A não-identificação total com o que Mocinha representa na história, abria um espaço para que essas senhoras compreendessem a história e a trabalhassem de uma forma muito pessoal em relação à obra de Clarice Lispector. O próprio caráter seccionado das cenas – como quadros e não como uma sequência lógica de acontecimentos –, são pontos exemplares desta tendência teatral. O espetáculo terminava com uma fala de uma senhora que tinha o diagnóstico de Parkinson, fator que limitava sua fala e seus movimentos. Nesse momento, uma facilitadora levava essa senhora ao proscênio de braços dados, para que ela pudesse dar um relato sobre a vida, no qual concluía dizendo: "*A vida é um susto!*". Este relato, se dito por alguém em sua mocidade e plenitude, cumpriria uma mensagem; porém, quando uma senhora de longa idade e com alto nível de limitações corporais se coloca em cena para relatar o que é a vida, persistindo em seus projetos e realizando teatro dentro de um grupo, seu depoimento dado a partir de sua percepção e de seu corpo visível – também significante no teatro –, elabora outros contornos que a presença, a irrupção do real em cena e a expressão corporal produzem a partir de elementos de teatralidade[322] que não são observados como obstáculos para a cena.

À esquerda: Cena de *O Grande Passeio* (2010) – Grupo Teatro Renascer (UNIRIO)
Fig. "Mocinha" dorme em sua cama de anão, acorda, espreguiça-se e dispara lépida como se a casa estivesse pegando fogo.
Montagem realizada a partir de fotogramas retirados de material fílmico realizado e cedido por Renato Almeida.

[322] Elementos que Soares (2016, p.160-161) cita como: "A vulnerabilidade do corpo, as mãos trêmulas acometidas pela doença, a locomoção difícil de alguns deles, os cabelos grisalhos, a dificuldade da fala e da memória".

> Ações como guardar, arrumar, separar, organizar, sentar, esperar, dormir, sonhar, acordar, dançar e cantar mesclam estados de repouso e de tensão em seu repertório. A sexualidade, a sedução, a perda, a despedida, a dor, o amor, o riso, são estados sensíveis que desvelam a memória do seu corpo (LOPES, 2009, p. 138).

Para alcançar e memorizar as ações físicas tão destacadas no texto de Clarice Lispector, o próprio cotidiano serviu como referência em cada detalhe. Nesta pesquisa da rotina, as senhoras entraram em contato com a memória de suas próprias vidas: como a personagem lida com momentos corriqueiros, movimentos diários eram inseridos à ação.

Um momento de arrumar a cama para dormir virou a oportunidade de uma das senhoras realizar uma prece budista que cotidianamente realiza neste momento de sua noite. Outra senhora, que teve um derrame que limitou seu movimento e sua fala, penteava os seus cabelos com as mãos trêmulas, em um momento onde a personagem se encontra ansiosa e medrosa com uma viagem que fará. Segundo Soares (2006, p. 190), a partir de uma prática artístico-pedagógica que denomina como "jogo da recordação", as cenas atingem um "lugar de conciliação da dimensão dupla e paradoxal da memória[323], marcada de um lado pela busca ativa de acontecimentos singulares localizados no passado e de outro pela evocação espontânea de imagens cênicas diretamente no corpo do atores".

O corpo em nossa contemporaneidade é um território dominado por exigências fabricadas a partir de um discurso dominante que pretende exigir corpos saudáveis, potentes e de alto rendimento em suas funcionalidades, a partir de padrões de consumo, critérios sobre a beleza, bem-estar e saúde do corpo e outras demandas de nossa sociedade atual. As representações sobre o corpo são construções de nossas vivências que moldam opiniões sobre o que é o corpo, naturalizando discursos dentro de um imaginário do que é "aceitável" e considerado como "normal". Assim, o sujeito que tem um corpo observado como diferente, é reconhecido *como* esse corpo diferente, como uma identidade definida a partir da fisicalidade e da limitação. E que diferença é essa, quando sabemos que exatamente o que é observado como estrangeiro é o nosso provável destino e já experimentação de milhões de idosos no mundo? Os preconceitos estão interligados a essas questões sociais de uma construção normativa a partir de divisões entre o "eu" e o "outro", sem as devidas reflexões sobre a alteridade.

[323] Sobre essa dimensão dupla da memória, Carmela Soares distingue, a partir da leitura do filósofo Henri Bergson, que existiria nela um aspecto ativo (*anamnēsis*) e um aspecto passivo (*mneme*).

Sobre a fragilidade e a realidade vivida por esses corpos envelhecidos em cena, o que é experimentado na vida ganha evidência como elemento artístico, pois se dão como irrupções do real em cena. Soares comenta que o trabalho desenvolvido nesse projeto de extensão universitária não se busca o disfarce destes corpos, mas a revelação em cena de uma força de vida, uma beleza e uma potência que existe nesses corpos envelhecidos.[324] Soares (2016, ps. 112-113) afirma que nos processos do grupo o corpo deve falar por si e assumir a "descoberta da própria geografia do corpo envelhecido" e "a sua força enquanto território do efêmero", não sendo encoberto por artifícios para impor com sua presença uma teatralidade própria: "Contemplá-lo no enquadramento do teatro, assumindo, por meio do jogo teatral, a força do seu passado, ilumina sua beleza e lhe confere teatralidade.". A questão do produto cênico partindo de um corpo é relativa, pois as qualidades dos resultados em referência ao que se produz, não necessariamente se coloca em uma escala do que pode ser bom ou ruim, potente ou fraco, mas do que se pode fazer e comunicar a partir do que é dado, de acordo com as intenções. Quanto a presença de corpos desviantes na cena contemporânea, Lehmann (2011, p. 157, *grifos do autor*) afirma:

> De modo geral, o teatro pós-dramático se apresenta como o teatro de uma *corporeidade autossuficiente*, que é exposta em suas intensidades, em seus potenciais gestuais, em sua "presença" aurática e em suas tensões internas ou transmitidas para fora. Acrescenta-se a presença do *corpo desviante*, que por doença, deficiência ou deformação diverge da norma e provoca fascinação 'imoral', mal-estar ou medo. Possibilidades de existência reprimidas ou excluídas se efetivam em formas altamente físicas do teatro pós-dramático, desmentindo aquela percepção que se instalou no mundo à custa de ignorar o quanto é pequeno o campo no qual a vida pode se desenrolar em uma certa "normalidade".

As pesquisadoras Marcia Berselli e Marta Isaacsson (2018) refletiram sobre a presença da diferença no teatro contemporâneo, com enfoque nas deficiências físicas, apontando que ao mesmo tempo em que alguns corpos são rejeitados na sociedade, há por outro lado, um discurso de inclusão, acessibilidade e participação do excluído no meio social. As autoras indagam (p. 369):

> (...) qual o real espaço que nossas sociedades apresentam para os sujeitos que não alcançam os padrões de rendimento esperados? Basta lembrar o espaço dado não só às pessoas com deficiência, mas aos

[324] Trecho de resposta em entrevista realizada com Carmela Soares em janeiro de 2020.

> idosos e às pessoas que sofrem de determinadas doenças que causam algum tipo de impedimento. São os desencaixados, aqueles que não funcionam no modo exigido pela sociedade. Assim, nos deparamos com uma proposição do corpo que não concorda com uma vivência cultural. Como lidar com esse conflito a respeito do corpo?

A representatividade identitária é um tema político cada vez mais discutido e necessário em nossa sociedade. Muitas lutas ganham visibilidade para as suas questões. A atenção para os assuntos dos mais velhos é um caminho que ainda necessita de mais afinco em ações que sejam eficazes para um exame crítico de toda a sociedade, buscando alcançar uma visão mais compassiva para a edificação de novos entendimentos sociais. A arte contemporânea abre-se para questões da representatividade e do papel da identidade se distendendo em produções artísticas que geram reflexão e identificação com os processos e resultados artísticos, sendo a chave para a instauração de reposicionamentos que afirmem uma urgência em discutir abertamente o envelhecimento em suas nuances e formatos.

Enquanto as manifestações nesse sentido focalizam na arte bandeiras que estão mais em voga (como a identidade de gênero, o feminismo e o pensamento sobre a negritude), ainda percebemos que as questões da idade precisam ser mais explícitas e ganhar mais espaços de debate, sendo reconhecidas para além de uma visão poética ou estereotipada do que é essa etapa da vida e suas características. Não somente para que os velhos de agora sejam observados com maior atenção, mas para que todos possam pensar que este é um processo normalmente aguardado para os que persistem em viver e chegam a longos anos.

Acima: Momentos registrados na aula-espetáculo *O Grande Passeio* (2011)
Fig. Cenas do passeio no bonde pelo Rio antigo (em movimento coral),
em *encontro* com o "*Velho na porta da Colombo"* (personagem da canção carnavalesca *Sassaricando).*
Montagem realizada a partir de fotogramas retirados de material fílmico realizado e cedido por Renato Almeida.

A memória trabalhada em sua partilha oral atua como uma função restauradora de tempos, uma brecha histórica na qual todos os seus espectadores são convidados, a partir de um corpo propositor de mapas a serem decifrados pelas sensações e conexões que busca estabelecer. Em *O Grande Passeio*, as memórias foram trabalhadas mais a nível pessoal. Seguindo o mesmo foco e baseada na memória enquanto material cênico, a aula-encenação *E pegou o bonde andando...* (2011) foi apresentada no próprio espaço utilizado nas aulas, se tratando de um exercício de cenarização de memórias coletivas e pessoais sobre o bonde, lidando com as retentivas da infância e as impressões sobre as transformações da cidade do Rio de Janeiro. Tais memórias excediam o espaço pessoal das memórias pois se atravessavam em experiências sociais, urbanas e coletivas. A narração das memórias a partir da criação de um cenário sonoro e imagético de reminiscências era costurada pela ideia do bonde, que circulava por "estações da memória" – momentos de apresentação das cenas específicas de cada idoso do grupo.

Já o espetáculo *CorpoCasa* (2012), tratava das memórias relacionadas aos lares atuais e aos lares das infâncias dos participantes, despertando as memórias físicas e afetivas dos espaços e relacionando o espaço do corpo ao espaço da casa[325]. Em 2013, a encenação de *Enquanto ela não vem* foi apresentada em um amplo espaço teatral da Escola de Teatro da UNIRIO, assumindo a performatividade do espaço, rompendo com uma relação de palco italiano e plateia, inserindo os espectadores de maneira ativa na experiência.

O espaço foi tomado e ornado como uma festa de aniversário completa, com balões, mesa do bolo, música de fundo e conjuntos de mesinhas com cadeiras espalhados, com enfeites e toalhas coloridas, à espera do público. Nesse ambiente de aniversário, sem o público perceber que a peça já havia começado, as senhoras e senhores atuantes iam de mesa em mesa, como acontece com os anfitriões de uma festa, recebendo os espectadores com histórias sobre aniversários. Nestes 14 anos, contando com uma trajetória rica de experiências, o Teatro Renascer se renova, renascendo em cada idoso que busca através da teatralidade e da performatividade, se encontrar na arte e na vida.

---

[325] Compartilho um trecho do relato de um dos atores idosos no processo de *CorpoCasa* que, na época, foi gravado e organizado por mim, enquanto facilitador, como parte da dramaturgia do espetáculo, sendo narrado em *off*, enquanto o ator improvisava na cena esse estímulo e essa relação entre o corpo e o espaço da moradia a partir de gestos, mímicas e movimentos livres pelo palco: "*O tamanho de uma casa é o tamanho do meu corpo. Eu me agasalho na casa e o meu corpo agasalha meus ossos. Meu sangue, minha parte intestinal, meu cérebro, minha cabeça. Então, tá tudo agasalhado: até meu couro cabeludo protege os meus órgãos. O couro cabeludo seria o embolso, o telhado da casa – toda casa tem que ter um telhado. E o meu olho é o espelho da casa.*"

> Situado na fronteira entre a arte e a vida, entre a realidade e a ficção, o teatro de reminiscência dá margem à produção de inúmeras histórias, sejam elas reais ou ficcionais. Diante disso, a constatação tecida por um dos atores do Teatro Renascer, em forma de descoberta, após uma das oficinas, conclui de maneira sintética o campo de possibilidades que o teatro criou para ele na velhice: "Eu sou um grande mentiroso. Quero escrever um livro sobre minha vida" (SOARES, p. 190).

O Grupo Teatro Renascer utiliza a memória através de recursos de uma cena semelhante à do biodrama – quando uma história pessoal é narrada com personagens reais. A vida comum como drama, como cena, como performance. O teatro documental também é aliado como recurso, ao pensar na partilha de fotografias e documentos diversos no processo de criação e na apresentação da memória social e coletiva em cena (como a memória das transformações urbanas, na já comentada "cena do bonde"), com a utilização de músicas como registros de uma época. Com suas memórias, podemos acessar impressões a partir de relatos e registros de tempos passados. Assim, podemos realizar o exercício de anexar à essas documentações e representações históricas partilhadas como versões oficiais, todas essas pulsões, rememorações e expressões de uma intersubjetividade geracional apresentada por documentos vivos em um teatro comunitário aplicado a/com/por idosos.

3 – TESOUROS: memórias e pós-memórias na contemporaneidade

Existiria então uma performatividade específica do idoso em cena? Se fôssemos pontuar diferenças nas características de um teatro performativo e de memórias a partir de sua realização por faixas etárias distintas, poderíamos assegurar que a intenção gerada a partir dessa manifestação artística seria basicamente a mesma: um sujeito, seja em qualquer idade, poderia ter a sua história pessoal (ou de outro) explorada em algum nível na cena e comunicar com êxito o seu propósito. Porém, algumas características já mencionadas aqui – e em cada produção comentada – podem ser relembradas como nuances de uma cena realizada por pessoas mais velhas, como: a expressão de um corpo carregado de memórias em suas experiências, um registro vocal significante, as possíveis limitações motoras ou dificuldades de memorização, o exercício filosófico e público da impermanência e da finitude, a reunião em grupos de teatro comunitário com finalidades sociais e artísticas – bem-estar, promoção da saúde, integração e estímulo da criatividade, da expressividade e do autotelismo –, entre outras qualidades.

Poderíamos refletir sobre a memória e o elemento biográfico como uma resposta das artes ao nosso contexto atual? Como abordamos desde o início do Mapa, se formos pensar nos fluxos de manifestações e respostas pela arte em relação ao que vivemos em nossos tempos, podemos perceber no destaque às narrativas documentais, desde o seu maior desbravamento a partir da década de 1970, que além de agregar importância à subjetividade e à história pessoal do performer, aborda uma nostalgia de momentos fugidios, demonstrando um esforço em compreender a si partilhando suas respostas e suas interrogações. O vasculhamento de arquivos pessoais em cena, o compartilhamento de biografias contadas através de edições para uma experimentação artística (seja ela um produto comercial, uma performance, um exercício, ou uma peça comunitária) são treinos para uma anamnese do indivíduo no coletivo e do coletivo no indivíduo.

> A comunidade familiar ou grupal exerce uma função de apoio como *testemunha* e *intérprete* daquelas experiências. O conjunto das lembranças é também uma construção social do grupo em que a pessoa vive e onde coexistem elementos da escolha e rejeição em relação ao que será lembrado. (BOSI, 2003, p. 54).

Sobre a nostalgia pelo o que é lembrado, Ecléa Bosi (p. 67) afirma que este sentimento ligado ao passado pode vir acompanhado de uma “crítica da sociedade atual

e o desejo de que o presente e o futuro nos devolvam alguma coisa preciosa que foi perdida". Essa seria uma resposta artística também gerada pelo sentimento e pela relação do performer/biografado na busca por fragmentos já vividos e ainda presentes em sua constituição.

Podemos complementar esta questão acrescentando que, com os efeitos da globalização, da aceleração da informação e com as transformações nas formas de relação com a temporalidade cotidiana, observamos o aumento dos avanços tecnológicos e da dependência de uma conexão constante em redes sociais, aplicativos e plataformas virtuais que auxiliam os compartilhamentos de informação e conhecimento. Podemos nos relembrar das indagações que o sociólogo polonês fez ao seu momento contemporâneo, desdobrando em diversas obras a sua escrita sobre o conceito de liquidez em instâncias de nosso mundo, com a tese de que vivemos em um tempo instável, no qual as experiências, mais que nunca, não são duradouras. O conceito desenvolvido em seu livro *Modernidade Líquida* (2001), por exemplo, parte da ideia de que os líquidos mudam de forma sob a menor pressão. Com as pressões cotidianas e a aceleração constante das mudanças no mundo, acabamos sendo solicitados constantemente ao presente e às metas e expectativas de um futuro. A observação, pelo homem, de que o tempo está passando mais rápido tem fortes ligações com a profusão de dados, informações, conhecimento e interações em rede, acentua o sentimento de que algo está ficando para trás (inclusive si mesmo). Abrir-se ao passado é uma oportunidade de respiro em meio à essa liquidez – mas buscar o passado não é investigar algo sólido e concreto: a ideia de temporalidade se condensa no que somos, não havendo separações temporais em nosso ser. Toda busca seria líquida? Toda resposta seria sólida?

Segundo o professor Andreas Huyssen, em seu livro *Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia* (2004), para o homem o tempo e o espaço são duas coordenadas que estruturam sua vida e que estão sendo afetadas por novas pressões, tendo sofrido intensas transformações no século passado. Assim como Bauman, Andreas Huyssen aborda uma percepção psicológica da alteração da temporalidade em nossa sociedade no Ocidente, influenciada pelo consumo, vida material e velocidade de informações. "Quanto mais memória armazenamos em bancos de dados, mas o passado é sugado para órbita do presente, pronto para ser acessado na tela." (p. 74). A percepção de uma continuidade histórica calcada na divisão entre antes e depois dá espaço a percepção de uma não-distância espacial e temporal que, segundo o autor, estaria se apagando e fazendo surgir um tempo imaginário da simultaneidade, que torna o passado

um tempo presentificado, em uma "troca incessante de canais vista como a estratégia contemporânea de desrealização narcísica" (*ibdem*) que tende a perder a referência do real, com a mágica da simulação[326] e da projeção de imagens.

Assim, o mundo estaria vivenciando um processo de musealização que visaria uma preservação e temeria seu o esquecimento, a partir de arqueologias armazenadas em computadores e aparelhos tecnológicos eletrônicos, de uma apropriação da memória por um comércio que investe em itens *revival* e das releituras, *remakes*¸ re-feituras que nos atualizam de algo que nos é reconhecido[327]. Programas de televisão conquistam a audiência mostrando histórias da infância de celebridades, suas trajetórias e suas fotografias a partir de relatos de parentes, amigos, professores e outras pessoas importantes na relação do artista em foco. Aplicativos de redes sociais nos apresentam como memórias as publicações realizadas em outros anos. Aos poucos as gerações vão deixando de ter apenas registros fotográficos como memórias para experimentar uma profusão de arquivos audiovisuais que reproduzem facilmente momentos já passados. A relação de uma pessoa que se assiste a qualquer momento é outra em relação a alguém que conta apenas com poucas imagens estancadas de seu tempo. Era mais fácil, em poucas décadas atrás, encontrarmos algumas fotografias arranjadas em álbuns; enquanto hoje temos arquivos digitais de memórias contendo infindáveis registros acessíveis quase sempre pela mediação de uma tela (registros que podem ser editados e alterados, inclusive), quase sempre desorganizados pela quantidade e pela produção inquietante por mais memórias.

A virtualidade desses novos espaços de armazenamento e o fato de não termos mais sempre um objeto memorial palpável em mãos (mas uma informação que pode, inclusive, perder-se facilmente por falha eletrônica) promove uma insegurança em relação ao que guardamos em porões digitais contemporâneos, como também uma sensação de domínio sobre tudo o que deve ser guardado, em edição. Há 30 anos atrás, por exemplo, fotografias esperavam a sua revelação única dos momentos, enquanto hoje rapidamente selecionamos o que queremos conservar como memória, excluindo ou aceitando os registros e tendo maior possibilidade de repetir o clique, até nos agradarmos com os resultados captados de um determinado instante. Com a tecnologia avançada, nos tornamos colecionadores de cenas, dados, registros e arquivos, que tentam captar um

[326] Huyssen atenta que fronteiras entre o que é real e percepção do real, do que é ficcional ou factual, podem se confundir e nos confundir apresentando apenas uma simulação do tempo e do espaço.
[327] Andreas Huyssen afirma que o passado vende mais que o futuro (2004, p. 24).

tempo e nos aproximar de um passado ilusoriamente retido – como "se o passado pudesse nos dar novas soluções"[328]. Somos pesquisadores curiosos do que nos antecede e, tendo a possibilidade de encararmos materiais abundantes do passado, como no momento que experienciamos, nos emocionamos ao relembrar (ou até imaginar de outras formas) aquilo que não voltará mais[329].

Essa nostalgia marcada como traço de nossa sociedade contemporânea, segundo o autor, parte também de traumas que sofremos durante o século XX. Huyssen (2004, p. 16) situa, por exemplo, que os debates surgidos sobre o Holocausto e os regimes ditatoriais na América Latina a partir das décadas de 1970 e 1980 deflagraram, em diversos países, políticas de memórias que, a princípio, assegurariam "a legitimidade e o futuro das políticas emergentes", buscando a consolidação da democracia no rastro de um passado de violência e extermínio em massa. Huyssen discorre sobre o nosso medo do esquecimento, que ativa "estratégias de sobrevivência de rememoração pública e a privada. (p. 20). Monumentos são erguidos, para atestar a importância de um evento ou de um personagem histórico, assim como também confiamos na tecnologia como maneira de nos salvar de um esquecimento, com o "registro eletrônico de dados" (p. 33). Assim, a internet também é analisada pelo autor como um monumento.

O conceito de pós-memória, analisado pela crítica literária Beatriz Sarlo (2007, p. 92), se aplica a uma memória de "segunda geração", mediada por quem não experimentou diretamente o acontecimento específico, mas que teve acesso, ouviu ou viu os seus registros – gerando contradições e conflitos pelo o que não foi vivido. Dessa forma, pela pós-memória, não é possível, segundo Sarlo (p.97), reconstruir o todo, mas apenas partes dentro daquilo que se sabe. A mídia muito trabalha dentro dessa dinâmica, a partir da persuasão e da curiosidade instaurada em uma apropriação de memórias para criar narrativas que sirvam a seus propósitos. Assim, quase tudo o que é passado somente poderia ser contado a partir de uma relação nossa com a pós-memória – a não ser que tenhamos vivido a experiência narrada de forma direta e sem mediações (o que seria a memória). O termo pós-memória teria uma relação com áreas da historiografia, da História e da Memória Social, por exemplo, no exame de muitos fatos que não

[328] Huyssen em entrevista dada a Globo Universidade, disponível no link: http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2012/08/andreas-huyssen-discute-relacoes-entre-politicas-da-memoria-e-direitos.html

[329] Vamos tomar como exemplo o perfil @orioquenaovivi, na rede social Instagram, que apresenta registros antigos da cidade do Rio de Janeiro. A partir da leitura dos comentários dos usuários nas fotos do perfil, é possível perceber que muitos são nutridos com sentimentos de nostalgia por momentos que não foram nem vividos por muitos deles.

atravessamos, mas dos quais compartilhamos visões editadas da História a partir de pistas. A nossa relação com a memória e com a pós-memória se modifica a largos passos com a renovação tecnológica no mercado, apontando para caminhos que ainda não podemos presumir por completo.

"O que pode ser a experiência do futuro como possibilidade aberta e, ao mesmo tempo, como certeza da morte e da impermanência de todas as coisas? O que chamamos de 'história' seria apenas um modo de experiência da temporalidade?" (QUILICI, 2010, p. 26). Andreas Huyssen aborda o passado como um desafio a ser enfrentado, mas que deve ser observado com calma, não como resposta direta para o futuro, mas como reconhecimento dos caminhos experimentados:

> Eu diria que nós temos que enfrentar o que aconteceu no passado. Tenho minhas dúvidas se existe a possibilidade de haver uma reconciliação total, ou mesmo redenção. Mas o que está em jogo é uma questão básica de honestidade e responsabilidade da sociedade. Na minha opinião, simplesmente esquecer não é a melhor opção. Acho que as perguntas a serem feitas são as seguintes: Como o discurso de memória funciona? Qual é o propósito de se ter memória? Como a memória se relaciona com a justiça e os direitos?[330]

Este movimento de retorno e valorização ao que é passado, pelas políticas de memória, citado por Huyssen, se relaciona com o período (a partir da década de 1980) em que a biografia é amplamente explorada a partir das autoperformances, das performances artísticas que envolvem a memória com a presença do artista e do trabalho de artistas que visam a intersubjetividade em ações socio-artísticas, valorizando elementos da história de grupos e comunidades, por exemplo. O resgate da memória pessoal para o artista que olha para si em cena, expressada artisticamente e colocada como produto/processo a ser apresentado a uma audiência, poderia ser observado tanto como uma possibilidade de amedrontamento diante do seu esquecimento quanto uma oportunidade de conhecer-se através de experiências de transformação e percepção de si. Buscar-se no exercício, descobrir-se, aprender mais de si e não se preocupar com o esquecimento: apenas com os caminhos de mão dupla entre temporalidades justapostas. Por isso mesmo, um grande desafio.

---

[330] Huyssen em entrevista dada a Globo Universidade, disponível no link: http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2012/08/andreas-huyssen-discute-relacoes-entre-politicas-da-memoria-e-direitos.html

"Será o resgate da memória como que uma História alternativa? Ou será um método diverso de abordar a História, que complementa as fontes escritas?" (BOSI, 2003, p. 49). Huyssen (2004, p. 37) reflete que em nossos exercícios de rememoração e em suas consequentes representações, devemos saber distinguir as memórias que podem ser utilizadas ou dispensadas, pois "precisamos de discriminação e rememoração produtiva" para que não haja apenas o desejo de voltar ao passado para a sua celebração, mas que seja para colaborar com o futuro do nosso presente. A memória nos serve como uma visualização que demanda um tempo mais esticado, uma fruição daquilo que é levantado em atmosfera, um olhar de soslaio para o que o tempo já carregou. O exercício da memória apresentada artisticamente deve ser atraente na sua forma de expor, trazendo efeitos para aquele que tem acesso aos relatos. Nos emocionamos com estas formas de expressão de si, exatamente com as particularidades apresentadas, com pontos de convergência entre histórias pessoais. Na biocena, o texto é vivo e vivido, evoca traços dos momentos resgatados e desperta uma presença e uma dimensão poética da vida do performer (atores ou não-atores, virtuoses ou não-virtuoses, talentosos artisticamente ou não) que pode ser até mais difícil de atingir em processos onde a representação e a dramaturgia são construídas em um plano ficcional. Saber escolher a agulha certa para costurar os fios de uma memória é o trabalho desse artista que sabe manejar seus materiais, voltando-se com especial atenção para o processo (o que desperta os impulsos, edições do "texto" e decisões cênicas) e sendo mais que a apresentação de um resultado ensaiado.

Compartilhamos algo nosso pois esse "nosso" se espelha no que é do domínio do outro. Apresentamos algo nosso pois consideramos a sua importância, pensamos ser necessário porque nos satisfaz dividir lições, porque queremos ser marcados por lembranças de outros. Desde sempre a raça humana se desenvolve contando suas histórias, feitos, eventos, emoções – e as artes sempre contaram histórias. No contemporâneo, o foco dessas histórias está nas filigranas e nas "pequenas" importâncias de histórias comuns, mas que podem ser chaves de compreensão tanto para quem aciona quanto para quem recebe. Toda história bem contada aguarda um bom ouvinte. Todo bom ouvinte aguarda uma boa história. "Se reconhecemos a distância constitutiva entre a realidade e a sua representação em linguagem ou imagem, devemos, em princípio, estar abertos para as muitas possibilidades diferentes de representação do real e de suas memórias" (HUYSSEN, 2004, p. 22). No território de representações da memória, podemos incluir estas formas artísticas que se expressam através do documental.

A abordagem central do presente Mapa, até então, voltou-se para a expressão de pessoas mais velhas em relação com a memória no teatro performativo, porém, afim de ampliar a nossa percepção sobre o tema, considero importante destacar, brevemente e como adendo a este material, a realização de duas montagens que assisti, cuja a temática são as avós de seus jovens realizadores: *Laura* (de Fabrício Moser, 2015) e *Tudo Sobre Minha Avó* (do Coletivo Garimpo, 2014)[331]. Os dois espetáculos contemporâneos abordam memórias de avós a partir de processos performativos que lidam com o tema de maneiras distintas.

Acima: O ator Fabrício Moser na peça *Laura* (2015)
Fig. O ator Fabrício Moser se relaciona com objetos pessoais de sua falecida avó.
Fotografia de Ricardo Martins.

Fabrício Moser criou o solo autobiográfico *Laura* com o intuito de investigar a fundo a vida de sua avó Laura, que morreu aos 55 anos, assassinada por um ex-namorado no ano de 1982, quando Fabrício tinha apenas 9 meses de vida. O criador, dramaturgo, diretor e atuador partiu de sua experiência pessoal para encontrar a sua avó em memórias de pessoas que a conheceram, entre familiares, amigos e conhecidos, motivado pela pergunta diretriz: “O que há das avós em nós?”. Dessa forma, Fabrício não fala somente de sua avó, mas de si mesmo, buscando também se encontrar, ao tematizar a história de sua família e a sua própria história. Por isso, podemos afirmar que também é um solo autobiográfico. Mesmo já falecida, a presença de sua avó se instaura no palco a partir de

[331] Ambos espetáculos fizeram temporadas em diversas cidades pelo Brasil.

um inventário de objetos pessoais, jornais, cartaz, fotografias, vídeos, entrevistas e outros registros e rastros que compõem um grande quebra-cabeças como jogo cênico, do qual os espectadores são convidados a intervir de diversas maneiras, seja tomando um café com o ator que narra memórias, escrevendo mensagens para as suas avós, narrando tragédias pessoais, ou pelo poder de escolha e decisão sobre quais documentos devem ser abertos e revelados em cena, abrindo possibilidades variadas para o desenvolver dos caminhos cênicos em uma estrutura dramatúrgica performativa e sem rigidez da forma. Os elementos da peça e a distância temporal dos fatos revelam não só o envelhecimento de sua avó e o que ela era em vida, mas o envelhecimento de uma história de morte.

Em certos momentos, Fabrício apresenta o seu esquema investigativo, os passos trilhados para encontrar os fragmentos de Laura entre pessoas que foram de seu convívio, despertando memórias que são divididas e também imaginadas junto ao público, a partir das notícias e dos documentos cênicos partilhados. Fabricio é direto em suas intenções enquanto performer, falando em terceira pessoa com o público sobre a sua história e sobre a sua avó. Já em outros momentos, Fabrício parece encarnar Laura em uma atuação de trejeitos, registros de fala e elementos gerais que desvelam a incógnita de como e de quem seria essa avó, considerando recompô-la em cena ao incorporar a sua vida, justapondo camadas de tempo e de gerações[332]. "O que há das avós em nós?". Essa avó que era benzedeira e cartomante se apresenta em cena a partir do trabalho técnico e afetivo do atuador, que lida com o público como a personagem talvez se apresentasse em sua vida, oferecendo leituras de cartas de tarô ou benzimentos. Em cena, Fabrício manipula um vestido de sua avó e de repente, dança em cena com memórias que lhe pertencem, mas que não são diretamente suas – em um trabalho seu com pós-memórias. Este "empréstimo" memorial, que é o fator que garante a sua escavação histórica e maior percepção de si, é proporcionado também aos espectadores, que acabam também por conhecer esta personagem, desconhecida e ao mesmo íntima do neto Fabrício. Do íntimo ao coletivo, Fabrício busca a sua ancestralidade[333] inspirando a muitos que também a busquem. "O que há das avós em nós?".

---

[332] Trecho do espetáculo *Laura:* "Uma amiga disse que o que eu estou fazendo é colocar um quadro que faltava na parede da família. Outra disse que eu estou nutrindo um galho da minha árvore genealógica. Que se eu não convivi com a vó Laura, aqui e agora eu a invento, e converso sobre o que aconteceu e o que acontecerá. Descubro a vida que ela teve e não me contaram, o elo entre a história que se fez e a história que me fez." Disponível em: https://avosidade.com.br/laura-avo-desconhecida/

[333] Trecho do espetáculo *Laura: "*Desconfio, sou objeto do meu inquérito. Eu não sei quase nada da vó Laura, mas a criei porque ela sou eu. Eu sou a minha avó, eu sou a minha mãe, eu sou todas essas pessoas

A busca pelos antepassados, ou a homenagem a eles, é o que motivou o Grupo Garimpo, composto por jovens atrizes e atores, a realizar uma montagem sobre as avós e a importância dessa figura familiar, trabalhando diretamente com memórias – e não com pós-memória. *Tudo sobre minha avó* é apresentada para um público reduzido dentro de um apartamento, buscando a aproximação dos atores com a audiência e ativando neste espaço cênico o desdobramento de três cenas-monológicas que trazem como títulos os nomes das avós dos atuadores: Evonilde, Maria e Nilza. A montagem foi possível a partir de um financiamento coletivo[334] para arrecadar os valores necessários para a sua execução, apresentando como recompensas para os colaboradores do projeto, os cachecóis que eram confeccionados em cena, durante o espetáculo, a partir dos hábitos contados sobre uma das avós. Em tom despojado, sem utilização de um figurino especial, a partir do registro dos atores em primeira pessoa, Marina Mercier, Douglas Amaral e o também diretor Ricardo Libertini, recebiam os espectadores para contar as histórias de suas avós, a partir do afeto de cada um, construindo junto ao público essas memórias coletivizadas.

Acima: *Tudo sobre a minha avó* (2014)
Fig. Cena intimista do espetáculo realizado em um apartamento na Tijuca, bairro do Rio de Janeiro. Fotografia de divulgação do Grupo Garimpo.

Já na velhice, o teatro de memórias, recordações, lembranças e reminiscências que culminam em um trabalho de si, revela a possibilidade de pessoas despontarem e se descobrirem de modos inéditos, com ferramentas, muitas vezes, não acessadas

que morreram. Eu sou a sensação de que está tudo acabando ao redor, desaparecendo, e só resta você". Disponível em: https://avosidade.com.br/laura-avo-desconhecida/

[334] Fui colaborador do Grupo com fotografias e um relato sobre a minha avó, na realização do vídeo da campanha de financiamento. Disponível em: https://www.catarse.me/garimpo/

anteriormente em suas vidas. A timidez, a inibição, os traumas, a falta de tempo e de oportunidade por conta do trabalho e da família, as funções e demandas diárias, o sofrimento de opressões sociais, a não-valorização das subjetividades, a transformação do mundo e a expectativa de que se acompanhe as novidades – assim como diversos outros fatores –, podem ser comuns na vida de idosos que participam de processos teatrais a partir de práticas comunitárias. Ao colocar suas questões pessoais em cena (físicas, emocionais e históricas), abrem diálogos com o espectador, que não se exime de também participar da tarefa *mnemônica*, sendo estimulado a participar da história do outro e atravessar o seu próprio material subjetivo. Estas intersubjetividades em fluxo podem também ser consideradas como possíveis respostas para o nosso tempo, a partir das características reconhecidas na cena teatral contemporânea.

O teatro que envolve "memórias" e "pós-memórias" estabelece um canal direto com o público através da ação, da pureza do relato narrado, da presença dos corpos em cena e do que eles significam. A encenadora paulista Marcia Abujamra (2013, p. 76) pontua este fluxo entre atuante e espectador com o uso da autobiografia no teatro:

> Pode-se imaginar que cada memória pessoal chame outra história e, por isso, cada texto autobiográfico pode ser infinito em sua multiplicação de histórias e sentidos, permitindo que narrador e ouvinte participem de um fluxo comum e vivo, de uma história aberta a novas propostas e ao fazer junto. Não seria esse um dos principais desejos do teatro, que suas obras não apenas sejam vistas, apreciadas, entendidas, mas que levem o espectador a pensar em sua própria vida, relacionando-a de maneira pessoal à vida do outro?

REFERÊNCIAS :

ABREU, M. C.; GOUVEIA, C.; PACHECO, G.. **Caixeiras do Divino Espírito Santo de São Luís do Maranhão**. Livro CD da Associação Cultural Caburé, Rio de Janeiro, 2005.

ABUJAMRA, Marcia. **A alma, o olho, a mão ou o uso da autobiografia no teatro**. Sala Preta, v. 13, n. 2, p. 72-85, 15 dez. 2013.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Editora Argos, 2009.

AQUINO, F.; MEDEIROS, M.B. **Corpos informáticos. Cidade, corpo, política**. Brasília: PPG-Arte, 2011.
Disponível em:
https://www.dropbox.com/sh/dmusmihaq4pfi7m/AADB8jX4QVkjBpBo5Tc0JlBqa?dl=0&preview=Performance+corpo+pol%C3%ADtica.pdf

ASTH, Marcelo Azevedo. **Grupo Teatro Renascer**: vida em cena, cena em vida. 2012. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Artes Cênicas) – orientação da Profª Drª Marina Henriques Coutinho - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2012. Disponível em: 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.

_____, Marcelo Azevedo. **Lata 65 e Projeto Performanciã:** arte contemporânea para a terceira idade na Semana Internacional do Idoso. Revista Mais 60: Estudos sobre Envelhecimento. São Paulo: Sesc São Paulo, 2018.p. 84-95. Disponível em:
https://www.sescsp.org.br/online/artigo/10792_LATA+65+E+PROJETO+PERFORMANCIA+ARTE+CONTEMPORANEA+PARA+A+TERCEIRA+IDADE+NA+SEMANA+INTERNACIONAL+DO+IDOSO

BANKSY. **Guerra e spray**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

BARBERO, J. M. **Dos meios às mediações**. Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997.

BARBOSA, Marise Glória. **Pulsando junto:** Caixeiras do divino e sua música diaspórica. 2015. 136 f., il. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

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

BELÉM, I. **O contributo de uma estratégia de animação sociocultural na prevenção da depressão em idosos institucionalizados**. Dissertação (Mestrado em Gerontologia Social) - Instituto Politécnico de Portalegre Escola Superior de Educação de Portalegre. Portalegre, Portugal, p. 139 2016.

BERNSTEIN, Ana. **A performance solo e o sujeito autobiográfico**. Sala Preta, v. 1, p. 91-103, 26 set. 2001.

BERSELLI, Marcia; ISAACSSON, Marta. **A presença de pessoas com deficiência na cena contemporânea desestabilizando construções sociais a respeito do corpo**. Repertório, Salvador, ano 21, n. 30, p. 365-387, 2018.1

BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. In: **Revista Concinnitas**. Ano 9, Vol. 1, No. 12, julho 2008.
Disponível em: http://www.concinnitas.uerj.br/arquivo/revista12.htm

_____, Claire. **Artificial Hells:** Participatory art and the politics of spectatorship. Londres: Verso, 2012

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Tradução: João Wanderley Gerald. Revista Brasileira de Educação. n.19, jan./abr., 2002, p. 20-28.

BONFITTO, Matteo. **Entrevista com Erika Fischer Lichte**. Conceição/Conception, [S.l.], v. 2, n. 1, p. 131-141, jul. 2013. ISSN 2317-5737.
Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8647719.

BOSI, Ecléa. **O Tempo Vivo da Memória**: Ensaios de Psicologia Social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____, Ecléa. **Memória e Sociedade:** Lembranças de Velhos. 17ª Edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. 1º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação – elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator**. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2001.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2018

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo, Edusp, 1989.

_____, Néstor Garcia. **A sociedade sem relato:** antropologia e estética da iminência. São Paulo: Edusp, 2012.

CADERNOS PENESB – Periódico do Programa de Educação sobre o Negro na Sociedade Brasileira – FEUFF (n. 11) (2009/2010) Rio de Janeiro/Niterói – Ed. ALTERNATIVA/Ed. EdUFF/2010 - referência à apresentação de Mônica Sacramento, na página 16

CARLSON, Marvin A. **Performance**: uma introdução crítica. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Baianas e velha-guarda: corpo e envelhecimento no carnaval carioca. In: Mirian Goldenberg. (Org.). **Corpo, envelhecimento e felicidade**. 1ed. Rio de Janeiro: Record, 2011, v. 1, p. 245-273

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

CESAR, Marisa Flórido. **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

COSTA, Marta Morais da. Uma dramaturgia eclética. In: João Roberto Faria e Jacó Guinsburg. (Org.). **História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. 1ed. São Paulo: Perspectiva/SESC, 2012, v. 1, p. 335-358.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. Tradução de Maria Sílvia Mourão Netto, Marcelo Brandão Cipolla. 2ª ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

COUTINHO, Marina Henriques. **A favela como palco e personagem**. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2012.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Arte engajada e transformação social: Hélio Oiticica e a exposição Nova Objetividade Brasileira**. Est. Hist., Rio de Janeiro, vol. 25, nº 49, p. 71-87, janeiro-junho de 2012.

DÁVILA, Jerry. **Diploma de brancura**: política social e racial no Brasil (1917-1945). Trad. Claudia Sant"Ana Martins. São Paulo: Editora Unesp, 2006. 400p.

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.

DE BRUYNE, Paul; GIELEN, Pascal (eds.). **Community Art: The Politics of Trespassing**. Amsterdam: Valiz, 2013.

DE BRUYNE, 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, 2013.

DOYON, Hélène; DEMERS, Jean-Pierre. **Manobras: viúvas de caça.** Revista Poiésis, Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes - UFF/RJ, n. 13, p 192-211, ago. 2009. Disponível em: http://doczz.fr/doc/4080349/man%C5%93uvre---veuves-de-chasse--manobras--vi%C3%BAvas-de-ca%C3%A7a .

FABIÃO, Eleonora. **Programa performativo: o corpo em experiência**. Revista do Lume. Núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais. Unicamp. N. 04. Dez. 2013.
http://www.cocen.rei.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276/256

FARIA, João Roberto; GUINSBURG Jacó (Org.). **História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. 1ed. São Paulo: Perspectiva/SESC, 2012, v. 1, p. 335-358.

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade:** o teatro performativo. Sala Preta, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Eca/USP, São Paulo, n. 08, 2008. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370

FERNANDES, Sílvia. Teatros pós-dramáticos. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Silvia (Orgs.). **O Pós-dramático**: um conceito operativo? São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____, Sílvia. **Performatividade e gênese da cena**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, [S.l.], v. 3, n. 2, p. 395-412, abr. 2013.
Disponível em: https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/38137 .

_____, Silvia. **Experiências de performatividade na cena brasileira contemporânea**. Art Research Journal, Natal, v. 1/1, p. 121-132, Jan./Jun. 2014.
Disponível em: http://www.periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5259/4316

FERREIRA, Larissa. **O ato-ação da Performação**. In: Encontro Nacional de Antropologia e Performance - PUC, SP, 2010, São Paulo. Encontro Nacional de Antropologia e Performance, 2010.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

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

_____, José Carlos. **Coeducação entre gerações**. 2ª edição. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

FISCHER-LICHTE, Érika. **The transformative power of performance – a new aesthetics**. Londres e Nova York: Routledge, 2008.

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

FREIRE, Paulo. **Ação cultural para a liberdade e outros escritos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984

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

FREUD, Sigmund. (1916) **Sobre a transitoriedade**. Vol. XIV. Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GANDON, T. A. **O índio e o negro** – uma relação legendária. Revista Afro-Ásia, Salvador, UFBA, n. 19/20, p. 135-164, 1997.

GETI – GERÊNCIA DE ESTUDOS E PROGRAMAS DA TERCEIRA IDADE DO SESC SÃO PAULO. **O que pode um encontro**: o programa trabalho social com idosos do Sesc e a sociabilização como elemento transformador nas ações voltadas para a pessoa idosa. Revista A Terceira Idade, v. 24, n. 58, p. 6-22. SESC - SP nov. 2013

GIELEN, Pascal. **Mapping Community Art**. In: DE BRUYNE, P.; GIELEN, Pascal (eds.). *Community Art: The Politics of Trespassing*. Amsterdam: Valiz, 2013.

GIORDANO, Davi. **Teatro Documentário brasileiro e argentino**: o Biodrama como a Busca pela Teatralidade do Comum. Porto Alegre: Armazém Digital, 2014.

GOLDBERG, Roselee. **A Arte da Performance**: Do Futurismo ao Presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006

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

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

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

_____, Pablo. Introdução: Pedagogia no Campo Expandido. In: HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica. (Orgs.). **Pedagogia no campo expandido**. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011b. p. 5-10.

HOBSBAWM, Eric. Introdução. In: HOBSBAWM, Eric. RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HUYSSEN, Andreas. **Memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: ed. UFRJ. 1997.

_____. **Seduzidos pela Memória**. Arquitetura, monumento, mídia. Rio de Janeiro, Aeroplano Editora, 2000.

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

JUNG, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 1988.

_____, Carl Gustav. A natureza da psique. In: **Obras Completas de C. G. Jung**, vol. VIII/2. Petrópolis: Vozes, 2011.

_____. A prática da psicoterapia. In: **Obras Completas de C. G. Jung**, vol. 16/1, Petrópolis: Vozes, 2013.

JUNIOR, I. L., ARAÚJO, M. F. **As atividades de lazer como estratégias para promoção da saúde do idoso**. Revista Mais 60: Estudos sobre Envelhecimento. São Paulo: Sesc São Paulo, 2018.p. 24-39.

JUNIOR, Nilton. **Álbum da Família Portelense –** Histórias e Imagens. Rio de Janeiro: Arquimedes Edições, 2006.

KASTRUP, V. (2009). O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: **Pistas do método da cartografia: Pesquisa intervenção e produção de subjetividade**. Orgs: Eduardo Passos, Virginia Kastrup e Liliana da Escóssia. Porto Alegre: Sulina.

KESSLER D., KÜBLER-ROSS. **Os segredos da vida**. Rio de Janeiro: Sextante, 2004.

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, p. 76-100, 2005.

KIRBY, Michael. **Autoperformance issue: An introduction**. The Drama Review, v. 23, n., 1979.

_____, Michael. *On Acting and Not-Acting* (1972) en BATTCOCK, Gregory y NICKAS, Robert. **The Art of Performance**. A Critical Anthology. New York: Dutton, 1984.

KÜBLER-ROSS E. **Sobre a morte e o morrer**. O que os doentes terminais têm para ensinar a médicos, enfermeiras, religiosos e aos seus próprios parentes. Rio de Janeiro: Editora Martins Fontes, 1996.

KWON, Miwon. **One Place After Another. Site-specific art and locational identity**. London / England: The MIT Press, 2002.

LARROSA BONDIA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Revista Brasileira de Educação, n. 19, jan./abr. 2002.

LEHMANN, Hans-Thies. **O Teatro pós-dramático.** Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo:** estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond; FAPERJ, 2011.

_____ (org.). **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X. 2012.

LISPECTOR, Clarice. O Grande Passeio. In: **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LOPES, Beth. **A performance da memória**. Revista Sala Preta, São Paulo, v.9, p. 135 a 145, 2009.

LUCIANO, Gersem dos Santos. **O índio brasileiro:** o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje. Brasília: MEC/SECAD; LACED/Museu Nacional, 2006. 233p. (Coleção Educação Para Todos. Série Vias dos Saberes n. 1).

MASCARO, S. de A. **O que é a velhice?**. São Paulo: Brasiliense, 2004. 93 p. (Coleção Primeiros Passos)

MEIRELES, C. **Obra poética**. Volume 4. Biblioteca luso-brasileira: Série brasileira. Companhia J. Aguilar Editora. 1958.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MONTEIRO, G. L. G. **(Auto)biografia na cena contemporânea**: entre a ficção e a realidade: In: Anais da ABRACE. Disponível em: http://www.portalabrace.org , novembro de 2010.

_____. **A Cena Expandida**: alguns pressupostos para o teatro do século XXI. ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes, v. 3, n. 1, p. 37-49, 17 maio 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. **Escritos sobre educação** (Sobre o futuro dos nossos estabelecimentos de ensino – III Consideração intempestiva – Schopenhauer como educador). Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho, 2. ed. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2004

OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. **Arte e democracia**: os novos desafios da estética diante dos mistérios do laço do sapato. 16° Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais: Florianópolis, 2007.

OMS, 2014: **Guia de Estudos**. In SINUS, 2014: Compartilhando responsabilidades na promoção da Justiça. Disponível em: http://sinus.org.br/2014/wpcontent/uploads/2013/11/OMS-Guia-Online.pdf.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

PESSOA, Jadir de Morais. Aprender e ensinar nas festas populares. In: **Aprender e Ensinar nas festas populares** – Programa Um Salto para o Futuro. Secretaria de Educação a Distância. MEC: Brasília, 2007.

PLATÃO. **A República**. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

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.

QUILICI, Cassiano. **O Ator-Performer e as Poéticas da Transformação de Si**. São Paulo: Annablume, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2012.

RINPOCHE, Sogyal. **O livro tibetano do viver e do morrer**. Trad. Luiz Carlos Lisboa. Ed. Talento/Palas Athena, São Paulo.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. 2ª edição. Porto Alegre: Sulina; Editora UFGRS, 2016

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 1998.

SACRAMENTO, Mônica; MONTEIRO, Eliane. Antigas e Novas Gerações do Jongo no Sudeste: Um Recorte da Experiência do Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu. In: **Cadernos Penesb – Periódico do Programa de Educação sobre o Negro na Sociedade Brasileira** – FEUFF (n. 11) (2009/2010) Rio de Janeiro/Niterói – Ed. ALTERNATIVA/Ed. EdUFF/2010

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

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

SARLO, Beatriz. **Tempo passado:** cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo/Belo Horizonte: Companhia das Letras / Editora da UFMG, 2007.

SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Anthropology:** "Restoration of Behavior". Philadelphia. University of Pennsylvania Press, 1985.

_____. What is performance? In: **Performance studies:** an Introduction, second edition. New York & London: Routledge, 2006. p. 28-51.

SCHNEIDER, Luis Mario (org.). ARTAUD, Antonin. **México y Viaje al país de los tarahumaras**. México: Fondo de Cultura Económica (Coleção Popular), 1984.

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

SILVA, Daniel Furtado Simões. **Atuação X Não-atuação**: ator e performer, entre a representação e a não representação. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2014

SOARES, Carmela. **Teatro Renascer**: da pedagogia à poética da cena. In: Urdimento. Revista de Estudos em Artes Cênicas. Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Florianópolis, n,17, – número 17, 2011.

_____, Carmela. **Teatro de Reminiscência como jogo da recordação**: Experimentos cênicos do Teatro Renascer. 2016. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2016.

SONZA, Ana Cristina de Almeida. **"Dos velhos é que vem a semente":** O idoso na Folia de Reis. Dissertação (mestrado) Orientação: Luís Otávio Teles Assumpção – Universidade Católica de Brasília, 2006.

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

SÜSSEKIND, Flora. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: BASSUALDO, Carlos (org.). **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)**. São Paulo: Cosac Naify, 2007

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

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

VALENÇA, Ernesto. **Entre o teatro pós-moderno e o pós-dramático**. In: VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010.

VARGAS, Maria Thereza. O Teatro Filodramático, Operário e Anarquista. In: FARIA, João Roberto (dir.); J. Guinsburg e João Roberto Faria (projeto e planejamento editorial). **História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012, p. 362 a 370.

VASSOURAS. Instruções para a Comissão Permanente nomeada pelos fazendeiros do município de Vassouras, 1854. In: BRAGA, Greenhalg H. Faria (Comp.). **Vassouras, história, fatos e gente**. Rio de Janeiro: Ultra-set Ed.,1978.

VELLOSO, Beatriz Pimenta. **Dias & Riedweg: Alteridade e experiência estética na arte contemporânea brasileira**. 2010. 219 f.: il. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2010.

_____. **Dias & Riedweg: Alteridade e experiência estética na arte contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 2011.

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:

VINHOSA, Luciano. **Arte Reflexões no Silêncio entre ruminâncias e experiências**. Niterói. PPGCA/UFF. 2016.

REFERÊNCIAS DE CONSULTA CITADOS EM NOTAS DE RODAPÉ NO MAPA: A ARTE DA PERFORMANCE COMO ARTE DE ENVELHECER

+

Todos os links abaixo foram verificados **no dia 29 de março de 2020 entre 21h e 22h**.

Links em ordem de aparição no texto do trabalho:

http://www.maniadecorrida.com.br/2018/04/campanha-de-mizuno-waveknit.html

https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8647719/14598

https://www.facebook.com/groups/brasilperformance/

https://fernandohermogenes.blogspot.com.br/

http://eoutra.wixsite.com/microperformance/oque

https://www.facebook.com/groups/1394696260792954

https://www.facebook.com/plataformamicroperformances

https://www.facebook.com/plataformamicroperformances

www.projetoperformancia.com/entrevistas

https://masp.org.br/exposicoes/quem-tem-medo-de-teresinha-soares

https://www.projetoperformancia.com/20a-re-formas-da-presidencia

https://www.projetoperformancia.com/15a-reflexos

https://performatus.net/estudos/gerontopoiesis/

www.performerssemfronteiras.com

www.laplataformance.blogspot.com.br

www.projetoperformancia.com

www.facebook.com/projetoperformancia.com

http://taniaalice.com/herois-do-cotidiano/

https://issuu.com/sesccampinas/docs/catalogo_performance_junho_2015

https://www.projetoperformancia.com/autodiagnosticodoenvelhecer

https://www.projetoperformancia.com/emqueespelho

https://www.projetoperformancia.com/operacaotapaburaco

https://www.projetoperformancia.com/manifestacao

https://www.projetoperformancia.com/oroculos

https://www.sescsp.org.br/online/artigo/10792_LATA+65+E+PROJETO+PERFORMANCIA+ARTE+CONTEMPORANEA+PARA+A+TERCEIRA+IDADE+NA+SEMANA+INTERNACIONAL+DO+IDOSO

https://www.sescsp.org.br/files/artigo/7fb65c86/9fec/472e/9254/44f57e2dd6d8.pdf

https://www.projetoperformancia.com/15a-reflexos

https://www.projetoperformancia.com/19a-camadas

http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/bitstream/20.500.11997/7195/19/Danilo%20Miranda%20-%20entrevista%2030.06.2010.pdf

https://www.projetoperformancia.com/emqueespelho

https://www.projetoperformancia.com/correios-s-a-senhoras-anonimas

https://www.projetoperformancia.com/an-an-se-andancas-anonimas-de-senho

http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce/article/view/31798/16972

https://www.projetoperformancia.com/autodiagnosticodoenvelhecer

https://www.projetoperformancia.com/ritualidades

https://www.projetoperformancia.com/emqueespelho

https://www.projetoperformancia.com/paradaobrigatoria

https://www.projetoperformancia.com/operacaotapaburaco

https://www.projetoperformancia.com/parkinson>.

https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373/60355

https://www.projetoperformancia.com/dada

https://www.projetoperformancia.com/nasalturas

https://www.projetoperformancia.com/manifestacao

https://www.projetoperformancia.com/oroculos

https://www.projetoperformancia.com/passatempos

https://www.projetoperformancia.com/14a-fotoperformances-do-envelhecer

https://www.projetoperformancia.com/15a-reflexos

https://www.projetoperformancia.com/16a-viva-videoperformances-v-anos

https://www.projetoperformancia.com/17a-caminhada-performativa

https://www.projetoperformancia.com/18a-avoos

https://www.projetoperformancia.com/19a-camadas

https://www.projetoperformancia.com/20a-re-formas-da-presidencia

https://www.projetoperformancia.com/21a-ativa-idade

https://www.projetoperformancia.com/22a-video-fotoperformances

https://www.projetoperformancia.com/23bardo

http://www.projetoperformancia.com/mapeamentos

http://www.questaodecritica.com.br/author/marcelo-asth/

https://youtu.be/r8k06HA7ef8

http://www.performerssemfronteiras.com

http://taniaalice.com/hokahey-hoje-e-um-dia-lindo-para-morrer/

https://www.sescsp.org.br/files/artigo/d9d2174e-0f06-4a39-a82e-6e76e841952f.pdf

REFERÊNCIAS DE CONSULTA CITADOS EM NOTAS DE RODAPÉ NO MAPA: REPRESENTATIVIDADE DO IDOSO NA PERFORMANCE CULTURAL, POPULAR E TRADICIONAL BRASILEIRA

+

Todos os links abaixo foram verificados **no dia 29 de março de 2020 entre 21h e 22h**.

Links em ordem de aparição no texto do trabalho:

https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2020/02/23/elza-soares-e-homenageada-no-carnaval-do-rio-e-no-palco-do-fantastico.ghtml

https://www.bbc.com/portuguese/brasil-42912224

www.projetoperformancia.com/entrevistas

www.projetoperformancia.com/16a-viva-videoperformances-v-anos

https://youtu.be/3q4kqMCTOqo

http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/rs-portuguese

http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/hidvl/hidvl-int-wips/item/1338-wips-rschechner

https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/historiadobrasil/escravidao-indigena-x-escravidao-africana.htm

http://www.comciencia.br/dossies-1-72/reportagens/envelhecimento/texto/env06.htm

https://www.visitbrasil.com/pt/blog/garantido-e-caprichoso-o-festival-do-boi-bumba.html

https://www.brasildefato.com.br/2019/06/14/festival-folclorico-de-parintins-representa-a-tradicao-dos-povos-do-brasil

https://www.acritica.com/channels/especiais/news/velha-guarda-do-boi-garantido-celebra-rito-catolico-da-ladainha-e-torcedores-brincam-nas-ruas

https://www.acritica.com/channels/parintins-2016/news/garantido-realiza-evento-para-homenagear-a-velha-guarda-do-boi

http://www.cnfcp.gov.br/pdf/entendendo_o_folclore_e_a_cultura_popular.pdf

http://extra.globo.com/noticias/carnaval/baianas-da-beija-flor-vao-desfilar-com-os-seios-mostra-no-proximo-carnaval-19688548.html.

http://extra.globo.com/noticias/carnaval/baianas-da-beija-flor-aprovam-ideia-de-desfilar-com-os-seios-mostra-no-carnaval-19697656.html.

http://vistaminhapele.blogspot.com.br/2013/07/historia-do-jongo.html

http://jongodaserrinha.org/?page_id=1309

http://www.pontaojongo.uff.br/jongo-de-guaratinguetasp

https://vejario.abril.com.br/cidade/tia-maria-do-jongo-mantem-viva-no-rio-a-tradicao-do-ritmo-africano/

http://educacao.uol.com.br/disciplinas/cultura-brasileira/festa-do-divino-comemoracao-tem-sete-seculos-de-existencia.htm

http://www.paraty.com.br/feriados/festadodivino.asp

http://www.museuafro.ufma.br/site/index.php/caixeiras-do-divino-espirito-santo-de-sao-luis-do-maranhao/

http://www.museuafro.ufma.br/arquivos/d3e0dc492a99fa5d505f030295d3b0cc.pdf

http://repositorio.unb.br/handle/10482/18900

http://1080.plus/Dan%C3%A7a_dos_Velhos_by_perfildaregiao/njyisS9tipw.video.

www.angra.rj.gov.br/imprensa_noticias_release.asp?vid_noticia=30515&IndexSigla=IMP#!prettyPhoto.

http://www.angra.rj.gov.br/imprensa_noticias_release.asp?vid_noticia=49920&indexsigla=IMP#.V6E3X36rSM8

https://www.projetoperformancia.com/an-an-se-andancas-anonimas-de-senho

https://flipzona.wordpress.com/2013/07/05/conheca-a-danca-dos-velhos/

https://www.projetoperformancia.com/16a-viva-videoperformances-v-anos

REFERÊNCIAS DE CONSULTA CITADOS EM NOTAS DE RODAPÉ NO MAPA: TEATRO PERFORMATIVO: MEMÓRIAS PERFORMADAS

+

Todos os links abaixo foram verificados **no dia 29 de março de 2020 entre 21h e 22h**.

Links em ordem de aparição no texto do trabalho:

http://www.dicionarioetimologico.com.br/coracao/

https://youtu.be/LvZmco6fM3g

www.projetoperformancia.com/oroculos

https://www.projetoperformancia.com/autodiagnosticodoenvelhecer

www.performerssemfronteiras.com

www.retirodosartistas.org.br

https://www.projetoperformancia.com/dada

http://teatroficina.com.br/why-the-horse-mini-temporada-no-oficina/

https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/tapa-na-pantera-maria-alice-vergueiro-atriz-doenca-parkinson-nova-peca/

http://www.sesc.com.br/portal/site/palcogiratorio/2016/espetaculos/grupopandegadeteatro/espetaculo38?grupo=espetaculo38

https://youtu.be/tlBRTgINnIk

http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/why-the-horse/

https://soundcloud.com/mayrah/maria-alice-vergueiro-del-cia

http://folha.com/no1826901

https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/03/22/interna_diversao_arte,523332/maria-alice-vergueiro-recorre-ao-palco-como-ferramenta-de-sobrevivenc.shtml

https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/tapa-na-pantera-maria-alice-vergueiro-atriz-doenca-parkinson-nova-peca/

https://www.projetoperformancia.com/16a-viva-videoperformances-v-anos

https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/maria-alice-vergueiro-trata-da-morte-em-espet%C3%A1culo-gratuito-1.388011

https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/tapa-na-pantera-maria-alice-vergueiro-atriz-doenca-parkinson-nova-peca/

https://youtu.be/ThuhVu9vNFo

https://youtu.be/YEs3C1-bUtM

https://youtu.be/mfs9SxX7_94

https://tvuol.uol.com.br/video/minidoc-maria-alice-vergueiro-0402CC993972D4A15326

https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/03/22/interna_diversao_arte,523332/maria-alice-vergueiro-recorre-ao-palco-como-ferramenta-de-sobrevivenc.shtml

https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/tapa-na-pantera-maria-alice-vergueiro-atriz-doenca-parkinson-nova-peca/

https://www.redetv.uol.com.br/videos/leitura-dinamica/filme-gorgona-desenha-retrato-da-carreira-de-maria-alice-vergueiro

https://www1.folha.uol.com.br/serafina/2016/11/1826901-aos-82-maria-alice-vergueiro-assume-o-parkinson-no-palco-e-dirige-pecas.shtml

https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/03/22/interna_diversao_arte,523332/maria-alice-vergueiro-recorre-ao-palco-como-ferramenta-de-sobrevivenc.shtml

https://vimeo.com/168417308

https://www.projetoperformancia.com/entrevistas

https://youtu.be/u4ru5qL4gSc

http://teatroemcomunidades.com.br/wp-content/uploads/2015/03/PDF-TCC-parte-1.pdf

http://teatroemcomunidades.com.br/wp-content/uploads/2015/03/PDF-TCC-parte-2.pdf

www.projetoperformancia.com

http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2012/08/andreas-huyssen-discute-relacoes-entre-politicas-da-memoria-e-direitos.html

https://avosidade.com.br/laura-avo-desconhecida/

https://www.catarse.me/garimpo/

APÊNDICES - ENTREVISTAS :

Durante o período de doutoramento, busquei realizar algumas entrevistas mais informais, como bate-papos induzidos por perguntas que me movimentaram nesse caminho de pesquisa, que pudessem refletir os assuntos de cada Mapa desta tese, permeados pela questão da performatividade. As falas e relatos dos entrevistados são dados produzidos pela pesquisa, complementares aos outros dados e materiais aqui utilizados, como os pensamentos dos autores em que me apoio para refletir o objeto de investigação, a parte prática e laboratorial – com suas realizações e seus registros – e minhas impressões e experiências dentro deste percurso.

A partir dessa proposta me encontrei com dois renomados artistas da performance para buscar algumas respostas com as entrevistas: Otavio Donasci e Teresinha Soares. Enquanto pessoas idosas, somente Donasci cria e performa atualmente, mas Teresinha ainda administra sua carreira e realiza exposições com seu material de criação e é homenageada por seu percurso. Compartilho a proposta dessas entrevistas na íntegra a fim de trazer exemplos concretos de artistas que desenvolveram carreiras de reconhecimento no Brasil, apontando para os seus pensamentos em relação à arte da performance. Quando pensei em destacar trechos e selecionar partes que pudessem servir à pesquisa, em uma edição, compreendi que não era opção trazer fragmentos somente para pontuar assuntos, mas que deveria colocar estes registros documentais conforme aconteceram, em sua extensão, partilhando cada palavra dita. Assim, escolho manter a entrevista em texto corrente, já que não destaco partes como citações, mantendo a estrutura entrevistador-entrevistado no esquema de pergunta e resposta. Não são entrevistas longas, mas contam longas trajetórias de maneira mais sucinta. São representantes que trago para enriquecer nossas reflexões, a partir de suas visões e histórias. Cada parte traz dados e informações que não são somente referentes aos trabalhos desenvolvidos por cada um dos artistas, mas revelam também as conjunturas em que produziram de modo efervescente suas obras e experiências.

É imprescindível abrir este espaço para que possam também definir estes caminhos, a partir de si e da ideia de suas práticas. Opto por incluir estas falas também como uma forma de homenagear e honrar o que estes artistas conquistaram para a arte brasileira. Aproveitemos este espaço também como calmaria em nossa navegação, para escutarmos os assovios do vento em alto mar, soprando a nossa embarcação para além das conceituações, análises, citações e exames dos conteúdos que esta pesquisa abarca.

APÊNDICE A: Entrevista com Otavio Donasci[335]:

À esquerda: Otavio Donasci posa na seção dedicada à sua obra na exposição *[Retroperformance]* (Caixa Cultural – RJ – 2017). **Fig.** Otavio Donasci após a entrevista, diante de vídeos seus projetados, manequins vestindo as antigas estruturas das vídeocriaturas e baús em que transportava seu material. Fotografia realizada por mim para a entrevista.

Otavio Donasci é artista multimídia, performer, cenógrafo, desenhista, diretor de arte e criação, *videomaker*, criador das vídeocriaturas[336], doutor em Comunicação e Semiótica e professor de Performance na PUC de São Paulo. E talvez o primeiro performer de que tive conhecimento na vida: foi no ano de 2008, em uma aula de artes do grupo teatral Nós do Morro, no Vidigal – RJ, que, através de vídeos exibidos por um professor, fui apresentado a essa arte da ação. Foi ali que talvez eu tenha ouvido pela primeira vez o termo "performance" – ou que pelo menos tenha me afetado ou chamado a atenção a ponto de me marcar pelo o que assistia. Em um dos vídeos, assisti um homem com uma "cabeça de televisor" sobre um cavalo metamorfoseado com longo pescoço, em meio ao trânsito no centro de São Paulo[337]. No topo da estrutura no pescoço, outra tela com um vídeo mostrando um rosto. Televisores, aparelhos de som, fiações, monitores diversos, tecidos pretos, estruturas básicas planejadas para a criação de suas vídeocriaturas. O performer, como um Cavaleiro do Apocalipse, discursava sobre o contexto cultural da época, associando este ao fim dos tempos. Algo suspende o cotidiano, tanto em São Paulo quanto na sala da aula de artes.

---

[335] Este material pode ser acessado também através da aba de entrevistas do site do Projeto Performanciãs: www.projetoperformancia.com/entrevistas

[336] Seres híbridos e tecnológicos, com máscaras eletrônicas feitas de tubos de vídeo e exibição de material audiovisual completando partes do corpo desta criatura. O performer interage a partir do estímulo do vídeo. São diversas as estruturas que Donasci fez para suas criaturas, inclusive animais já foram utilizados para dar vida às vídeocriaturas.

[337] *Cavaleiro do Apocalipse* (1985) foi realizada por Otavio Donasci percorrendo ruas de São Paulo, da Rua Augusta ao Museu da Imagem e do Som.

Para a pesquisa, contatei Donasci para realizar esta entrevista, que foi marcada para acontecer logo após a apresentação de uma performance com uma de suas vídeocriaturas na abertura da exposição coletiva *[Retroperformance]*[338], realizada na Caixa Cultural do Rio de Janeiro, no dia 5 de agosto de 2017, quando conversamos sobre sua trajetória e relação com a performance e com o vídeo.

Otavio do Nascimento criou o artista Otavio Donasci e foi responsável por diversos nascimentos de vídeocriaturas que foram revolucionando a própria linguagem criada pelo artista. A partir da ideia de um vídeoteatro como ferramenta para incorporar personagens e textos, Otavio Donasci foi experimentando aparelhos, sons, formatos e criaturas variadas e multiformes. Arte e entretenimento, suas ações foram a palcos, a programas de televisão e apareceram em comerciais, como no da loja de roupas C&A. Suas criações já foram nomeadas por ele como "vídeocaveira", "capacete interativo", "plasmas-criaturas" e "vídeobalão", entre outros nomes criativos.

O artista multimídia também abordou o tema do renascimento em sua obra, criando "casulos" para pessoas meditarem em uma performance mais recente[339]. Com 68 anos atualmente, Donasci se reinventa e traz como bagagem uma história pioneira de criações digitais, performativas e teatrais na sua experiência artística. Otavio Donasci pesquisa a linguagem e também realiza experiências com seus alunos. Realizou performances que lidam com a tecnologia da realidade virtual e também com seus alunos realizando performances grupais. Fique a seguir com os caminhos de Donasci:

Marcelo Asth – Do Nascimento. Você já fez nascer muitas coisas em sua vida. Inclusive *Casulos*. Como você vê hoje Otavio Donasci?

Otavio Donasci – Eu raciocino assim... a ideia de nascimento eu desenvolvi só a partir dos *Casulos* que eu fiz a partir de 2003. Que eu comecei a fazer *Casulos do Renascimento*. Brincando com o Do Nascimento. Porque aos 60 anos eu decidi renascer, fazer um renascimento. E eu decidi oferecer pra todo mundo. Eu não fiz pra mim, eu ofereci para

[338] A mostra reuniu arquivos raros e inéditos dos artistas: Lenora de Barros, Aimberê Cesar, Renato Cohen, Otavio Donasci, Guto Lacaz, das duplas Alex Hamburger e Márcia X, Lucila Meirelles e José Roberto Aguilar, Dupla Especializada (Ricardo Basbaum e Alexandre Dacosta) e do coletivo 3NÓS3 (Mário Ramiro, Rafael França e Hudnilson Jr). Com curadoria do Grupo Brasil Performance, de Grasiele Sousa, Lucio Agra, Joanna Barros e Samira Br.

[339] *Casulos do Renascimento* (2015).

outras pessoas. Ofereci casulos em que nunca me encasulei. Eu encasulava as pessoas e falava: “nasçam de novo! Renasçam!”. Aí vem *Renascimento*, que é o contrário de Do Nascimento. E isso é de 2003 pra cá. Há um tempo atrás “Donasci” era uma brincadeira. O Da Costa tá aí[340], ele é desse grupo... eu ficava pensando no Da Costa, que assinava “Da Costa”, então eu pensei: “vou assinar ‘Donasci’”. De gozação, eu era humorista... Faço humor até hoje!

Marcelo Asth – Seu filho também é humorista.

Otavio Donasci – Tenho um filho humorista. Humorista, não gosto dessa palavra... é um jogador de improviso!

Marcelo Asth – E se você fosse olhar o Otavio Donasci hoje você veria uma lagarta, um casulo ou uma borboleta?

Otavio Donasci – Eu ainda estou no processo. A impressão que eu tenho agora, em julho, é que fecha um ciclo. Não sei o que vai acontecer. E ainda imagino que esteja num processo, no fim de um processo, o meu, o da PUC, do Brasil, o da arte, tá no fim de um ciclo que não será mais igual a partir de, sei lá, agosto, final do ano... eu diria, por exemplo, que eu estou, como João Batista batizando as pessoas, eu estou fazendo *Casulos* desde 2000. Como que preparando as pessoas pra acabar com o ciclo delas. Morra e nasça de novo! O conceito de casulo é bem esse: faça uma lagarta, pegue a lagarta feia que você tá e transforme em uma borboleta. Essa é uma proposta do casulo. Aí se você me perguntar: “ué, porque é que você não faz?”. Eu perdi o sentido de fazer pra mim, de eu fazer. Agora o sentido é dar oportunidade, compartilhar. Primeiro compartilhar, depois dar a oportunidade e a terceira coisa é instrumentalizar. É deixar a pessoa inventar no meu lugar. Eu dou o *software*.

As vídeocriaturas eu criei como se fosse... você vai lá ver os textos *(se referindo aos documentos da exposição na Caixa Cultural – RJ),* era uma ferramenta do teatro. Olha que beleza! Você vai poder fazer isso, fazer aquilo... essa minha fita original, essa experiência que você viu *(se referindo a performance que havia acabado de apresentar)*, é um catálogo de possibilidades, textos de Shakespeare... olha o que dá pra fazer! E não

[340] Otavio se refere ao artista Alexandre Dacosta, também contemplado na exposição.

é assim: “o que você quis dizer com isso?”. “Nossa, você é um cara engajado, você tá... na minha época estava todo mundo militar, agora tá pior. Tá mesmo. Eu peguei textos fortes do Shakespeare e “re-dirigi”, “trans-criei”, reinventei os textos do original. Sentei com o ator e disse: “faz o que você quer”, “agora tenta desse jeito!”. Tudo modo de fazer. Aí comecei a explorar esses moldes em vídeo, a explorar esses moldes em áudio, explorar esses moldes em cena de vídeocriatura, fui usando como a base de tudo. Então, performance... não era performance. Era isso. Vídeoteatro. Eu comecei como desenhista, fui desenhista de desenhar as pessoas, desde criança, depois cartunista de fazer humor e publicar em jornal, revista, depois ilustrador, ilustrando trabalhos para clientes, de dinheiro. Depois virei diretor de arte, diretor de criação. É uma sequência de arte, de artista plástico. Entre na faculdade de Artes Plásticas, quase me formei. Fui fazer licenciatura. Tentando ir para um lugar para sobreviver como artista. Não deu, fui ser diretor de arte e propaganda. Mas era arte também, entre aspas. Aí depois, o último estágio em que estou, é dando aula de performance. Eu acho que esse ciclo pode estar se fechando ou é até uma lagarta virando borboleta. Ou encerrou o ciclo: fui comido pela cobra. *(risos)* Que a coisa mais improvável do mundo é um casulinho pendurado numa árvore. Qualquer bicho vai lá e... eu fazia *Casulos* no meio da rua, como na *Virada Cultural*. As pessoas iam lá e passavam a mão na bunda, davam tapa, e a pessoa estava ali numa fragilidade! E eu ficava bravo com isso! Eu enrolei um jornal e tive que dar uma porrada nas pessoas que faziam isso. Porque a sociedade é feita disso. Como na natureza: o mais forte come o mais fraco. Na sociedade é a mesma coisa. É cruel. Mas tá, todo trabalho que faço é pra eu aprender... eu faço o trabalho e aprendo com ele. Ele é a minha aula. Eu faço isso com meus alunos também, eu faço eles fazerem as coisas e aprenderem com as coisas que fazem. Por que o outro? Você nunca pode ter certeza. Será que te ensinaram assim, que você tem que fazer assim? Aí vem a parte didática, aí fica complicado. Depois de 10 anos pra cá, eu estou estudando didática. Existe uma coisa que... há 10 anos eu estou desenvolvendo um trabalho que é a Didática Performática, o Professor Performer. Essa série faz com que você tenha um passo a mais além da performance e da meta-arte. Eu diria que agora eu estou pós-casulo. O *Casulos* ainda é meta-arte. Agora o que eu tô fazendo eu não sei pra onde vai. Vai chegar ao ponto de esvaziamento total. Eu vou só fomentar. Ser alimento. As pessoas comem e fazem o que quiserem.

Marcelo Asth – Você disse que está nesse momento de mais proporcionar a experiência para outras pessoas. A palavra tecnologia tem sua origem no grego antigo e vem de

techne, que significa técnica, junto a *logos*, que pode ser interpretado como argumento, razão ou discussão. Ou seja, tecnologia é todo o conjunto de conhecimentos, razões em torno de algo e/ou maneiras de alterar o mundo de forma prática. Como o termo *logia* também pode ser entendido como "ciência", a palavra também significa o estudo do ato de transformar, de modificar. Como você acha que suas obras transformam o mundo de seus espectadores ou participantes dessas experiências?

Otavio Donasci – Eu sempre criei ferramentas. Se você for pensar a *techne* como ferramenta é um tipo de tecnologia. Tecnologia de alicate. Tecnologia de chave de fenda. Ela serve pra quê? Pra muita coisa, até pra abrir lata! E de repente a vídeocriatura é resultado de uma técnica: o aparelho, este, gerou uma técnica que veio do teatro, que também é uma linguagem. Então são três estágios: o aparelho desenvolve a técnica, a técnica desenvolve a linguagem e a linguagem faz com que você tenha uma linha de trabalho, uma nova linguagem. Eu quero dizer que é uma nova linguagem, mas aí você vai ver com os linguistas e eles falam: "Não sei, Otavio... o Foucault falou que é? O Deleuze acha que é?". Então por isso que eu fui pra academia, virei doutor. Eu descobri que você tem que inventar. A reinvenção é sua. Eu que vou inventar uma linguagem. Eu vou escrever um livro, esse livro vai ser publicado e aí todo mundo vai estudar na escola.

Marcelo Asth – E como você observa essas inovações modificando ou transformando de alguma forma o cenário das artes?

Otavio Donasci – Eu acho que o caminho não vai ser o tecnológico, o que eles chamam de tecnológico: usar equipamentos. Eu acho que o caminho vai ser pessoal mesmo, uma relação pessoa a pessoa, uma semiótica do corpo – eu defendo essa. Que ela é contrária de uma linguagem tecnológica, que é, por exemplo, os computadores, as máquinas de responder... essa linguagem, ela é fria, não é humana. E o fato de não ser humano, de ser criado por humanos como algo pequeno, algo menor, só que espalhado pra todo mundo, faz com que muita gente fique pequena. Uma resposta que seja sim ou não, hoje... ligam e dizem: "boa tarde, eu sou uma gravação da Vivo, você é Otavio?", se eu falar: "ah, eu acho que sou...", ela vai retornar: "desculpe, responda 'sim' ou 'não'.". "Ah... Sim". "Gostamos muito de você, achamos você muito bacana, porque você não fez aquilo ou aquele assim...". "Ah, porque eu não tava interessado...". "Desculpe: responda 'sim' ou 'não'.". *(risos)* As relações com máquina vão ser muito fortes e eu sou contra. Isso tudo

o que estou trabalhando aqui *(se referindo ao material da exposição)*, no caminho eu tô fazendo o oposto.

Marcelo Asth – No livro *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, existiam os *feelies*, filmes produzidos para diminuir a percepção e despertar uma falsa euforia nos cidadãos, controlados pelo prazer, acessado em poltronas com manipulação de botões. Hoje temos a televisão e o cinema cada vez mais evoluindo através do uso da tecnologia, mas ainda como experiências solitárias de prazer às quais as pessoas se entregam. Em todas as suas performances com uso da tecnologia, você, enquanto artista, dá as mãos ao espectador e o conduz em uma experiência nova, que é, de certa forma, uma expansão de consciência – seja em uma ação se utilizando da realidade virtual, do espaço cibernético, da sinestesia, ou pela telepresença, pelo choque e suspensão do cotidiano em ações realizadas em locais públicos, pela obra tecnológica inserida nos espaços museológicos, ou na irreverência de uma obra sua que chega a comercias e programas televisivos. Como você acha que a sua própria obra conduz e dá a mão para novos lugares de experimentação e expansão de consciência?

Otavio Donasci – O analógico *versus* o digital. O analógico ainda é uma imagem que é o último resquício que o vídeo trouxe na minha geração. Era vídeo. Não é a computação. A computação é digital. O digital, hoje, eu caí fora. No digital você não tem mais uma pessoa, você tem um programador, e o resto é trabalho em função de computação. O analógico só registra, quem a fotografa. O vídeo começa ser a linguagem eletrônica. A fotografia: sua linguagem é química. Então ainda é analógico, vivo, vamos dizer assim. Aí quando vai pro digital, acabou. Não tem mais uma pessoa. Então, em uma vídeocriatura, sempre é um vídeo querendo ser pessoa. É o Pinóquio. Um bicho de pano, de pau, que quer ser gente. E a vídeocriatura quer ser gente. Com mais vontade. Quer ser gente transumana. Mas o transumanismo foi uma tendência que foi para o aperfeiçoamento, até meio nazista, de querer que a pessoa seja perfeita. E o que é perfeito? Na verdade, mesmo, não existe erro no processo. Não tem erro. Erro é apenas um medo de você atualizar as coisas de um jeito. Você monta com um objetivo e não chega, então vai fazer de outro modo pra chegar no seu objetivo. Mas daí você esquece que esse objetivo que você chegou sem querer, pode até ser melhor do que o que você queria.

Marcelo Asth – Você acha que as suas vídeocriaturas conseguem de alguma forma se transformar em "meninos de verdade", como na história de *Pinóquio*?

Otavio Donasci – De verdade, começou assim: "Eu quero que você seja um ator. Não quero que seja uma criatura, um extraterrestre. Eu quero que seja gente". E o teatro é um dos lugares que transforma ideias e personagens em pessoas, é no palco. O teatro não me aceitou, e não me aceitou porque quer ficar pra trás. Preservado não tem, na natureza tudo se modifica. Então, de repente, a ideia da criatura que quer ser gente, do jeito novo! Uma gente melhor, mais gente, mais artista! E com isso usar o corpo de uma pessoa pra aumentar o poder dele como pessoa. Não aumentar o poder dele como máquina. Como pessoa. Ele acrescenta, ele é uma prótese. Você não pode dizer que a prótese é a pessoa. Você pode dizer que a pessoa usa a prótese. Então, a vídeocriatura é uma prótese. Tem uma pessoa ali. Quem é mais importante? A prótese ou a pessoa? Na minha época era a prótese, agora é a pessoa. Antigamente era um vídeo que usava um corpo. Agora é um corpo que usa o vídeo. E acabou o vídeo.

Marcelo Asth – Qual a diferença em fazer uma performance nas décadas de 1970/1980 e fazer uma performance hoje?

Otavio Donasci – Então, hoje a performance já mudou de sentido. Hoje a performance é... 10 anos dentro da PUC ensinando isso e ainda tem reação, reação, tudo de qualquer tipo. Mas hoje sinto que a performance é uma criança de 16 anos que não precisa mais do pai. Te vira, meu filho. A pessoa que vai contra está indo contra uma coisa que é muito forte. É que nem falar: "eu sou contra os Beatles." Hoje não é ridículo falar isso? Naquela época era o que mais tinha. "Eu sou contra...". Aí o tempo ocupou... a performance veio pra ocupar.

Marcelo Asth – Em algumas entrevistas suas você assume uma dificuldade em determinar o que é performance, de enquadrar esse termo.

Otavio Donasci – Eu tenho certeza do que é performance. Eu só não sei o que é. É muito difícil entender isso!

Marcelo Asth – Você poderia definir o envelhecimento?

Otavio Donasci – O envelhecimento está ligado a processo. A performance está ligada a processo. Então, o natural da performance é envelhecer. É não ser igual o dia anterior. Antes era alguma coisa, dia seguinte é outra... só que essa outra, que você chama envelhecimento, a célula envelhece. Mas cada vez que você vai fazer performance, performance não tem idade. Performance não tem. A palavra envelhecimento é um conceito corpóreo, não artístico. A performance pode ser de qualquer idade, só depois de morto é que eu não tenho certeza se dá pra fazer performance. Acho que não! Mas dá pra usar o morto... *(risos)* Eu acredito muito na espiritualidade. Sem dúvida, sou muito espiritual. Minha mulher é indiana, estudo lá e na Índia e ela acredita em todas essas coisas de corpos astrais, sete corpos diferentes, processos espaciais... vive fora daqui! Esperando a nave chegar e levar ela embora!
Marcelo Asth – E como a espiritualidade está em seu trabalho?

Otavio Donasci – O vídeo é um espírito! Eu incorporo o vídeo, e eu posso incorporar pessoas mortas. Eu fiz um trabalho com Zé Celso assim. Ele me pediu: "eu queria trazer de volta pessoas que eu amo, como a Cacilda, o Ziembinski... quero chamar os vivos e os mortos!". E era um trabalho que o Zé me pediu e eu disse: "eu posso incorporar eles pra você!". E o Zé todo terreiro, umbanda teatral! Falei: "me arruma uns vídeos, não tem um filme desses caras?". "Não, não tem tenho...". "Tem foto?". Aí eu peguei, a partir das fotos, eu fiz o rosto. E usei o meu corpo para incorporar a Cacilda e o Ziembinski e numa peça o Zé vinha e trazia esses personagens, eu dançava com ele. Tenho esse vídeo gravado.

Marcelo Asth – Se você fosse fazer uma videocriatura que resumisse toda a sua vida, como ela seria?

Otavio Donasci – Não seria uma videocriatura, porque já passou essa fase. Na verdade, seria um ser híbrido. A videocriatura é um ser híbrido. E vídeo, acabou. Então, a palavra vídeo aí podemos substituir por vapor, é uma vaporcriatura. Eletrocriatura. Um autômato. O material do meu tempo é o vídeo. A videocriatura é uma máscara. É uma prótese-máscara. Só que a máscara do meu tempo, os materiais de máscara eram folha, papel, barro, borracha, tudo o que é técnica de fazer máscara. A minha usa eléctron. É um material do meu tempo, que é o vídeo. A computação é outra coisa, vai indo além.

APÊNDICE B: Entrevista com Teresinha Soares[341]:

A arte de Teresinha Soares[342] é pulsante. Sua vasta produção, em multiplicidade de linguagens e formatos, se deu no período de 10 anos, contando do ano de 1966 ao ano de 1976. Em abril de 2017 ganhou uma mostra de sua trajetória artística, uma exposição de obras e fotografias em dimensão inédita no MASP – o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – intitulada *Quem tem medo de Teresinha Soares?*[343]. Hoje, com 93 anos (na época com 89), Teresinha não cria mais arte, mas a rememora, contando suas histórias e se mostrando satisfeita com o seu caminho trilhado e com o reconhecimento de sua obra. Teresinha Soares é artista, poeta, pintora, performer, feminista. Foi vereadora em Araxá, cidade em que nasceu em Minas. Como sempre buscou ser uma mulher independente, o feminino e sua relação com a sociedade foram a tônica de suas obras e variadas formas de criação e expressão que marcaram sua trajetória.

A vida de Teresinha é essa sua obra: o pensamento sobre a mulher, a liberdade de ser em sua relação com o corpo, o questionamento à sociedade e sua normatividade, a leitura de signos trabalhando em camadas. A jovem Teresinha Soares da década de 1970 usava *smoking* em bailes de gala em Belo Horizonte. Essa performance cotidiana não era assumida como arte, mas era seu posicionamento político – vale lembrar, durante o período militar, na conservadora Minas Gerais da época. Quem tinha medo de Teresinha Soares e de sua transgressão? A mulher é o centro de seu pensamento e de suas obras, híbridas manifestações da artista: através de pinturas, objetos artísticos, poemas, crônicas, performances, *happenings*, instalações, cenografias e ações no teatro.

Teresinha Soares é considerada uma das primeiras performers brasileiras, mas há mais de 40 anos não produz mais arte. Encontrei com Teresinha para que ela colaborasse com esse rico conteúdo para esta tese. Fiz perguntas referentes a obras suas e outras perguntas mais específicas sobre a relação da artista com o tempo, o tema da finitude em sua obra, e a performance em sua época de criação.

---

[341] Este material pode ser acessado também através da aba de entrevistas do site do Projeto Performanciãs: www.projetoperformancia.com/entrevistas

[342] **Conheci Teresinha Soares a partir do contato com sua filha, Carmela Soares, que foi minha professora na UNIRIO e é criadora e coordenadora do Projeto de Extensão Grupo Teatro Renascer, que comento no tópico 2.4 do Mapa *Teatro performativo: memórias performadas*.**

[343] Disponível no site do MASP, em: https://masp.org.br/exposicoes/quem-tem-medo-de-teresinha-soares

A entrevista com Teresinha Soares foi realizada no dia 4 de julho de 2016, na sala de reunião do hotel em que Teresinha estava hospedada naquela ocasião, no Rio de Janeiro.

Marcelo Asth – Você gostaria de começar talvez falando um pouco de sua trajetória na arte?

Teresinha Soares – Eu queria falar primeiro sobre o desenvolvimento do meu trabalho, que é neste ponto X: a *Caixa de Fazer Amor*. A partir daí eu fiz *Camas* – eram 3, separadas, com seus colchões nas cores dos 3 times: Seleção Canarinho, Flamengo e Atlético MG. O assunto, sobre o futebol... tudo dentro daquela brincadeira: "ela me deu bola!", quer dizer, "ela gostou de mim, se interessou...". *Camas,* foi minha 1ª. obra que coloquei no chão. Depois as *Bandejas*. Nelas coloquei alimentos perecíveis também. Uma brincadeira de criança: "*Um-dois, feijão com arroz, três-quatro, farinha no prato*", eu acrescentei: "*cinco-seis, sol, sal e areia*"[344], porque o mineiro sempre foi apaixonado pelo mar. *(risos)* Aí eu trouxe o sol de lá e a areia, para as bandejas. Fechadas pareciam corpos de mulher. Sempre o corpo de mulher está presente no meu trabalho. E é um corpo esfacelado, ele não tem braços, nem pernas. Mas tem a figura, o seio que define... o corpo. E nas *Bandejas,* dentro delas havia arroz, feijão, amendoim. Fiz o garçom sair com uma delas oferecendo o amendoim para os presentes. Então, eles ficavam chocados! Em todas as bandejas tinha um corpo de mulher, era como se eu estivesse oferecendo a mulher como objeto de desejo. Depois parti para *Corpo a Corpo*, que são módulos gigantes, e que na verdade, veio de uma ideia de um álbum erótico que fiz, que se chama *Eurótica*, porque eu acrescentei o "eu" para personalizar a mulher: eu, erótica. E nesse álbum, um dos desenhos eu transferi para uma obra enorme de mais ou menos 20m quadrados. São módulos de madeira, pintados de branco que você pode formar uma espécie de corpo. Acho esse trabalho um dos meus mais significativos, porque ele é multimídia. Esse trabalho tem expressão corporal (são duas mulheres muito bonitas com um rapaz), um texto – do Dr. Jota d'Angelo, que se dedicava ao teatro, diretor e também médico. Ele gravou um texto científico desde o nascimento da célula até a morte. E durante esse texto eu intercalava com poesias minhas sobre a morte – gravei junto com ele. Além disso tem

[344] Em referência à sua obra "*Um-dois feijão com arroz, três-quatro farinha no prato, cinco-seis sal, sol e areia*" (*Bandejas*, 1971)

a luz projetada com sombras, como se fossem células se mexendo. Água e óleo, na luz, eles vão aumentando, se juntando... é muito bonito esse trabalho. São três atores que fazem essa performance, se juntam, se separam, como se estivessem se amando, em grupo, sozinhos, mulher com mulher, homem com mulher, os três juntos...

Marcelo Asth – Essa obra foi refeita há pouco tempo...

Teresinha Soares – Ela foi criada em 1970. Mais tarde refeita. Meus trabalhos, infelizmente, eu perdi todos eles, só tenho a *Caixa de Fazer Amor*, *Corpo a Corpo in Cor-Pus Meus* – e *Altar do Sacrifício*. Depois do *Corpo*, eu fiz os *Túmulos*, de 1972. Os *Túmulos* são divididos em três etapas: o *Nascimento*, *a Morte* e *a Ressurreição* - que é muito baseado na cultura religiosa, a nossa perspectiva da morte, da ressurreição, dos céus, de obter graças, de estar com Deus, Jesus, é isso... então para o *Nascimento*, por acaso, ele foi exposto no Museu de Artes da Pampulha no dia 12 de dezembro, que é aniversário da minha filha mais nova, e aconteceu justamente isso, o nascimento da obra e a festa do aniversário dela... tem muito humor e nesse trabalho tem muito oposição entre o sagrado e o profano. São dois túmulos geminados, em um eu deles pus mineral rosa e no outro, verde. No meio deles escrevi meu epitáfio: "*Plantaram-me alface e eu as comi todas*". Numa das cruzes saía o chopp e na outra tinha um papagaio. Três gavetas na frente com corpo recortado de mulher. Em uma delas a linguiça, na do meio o queijo (com faca e garfo para as pessoas comerem meu coração ofertado em comunhão) e na terceira, várias dentaduras – que consegui com um dentista, em gesso, e serviam para identificar o morto. O papagaio seria o *non sense* da festa, da morte, porque no interior o morto fica velado, em casa. As pessoas passam a noite tomando bebidas, comendo, rindo, contando anedotas, enquanto o morto está lá. Era um momento bom pra gente namorar, pois a família nos permitia passar a noite lá. Então, esse papagaio é o *non sense*. E o *chopp* que é a bebida, todo mundo bebendo, todo mundo alegre, todo mundo feliz. No velório, uma pinguinha... passava um frio danado, a gente tomava pinga, ficava alegre, era muito bacana! Você sabe que a gente tinha prazer de ir ao cemitério? Nós éramos desde pequenos acostumados a ver as pessoas morrerem em casa, nós tínhamos uma relação muito íntima com a morte.

Marcelo Asth – Porque parece que hoje até existe um certo tipo de assepsia em relação a este assunto, em que já chega o serviço funerário, você não assiste a nada...

Teresinha Soares – Virou profissional, não é? A pessoa se está no hospital, eles mandam direto para o preparo do corpo e encaminham para a casa mortuária... E nessa obra *Nascimento* houve uma coisa muito interessante. Porque o Bispo Dom Marques Barbosa, que é mineiro, um literato, muito inteligente, trabalhava em São Paulo... publicou no Jornal do Brasil, um artigo *Minas não há mais*. Falou de Minas Gerais, que estava tudo virado de cabeça para baixo na sociedade, dentro de nossos costumes, da religião... e estava passando no teatro uma peça *Oh, Minas Gerais*, que era muito engraçada e crítica. Sobre o meu epitáfio, ele falou: "uma certa senhora, da sociedade..." Escrevi-lhe uma carta que li ao público, na minha exposição no Rio de Janeiro, onde ganhei prêmio apresentando esse túmulo. Expus-me deitada no chão coberta de poesias, em 1973, antes da Bienal de São Paulo. *Corpo a Corpo* e o álbum *Eurótica* também estiveram na Bienal de São Paulo. Então, no *Túmulo*, em 1973, fiz a parte da Morte: me postei no chão vestida toda de preto e fiquei coberta de poesias sobre a minha morte. E foi uma dificuldade eles me descobrirem! Eu já estava assim... passando mais de meia hora deitada e ninguém teve ideia de retirar alguma poesia e me descobrir entre elas.! Quando eu era criança e morava no Rio, qualquer pessoa que morria no trânsito, ou matavam, ficava coberto de jornal e tinha uma vela ao lado – a vela não coloquei –, mas coloquei minhas poesias... e encorajados começaram a se animar , pegaram para ler. E de repente, apareceram fios do meu cabelo. Aí me descobriram. Foi um *auê*!

Marcelo Asth – É o revelar da performance!

Teresinha Soares – Depois em Belo Horizonte, na Pré-Bienal quando foram escolhidos os artistas, eu fiz a terceira parte, que foi a *Ressurreição*. No interior, nas festas religiosas, a gente sempre se vestia de anjo... era tão bonito... e a mamãe sempre me vestia de azul claro. Eu ficava por conta! Eu queria me vestir com outra cor, éramos várias irmãs e cada uma tinha sua cor! Aí na obra eu me vesti de preto, pintei o rosto e coloquei asas. E na mão fiquei postada em pé, no chão pus as poesias, sobre elas as linguiças e fiquei como a Estátua da Liberdade uma crítica à época dos militares. Uma brincadeira... com um queijo desse tamanho, grande, na mão. Uma maquiagem barroca... Eu contratei uma ambulância. A ambulância veio fazendo aquele barulho, sireneando. E o Palácio das Artes superlotado, apresentava vários eventos além desse, Orquestra Sinfônica... Então todo mundo correu, o pessoal viu entrando enfermeiros com aquela maca: "quem é? O que

aconteceu? Quem caiu? O que houve?" De repente os enfermeiros param no meu trabalho, consertam o travesseiro, arrumam, pegam as linguiças, colocam na maca e saem. *Ressurreição*, que é a terceira parte da obra. A ambulância levou meus restos mortais. A performance provocou: "essa mulher está doida! Isso é arte? Isso não é arte?".

Marcelo Asth – E nesse cenário, existia também uma vanguarda atuante em Belo Horizonte que aplaudia o seu trabalho?

Teresinha Soares – Tinha sim. É muito interessante, porque surgi numa época em que eu já tinha quase 40 anos, nunca havia trabalhado com arte, casada já com cinco filhos... Comecei com o teatro depois que minha última filha nasceu. E foi o teatro que me abriu o horizonte, que me mostrou a capacidade que eu tinha de aparecer de várias formas. Eu viajei muito para o exterior, visitei muitos museus, gostava de apreciar, queria saber mais de Arte, então com o teatro eu tive uma abertura muito grande. Me convidaram e fiz *Sonhos de Teodoro*, fumava cachimbo, deitava no sofá, um homem tomava champanhe no meu sapato... foi meu primeiro papel! Falei: "Gente! Que coisa boa! Eu posso ser outra pessoa! Eu posso sentir o que ela sentiu!" Isso é muito interessante! E isso me influenciou muito.

Marcelo Asth – Você traz uma multiplicidade em seu trabalho... Pode falar mais sobre?

Teresinha Soares – Fiz literatura. Depois de 5 filhos fui para a faculdade, em 72 eu estava: fazendo teatro, a obra *Túmulos* e estudando. Tudo ao mesmo tempo. Escrevia crônicas, fazia poesia, escrevi um livro infantil, *Luno e Lunika no País do Futuro* (*Prêmio Christiana Malbourg*). Produzi a peça, fiz a cenografia e foi o único trabalho que consegui vender e conseguir dinheiro, pois meu trabalho sempre tinha muitas coisas perecíveis e também efêmeras. Não só efêmeras, mas também pelo tema. Quem vai querer levar um túmulo para casa? *(risos)* Quem vai querer levar um objeto que tem 20 metros de tamanho. Depois dos *Túmulos*, eu parti pra uma coisa totalmente diferente, para arte ecológica: *Circo e Montanha*. Lá perto de casa, onde morava, no Santo Agostinho, havia um circo numa praça grande – hoje bem diferente, bem modificada. Mas nessa praça esse circo era destaque. Dirigindo meu carro, nessa rua bem comprida, fui observando que à medida que me aproximava mais, a tenda do circo crescia e começava a tomar o formato das montanhas. Até que uma hora o próprio circo vira montanha. Então eu fiz a fotografia,

utilizei o espaço do Museu de Arte Moderna, na Pampulha e armei. A boate do espaço, linda! Lá tem no piso luzes coloridas piscando, uma pista de dança, e no palco, ao invés das pessoas ficarem dentro do circo, ficavam de fora. Eu armei um planejamento no alto do teto, como se fosse uma montanha aberta. Entrávamos. Havia música, as pessoas dentro dançando. E no palco fiz uns pôsteres grandes mostrando uma nova paisagem. Uma modificação nossa da natureza, das montanhas que cercam Belo Horizonte. E por último, fiz o *Altar do Sacrifício*. Escrito na frente do altar "VER – VERDE – VERDADE" ... um grande tronco sobre carvão representava o corpo morto de Cristo. A nossa cultura de beija-mão em Minas... vão até onde Cristo está depositado depois da sexta-feira da Paixão. Foi em 76. Depois encerrei minha carreira artística e nunca mais quis fazer nada, nem desenhar. E o meu trabalho é tão grande, eu tenho tanta coisa lá em casa guardada, desenhos, gravuras, pinturas. Esses trabalhos que citei, não é?? Mas, todos deixei guardados por muito tempo, encaixotados. Convidada para a exposição no MASP, vou mexer nas coisas e eu descubro... "gente, eu fiz tudo isso? Não acredito".

Marcelo Asth – Qual a sua relação com esses objetos que ficaram?

Teresinha Soares – Eu tenho *A Caixa de Fazer Amor*, tenho uma outra muito bonita que é a *Procissão do Encontro* – são peças brancas muito bonitas, essas eu dei para o meu filho. Então estão na casa dele. Eu tenho uma sala que eu fechei, que tem mais de um ano que não vou lá, nem sei o que tenho lá! *(risos)* Mas eu sempre dei, eu dava tudo. Nunca ligava para guardar e agora que eu fui olhar e descobri tanta coisa! As minhas coisas se perderam pelo caminho. Essas *Bandejas* eu mandei para o Salão Global, não recebi de volta. Eu nem ligava, fazia e queria mostrar, se não voltasse, naquela época eu não estava nem aí! Os *Túmulos* foram devolvidos para o Palácio das Artes. Aí o Palácio das Artes pegou fogo e não sei mais deles. E com o tempo... *Corpo a Corpo in Cor-pus Meus* era muito grande, onde eu iria guardar? Um lugar para pôr é muito dispendioso. Que fazer? Ele foi doado ao MASP. Está lá.

Marcelo Asth – Qual a importância do corpo em seu trabalho? O que o corpo diz na performance?

Teresinha Soares – O corpo pra mim foi o motivo mais importante da minha redescoberta como mulher. No nosso ambiente familiar, de cultura religiosa, da cultura

de tradição, “Deus, Pátria e Família”, quando não se pode nem manusear seu corpo, você não se conhece, você não se vê. Você sabe que existe, você sente suas partes, mas, não pode nem se olhar no espelho... não tem essa liberdade. Foi a presença no teatro que me deu uma abertura, uma consciência de que eu dona de meu corpo, de ser outra pessoa, que eu podia me transformar. No casamento mais tradicional, as pessoas não discutiam sexo com o marido. E eu queria ser parte ativa, não queria ser objeto. Todas essas coisas foram se formando dentro de mim e foi aquele grito de liberdade, a vontade de pôr pra fora tudo isso em prol não só do meu corpo mas em prol de todas as mulheres, que elas pudessem ter desejo tanto quanto o homem, que não deviam se submeter às coisas, ter prazer e não se sentir culpada por sentir desejo. E querer gozar. O sexo é um tabu, continua até hoje um tabu. Então minha arte vai para o lado da mulher, em todos os artigos que escrevi, na arte, nas poesias... eu me revelo. Sem vergonha, com audácia, sem medo. Isso eu acho muito importante.

Marcelo Asth – Você me contou antes da entrevista um pouco sobre o seu marido, que te ajudava bastante, era uma parceria que te apoiava em todas essas ações.

Teresinha Soares – Impressionante! Porque ele era advogado e era muito inteligente, ele foi presidente do Jornal Estado de Minas, era jornalista. Então, me casei com 29 anos, porque eu queria casar com uma pessoa que fosse inteligente, que eu admirasse... não queria casar com qualquer pessoa só por casar. Nosso casamento foi interessante, sempre me perguntavam: como é que ficaram 60 anos casados? *(risos)* Os meus filhos falavam: “papai é água, mamãe é vinho!”. “Papai é dia e mamãe é noite!”. Como é que isso deu certo? Isso eu não sei também. E nós viajamos muito. Sempre fui muito corajosa, gostava de aventura. Curiosa de descobrir alguma coisa. E ele era mais sensato, mais quieto, centrado. Isso foi muito bom porque eu acho que eu colori a vida dele e ele me deu mais segurança. Como a gente tinha uma vida financeira tranquila eu pude fazer a minha arte, ele foi o meu mecenas, ele que me patrocinava. Eu tinha a liberdade de fazer o que eu queria, não tinha uma arte que eu fazia voltada ao público, para comprar. Então foi muito bom nesse sentido também, porque se eu não tivesse o apoio dele, não teria realizado. Gastar o que gastei. Mandar para o salão, em caminhão, tinha que fazer seguro... era muita coisa! Eu tinha que viajar... quantas vezes fiquei fora, por quanto tempo larguei as crianças, os meninos... e acho que foi esse o motivo que me fez largar a pintura, o trabalho, porque eles já estavam com idade de 14 anos, crescidos. Eles estavam já nessa idade,

teenager, e é uma idade que faz falta a mãe do lado, o conselho, a abertura. Eu quis criar meus filhos, tanto homem, quanto mulher, a mesma coisa. Nunca fiz distinção. Até uma vez fui chamar a atenção do meu filho e ele respondeu: "mamãe, não faço nada que minha irmã não faça.". Para ele me falar isso, quer dizer que eles eram tratados da mesma forma. Eu tive uma abertura muito grande com meus filhos e eles também comigo.

Marcelo Asth – O que te motivava a fazer uma performance?

Teresinha Soares – Não sei, parecia que já vinha tudo pronto. Vinha. Para fazer esse trabalho, *Ressurreição*, tive que arranjar um diretor, para me pintar, me arrumar, umas pessoas que fizessem linguiças especiais – umas mais grossas, outras mais finas –, um dentista, o papagaio, o *chopp*. É uma estrutura, mas a ideia veio completa, até as cores, rosa e verde, bem Mangueira, bem brasileiro – é uma metáfora. Primeiro vem a ideia. Depois trabalho a ideia.

Marcelo Asth – O que é a presença na performance?

Teresinha Soares – Confiança em mim. Se eu pegar uma pessoa pra fazer aquilo que quero, não dá certo. Eu que era a personagem principal. *(risos)* Sempre fui ousada, sempre fui muito crítica, sempre gostei de rir de mim, rir das minhas bobagens, então acho que sou muito autêntica, não tinha medo, confiava em mim e achava que o que eu fazia estava bonito.

Marcelo Asth – E onde está o poder da performance?

Teresinha Soares – Comunicação, de tocar as pessoas, mostrar uma inovação, uma nova perspectiva. Lançar a dúvida: "Isso é arte?", "Isso tem valor?" – Era isso o que eu gostava: provocar. Eu adorava! Provocar em todos os sentidos, com audácia através da escrita e nas minhas manifestações e na minha presença. Sempre falei o que queria, conversava com os homens, dava opinião e não estava nem aí. No *Túmulos*, tinha uma gaveta com um formato de coração e um queijo com faca e garfo. No Rio de Janeiro, eu tenho fotos das pessoas comendo com tanta avidez, que saiu no jornal, na primeira página: "Artista tira queijo e linguiça do túmulo: Somos antropofágicos?". Na primeira página. Em São Paulo, levei a minha *Caixa de Fazer Amor* para a Hebe, ela fez uma apresentação num

palco, num teatro... Não era formada em arte... Nem galeria eu tinha que pudesse me ajudar.

Marcelo Asth – Envelhecer é uma performance?

Teresinha Soares – Envelhecer não é uma performance, é uma realidade. É a lei natural. Eu não tenho projetos de vida, sou capricorniana, as coisas parecem que vêm na minha vida, elas acontecem. Eu fui Miss Araxá, que pertencia ao Triângulo Mineiro, e foram me convidar pra ser candidata a vereadora. Eu fui a primeira vereadora mulher eleita na Câmara de Araxá. Diziam: "Quando a Teresinha chega, todos os membros se levantam!" *(risos).* Era uma performance, não é?

Marcelo Asth – Você é uma vanguardista na performance, na vida, na arte, na política...

Teresinha Soares – Era mesmo! Olha, eu fui a quarta vereadora mais bem votada, deixei muito político para trás na minha primeira vez. Eu fui de casa em casa, não gastei um tostão. Foi campanha boca a boca. Depois o Juscelino me conheceu e me propôs um trabalho na Caixa Econômica. Fui a primeira mulher no meio de bancários, não tinha mulher trabalhando em banco. Eu tinha meu carro, dirigia, viajava sozinha, morei no Rio 5 anos, andava de bicicleta, nadei... fui menina do Rio. Dos 10 a 15 anos. Depois voltei para Araxá.

Marcelo Asth – A sua *Caixa de Fazer Amor* tem alguma relação com as caixas/*boxes* do Movimento Fluxus?

Teresinha Soares – Minha caixa foi uma brincadeira que fiz e mandei pro Rio pra uma exposição na *Petite Galerie*, uma exposição de caixas, *Box-Form*. Foi em 67, 68... tem relação e assim começou.

Marcelo Asth – A vida é uma construção política e a linguagem da performance também é uma atitude política. Viver é performar?

Teresinha Soares – Tem que ter coragem, ter que ter ideias. Aquele espírito de vida que é tão maior que a gente, esse sentimento de vida dentro da gente, que ele extrapola. E parece que ele mesmo já indica que a gente não escolhe, a gente é escolhido. (...) Não

acredito em livre arbítrio. Acho que tudo é encaminhamento. Então a vida é uma performance e eu sempre fui performática.

Marcelo Asth – Quais obras suas dialogam mais com a tema da finitude e da velhice?

Teresinha Soares – O que significam os *Túmulos*? Por exemplo, fiz uma apresentação. Produzi um disquete e além do disquete, eu falava: "A gente não sabe o que será amanhã. Mas se houver o amanhã?". Eu acho que a velhice... vai fazer agora um ano que meu marido morreu... fiquei 5 anos com ele em casa, foi aquela derrocada, pouco a pouco, sua dificuldade de se lembrar e eu participando. Ele brincava: "Teresinha, será que quando eu morrer, você vai chorar?". Eu brincava: "Você quer que eu chore?". Mas ele morreu deitado, dormindo, às 3h da manhã. Fizemos a limpeza no corpo, colocamos a roupa, um lençol bonito. Para que gritar, chorar, chamar o filho? Nem meu filho que dorme lá em casa eu não acordei para falar que o pai tinha morrido. É a aceitação da vida. Já fui jovem, já fui bonita, já fui desejada. Eu gosto de dizer assim: como mulher, tive todas as oportunidades, de ser eu mesma, de ser feliz, de me realizar... fui apaixonada, conheci paixão. A minha vida foi muito bacana. E agora, com 89, fazendo em breve 90, eu tenho um carinho tão grande por aquela Teresinha que acabou, que já passou. É como se eu fosse mãe dela. Esse é o sentimento que tenho. Às vezes eu fico em casa olhando os meus trabalhos e falo: "Teresinha, como você teve coragem de fazer isso?" Eu acho tão bonito! Eu tenho umas obras na parede, gravuras que nomeei *Um homem e uma mulher*, de 1967. Estão na minha sala de televisão. E fico pensando: "de onde foi que tirei essa ideia? Hoje não conseguiria fazer isso, não!". Por causa da minha idade, eu já tenho preguiça, não tenho aquele afã, não posso comparar, aquela época era uma coisa fora do comum. Eu fazia tanta coisa de uma só vez. Quando começava a desenhar desenhava logo vinte de uma só vez num dia. Ficava a noite inteira trabalhando. Não sinto mais vontade, só sinto carinho e emoção quando vejo meus trabalhos, eles me tocam, eles vão ficar, vão permanecer. Quando no dia de ontem morreu o Ivald Granato[345], estávamos vendo televisão... eu brinco muito com a morte, sabe? Aí meu filho escutou na televisão falando assim: "Morreu um dos primeiros performáticos do Brasil". E eu disse: "Olha, o mesmo vão falar de mim quando eu morrer também!" Eu converso muito com meu filho sobre a

[345] Ivald Granato foi um artista performático, artista plástico e escultor brasileiro. Ivald era um dos performers que eu tinha planejado entrevistar. O artista faleceu com 66 anos, um dia antes da realização da entrevista com Teresinha Soares.

morte, deixo tudo organizado, me preocupo com o dia a dia. A morte é a finitude do corpo. Se a alma existe ou não existe eu não sei, eu leio muito sobre física, me interessa muito o cosmos. No começo era assim, só existia a Terra e o Céu sobre ela. Depois veio o Homem. Descobre-se que há mais coisas no Céu. A Terra considerada o centro do Universo, cede seu lugar ao sol. Não existe vazio, existem prótons, átomos, e o que temos dentro da gente, essa energia, ela também é matéria. Essa energia que é sentimento, acredito eu, será reaproveitada. Eu adoro essas coisas. Eu tenho curiosidade de saber o futuro. Gostaria de voltar daqui a duzentos anos para ver como será o amanhã. O que estará fazendo o homem, qual sua a cabeça? Surpreende-me o que hoje o computador faz por nós. E impressionante. Não vivo mais a pintura. Vivo o momento presente. Apesar da idade, eu estou ainda aqui. Estou vendo o que está acontecendo, eu estou participando, eu estou sentindo... não posso fazer nada, mas pelo menos, eu estou sabendo. Tenho consciência do presente.

Marcelo Asth – Eu trouxe uma ideia, uma proposição fotoperformativa de minha parte para você. Te apresento os elementos e deixo você à vontade para tirarmos uma fotografia sua com alguns elementos que dialogam com a sua obra. *(ofereci à Teresinha um par de asas de anjo, uma coroa e penas – como alguns elementos referentes à sua performance Ressurreição. Teresinha se posicionou e depois tiramos a fotografia para marcar essa entrevista com um registro performático deste encontro).*

À esquerda: Teresinha performando em *Ressurreição*.
Fig. Teresinha performando em *Túmulos*, de 1973, no 3º módulo (intitulado *Ressurreição*), no qual a artista aparece vestida como Anjo, vestida de preto e com um queijo tipo minas em umas de suas mãos.
Fotografia sem autoria identificada.

À direita: Proposta fotoperformativa feita por mim para a artista, dialogando com a sua obra *Ressurreição*.
Fig. Teresinha Soares aos 89 anos, posando como anjo após a entrevista.
Fotografia realizada por mim para a pesquisa.

À esquerda: Eu em visita a exposição *Quem tem medo de Teresinha Soares?* – MASP (2017) – um ano após nosso encontro presencial.
Fig. Diante de um cartaz de uma exposição de *boxs* (objetos artísticos como caixas) de Teresinha na Petite Galerie, no Rio de Janeiro.
Fotografia minha.