

## Ações Eleonora Fabião

A venda deste livro é proibida. *Ações* foi feito para ser dado, recebido, trocado, perdido, achado, perdido de propósito, doado, presenteado, emprestado, passado adiante. Nem vendido, nem comprado. Mesmo se encontrado numa livraria, poderá ser adquirido sem custo; basta perguntar ao livreiro. Deixarei alguns exemplares em bancos de ônibus, metrô, praças, barcas e igrejas; em mesas de cafés, bares e boates; no chão de universidades, museus, galerias. Sobre panos, deixarei exemplares na beira do mar, de cachoeiras e rios. Também em repartições do Estado, agências bancárias, supermercados, academias de ginástica e sobre capôs de carros em estacionamentos e garagens. Vários exemplares serão enviados para bibliotecas nacionais e internacionais ou entregues, em mãos, em eventos específicos. Posso afirmar que este livro aprecia imensamente movimento. A proposta é dar continuidade à movida performativa iniciada nas ruas. Interessa a arte da iniciativa.



Este livro mede 18 x 24 centímetros e pesa 970 gramas. Foi impresso na Gráfica Ipsis em Santo André, Estado de São Paulo, Brasil. Tiragem: 1.000 exemplares – 650 em português e 350 em inglês. Rara Dias, que com Paula Delecave criou o design desta publicação, dormiu na Gráfica Ipsis ao longo do processo de impressão. Ela acompanhou, de perto, a feitura destas páginas. Financiado pelo Programa Rumos Itaú Cultural 2013/14, este livro é parte do Projeto Mundano proposto por Eleonora Fabião e selecionado pelos 19 jurados do programa. Sem esse apoio a publicação não existiria. Muito obrigada. Muito obrigada Sônia Sobral e Bebel Barros, gerente e produtora, respectivamente, do Núcleo de Artes Cênicas do Itaú Cultural pela interlocução impecável ao longo do processo. Muito obrigada a todos que fazem parte das ações: conhecidos e desconhecidos, família e amigos, fotógrafos e fotografados, curadores e produtores, interlocutores, colaboradores e cocriadores – a todos que, cada qual à sua maneira, participam deste movimento. Ações é fruto de trabalho coletivo. Agora ele está em suas mãos. Tornou-se papel, imagem impressa, tinta, palavra, cheiro, cor, peso e está em suas mãos. Ele faz com você. E você faz com ele. O que quiserem.

## Ações Eleonora Fabião

### Ensaaios

Adrian Heathfield

André Lepecki

Barbara Browning

Diana Taylor

Felipe Ribeiro

Pablo Assumpção B. Costa

Tania Rivera

### Organizadores

Eleonora Fabião

André Lepecki



Apoio

Este projeto é selecionado  
**RUMOS**  
Itaú Cultural

Realização

Ministério da  
Cultura

GOVERNO FEDERAL  
**BRASIL**  
PÁTRIA EDUCADORA

Rio de Janeiro, 2015

Queridos colaboradores,

O Projeto Mundano: Livro e Performances foi apoiado pelo Programa Rumos Itaú Cultural 2013/14 e estamos organizando um livro bilíngue, no qual o trabalho que vem sendo desenvolvido por Eleonora nas ruas desde 2008 ganhará nova dimensão espaçotemporal e performativa. Depois de oito anos de práticas radicalmente urbanas, esse projeto possibilitará que o trabalho siga acontecendo de outros modos, em outros espaços e tempos. Uma primeira derivação das ações foi a série *25 postais para o Rio* – projeto de arte de correio em circulação desde 2012, fruto do Prêmio Funarte Artes na Rua. Agora o novo meio será um livro; o livro *Ações*.

Os colaboradores, além de você, são: Adrian Heathfield, André Lepecki, Barbara Browning, Diana Taylor, Eleonora Fabião, Felipe Ribeiro, Pablo Assumpção B. Costa e Tania Rivera. E também as designers, Rara Dias e Paula Delecave; o tradutor, Christopher Peterson; a revisora, Rosalina Gouveia; o produtor, André Bordalo. Quanto ao conteúdo do texto, pensamos que cabe a cada um de vocês decidir. Podemos, claro, trocar ideias, conversar, pensar juntos, será um enorme prazer. Eleonora sempre diz que o texto não precisa ser sobre o trabalho; ela convida para que você escreva *com* o trabalho, *por meio* dele, *a partir* dele. Confiamos inteiramente na sua sensibilidade e estamos à disposição para fornecer o que você julgar necessário para o desenvolvimento da escrita – basta dizer.

Muito honrados com a sua extraordinária colaboração,

Forte abraço dos organizadores,

Eleonora e André.

Obrigada a ambos por me convidarem a participar! Estou felicíssima que isto esteja acontecendo e honrada por fazer parte do projeto. Deixem-me pensar “com e através do” assunto, e ter uma ideia para mandar pra vocês. Abraços! Diana. • Oi Eleo, amô. Misifia em Montreal leu aquela fala bonita e em um dado momento pensei que as tuas peças eram compostas para a rua numa intensidade quase reparativa, que vc chamou de anticrime (ou algo assim). Eu havia gravado a fala no meu iPhone, mas ele foi roubado meses depois. Posso ter acesso àquele texto? Ou poderíamos conversar sobre essa ideia de anticrime? Seria algo específico ao Rio de Janeiro ou extrapola o contexto carioca? No meu texto pro teu Projeto Mundano quero tentar teorizar sobre o “ato”, mas não como gesto autoral circunscrito por uma intenção heroica, e sim como resposta ao mesmo tempo possível e inevitável ao mundo em sua complexidade afetiva, um agenciamento coletivo que revela uma “responsabilidade” partilhada – ou talvez, citando Bakhtin, uma “respondibilidade” (um tipo ato-laço, coisa transindividual). Algo me suspira que aquela tua referência ao anticrime pode me ajudar. E também as peças da *Linha*, as quais conheço pouco ainda e adoraria conhecer mais. Enfim, são as saudades que inspiram neste inverno. Bom ano novo! E beijos numa manhã fria da linda Granada de Espanha, em véspera de lua cheia. Pablo. • Oi Eleonora e André, Fiquei feliz de poder participar do livro, muito interessante, obrigado pelo convite! Estive consultando meu *Webster*, e a rigor “mundane” realmente é sinônimo de “worldly”, mas pode ter a conotação de “corriqueiro” também. Quando vocês quiserem nos visitar, podemos colocar várias edições bilíngues na mesa para olharem, podem surgir ideias (nem que seja por processo de eliminação). E aproveitamos para tomar um vinho. abraços, Christopher. em tempo: Elisa e Marta estão mandando beijos. • tranquilo!!! na verdade o tempo é de vocês, não estou apressando não tá?! só pra lembrar dos contratos. :) bjim Bebel de Barros Itaú Cultural Núcleo de Artes Cênicas maria.barros-goncalves@itaucultural.org.br fone 55 11 2168-1814 fax 55 11 2168-1864 Avenida Paulista, 149 São Paulo - SP - 01311-000 • oi, tão aliviado que você gostou. estava com medo de te “super escrever”. farei essas mudanças e consertarei mais outros cinco ou seis pequenos erros que encontrei depois que enviei o texto. você quer acrescentar algo mais detalhado? a xx • A questão da cidade - habitar e reenquadrar a cidade - é muito forte para mim nessa peça e penso em como organizar isso com os pensamentos sobre imagem... a ver... beijos e a brisa de Corumbau! Felipe. digitado errado? culpa do teclado! • Anexo o texto como Word doc. Já corriji os lençóis e umas duas outras besteiras. Você pode consertar qualquer outra coisa que eu tenha entendido errado! Vou enviar os números das páginas do Lévi-Strauss em breve, prometo - e se houver algo que você queira que eu mude, acrescente, reduza, etc., basta dizer. Beijos beijos beijos. Amo, amo, amo pensar sobre esse trabalho. Barbara. • Eleonora, posso pegar a nova leva de documentos e entregar os documentos que já foram escaneados na sexta, à noite? Consegui a doação de retalhos. Acho que deve ter uns 03kg. Vou pegar no domingo. Ok? Um beijo, Bordalo. • querida Eleonora (Paula copiada tb), gostei muito do texto sobre fragmento. sobretudo quando vc diz: “Diferentemente de um detalhe, o fragmento não evoca uma suposta totalidade a qual pertencia originalmente, mas, ao contrário, é um deflagrador de configurações abertas, provisórias, inacabadas, ou ainda, inacabáveis. Um fragmento não está melancolicamente buscando sua inteireza perdida, mas vividamente reforçando sua precariedade, isto é, sua relatividade e relacionalidade”. vc acha que ele poderia entrar no livro...? poderíamos experimentar a entrada tanto dos fragmentos sobre as ações (os trechos dos seus cadernos de notas) quanto o próprio texto sobre fragmento... beijo rara. • Eleonora querida, Que tal fazermos um pic-nic no domingo à tarde no aterro, se fizer sol? Beijo grande. Tania.

**[Rio de Janeiro]**  
**Ações Cariocas**

- #1: converso sobre qualquer assunto
- #2: bandeira
- #3: linha
- #4: Reiki
- #5: Brás Cubas
- #6: arquivo
- #7: jarros
- #8: temporal

**[Rio de Janeiro]**  
**Ação Carioca #9: fala**

**[São José do Rio Preto]**  
**Ações Rio-Pretenses**  
#1: de camiseta branca no Rio Preto  
#2: converso sobre qualquer assunto  
#3: toco tudo  
#4: troco tudo  
#5: Saudades do Brasil  
#6: jarros  
#7: passeio na praça  
#8: fala

**[Rio de Janeiro]**  
**Linha Rio**

**[Montreal]**  
**Série Precários**  
toco tudo  
troco tudo  
fala

**[Rio de Janeiro]**  
**no meio da noite  
tinha um arco-íris;  
no meio do arco-íris  
tem uma noite**

**[Rio de Janeiro]**  
**Não compro lata velha**

2008

2009

2010

2011

2012

2013

2014

2015

**[Berlim]**  
**Ações Berlinenses**

- #1: Unterhalte mich über jedes Thema
- #2: Reiki

**[Nova Iorque]**  
**Linha NY**

**[Rio de Janeiro]**  
**Série Precários**  
dinheiro  
toco tudo  
troco tudo  
passeio na praça  
Saudades do Brasil  
rampa do MAM

**[Rio de Janeiro]**  
**Manchas**  
Mancha Preta  
Mancha Branca  
Mancha Vermelha

**[Santo André]**  
**Ações Andreenses**  
#1: converso sobre qualquer assunto  
#2: fala "uma performance chamada Linha: encontros com o encontro"  
#3: cartões-postais

**[Bogotá]**  
**Ações Bogotanas**  
#1: converso sobre cualquier asunto  
#2: jarros  
#3: Reiki  
#4: fala

**[por fazer]**  
**Série Íntima**

**[Rio de Janeiro]**  
**Quase nada,  
sempre tudo**  
#1: 25 tijolos  
#2: carvão  
#3: 9 lençóis

**[Rio de Janeiro]**  
**Pixo a guache**

**[Rio de Janeiro]**  
**Brasil: o momento em  
que o copo está cheio  
e já não dá mais pra  
engolir – nosso caso é  
uma porta entreaberta**

**[arte de correio]**  
**25 postais para o Rio**



# Ações Cariocas

Rio de Janeiro, 2008

Largo da Carioca

Ação Carioca #1: converso sobre qualquer assunto

Ação Carioca #2: bandeira

Ação Carioca #3: linha

Ação Carioca #4: Reiki

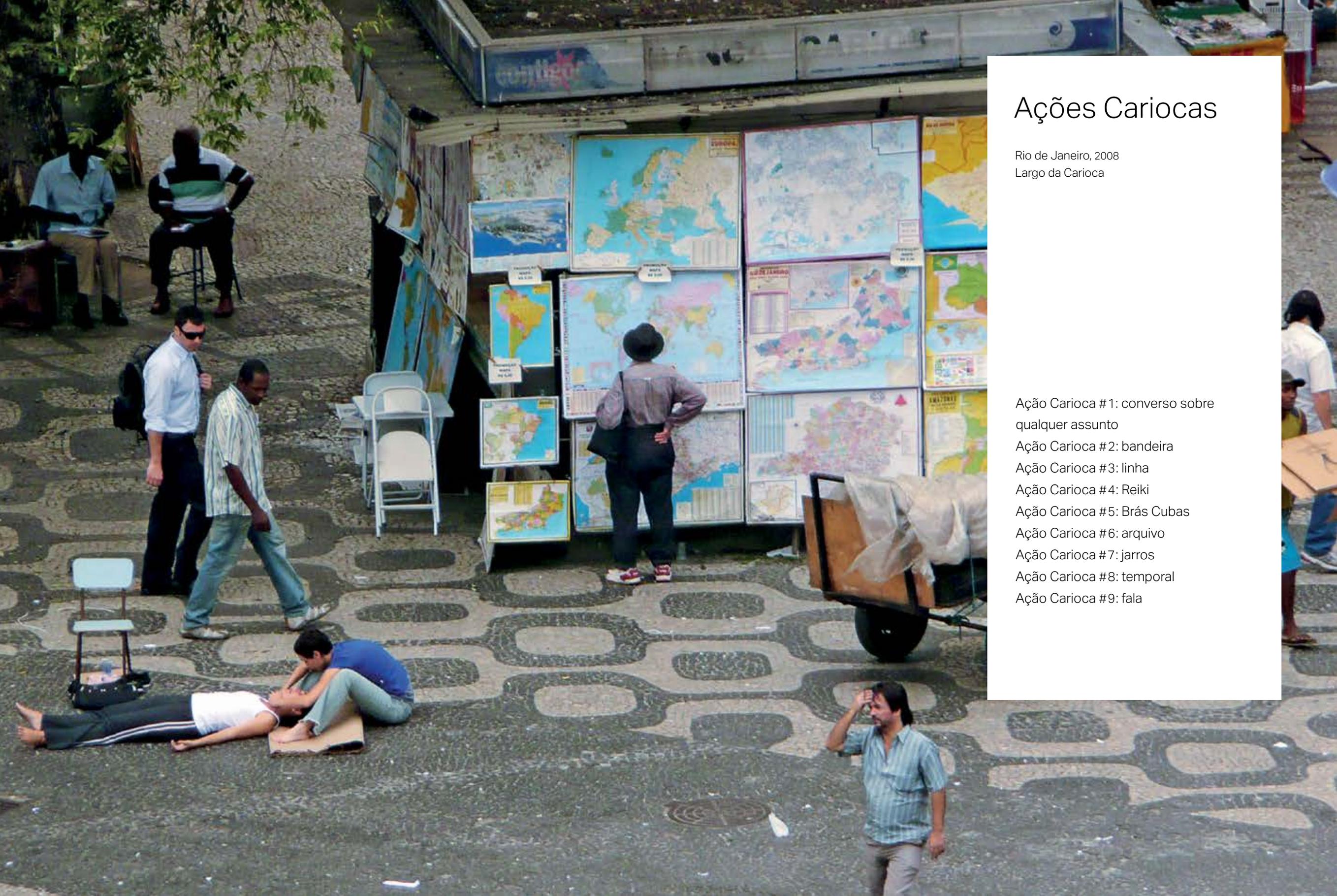
Ação Carioca #5: Brás Cubas

Ação Carioca #6: arquivo

Ação Carioca #7: jarros

Ação Carioca #8: temporal

Ação Carioca #9: fala



## Ação Carioca #1: converso sobre qualquer assunto

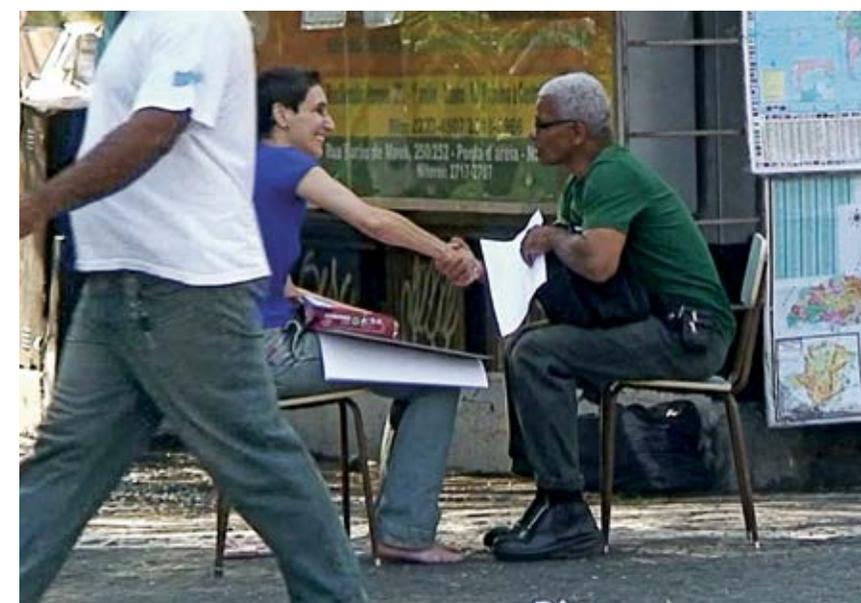
Sentar numa cadeira, pés descalços,  
diante de outra cadeira vazia  
(cadeiras da minha cozinha).  
Escrever numa grande folha de papel:  
CONVERSO SOBRE QUALQUER ASSUNTO.  
Exibir o chamado e esperar.



Peguei as cadeiras da cozinha, um bloco grande de papel, um *pilô* e fui. Cada cadeira pendurada num ombro, como se fossem bolsas a tiracolo. No bolso, uma cópia da identidade e um pouco de dinheiro. O programa ressoando: "Sentar numa cadeira, pés descalços, diante de outra cadeira vazia...". Escolhi o lugar, posicionei as cadeiras, descalcei os sapatos e escrevi o chamado. Quando ergui o cartaz pela primeira vez, de fato, não sabia o que poderia acontecer. Uma pessoa sentou-se quase imediatamente. Queria contar suas histórias, ouvir minhas histórias. Dar sua opinião, receber minha opinião. Falar e escutar. Queria saber por que eu estava ali, o quê estava fazendo ali. Alguns duvidando se eu estaria realmente aberta para conversar sobre qualquer assunto. Várias pessoas ficaram comigo por mais de uma hora. Todos interessados em viver aquela situação inusitada. Em algumas conversas riu-se muito, em outras, riu-se nada. Em alguns dias a ação foi documentada, em outros não. Quando presente, o documentarista ficava de longe e eu pedia aos participantes que, se concordassem, assinassem permissão de uso de imagem; caso não concordassem, as imagens seriam deletadas. Um senhor falou-me de sua infância na cidade e comoveu-se profundamente ao lembrar da mãe adotiva "negra como o vestido daquela moça ali". Um rapaz sentou-se para comemorar o fato de que tinha acabado de ganhar seu primeiro emprego como veterinário. Muita gente curiosa com a minha sexualidade. Um especificamente tentando compreender se eu era prostituta, lésbica, lésbica-prostituta ou prostituta-lésbica, desconsiderando qualquer outra hipótese. "Você se masturba?", perguntou. "Claro", respondi. Uma mulher queria saber se eu era psicóloga pois estava em sofrimento profundo e necessitava ajuda imediata: "os vizinhos de cima andam na minha cabeça". Expliquei que não era psicóloga mas artista; ela se foi. Um ex-boxer, agora síndico do prédio onde mora, viu passar seu amigo Jorge e gritou: "Vem cá Jorge, essa moça conversa sobre qualquer assunto!" Jorge juntou-se a nós. Três adolescentes de uma escola próxima partilharam a cadeira para conversar, entre outros assuntos, sobre como pedir uma garota em namoro. Conteí casos da minha adolescência no Rio. Outros dois rapazes, engraxates trabalhando no Largo da Carioca, disseram que eu deveria tomar cuidado com a câmera pois poderia ser roubada. Chamei a atenção para a cabine policial localizada a quinze metros de onde estávamos sentados. Entreolharam-se, sorriram e disseram mais ou menos assim: "Esses policiais são os piores. Antes nós roubávamos aqui, por isso sabemos. Eles esperam nosso assalto e nos roubam. É assim: levam câmera, dinheiro, correntinha, o que for, e ainda espancam a gente". Várias pessoas perguntaram se eu era mesmo brasileira. Em um mês e meio de Ações no Largo da Carioca conheci incontáveis Rio de Janeiro.

-----

Na rua compreendi o seguinte: essa primeira ação não é exatamente sobre arte de lugar específico (*site-specific art*), mas sobre a abertura de espaços. Ou ainda, é sobre performar a abertura de uma dimensão: "um estado de arte sem arte" como diz Mário Pedrosa.





Uma ferramenta de trabalho fundamental é receptividade. Receptividade transforma corpo em campo. Não tenho ilusão de compreensão mútua, nem desejo de passar qualquer mensagem preestabelecida. Longe disso. Trabalho para a cocriação de sentidos momentâneos e compartilhados. Para a criação conjunta de um campo relacional.

-----

[...] consenso, dissenso, contrassenso, senso, *nonsense*. E também silêncio.

-----

Desacelerar espetacularidade, acelerar receptividade; criar uma zona de instabilidade, terreno precário onde cadeira, chão, eu, outro, nós, comunicação, palavras, cidade, público, privado permaneçam mudando de sentido.

## Ação Carioca #2: bandeira

De pés descalços, sentada diante de uma mesa ao meio-dia, cortar as palavras "ordem e progresso" estampadas na bandeira brasileira. Costurar uma tarja branca no espaço aberto pelo corte. Separar as letras e recombina-las para formar novas palavras.





Pego a mesa emprestada com o jornaleiro e descalço os sapatos.  
Organizo os materiais e sento. Tudo pronto. Tempo. Mais tempo.  
Muito difícil começar.

-----

Algumas palavras encontradas:

medo, osso, podre, prego, pode, pede, poder, mero poder, osso  
de prego, prego de osso, ego, preso, ego some, ego morde, rede,  
dor, odor, dom, erro, eros, esmero, dose, demo, regresso, gesso,  
roer gesso, grosso, germe, geme, mede, morro, moro, mordo, remo,  
dorme, ser, somos, oremos, rodemos, sopremos, poremos, porem,  
poro, poros, esporro, se, esse, soro, sogro, peso, pego, rego, rogo,  
gorro, gomo, ogro, po, po de ogro, segredos, sp, ps.

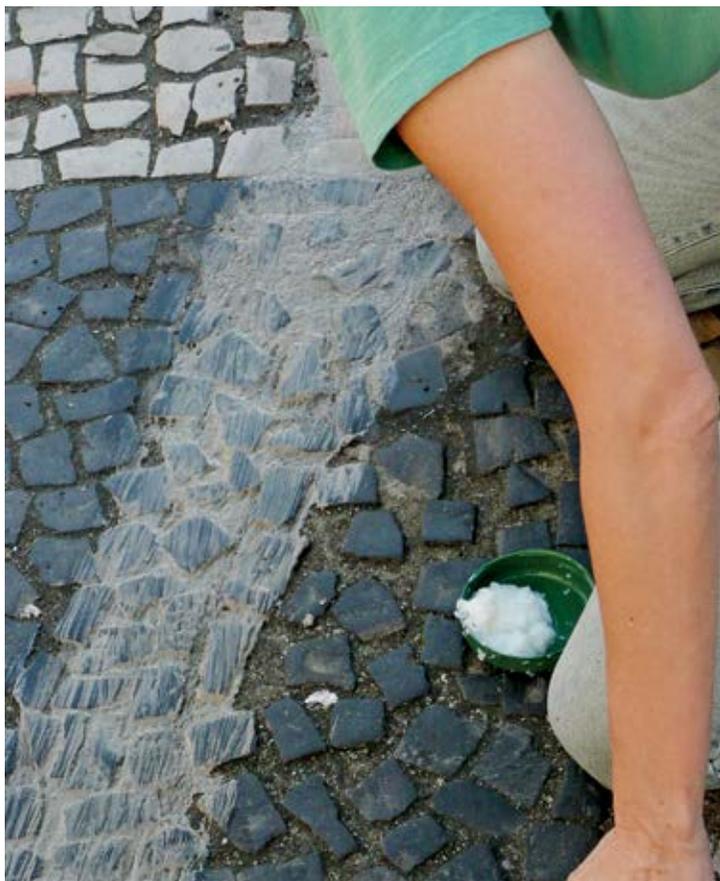
-----

Depois de três horas formando e desformando palavras, depois  
de muitas conversas ou de discussões acirradas com passantes,  
encontrei apenas um anagrama, uma única maneira de reincluir  
todas as letras. ORDEM E PROGRESSO transformou-se em O SER  
GORDO SEMPRE ou O SER SEMPRE GORDO ou SEMPRE O GORDO  
SER ou SER SEMPRE O GORDO.

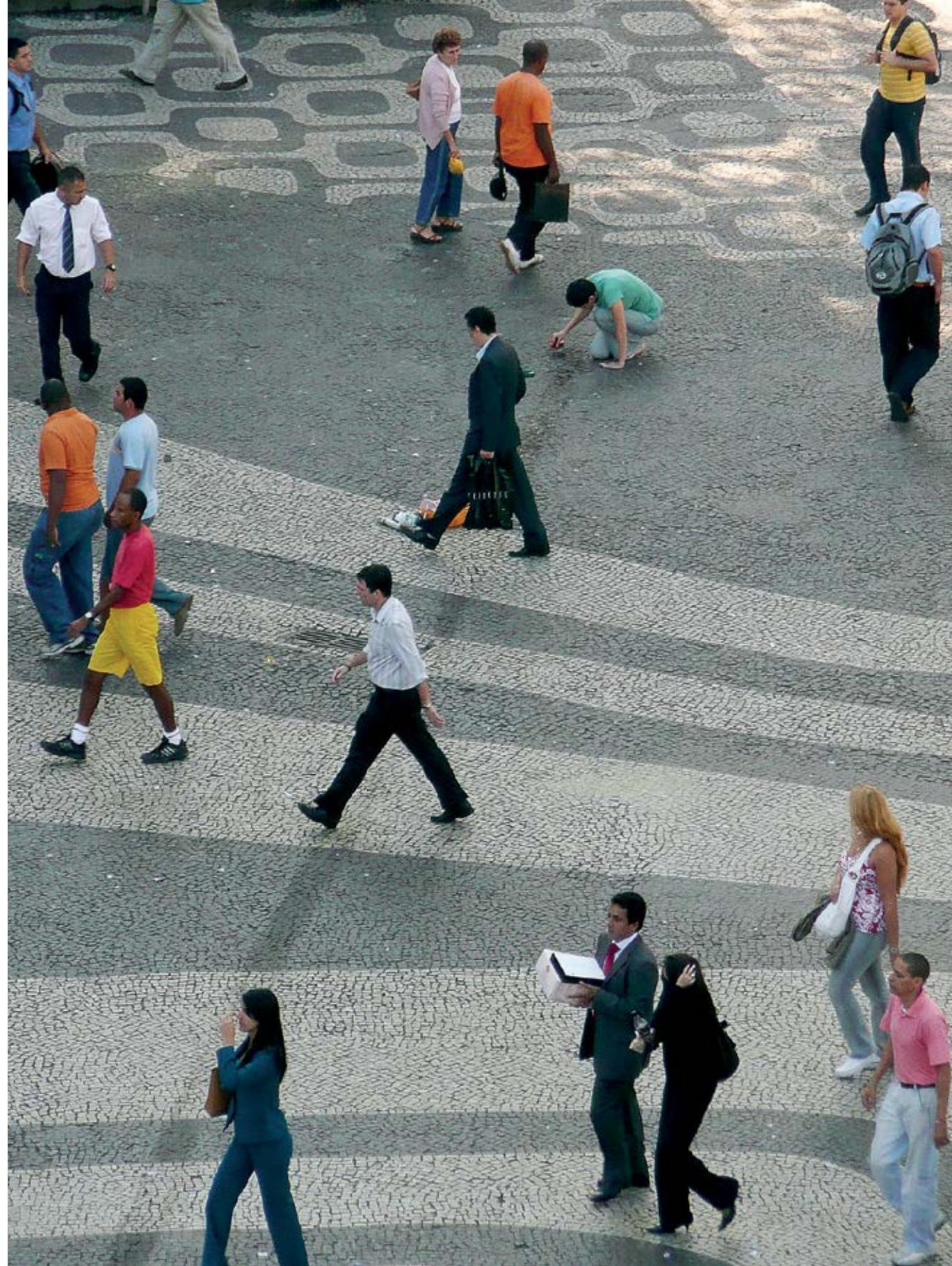


## Ação Carioca #3: linha

Com pasta de limpeza e escovão,  
polir uma longa linha reta no calçamento.



Uma criança se aproxima e pergunta: "você está fazendo isso porque depois vai acontecer uma peça de teatro aqui, não é?"



## Ação Carioca #4: Reiki

Convidar pessoas ligadas às artes (atores, escritores, músicos, críticos...)  
para, com hora marcada, participar de uma sessão de Reiki.

Condição: deitar no chão do Largo da Carioca.

Oferecer: a possibilidade de deitar sobre um pedaço de papelão.

Oferecer: um copo d'água no final da sessão.







Como estava com os olhos semicerrados não vi as pessoas à nossa volta. Sentia quando se aproximavam ou se afastavam, e escutei o que alguns diziam em meio aos muitos sons do Largo – buzinas, motores, apitos, vozes de vendedores, de pregadores, de passantes, flauta andina, saxofone, música para meditação, “only the strong survive” (Billy Paul), “a cor dessa cidade sou eu” (Daniela Mercury). “Eu sei o que é isso. Já fiz para resolver um problema nos olhos. Ela tem visões. Corre as mãos nele e pode ver tudo. É uma operação”. “Isso é arte – cada um pensa o que quiser”. “Ela faz isso e a pessoa que passa por aqui tem que prestar atenção na sua vida espiritual; no que tem feito para cuidar do espírito”.

-----

Se considerarmos que usualmente apenas defuntos, desmaiados, bêbados, drogados e moradores de rua ocupam horizontalmente as calçadas da cidade, entendemos como esta ação chama a atenção. Esta peça me faz perceber que cada *Ação Carioca* tem seu grau de visibilidade específico, seu modo de aparição e relação. Daí o interesse em trabalhar com séries, o gosto pela multiplicidade articulada – uma ação é veloz no seu modo de atrair atenção e ativar contato, outra é lenta; uma é mais abstrata, outra literal; uma se destaca, outra se mistura. Cada uma me faz querer a próxima. Cada uma, à sua maneira, faz com o Largo, faz o Largo e é feita por ele. A ação é nos fazermos juntos.

## Ação Carioca #5: Brás Cubas

Durante o pôr do sol ler em voz alta,  
ao modo dos pregadores da Bíblia e ao lado deles,  
o capítulo sétimo de *Memórias póstumas de Brás Cubas* –  
“O delírio” –, de Machado de Assis.  
Ler também para pessoas que se interessem em escutar.  
E para caminhões, postes, relógios, paredes e pedras.  
Ler repetidas vezes para o espaço.

“[...] vi chegar um hipopótamo, que me arrebatou. Deixei-me ir, calado, não sei se por medo ou confiança; mas, dentro em pouco, a carreira de tal modo se tornou vertiginosa, que me atrevi a interrogá-lo, e com alguma arte lhe disse que a viagem me parecia sem destino.  
– Engana-se, replicou o animal, nós vamos à origem dos séculos.  
Insinuei que deveria ser muitíssimo longe; mas o hipopótamo não me entendeu ou não me ouviu, se é que não fingiu uma dessas coisas; [...]”<sup>1</sup>

“[...] tudo escapava à compreensão do olhar humano porque os contornos perdiam-se no ambiente, e o que parecia espesso era muita vez diáfano. Estupefato, não disse nada, não cheguei sequer a soltar um grito; mas, ao cabo de algum tempo, que foi breve, perguntei quem era e como se chamava: curiosidade de delírio.  
– Chama-me Natureza ou Pandora; sou tua mãe e tua inimiga.  
Ao ouvir esta última palavra, recuei um pouco, tomado de susto. A figura soltou uma gargalhada, que produziu em torno de nós o efeito de um tufão; as plantas torceram-se e um longo gemido quebrou a mudez das cousas externas.  
– Não te assustes, disse ela, minha inimizade não mata; é sobretudo pela vida que se afirma. Vives: não quero outro flagelo”.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Segunda edição revista. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 40.

<sup>2</sup> Ibid., p. 42.



## Ação Carioca #6: arquivo

Entregar aos passantes pequenas imagens do Largo da Carioca (7 x 5 cm) em diferentes momentos históricos (desde o início do século XVII até o fim do século XX). Conversar com os interessados sobre a história do local, as mudanças ocorridas e imaginar futuras transformações. Pregador com fita adesiva algumas dessas miniaturas em diferentes pontos do Largo.



O que fiz foi reduzir as pinturas de Carlos Gustavo Nunes Pereira publicadas em *Largo da Carioca: 1608 a 1999: um passeio no tempo* (Rio de Janeiro: Novas Direções, 1999), imprimir as 7 imagens incluindo o nome do local e as datas respectivas, e inserir as referências da fonte no verso de papezinhos semelhantes àqueles pequenos anúncios distribuídos nas ruas do Rio, inclusive no Largo da Carioca, para divulgar serviços – “compro ouro”, “sex shop”, “trago a pessoa amada em 3 dias”. Há porém uma ligeira diferença no modo como os entrego se comparado com os demais distribuidores de panfletos nas ruas: quando alguém pega, retenho os papezinhos ligeiramente, não deixo passar tão rápido de uma mão para outra. Algumas vezes essa retenção mínima chama a atenção para o pequeno objeto. Então, dependendo da pessoa, a imagem é absorvida, a caminhada, desacelerada, por vezes interrompida, e os olhos correm pelo espaço. Eu acompanho o movimento de longe. É muito bonito ver o arquivo agindo, a vertigem histórica, os tempos se entrecruzando. Quando alguém volta para conversar, imaginamos juntos o Largo da Carioca daqui a um, dois, três séculos.





## Ação Carioca #7: jarros

Dois jarros – um de barro, outro de prata; um cheio d'água, outro vazio.  
Com os pés descalços, mover a água de um para o outro  
até seu desaparecimento completo.  
Caso passantes se aproximem, oferecer os jarros  
para que realizem a ação também.  
Ou, oferecer um dos jarros para que a realizemos juntos.





Ela quis saber de onde vinha o dinheiro para realizar as ações. Expliquei que o gasto era baixíssimo, que usava prioritariamente coisas que já tinha em casa, ou coisas muito baratas e fáceis de conseguir; que não busquei apoio institucional ou financiamento. Que faço o que faço para viver a vida que quero viver; para construir a cidade onde quero morar. E faço quando quero. Que este é o modo de produção e que isso gera uma estética específica. Que aliás todo modo de produção gera estética; todo artista participa de políticas de produção e recepção (objetivas e subjetivas) para realizar seu trabalho, e todo artista produz economias (materiais e afetivas) com seu fazer. Todos, conscientemente ou não, resistimos a determinadas forças e pactuamos com determinadas outras, e isso define a estética do trabalho e a ética do trabalhar. Ela disse que entendia o que eu dizia mas continuava sem compreender o que, de fato, eu estava fazendo ali. Desejou sorte.



Foram necessárias mais de quatro horas para fazer 300 ml de água desaparecer.

## Ação Carioca #8: temporal

De pé no centro do Largo com um copo vazio na mão.

Esperar que o temporal encha o copo.

Beber a água e me deixar secar no ar.

(não realizada porque não choveu)

## Ação Carioca #9: fala

“uma fala sobre performance seguida de conversa sem fim”

Num bar. Apresentar as *Ações Cariocas*,  
mostrar imagens da série na TV do estabelecimento  
e conversar sobre o trabalho. Comer e beber.

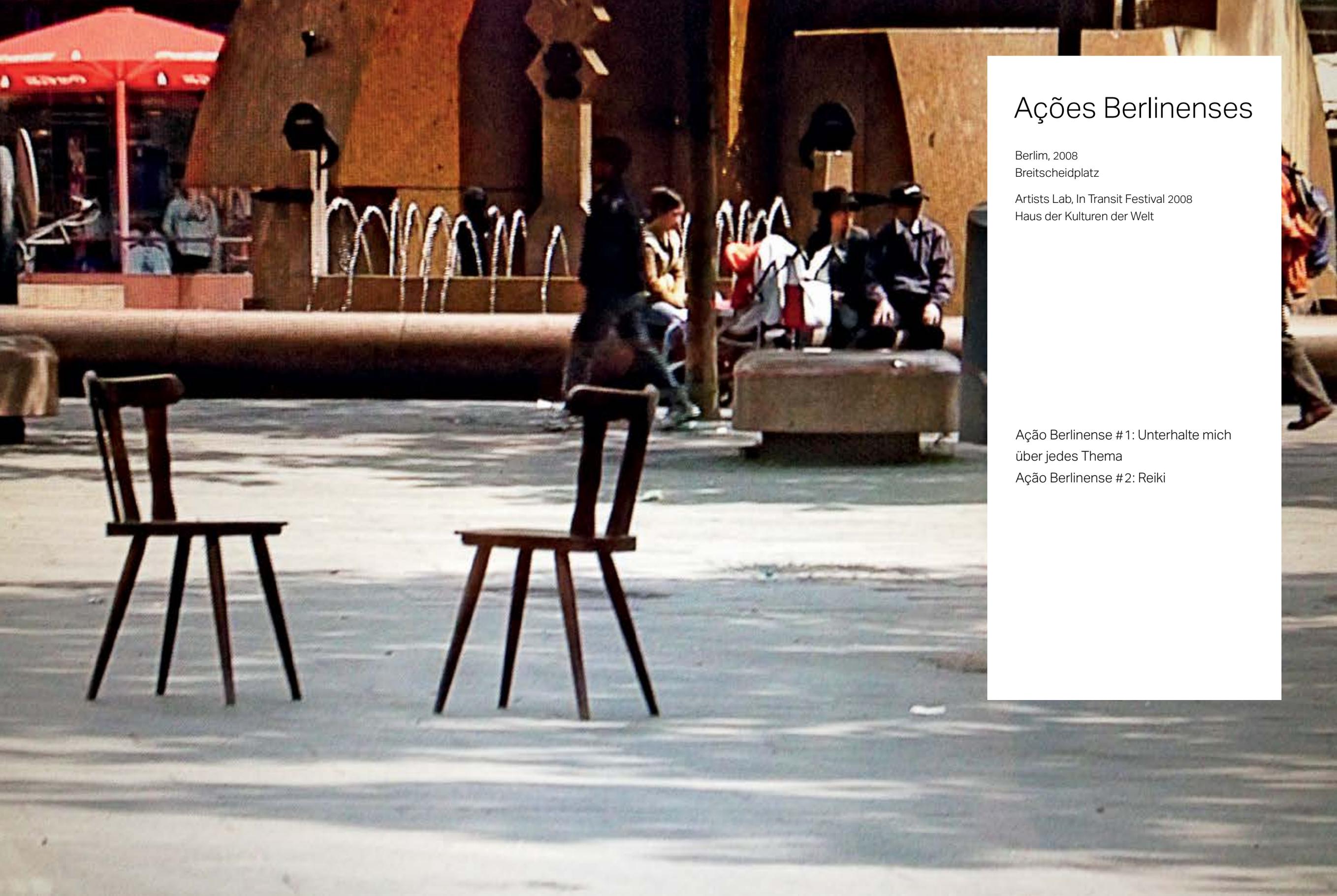
Festival ArtForum  
Escobar Lanches, bar do Instituto de Economia da UFRJ  
Av. Pasteur, 250 – *Campus Praia Vermelha*  
6 de junho de 2011

Da fala:

“*Ações Cariocas* é um projeto de desintoxicação: expurgar as toxinas do medo via contato, fricção, diálogo. No Rio de Janeiro, assim como em outras áreas de conflito, o medo é uma sofisticada arma biológica de controle massivo. O que me guiou foi o mais simples desejo de me sentir bem, de recuperar o que é meu (a cidade onde nasci e cresci), de habitar o meu espaço público, me esfregar nele, amá-lo; criar modos de pertencimento ativo que recusam a cultura do medo e a lógica da violência. Uma reapropriação do corpo e da cidade, um através do outro. Ou melhor, uma apropriação do corpo e da cidade como corpo. Ambos corpos em processo de formação mútua, já que a cidade nos faz e nós fazemos a cidade”.

“*Ações Cariocas* é também um processo de exorcismo: uma reflexão sobre herança colonial para descarrego do corpo colonizado. Corpo colonizado: um corpo transfigurado, domesticado e silenciado pela violência; ou, por outro lado, um corpo possuído pelo espírito colonizador, uma máquina mimética que, ao reproduzir a mentalidade colonial, torna-se um colonizador de sua própria terra e gente; ou, por outro lado ainda, um corpo amnésico, sem memória histórica e, por conseguinte, em eterna infância política. Neste trabalho procuro exorcizar a herança colonial combatendo esses três modelos patológicos de subjetividade: a catatonia medrosa, a paranoia mimética e a amnésia histórica”.

“Como a performance faz ver, corpo e mundo nunca estarão formados: corpo e mundo geram suas incompletudes recíprocas. Corpo e mundo não são exatamente inacabados mas inacabáveis: provisórios, parciais, participantes: precários, precários, precários. Não estão única ou exatamente em processo de transformação contínua, mas em estado de geração permanente. Corpo-mundo que gera o mundo-corpo que o gera”.



## Ações Berlinenses

Berlin, 2008  
Breitscheidplatz

Artists Lab, In Transit Festival 2008  
Haus der Kulturen der Welt

Ação Berlinense #1: Unterhalte mich  
über jedes Thema

Ação Berlinense #2: Reiki

## Ação Berlinense # 1: Unterhalte mich über jedes Thema

Sentar numa cadeira diante de outra cadeira vazia (cadeiras de casa).  
Escrever numa grande folha de papel: UNTERHALTE MICH ÜBER JEDES THEMA.  
Exibir o chamado e esperar.



Diz que mora em Berlim faz quatro anos mas nunca teve a oportunidade de realmente conversar com ninguém desde que chegou. Que coisa. Ficamos mais de uma hora juntos. Concordamos e discordamos. Ele do Médio Oriente, eu do Sul da América. Tanta coisa. No final do encontro agradecemos imensamente um ao outro por tudo aquilo. Quando perguntei se assinaria uma permissão de uso de imagem ele disse, educada e enfaticamente, que não. Assim sendo, o *footage* daquela última hora e meia foi deletado. Impossível esquecer-lo. E muito difícil lembrar o que falamos. Raro isso; em geral me recordo muito bem.

-----

Neste outro caso, o difícil era manter um equilíbrio entre nossos campos. O dele volta e meia avançava e eu precisava recuar ou condensar um pouco. Foi, então, minha vez de perguntar se ele me percebia agressiva.

## Ação Berlinense #2: Reiki

Convidar pessoas ligadas às artes (atores, escritores, músicos, críticos...)

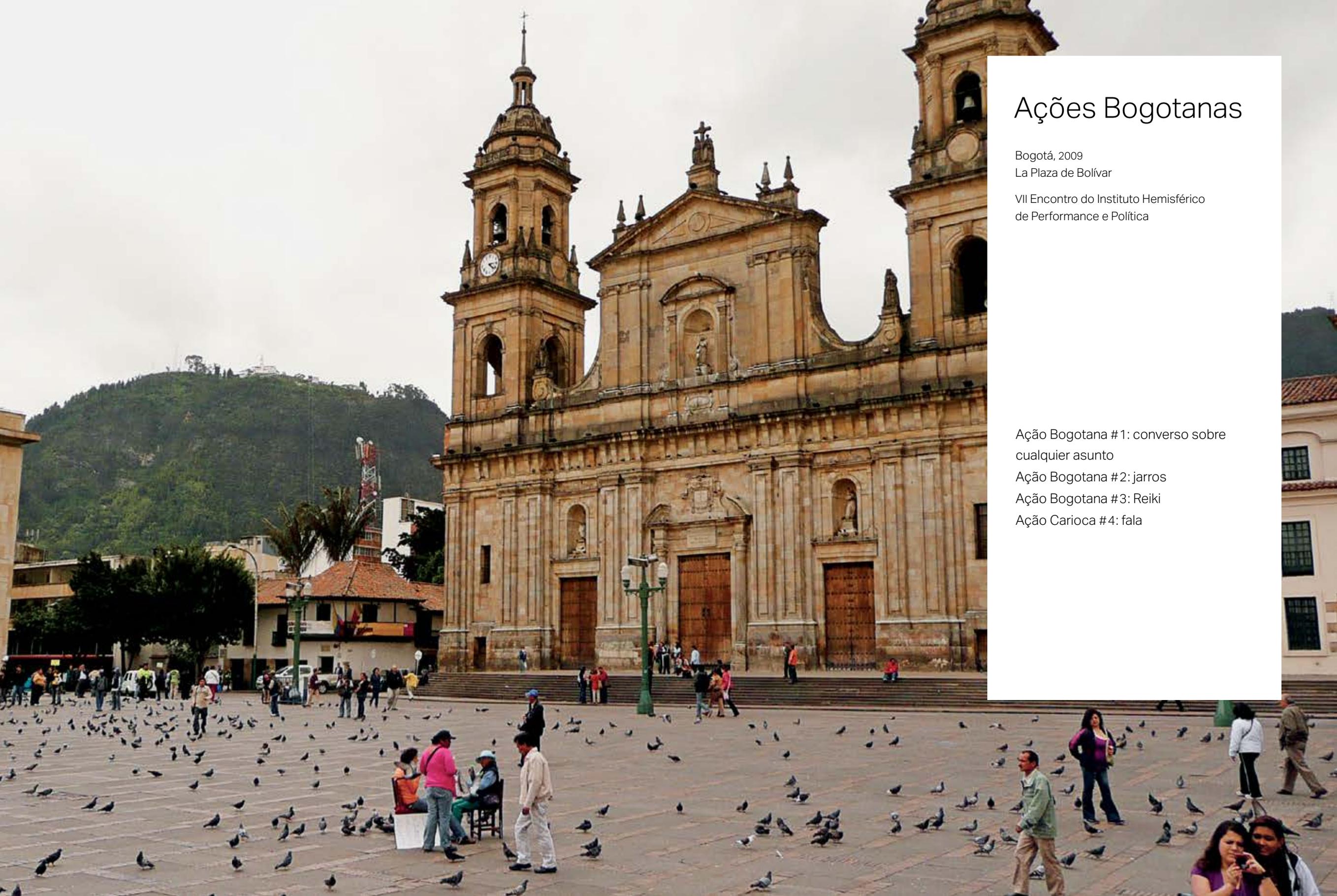
para, com hora marcada, participar de uma sessão de Reiki.

Condição: deitar no chão da Breitscheidplatz.

Oferecer: a possibilidade de deitar sobre um pedaço de papelão.

Oferecer: um copo d'água no final da sessão.





# Ações Bogotanas

Bogotá, 2009

La Plaza de Bolívar

VII Encontro do Instituto Hemisférico  
de Performance e Política

Ação Bogotana #1: converso sobre  
qualquier asunto

Ação Bogotana #2: jarros

Ação Bogotana #3: Reiki

Ação Carioca #4: fala

## Ação Bogotana #1: converso sobre qualquer assunto

Sentar numa cadeira diante de outra cadeira vazia (cadeiras de casa).  
Escrever numa grande folha de papel: CONVERSO SOBRE CUALQUIER ASUNTO.  
Exibir o chamado e esperar.





Foi quando um garoto de onze ou doze anos, vestindo uniforme escolar, se aproximou e perguntou: "Usted conversa mismo sobre cualquier asunto?" "Sí", disse eu. Ele, então, saiu correndo, virou uma esquina e voltou logo em seguida trazendo a turma da escola; todos uniformizados. Conversamos sobre América Latina, sobre como nossos pais se conheceram, comidas favoritas (era por volta da hora do almoço), se os prédios no Brasil eram tão altos como em Bogotá, problemas de matemática, time de futebol, cantamos, dissemos as palavras que mais gostamos em espanhol e em português. Perguntaram se no meu país também tinha guerra e eu disse que infelizmente sim. Um menino me perguntou se eu tinha filhos. Eu disse que tinha uma filha e que daria um presente a quem adivinhasse o nome dela. Perguntei: "Qual o nome da minha filha?" Tempo – um, dois, três – e uma vozinha de menina pelo lado esquerdo, por trás do meu ombro: "Valentina". "Como é?", disse eu quase caindo da cadeira. "Valentina", repetiu a menina. "Como você sabe? É isso mesmo!" "Mentira!", disse um garoto. "Verdade", disse eu. "É nome comum aqui?", perguntei no meu assombro. "Não", disseram alguns. "Mas ela acertou, é isso mesmo!", repeti. "Mentira!", disseram muitos em coro. "Verdade!" – "juro pela minha vida, pela vida da menina Valentina, pela vida de cada um de vocês!" Silêncio. Jurar pela vida é coisa séria. "Então, se ela acertou, qual vai ser o presente?" "Um beijo", disse eu. O presente é um beijo meu, e o impossível aconteceu.

-----

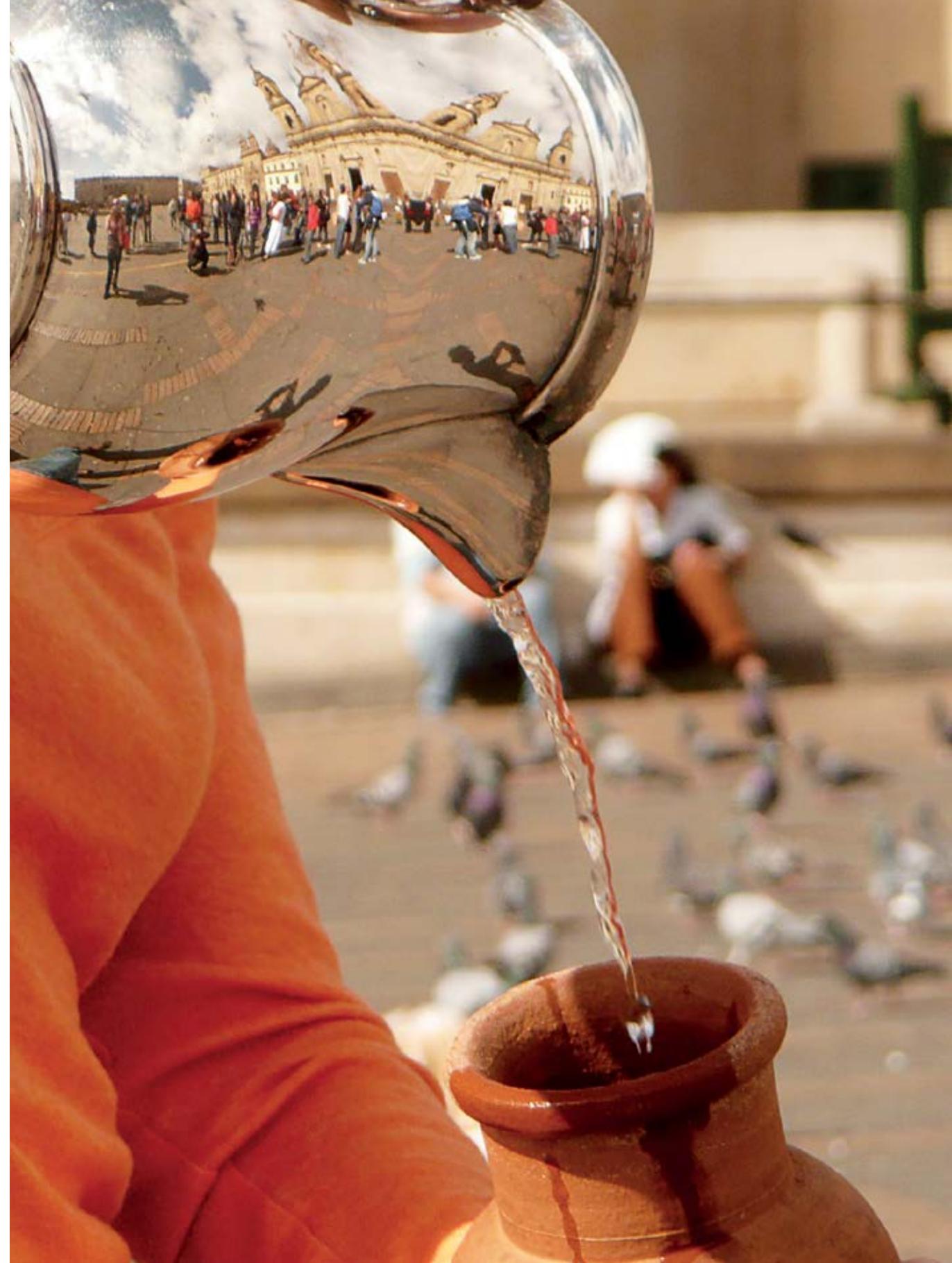
Antes eu percebia a rua como o lugar do aleatório por excelência. Hoje, entendo a rua como lugar onde o impossível acontece.





## Ação Bogotana #2: jarros

Dois jarros – um de barro, outro de prata; um cheio d'água, outro vazio.  
Mover a água de um para o outro até seu desaparecimento completo.  
Caso passantes se aproximem, oferecer os jarros  
para que realizem a ação também.  
Ou, oferecer um dos jarros para que a realizemos juntos.



"É assim na bica das casas dos povoados aqui em volta – sai só um fiozinho de água."

"Esta água é pura ou está misturada com alguma coisa?"

"A coisa é aproveitar a vida gota a gota porque acaba."

"Ela evapora ou desaparece? Porque não é a mesma coisa."

"Mas no final das contas a água é a mesma – seja no jarro de prata ou de barro."



## Ação Bogotana #3: Reiki

Convidar pessoas ligadas às artes (atores, escritores, músicos, críticos...)  
para, com hora marcada, participar de uma sessão de Reiki.

Condição: deitar no chão da Plaza de Bolívar.

Oferecer: a possibilidade de deitar sobre um pedaço de papelão.

Oferecer: um copo d'água no final da sessão.



## Ação Bogotana #4: fala

Apresentar as *Ações Cariocas* e as *Ações Bogotanas* numa mesa-redonda sobre intervenção urbana.

Mostrar imagens e conversar.

Da fala:

“Na rua interessa plantar as questões recorrentes: o que é corpo? (questão ontológica); o que move um corpo? (questão cinética, energética, afetiva); o que um corpo pode mover? (questão performativa); que corpo pode mover? (questão biopolítica)”.

“Resistência é uma palavra-chave mas precisa ser considerada em termos psicofísicos, no âmbito das dramaturgias do corpo. Aqui a proposta é tomar o corpo e sua pulsação aderir-resistir como modelo. Resistência assim como aderência são aspectos de uma experiência psicofísica constitutiva: pertencer. Pertencer ou não pertencer, eis a questão. Pertencer e não pertencer, eis o problema. Pertencer ativa ou passivamente, eis o desafio.”

VII Encontro do Instituto Hemisférico de Performance e Política  
Mesa-redonda: “Urban interventions”, com Adriana Mejía Flórez,  
Álvaro Villalobos, Eleonora Fabião, Patricia Ariza e Pedro Bennaton

Universidad Nacional de Colombia  
Auditório Virginia Gutiérrez, Edifício de Posgrados de Ciencias Humanas  
29 de agosto de 2009



## Ações Fortalezenses

Fortaleza, 2010  
Praça José de Alencar,  
Praça da Lagoinha e Passeio Público

Bienal Internacional de Dança do Ceará/  
De Par Em Par 2010

Ação Fortalezense # 1: converso sobre  
qualquer assunto

Ação Fortalezense # 2: Saudades do Brasil

Ação Fortalezense # 3: troco tudo

Ação Fortalezense # 4: passeio na praça

Ação Fortalezense # 5: jarros

Ação Fortalezense # 6: piparada

Ação Fortalezense # 7: fala

## Ação Fortalezense #1: converso sobre qualquer assunto

Sentar numa cadeira, pés descalços,  
diante de outra cadeira vazia (cadeiras de casa).  
Escrever numa grande folha de papel:  
CONVERSO SOBRE QUALQUER ASSUNTO.  
Exibir o chamado e esperar.





Quem escuta muito é padre ou psicólogo; não sou nem uma coisa nem outra, sou artista. Eu converso. É gratuito: não custa nada e é desinteressado – não envolve lucro, cura ou salvação. Faço porque não conheço nada mais belo e impressionante que gente e a vida da gente.

-----

Foi aos poucos. Chegou duro, meio bola dividida, desconfiado, mas foi amaciando. Nossos olhares foram cruzando até se encontrarem. Lá pelas tantas, me falou uma coisa que nunca mais vou esquecer. Disse mais ou menos assim: “é preciso estar sempre pronto pra morrer”. “E como é que se fica pronto pra morrer?”, perguntei. “Estando em paz”, ele disse. E completou: “É preciso estar pronto para morrer todos os dias, viver em paz”. A conversa prosseguiu e entendi que ele era policial aposentado. “Eu já estive em paz e agora não estou mais. Tenho brigado muito com a minha mulher. Coisa besta porque amo ela demais”. “Pois senhor, vá para casa agora resolver isso!”

## Ação Fortalezense #2: Saudades do Brasil

No chão, abrir o livro *Saudades do Brasil*, de Claude Lévi-Strauss – registro de viagem com séries de fotos dos índios nambikwaras (estado de Mato Grosso, década de 1930).  
No chão, deitar-me como os fotografados e dar tempo ao tempo.







Hoje, 8 da manhã. Seu Castelo já estava lá – veio desejar bom dia. Agachei e abri o *Saudades do Brasil*. Ventava. Prendi as páginas com pedras portuguesas. Em poucos minutos juntou um bocado de gente. Uma moça me ajudou a encontrar a posição da foto, endireitou meu cabelo e volta e meia ajeitava meu corpo. Alguém disse da sabedoria do silêncio. Alguém perguntava para os outros o que é aprender e como se aprende. Alguém me pediu pra citar situações de aprendizagem, situações em que eu aprendia coisas novas. Não consegui pensar em nenhuma situação que não fosse situação de aprendizagem e disse isso. Alguém queria dar dinheiro, dois reais, porque fazer teatro aqui é muito sem apoio. Alguém me passou o telefone do padre. Do padre que mora numa aldeia indígena perto daqui. Diz que é um homem brilhante. Alguém só repetia “isso é cultura”. Alguém insistia: “isso é teatro, tem apoio da Prefeitura”. Alguém contava histórias de índios. Alguém pensava sobre a vida nas aldeias e a vida nas cidades. Alguém pensava sem falar e sorrimos. Alguém comentava o debate televisionado na noite anterior e as eleições presidenciais. Alguém disse que eu me levantasse por causa do sol e da sujeira. Eu expliquei que tomava vermifugo de seis em seis meses e que estava com protetor solar. Alguém pediu pra ver o livro, se podia folhear o livro. Sentamos em roda e folheamos todos juntos. Alguém, repetidas vezes, perguntou o que significava aquilo. Alguém respondeu que era cultura. Alguém disse que eu era simples. Fiquei encabulada de tão feliz por alguém dizer isso. Alguém disse que trabalhava justamente com isso, com ocupar o chão e tomar conta do chão. Alguém disse que só usa o chão, que não presta atenção nele. Alguém se chama Fabiana. Alguém se chama Maurício. Alguém sabe de cor dezenas de nomes de bairros e de cidades e de rios e de estradas do Brasil e nos disse dúzias deles numa agilidade estonteante. Alguém não gosta do nome Brasil, acha feio. Alguém gosta muito, muito-muito. O dom de alguém era discursar e discursou sobre inteligência e falta de cultura. Alguém contou que viu um homem pobre, muito pobre, e alegre, muito alegre; o homem era pura alegria, ele disse. Alguém afirmou que aquilo ali – a mulher no chão com aquele livro – era denúncia. Alguém queria chamar a ambulância. Alguém recebeu uma ligação pelo celular e explicou que uma mulher estava ali imitando índio. Alguém disse que sim enquanto alguém disse que não. Ninguém disse talvez. Alguém tinha que ir correndo trabalhar. Alguém não podia deitar pra não sujar a roupa do trabalho – mas queria, disse que queria, que se pudesse... Foi tanta gente naquela taba. Tanta flecha, tanto cesto, tanto chão e tanto céu. Tanto pra morder e pra mastigar. Tanto de tanta coisa. Tô zozna. Depois do banho escrevo mais. Zozinha.

## Ação Fortalezense #3: troco tudo

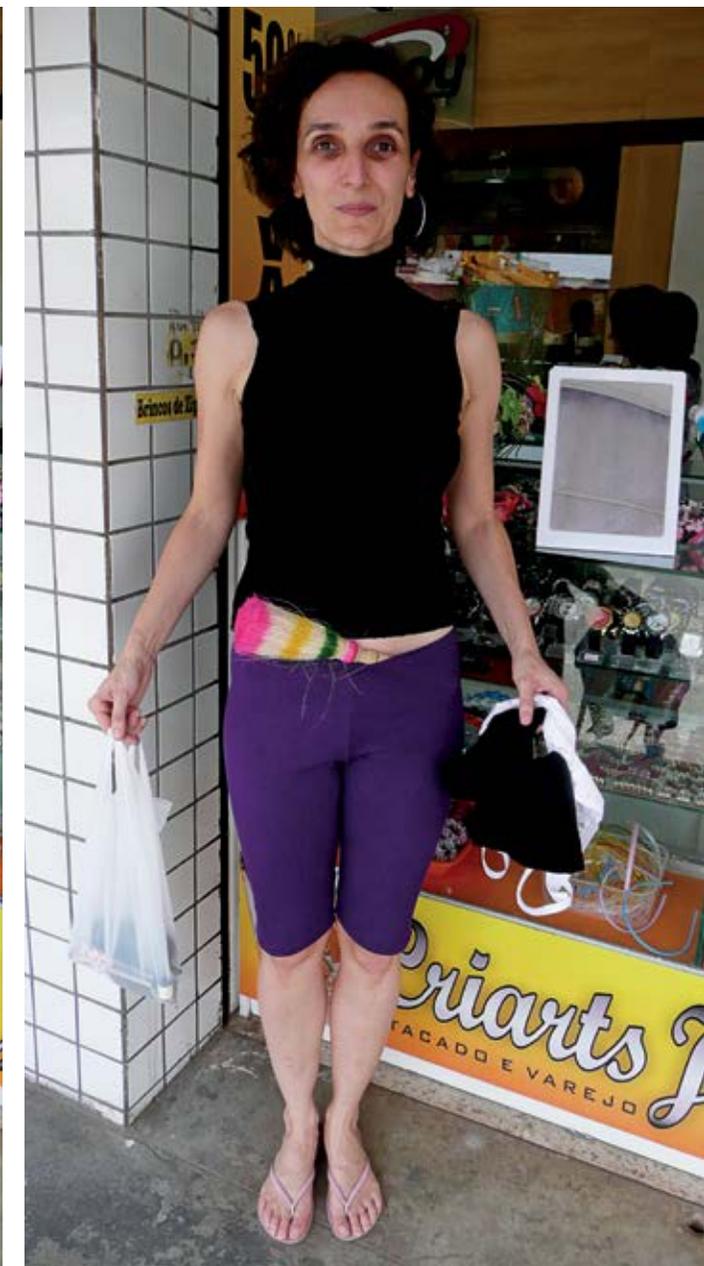
Me aproximar de desconhecidos e perguntar:

“Você troca alguma coisa comigo? Te dou alguma coisa minha,

algo que eu esteja vestindo ou carregando, e você recebe.

Você me dá alguma coisa em troca e eu recebo”.

A ação só se conclui quando tudo o que possuo no início for trocado.





Quero essa bola de encher amarela, disse o homem à sombra da estátua do Capistrano de Abreu. Tenho uma pergunta: o que você já trocou, você troca outra vez? Não, levo pra casa e uso. Capistrano de Abreu foi um dos primeiros grandes historiadores do Brasil, trabalhou também com etnografia e linguística. Era adepto do determinismo sociológico e buscou com seus estudos descobrir, como escreveu, “as leis fatais que regem a sociedade brasileira”. Tem um espanador mas não é bom, serve? Não gosto de nada que você tem aí. Escuta, mas eu queria era o casaco que você trocou com ela ali. Então vai lá e troca por alguma coisa sua com ela. Justiça não existe não, minha filha. Vou levar pra minha tia na Bahia. Preciso só te avisar que esse relógio adianta o tempo. Mas quanto? Acho que uns quinze minutos. Quinze minutos não faz diferença.



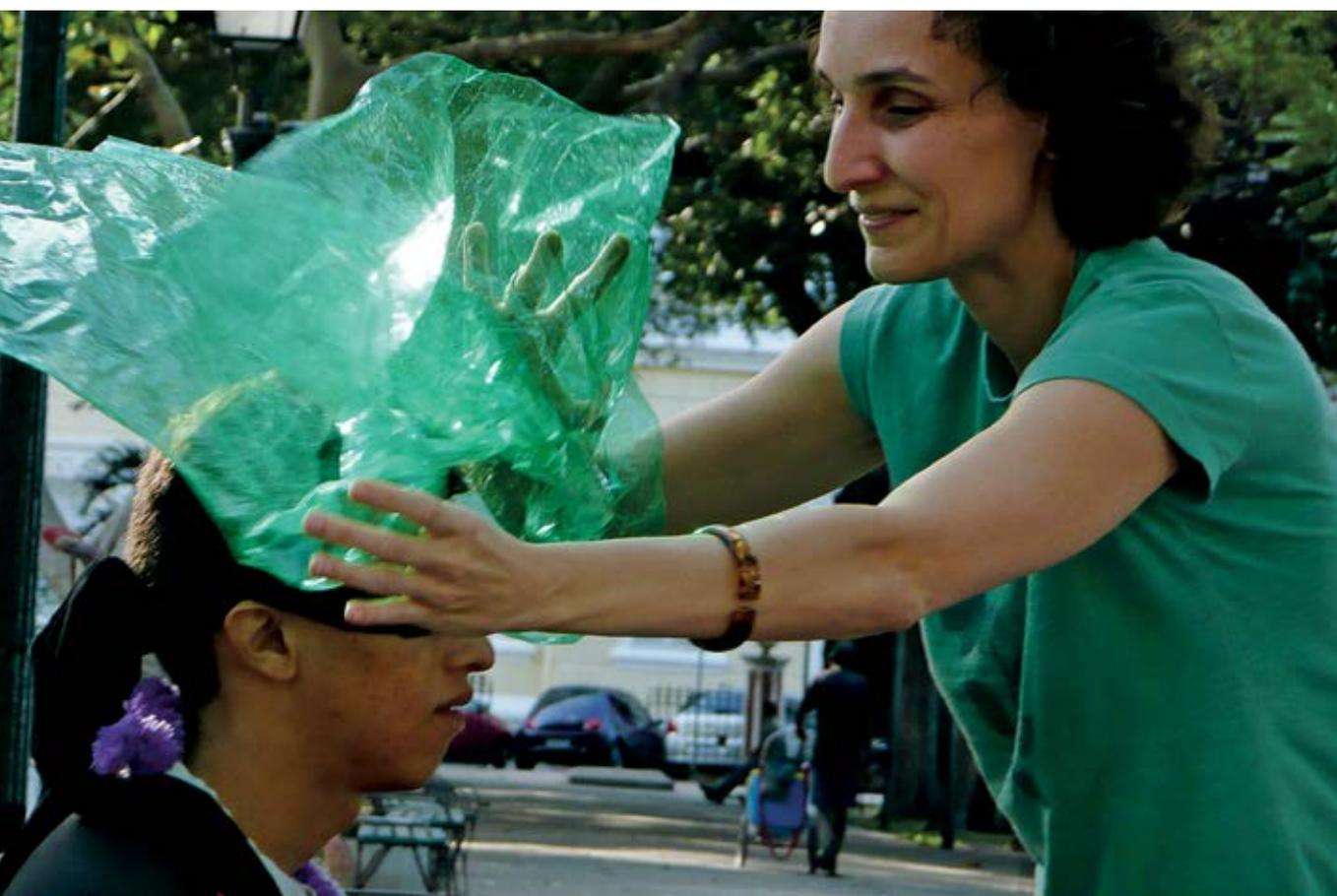
## Ação Fortalezense #4: passeio na praça

Propor a um frequentador da praça levá-lo para um passeio.

Condição: aceitar ter os olhos vendados.

Na bolsa: frutas, pincel, pluma, esponja, ervas aromáticas, lençol, água, etc.





## Ação Fortalezense #5: jarros

Dois jarros – um de barro, outro de prata; um cheio d'água, outro vazio.

Com os pés descalços, mover a água de um para o outro até seu desaparecimento completo.

Caso passantes se aproximem, oferecer os jarros para que realizem a ação também.

Ou, oferecer um dos jarros para que a realizemos juntos.



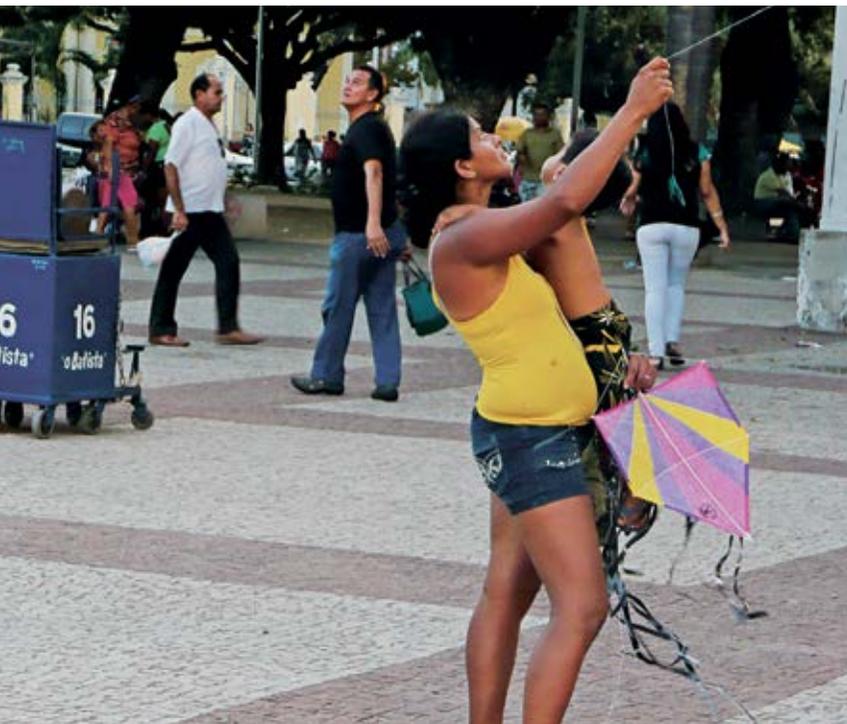


FRÉ-VESTIBULAR  
Lourenço Filho

GÁS

## Ação Fortalezense #6: piparada

Convidar artistas e frequentadores da praça para soltarmos pipas juntos.  
Encher o ar de música.



Um policial mandou me chamar. "Pois não, o senhor está me procurando?"  
"A senhora é a responsável por isso?" "Se eu sou a responsável por isso?"  
"Sim, se é responsável." "Se eu sou responsável?" "Sim, se a senhora é responsável!" "Sim, sou responsável e sou eu a responsável. Mas a esta altura acho que já é de todo mundo. O senhor quer uma pipa?" "É proibido fazer isso aqui." "É proibido fazer exatamente o quê aqui? É proibido empinar papagaio e dançar na praça?" "Sim". "Sim? Mas por quê? Não estamos desrespeitando ou atrapalhando ninguém. Não estamos quebrando nada nem interrompendo passagem. Não há nenhum fio elétrico por perto. Estamos brincando. É sexta-feira, final de tarde, e está todo mundo alegre". "Aqui não é lugar de alegria. É lugar de passagem rumo ao trabalho". "A praça não é lugar de alegria? É lugar de passagem rumo ao trabalho?" "Exatamente". "A praça toda?" "Você tem autorização?" "Se eu tenho autorização? Exatamente para quê? Para soltar pipa, dar pipas, dançar ou ficar alegre em todas as partes da praça?" Foi difícil acompanhar o raciocínio daquele policial. O que dizia não parecia fazer sentido. Pedi a ele que me desse dez minutos por gentileza, e fui explicar a situação para o pessoal.



## Ação Fortalezense #7: fala

No Alpendre. Ler o texto "Performance: modos de pertencer e criar mundo", mostrar imagens das ações realizadas em Fortaleza e conversar.

Da fala:

"Performances são composições atípicas de velocidades e operações afetivas extra-ordinárias que enfatizam a politicidade corpórea do mundo e das relações".

# Linha Nova Iorque

Nova Iorque, 2010/11

Ruas e residências da cidade

Visitar uma pessoa desconhecida em seu domicílio para conversar, trocar ideias, beber água, chá ou café. Para esse encontro trazer da minha casa: 2 xícaras brancas (embrulhadas em panos coloridos), 2 pires brancos (embrulhados em coloridos panos), 1 garrafa térmica com café (brasileiro), bolsas de chá (brasileiro) e açúcar (brasileiro). Durante o encontro planejarmos uma ação a ser realizada pelos dois, conjuntamente, num espaço público – esse é um objetivo fundamental da visita: descobrir/criar uma ação que queiramos realizar juntos num local específico. Ao final desse primeiro encontro, marcar, então, o segundo encontro. No ínterim providenciarmos o que for necessário para a realização da ação. E, uma vez concluída a prática, pedir ao colaborador para contatar um conhecido seu (uma pessoa de sua escolha para dar continuidade à *Linha*). Me passar então a data e o endereço onde me encontrarei com o novo desconhecido (na casa dele ou dela). Por favor, não indicar nomes mas, tão somente, informar uma coordenada espaçotemporal – onde e quando. É assim que a *Linha* caminha.

## Linha Nova Iorque: fala

Em locais e eventos específicos ler o texto “uma performance chamada *Linha*: encontros com o encontro” e projetar imagens do trabalho.  
Jogar cada página lida no chão de modo que o espaço esteja semicoberto ao final da leitura. Conversar.  
Seguir reescrevendo o texto de acordo com as conversas realizadas.

Exposição “A experiência da arte”  
(Sesc Santo André, Santo André, uma vez por mês, de abril a outubro de 2015)  
Abertura da “Mostra de processos”  
(Escola Livre de Teatro, Santo André, julho de 2015)  
Abertura do 3º Encontro Questão de Crítica  
(Espaço Sesc Copacabana, Rio de Janeiro, abril de 2015)  
Série Polifonias UFF + MAR  
(Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, outubro de 2014)  
Galeria Zé dos Bois  
(Lisboa, setembro de 2014)  
I Seminário de Pesquisa do PPGAC  
(Ufop, Ouro Preto, setembro de 2014)  
Seminário Projeto Brasil  
(Sede da Cia. Brasileira de Teatro, Curitiba, junho de 2014)  
V Seminário de Pesquisadores do PPGARTES  
(Uerj, Rio de Janeiro, abril de 2014)  
Promptus Intercâmbio Brasil-México de Performance  
(Sesc Santo Amaro, São Paulo, fevereiro de 2014)  
III Seminário Internacional de Artes Cênicas  
(PUC, Rio de Janeiro, outubro de 2013)  
XIX Encontro do PPGAV  
(UFRJ + Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, outubro de 2013)

Fala em 25 de junho de 2015:

uma performance chamada *Linha*:  
encontros com o encontro

[...] tudo o que fazem[os], sabem[os], ou experimentam[os],  
só tem sentido na medida em que pode ser discutido.

Hannah Arendt

### Ponto de partida. ou era uma vez

É o dia 1º de abril de 2010. Então residente na cidade de Nova Iorque, telefonei para uma amiga de longa data chamada Karmen. A conversa foi mais ou menos assim:

“Karmen estou iniciando com este telefonema um novo trabalho. Chama-se *Linha*. E a linha começa neste telefonema com uma pergunta. Você poderia, por favor, marcar um encontro para mim? Gostaria de me encontrar com alguém que não conheço, com um desconhecido, um estranho. [...] Sim, aquilo que a gente ouviu ao longo de toda a infância que não deveria fazer de jeito nenhum – conversar com estranhos. [...] Pois é, e como você sabe, eu já faço isso em muitos trabalhos de rua. A diferença é que agora quero ir à casa dos estranhos, visitá-los, cruzar várias portas que nunca cruzei e nunca cruzaria senão a partir do *corpo performativo*. Quero conversar com o desconhecido na intimidade da casa dele”. “Mas precisa ser um artista?”, ela perguntou. “Não”, disse eu, “uma pessoa; precisa ser uma pessoa”.

[explicar o programa da peça para os presentes]

## Era uma vez e foram muitas vezes:

Foram muitas as visitas e longas as conversas. Encontros fluidos, impactantes, difíceis, inesquecíveis, suaves, áridos. Encontros que resultaram em ações variadas. Ações em barco, restaurante, parque, museu, praça, metrô, esquina, rio, igreja. Na água, no vento, no sol, na neve e, coincidentemente (ou não), sempre à luz do dia. Jeff Stark, Rachel Berg, Anne Wenniger, Mina, Clarisse, Olivia Beens, Natalie J. Willemsen, Miki Glasser, Lucy Kaminsky, Aimee Lutkin; Brooklyn, China Town, Spanish Harlem, Soho, Times Square, Central Park Zoo, Lower East Side, Staten Island. E algumas premissas:

1) não espreitar ou perscrutar as casas que visito. Trata-se, isso sim, de adentrar campos e criar campos, de coabitar espaços internos e externos;

2) manter sempre em mente o objetivo do programa: conceber uma ação juntos, firmar um pacto e agir conjuntamente. A motivação nunca foi ir ao encontro de alguém para conhecê-lo ou me fazer conhecer. Não era esse o objetivo da visita; talvez uma possível consequência. Insisto: nosso propósito é *fazer algo juntos*; algo que só nos tornamos capazes de fazer porque nos juntamos, e que nunca faríamos se não nos tivéssemos juntado. Prometemos, mutuamente, a vivência conjunta de uma experiência e esse é o ponto nevrálgico da questão;

3) não chegar nos encontros com cartas na manga, ou seja, com programas preconcebidos, com ideias prontas. Justo o oposto: absorver *aquela* situação, *aquela* conjunção – seja ela um encontro encontrado ou um encontro desencontrado – como mote composicional e como parte da prática por vir;

4) reconhecer e valorizar o *estranho* e a *estranheza* como modos de conhecimento e relação. Estranha casa, estranhos corpos, estranha visita; estranho “bom-dia”, estranha xícara, estranha cidade, estranha troca; estranho silêncio, estranhas horas, estranho café da estranha terra brasileira ingerido pela estranha que sou e pelo estranho que me recebe, e era uma vez. Redundante seria dizer “estranha performance” – seria como dizer “estranha-estranha” ou “performance-performance”. O ato performativo trata justamente de suspender hábitos de conduta e modos usuais de percepção, relação e cognição para criar um estado-estranho-de-coisas; ou melhor, para revelar o estranho-de-todas-as-coisas. O corpo performativo arranca a rotina das situações, dos lugares e das coisas tornando-nos delirantemente lúcidos e lucidamente delirantes.

Pois era uma vez. Era uma vez Eleonora e Jeff numa sala de estar com duas janelas. Abril de 2010. Um frio. Tomando café preto em xícara branca, decidimos mergulhar nas águas marrons do Hudson River, rio que ladeia a ilha de Manhattan. Concordamos, e a proposta foi dele, que pularíamos de mãos dadas. E assim foi: mergulhamos na água gélida, no caldo podre, num dia azul, com os dedos entrelaçados. E tocamos com os pés o lodaçal movediço e peganhento que é a crosta daquela parte da terra. Depois, um abraço. Apertado.

Maio de 2010. Jeff me enviou um endereço, uma data e recomendou que eu levasse além do café, leite achocolatado. Assim fiz. A casa era da Anne. Anne tem uma filha chamada Mina; Mina tem uma amiga chamada Clarisse. As duas, com nove anos, acham princesa de mentira coisa de criança pequena – estão interessadas em princesas de verdade e pesquisam as famílias reais da Noruega e da Inglaterra. Brincamos por horas. Enquanto desenhávamos todas juntas, decidimos a ação que Anne e eu realizaríamos na rua. Ela pintaria – pintaria o meu corpo, na minha pele. E, por sugestão dela, e dessa vez sem as meninas, nos reencontramos na margem do Hudson River para a seção de pintura. Outra vez o rio. Ela fez flores e folhas em mim.

Olivia e Eleonora decidiram plantar sementes de flores portuguesas nos canteiros do Battery Park, principal porto de imigração da cidade de Nova Iorque no século XIX. Ainda era maio quando as sementes chegaram de Lisboa na mala de um amigo. Plantamos mais de mil sementes de goivos rosa, saudades dobradas e verbenas em mistura. Para regar a terra semeada, a terra cavucada com um garfo de cozinha trazido pela Olivia, jogamos cuias e cuias de água limpa na cabeça uma da outra. Então: a água que regou a terra semeada escorreu primeiro pelos cabelos e rostos até chegar ao chão. Antes de migrar para os Estados Unidos, Olivia, uma europeia do Leste, viveu parte de sua infância em Portugal. No nosso primeiro encontro mostrou-me uma foto da época – ela e uma meninazinha portuguesa (as duas de mãos dadas, vestido, meias três quartos e sapatos de fivela). Elas seguravam maços de flores nos braços. Outra vez a margem do rio, as mãos dadas, as flores, as folhas. *Linha d'água que rio é.*

Julho de 2010. Rachel e eu decidimos levar uma árvore para passear de barco. Mas “árvore” é palavra grande demais. Era um pé, um pé de figo. Uma figueirazinha que plantei na barriga dela; ela deitada no deck do *ferryboat* que liga Manhattan à Staten Island. Se tivéssemos permanecido ali, naquele deck de barco por algumas semanas, tenho certeza que a planta teria encontrado

um jeito de enraizar no corpo dela. Caso é que quando conversamos pela primeira vez, durante a maior parte do tempo, eu só pensava em árvore. Me vinha uma imagem: precisamos encher uma árvore de coisas, de todo tipo de coisas, uma grande árvore com grandes, pequenas, penduradas, apoiadas, suspensas coisas; sofá, cadeira, ventilador, livros, panelas, talheres, TV, roupa, travesseiro, espelho, shampoo. Ela, por sua vez, disse que só pensava em água, em mar, em rio, em barco. Quando chegou a hora de decidirmos o que faríamos juntas, o que gostaríamos de fazer *naquela cidade, para aquela cidade, com aquela cidade e de proporcionar uma para a outra por meio da cidade*, resolvemos misturar as duas nuvens virtuais que se formaram ao longo da conversa. Ou seja, decidimos levar uma árvore para passear de barco. Quando o barco ancorou de volta em Manhattan, enquanto colocávamos a terra espalhada no deck de volta no vaso, o segurança que observou o desenrolar de todo o processo se aproximou e disse: “pode deixar como está, o vento leva o resto”. “Obrigada”, respondemos. Entreguei então o vaso a Rachel; ela pediu para ficar com a figueira para ela, para que crescesse na casa dela. Estávamos transtornadas quando deixamos o *ferryboat*. A experiência da suspensão de hábito e de sentido é uma espécie de passe; um *passe performativo*. Gargalhávamos e ela dizia: “esse trabalho é uma celebração. É sobre isso, é sobre celebrar”. Outra colaboradora disse que a *Linha* é um ritual. Outra disse que é um laboratório. Assim como entendo, a *Linha* é uma performance. Uma performance – com “p” de programa e de prática. É uma prática, um conjunto de práticas.

Em novembro de 2010, Lucy e Eleonora se encontraram, vestiram-se de fantasma, e caminharam de mãos dadas ao longo de cerca de 50 quadras pela Avenida das Américas (Avenue of the Americas ou 6th Avenue). No nosso primeiro encontro conversamos um bocado sobre fantasmas – matéria fantasma, espaço e densidade fantasma –, fantasmagorias sul-americanas e norte-americanas. Por conta disso, o ponto escolhido para nosso segundo encontro foi a esquina da Rua Branca (White Street) com a Avenida das Américas. O objetivo era chegar à porta do Majestic Theatre na Times Square – o teatro onde o musical *Fantasma da ópera* vem sendo apresentado há mais de 25 anos sem interrupção. Ali os espectros desderam as mãos, abraçaram-se e desapareceram.

No mesmo novembro, Miki e Eleonora combinaram de passear no Central Park, domingo de manhã, levando na bolsa 15 camisetas brancas novas, tinta de tecido e moldes de letras. A coisa funcionava da seguinte maneira: nós nos

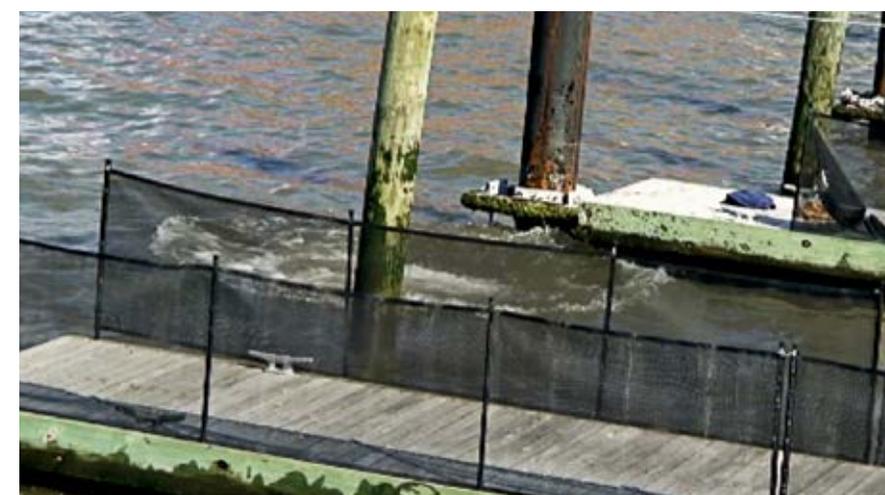
aproximávamos de visitantes do parque e perguntávamos se queriam pensar conosco uma frase para pintarmos numa camiseta, que então seria dada para a pessoa. Depois de muitas recusas, mas antes do pôr do sol, havíamos presenteado todas as camisetas. Numa delas escrevemos:

*to be or not to be (William Shakespeare)*

*to be is to do (Immanuel Kant)*

*dobedobedo (Frank Sinatra)*

(ser ou não ser / ser é fazer / dobedobedo)



Ao explorar o atravessar de portas, as passagens casa-rua, os entrecruzamentos dentro-fora, a *Linha* tece circulações público-privado e pessoal-social. O trabalho dinamiza misturas eu-outro-nós, espaço interno-espço externo, estranho-familiar, desconhecido-íntimo, cidadão-cidade e enfatiza a importância desse movimento para a criação do corpo performativo.

Nessa *Linha* é igualmente relevante o deslocamento da relação performer e espectador, cúmplice ou mesmo participante, para a relação performer-performer. Rachel ou Jeff não participaram da realização de programas concebidos por mim mas são cocriadores de programas performados por nós. Outra particularidade: nunca havia experimentado uma temporalidade tão *sui generis* em uma performance. Por vezes, precisei esperar mais de um mês para realizar o segundo encontro. Em quase um ano e meio de trabalho foi possível realizar ao todo 18 encontros e 9 ações em espaço público.

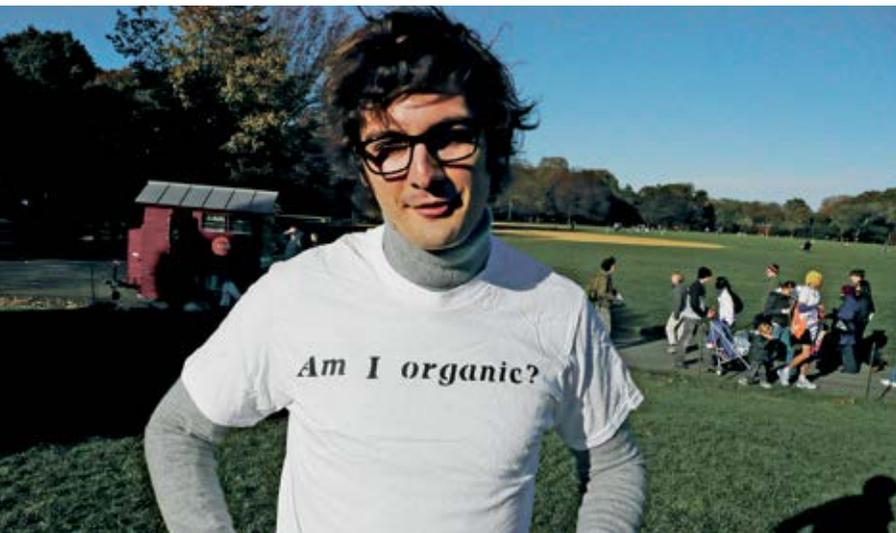
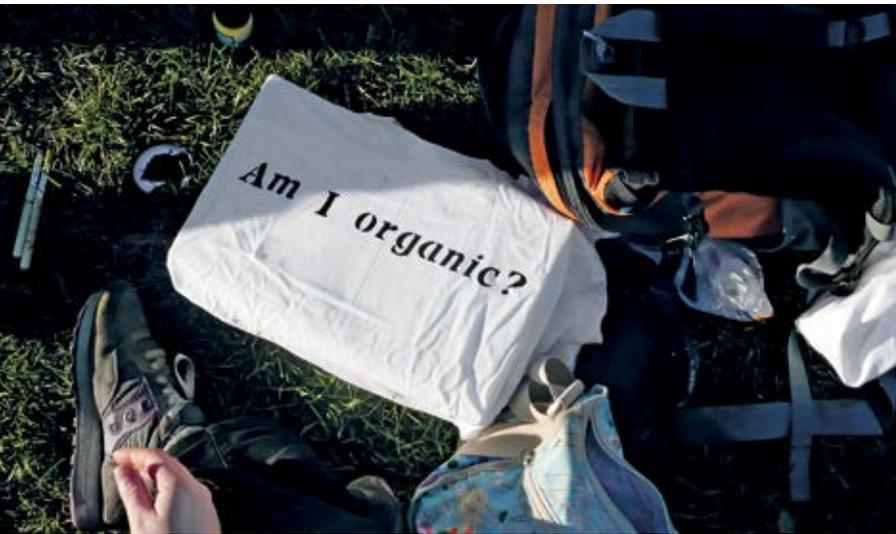
Escrever e falar publicamente sobre a *Linha* são etapas fundamentais do projeto. Ou seja, esse é mais um dos espaços públicos que passa a fazer parte deste trabalho e mais outro tipo de encontro que ele almeja e proporciona. Como sugere Hannah Arendt na epígrafe deste texto, tudo o que uma performer faz, sabe ou experimenta é convite para discussão. Assim sendo, esta fala não trata apenas do passado da *Linha* mas dá sequência à sua criação. A proposta é criar programas performativos, realizá-los, gerar histórias e narrar as histórias vividas. A narrativa de experiências e a experiência da narrativa são pontos-chave do projeto. Como diz Maurice Blanchot: "A narrativa não é o relato do acontecimento, mas precisamente esse acontecimento, a aproximação desse acontecimento, o lugar onde este é chamado a produzir-se".<sup>1</sup>

A proposta é também refletir sobre conceitos que energizam o projeto e discuti-los aqui. Escrevi alguns pensamentos sobre os seguintes temas para tratarmos hoje: encontro, encontro com o encontro, autovigilância, anticrime, amizade política e estética da precariedade.

<sup>1</sup> BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio d'Água, s/d, p. 14. Citado por GUEDES, Antônio. "A precisão das falas e a concretude cênica em Nelson Rodrigues". *Folhetim, Teatro do Pequeno Gesto*, 29. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2010/11.









## ponto 1. do encontro

Se há uma questão em questão na *Linha* essa é o encontro. Michel Serres escreve em *O parasita*:

Estamos soterrados em nós mesmos; emitimos sinais, gestos e sons indefinida e inutilmente. Ninguém escuta ninguém. Todo mundo fala; ninguém ouve; a comunicação direta ou recíproca está bloqueada. Este aqui fala com instrução; ele é tão chato quanto o último curso que lecionou; ele não se importa se as pessoas o escutam. Aqueloutro, mais jovial, representa um papel ao qual se agarra com unhas e dentes [...]. O terceiro, um pentelho irritante e sempre arvorando um ar superior, terroriza os que o rodeiam. Todos três tocam seu instrumento favorito cujo nome é: eles mesmos. [...] No entanto, por vezes, há concordância. A coisa mais incrível no mundo é que por vezes concordância, compreensão, harmonia existem.<sup>2</sup>

Ou seja, para Serres, num mundo de egos surdos, o encontro é praticamente uma impossibilidade. E a concórdia – etimologicamente a união entre corações – será, pois, da ordem do miraculoso.

Em contrapartida, para Baruch Espinosa, a vida é justamente uma experiência de encontros – encontros que nos alimentam ou envenenam ou que nos alimentam e envenenam. De acordo com os encontros que experimenta com outros corpos, um corpo compõe-se ou decompõe-se, é ativado ou amortecido, potencializado ou constringido. Os encontros de que fala Espinosa se dão com ideias, objetos, pessoas, frutas, histórias, grupos, lugares, sons, casas, ou seja, com todo tipo de corpos. O mundo seria pois um campo de encontros entre corpos dotados das mais variadas constituições, velocidades e modos de afetar e ser afetados. O bom encontro seria aquele que potencializa – aquele através do qual a força aumenta e a *capacidade de ação* amplia.

2 SERRES, Michel. *The parasite* (Minneapolis: University of Minnesota, 2007), p. 121, citado e traduzido por André Lepecki em “No metaplano, o encontro”. In: ESPÍRITO SANTO, Cristina; FABIÃO, Eleonora; SOBRAL, Sônia (org.). *Encontro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2013. Nesse ensaio Lepecki chama a atenção para a oposição entre as visões de Serres e Espinosa, aspecto que abordo a seguir.

Outro filósofo, o português José Gil, compreende encontros como operações de, na terminologia deleuziana, “síntese disjuntiva”. Diz José Gil: “o encontro supõe, [...] ao mesmo tempo, qualquer coisa como uma osmose entre os que se encontram e a conservação da sua plena singularidade”.<sup>3</sup> E exemplifica:

Posso mesmo imaginar um encontro (ponhamos, estético) com um copo. Quando o percepciono, ele envia-me uma série de partículas virtuais, enquanto o meu corpo lhe envia outros feixes de outras partículas do mesmo tipo. [...] Numa palavra, a *dupla captura* que acontece num diálogo ou numa percepção supõe *um duplo devir: o devir-outro recíproco no diálogo*, o devir-copo do meu corpo e o devir-corpo do copo na percepção. Ela [a dupla captura] forma uma “zona de indiscernibilidade”, um meio de osmose em que um e outro, o corpo e o copo, se misturam sem perder sua distinção.<sup>4</sup>

Ou seja, encontros são operações de “síntese disjuntiva”. Ou ainda, processos de síntese disjuntiva são condição de possibilidade para percepção e relação.

A essa *Linha* – que desautomatiza modos usuais de relação e percepção entre concidadãos e com a cidade – interessa tanto o entendimento de que encontros são praticamente impossíveis, verdadeiros milagres (Serres), como a noção de que o mundo se define como um campo de encontros que envolve toda sorte de corpos (Espinosa). Colocando um pouco mais de pressão performativa, proponho que a esta performance interessa o encontro como *prática do impossível*. Clarifico: não se quer por meio desta performance tornar o impossível possível mas sim viver impossíveis. Interessa ativar séries de sínteses-disjuntivas radicalmente improváveis e cultivar zonas de indiscernibilidade (Gil) para a criação do corpo performativo. Corpo este que quer perceber para além e aquém da vida automática, que quer conhecer para além e aquém do previsível, que quer experimentar para além e aquém do possível. Corpo este que abre zonas de indiscernibilidade no corpo da cidade.

3 GIL, José. “Um bom encontro?” In: ESPÍRITO SANTO, Cristina; FABIÃO, Eleonora; SOBRAL, Sônia (org.). *Encontro*. Op. cit., p. 126.

4 Idem. Ênfases minhas.

nadeindiscernibilidadezc  
leindiscernibilidadezona  
discernibilidadezonadei  
iscernibilidadezonadeinc  
rnibilidadezonadeindisc  
bilidadezonadeindiscern  
dadezonadeindiscernibil

## ponto 2. da autovigilância e do anticrime

A *Linha*, assim como a experimento, é um exame sobre modos de subjetivação e ação em centros urbanos neste princípio de século. Como articulou Michel Foucault, vivemos a passagem de uma sociedade disciplinar para uma sociedade de controle. Ou seja, de um modo sociopolítico e corporal, em que a regulação institucional e seus modos disciplinares eram paradigmáticos, para modos contemporâneos de mobilidade, virtualidade e fluxo de informação em que a disciplina foi introjetada. Entrevistado por Toni Negri em 1990, Gilles Deleuze diz:

É certo que entramos em sociedades de “controle”, que já não são exatamente disciplinares. Foucault é com frequência considerado como o pensador das sociedades de disciplina, e de sua técnica principal, o confinamento (não só o hospital e a prisão, mas a escola, a fábrica, a caserna). Porém, de fato, ele é um dos primeiros a dizer que as sociedades disciplinares são aquilo que estamos deixando para trás, o que já não somos. Estamos entrando nas sociedades de controle, que funcionam não mais por confinamento, mas por controle contínuo e comunicação instantânea.<sup>5</sup>

Neste mundo em transição, além da convivência com inspetores, cumpre-se a tarefa da autoinspeção. O olhar vigilante externo é também introjetado como autovigilância. Ou seja, estou sob os efeitos dos dispositivos disciplinares independentemente da presença de algum tipo de autoridade de poder e de saber. Sob (auto)controle, sou minha própria polícia; e mais: uma criminosa potencial.

A *Linha* é uma proposta consciente e metódica de desaceleração da autovigilância para aceleração da *imaginação política*. É também um trabalho consciente e metódico de predisposição para relações com vigilantes – com todas as instâncias de controle da cidade que, evidentemente, não se restringem a forças governamentais (quando performando nas ruas interagimos não apenas com policiais, mas também com vigias contratados, donos de estabelecimentos comerciais, donos da rua, donos da verdade, assaltantes...). Uma estratégia importante tem sido não bater de frente com forças opostas ao movimento performativo em curso mas absorvê-las no encaminhamento do programa.

Nesta versão realizada em Nova Iorque (e digo versão porque desde agosto de 2014 uma *Linha* está correndo no Rio de Janeiro), a performance acontece nove anos depois do 11 de Setembro de 2001 e um ano antes do Occupy Wall Street Movement de 2011. Eu e Anne (ou Natalie, ou Miki...) conversamos e tomamos decisões, hoje entendo, baseados na seguinte questão: que atos constroem a cidade em que queremos viver, e que atos impedem a formação da cidade onde queremos viver? Nossas ações tratavam de romper com a inércia estabelecida pelas certezas adquiridas (e tantas vezes fantasiosas) de que “isto não pode” e “aquilo é proibido” para conhecer na prática possibilidades e impossibilidades. Neste momento, enquanto escrevo este texto, concluo que nosso trabalho – trabalho baseado em trocas, acordos, gastos ínfimos e um investimento alto na política do encontro e na estética da precariedade – é um *anticrime*. Afinal, o oposto de cometer um crime não é não cometer crimes, mas sim cometer anticrimes. Cada ação realizada, proponho, foi um anticrime cometido em nome de uma reflexão sobre comportamento e modos de pertencimento em sociedade disciplinar de controle.

<sup>5</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: 34, 1992, p. 215-16.

Em cidades como Nova Iorque, especialmente depois de 2001, ou como o Rio de Janeiro, em tempos de “choque de ordem”, da recente “lei da Copa”, da vindoura “lei dos Jogos Olímpicos”, a necessidade de segurança coletiva tem levado a modos de controle e violências preventivas injustificáveis. O paulista Criolo descreve assim esses nossos tempos biopolíticos num rap gravado em 2014: “Hoje / Não tem boca pra se beijar / Não tem alma pra se lavar / Não tem vida pra se viver / Mas tem dinheiro pra se contar [...] É o céu da boca do inferno esperando você / É o céu da boca do inferno esperando”.<sup>6</sup> Pois é precisamente esse o tempo de cometer anticrimes (de todos os tipos, escalas e intensidades, e em todos os campos). Tempo de cometer anticrimes indiscriminadamente.

Parece-me fundamental, portanto, na dimensão e no alcance desta *Linha*, na perspectiva micropolítica em questão, opor ao controle introjetado, à vigilância ostensiva, à cultura do medo, à multiplicação desenfreada de terrorismos de toda sorte, ao biopoder (o poder sobre a vida), atos performativos em que modos de habitar o espaço público e de relacionar com concidadãos sejam examinados, questionados, expandidos. Nas atuais circunstâncias, *cometer performances* tornou-se vital para mim.

### ponto 3. da amizade política

Num livro intitulado *Talking to strangers* (Falando com estranhos), a cientista política norte-americana Danielle Allen, chama a atenção para um tema que permeia esta performance e esta reflexão: a “amizade política”. Explica Allen que para Aristóteles amizade e virtude são separáveis e destaca três tipos de amizades: as éticas, as prazerosas e as úteis. As amizades éticas envolvem virtudes e são baseadas em boa fé e amor. As amizades prazerosas são aquelas fundamentadas no prazer imediato que a interação proporciona. E as amizades úteis não se baseiam nem em amor nem em prazer mas, assim como as outras, buscam negociação e acordo para rendimento e proveito de todas as partes envolvidas. Para Aristóteles e Allen, um concidadão é um “amigo útil”, ou ainda, um “amigo político”. Allen: “Aristóteles argumentou que boa cidadania equivale a modos de interação com estranhos da ordem da amizade, ainda que, por não ter carga emocional, não sejam percebidos como amizades”.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Trecho da música *Esquiva da Esgrima* de Criolo.

<sup>7</sup> ALLEN, Danielle. *Talking to strangers*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004, p. 127.

Penso que esta performance investiga e investe em amizades estético-políticas. Ou ainda, em amizades performativas, ou seja, amizades transitórias, intensas, praticadas. Interessa discutir, experimentar, inventar modos relacionais: as amizades político-performativas. Interessa desmontar comportamentos opostos ao caráter de negociação entre amigos: desmontar padrões de condescendência (flacidez, permissividade) ou de intransigência (rigidez, intolerância). Assim como Allen, acredito que desenvolver uma cultura de amizade política (ela diz), e de experimentação performativa (sugiro) é fundamental para vitalizar nosso mundo político. O que, diga-se, é o oposto dos jeitinhos, apadrinhamentos, favores e favoritismos tão arraigados na cultura brasileira.

Ainda sobre amizade, Francisco Ortega – filósofo espanhol radicado no Rio de Janeiro, professor da Uerj – articula no texto “Por uma ética e uma política da amizade” o seguinte pensamento:

A amizade é no fundo um “programa vazio”, outra denominação para uma relação ainda por criar, uma metáfora do aberto que pode substituir a família em nosso imaginário afetivo. Não se trata de negar a família como instituição, mas de mudar as políticas que a privilegiam às custas de outras formas de vida, de combater o monopólio que ela exerce sobre nosso imaginário emocional, e de deixar de pensar as relações de amizade em imagens familiares. Uma sociedade como a nossa, que concentra as fontes de segurança psíquica e de suporte material na família, dificulta a invenção de outras formas de vida. Somente um deslocamento da ideologia familialista pode promover a variedade, a experimentação de formas de vida e de comunidade, e a multiplicidade de escolhas. Um deslocamento que deveria revitalizar o espaço público, recuperar a atratividade que este tinha antes da total familialização do privado.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> ORTEGA, Francisco. “Por uma ética e uma política da amizade”. Disponível em: [https://www.google.com.br/search?q=Francisco+Ortega,+Por+uma+%C3%A9tica+and+uma+pol%C3%ADtica+da+amizade+&ie=utf-8&oe=utf-8&gws\\_rd=cr&ei=zMmJVdXkFcPigwTI2oC4Dw](https://www.google.com.br/search?q=Francisco+Ortega,+Por+uma+%C3%A9tica+and+uma+pol%C3%ADtica+da+amizade+&ie=utf-8&oe=utf-8&gws_rd=cr&ei=zMmJVdXkFcPigwTI2oC4Dw). Acessado em 23 de junho de 2015.

A Ortega interessa pensar amizades que não estão “voltadas para a interioridade”, baseadas na “egologia” como diz, ou na “apropriação narcisista do outro”, mas sim voltadas para fora, para o mundo. Pois na interioridade (e cita Hannah Arendt), “o máximo que se pode fazer é refletir, mas não agir ou transformar alguma coisa”. Prossegue Ortega: “A liberdade surge no espaço ‘entre’ os indivíduos, como nossa autora ressalta reiteradamente, e esse ‘entre’, ‘espaço-intermediário’, é o mundo”. E cita Arendt outra vez: “O lugar de nascimento da liberdade não é nunca o interior de algum homem, nem sua vontade, nem seu pensamento ou sentimentos, senão o espaço *entre*, que só surge ali onde alguns se juntam e só subsiste enquanto permanecem juntos”.<sup>9</sup>

#### ponto 4 ou ponto sem nó. do encontro com o encontro

Há na *Linha* – neste fazer da amizade político-performativa – um desinteresse profundo pela dureza da definição convencional de sujeito: unidade identitária definida, fixa, estável e autossuficiente. A *Linha* não aguenta tanto peso. É vibrátil demais para suportar tanta carga, tanta cristalização, tanto fechamento e continuar sendo linha. Ou dito de outra maneira: corpos são vibráteis demais para aguentar tanta estabilidade, tanta identidade, tanta permanência e continuar corpos. O que interessa neste projeto não é, portanto, o encontro entre sujeitos, mas o *encontro com encontros*.

Daí – e só compreendi bem depois do início do processo – a necessidade de enfatizar de antemão, já no programa da *Linha*: “Por favor, não indicar nomes mas, tão somente, informar uma coordenada espaçotemporal – onde e quando”. Desde o programa a ênfase no nome do sujeito cede espaço para um endereço, uma data, as coordenadas do encontro, e lá estaremos – não como unidades identitárias definidas, estáveis e autossuficientes, mas como performers; como atos – nem algos, nem dados, nem plenos, nem prontos, mas acontecimentos, agenciamentos, encontros. Uma *Linha* formada por encontros-que-se-derivam-em-encontros para dar passagem, e aqui cito palavras de Suely Rolnik, “a processos de singularização, de criação existencial, movidos pelo vento dos acontecimentos”.<sup>10</sup>

9 Idem.

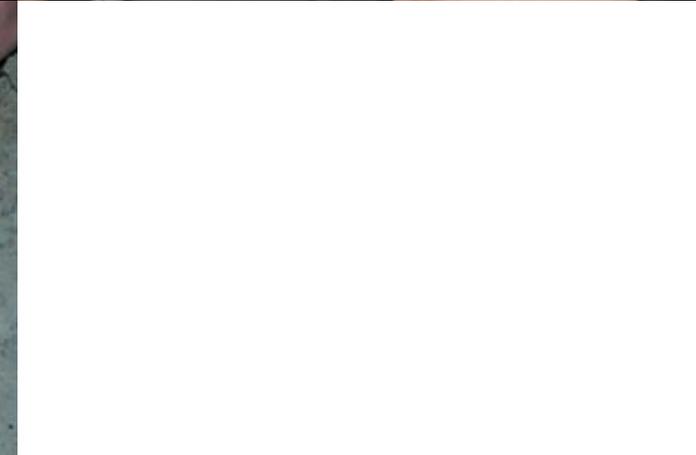
10 ROLNIK, Suely. “Toxicômanos de identidade: subjetividade em tempo de globalização”. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Toxicoidentid.pdf>. Acessado em 23 de junho de 2015.

#### ponto 5. dos pés, mãos, umbigos, janelas e portas

Todas as vezes em que estive nas casas dos colaboradores pedi para fotografar. Fotografar especificamente: seus pés, mãos, umbigo, a janela predileta e a porta de entrada.









## ponto 6. da estética da precariedade

Uma estratégia importante da *Linha* diz respeito aos seus modos de produção: ela se faz com gastos baixos ou nulos. Porém, ao invés de considerar a falta de recursos como uma debilidade, algo a ser combatido, a ação propõe uma inversão: valorizar a precariedade, investigar seu vigor político, potência estética e energia filosófica. Precariedade aqui é material de trabalho assim como pé de figo, lençol velho, pintura na pele, semente de saudade dobrada e mergulho no rio. Precariedade é ferramenta conceitual utilizada para flexibilizar definições rígidas – de “espectador”, “artista”, “cena”, “obra de arte”, “sujeito” – e vibrar separações estanques – entre arte e cotidiano, ritualístico e mundano, corpo e cidade, entre cidadãos. A *Linha*, na sua medida, trata do processo enfaticamente corporal de recriar a cena da cidade através de uma emancipadora precariedade.

Compreendo o “precário” como referente teórico para pensar performance e como estratégia composicional e psicofísica para criar performance. Que fique claro: meios e modos de produção dependerão de cada trabalho; não se trata de um elogio à pobreza heroica de um quase-gênero rebelde, mas da defesa de sua extraordinária riqueza poética, crítica e política que, penso, deve ser reconhecida e valorizada. Muitos performers são poetas que investigam, geram e disseminam precários: a precariedade do *sentido* (que deixa de ser preestabelecido e fixado para ser condicional, mutante, performativo); a precariedade do *capital* (cuja supremacia é desbancada e a pobreza exposta); a precariedade do *corpo* (que longe de ser percebida como deficiência, é vivida como potência); e a precariedade da *arte* (que se volta para o ato e para o corpo). Performers valorizam a precariedade num contexto econômico que a compreende exclusivamente como ausência de valor; num contexto mercadológico que a define como fracasso; num contexto moral que a condena como debilidade e deficiência; num contexto psicossocial que a associa exclusivamente com tristezas e penúrias. Um contexto cultural que perversamente determina que a precariedade – e não a ditadura do capital, a formatação do sentido, a calcificação identitária, a normatização do desejo ou o encouraçamento do corpo – é o justo oposto da vida. Aqui o precário não é um vilão a ser combatido mas é condição do vivo e potência de vida que pode tornar-se meio de criação e modo de produção. O entendimento de precariedade proposto aqui não corresponde à “precarização dos modos de vida” de acordo com o glossário neoliberal, muito pelo contrário. No âmbito da performance,



precariedade não é miséria e degradação, mas a própria riqueza do vivo. Não é a condição lamentável do que está irremediavelmente condenado ao tempo, mas a própria potência do corpo performativo. O pacto do performer com o precário não leva à deterioração mas à permanente recriação. Porque, até morrermos, nós não paramos de nascer.

#### ponto 7. das reticências

A \_\_\_\_ *Linha Nova* lorque \_\_\_\_\_ não acabou. Foi deixada em aberto quando me mudei para o Rio de Janeiro, cidade onde uma nova \_\_\_\_ *Linha* \_\_\_\_\_ corre desde o ano passado. Ficou combinado com a última parceira de trabalho lá que poderíamos reativá-la se chegasse um momento propício. Daí, se assim for, aguardarei o envio de uma coordenada espaçotemporal. E então, no dia marcado, coarei café, colocarei chá, açúcar e xícaras na mochila, e sairei porta afora para encontrar desconhecido.



# Série Íntima

Em outubro de 2011 me autodiagnostiquei e me receitei a *Série Íntima*.

Duração: 1 semana, de segunda a domingo

(série por realizar)

**pulverização:**  
triturar uma pedra

**abundância:**  
passar 9 horas na água do mar

**liquefação:**  
ingerir apenas líquidos durante o período

**estranheza:**  
atender apenas pelo nome Paulo Otávio durante o período

**descarrego:**  
receber um passe

**descarrego 2:**  
passar 9 horas coberta de terra

**descarrego 3 / pulverização 2:**  
triturar um telefone celular

**voos:**  
marcar encontro com alguém que não vejo faz 20 anos

**evaporação:**  
doar sangue

**reclusão:**  
passar 9 horas dentro de uma caixa

**voos 2:**  
lavar e florir o túmulo de um desconhecido

**reclusão 2 / voos 3:**  
deitar-me sobre o túmulo, dormir e sonhar

**encarnação:**  
lamber o corpo do parceiro por completo

**encarnação 2:**  
banhar-me com a filha

**liquefação 2:**  
chorar copiosamente

**levitação:**  
caminhar sempre em frente e sem destino por 24 horas

**diluição:**  
ir a um ensaio de escola de samba e me misturar com a bateria

**diluição -1:**  
passar a tarde nua, no mato, com formigas

A photograph showing a woman with long, dark, curly hair wearing a white tank top and blue jeans. She is looking down and gesturing with her right hand towards a young girl with curly hair wearing a bright pink floral top. They are standing in a crowded outdoor area, possibly a public square or market, with other people visible in the background. The lighting is bright, suggesting daytime.

## Série Precários: Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, 2011/13  
Aterro do Flamengo, Praia Vermelha,  
São Cristóvão e Centro

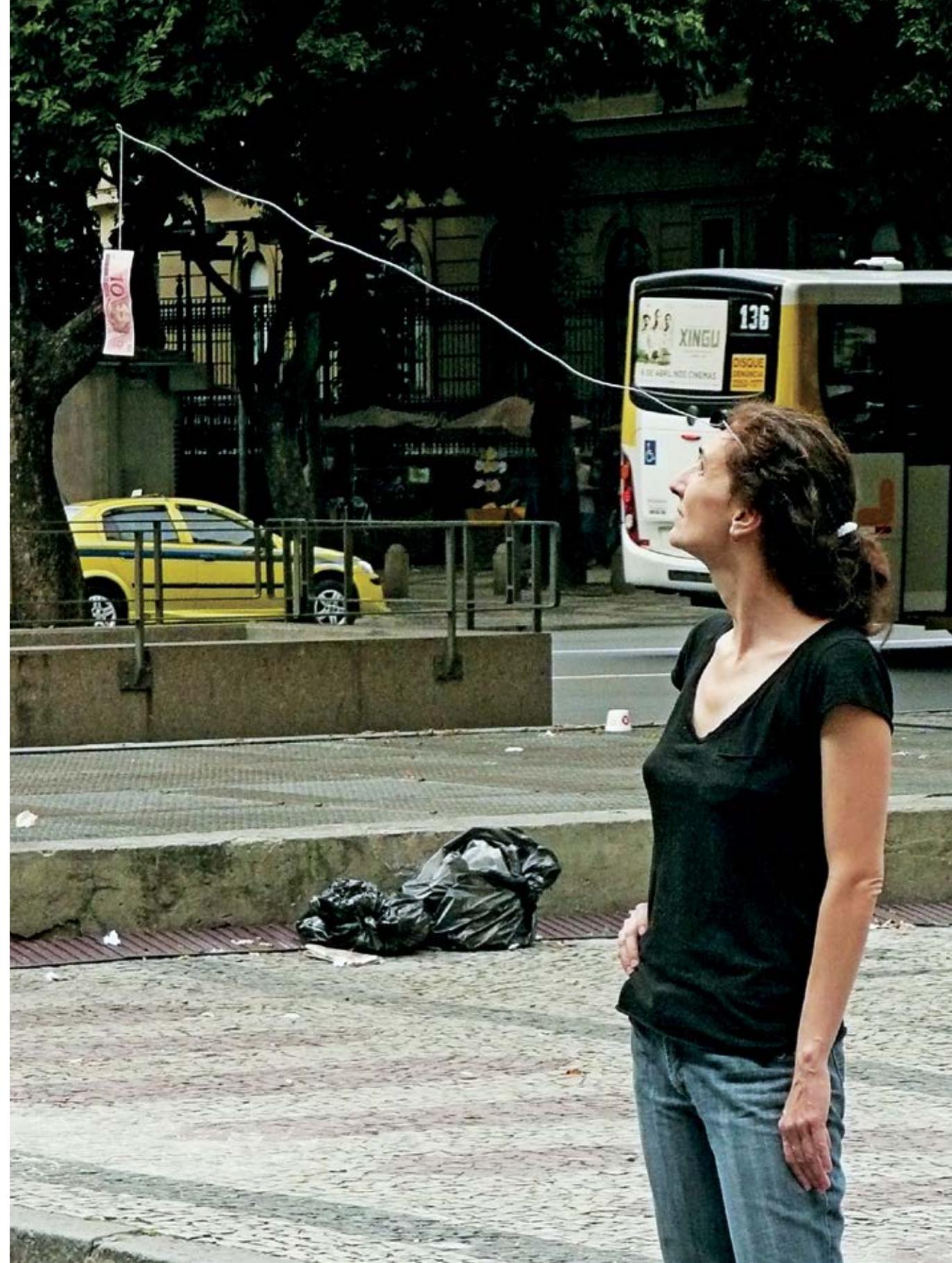
Série Precários: dinheiro  
Série Precários: toco tudo  
Série Precários: troco tudo  
Série Precários: passeio na praça  
Série Precários: Saudades do Brasil  
Série Precários: rampa do MAM

## Série Precários: dinheiro

Atar um pedaço de arame na cabeça que, partindo da testa, seja mais longo que meu braço.

Na ponta do arame amarrar uma linha e nela uma cédula.

Caminhar pela cidade.



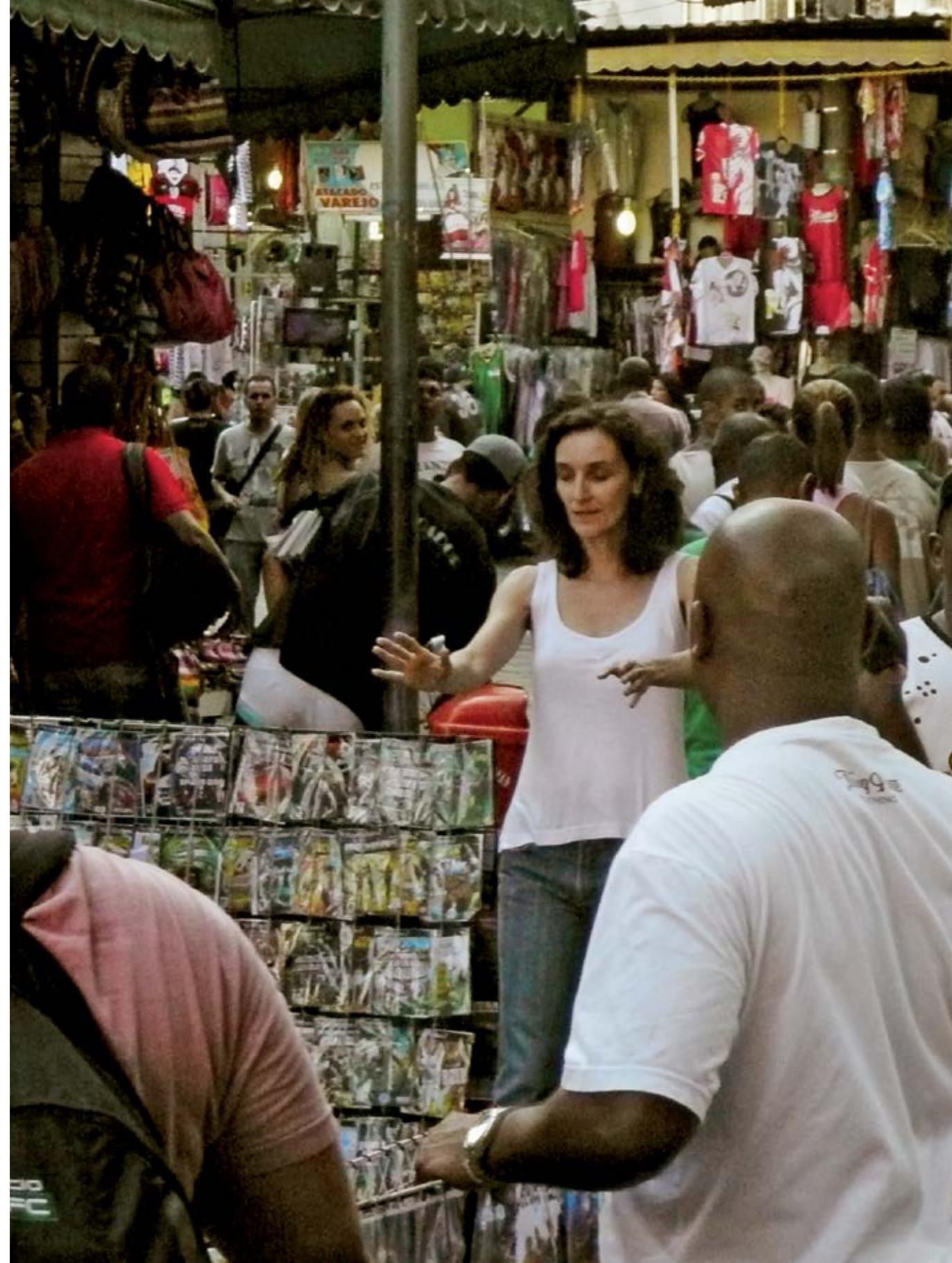


## Série Precários: toco tudo

Com local de partida e de chegada preestabelecidos,  
caminhar com os olhos fechados.

Aceitar a ajuda de estranhos.

Tocar e ser tocada.





## Série Precários: troco tudo

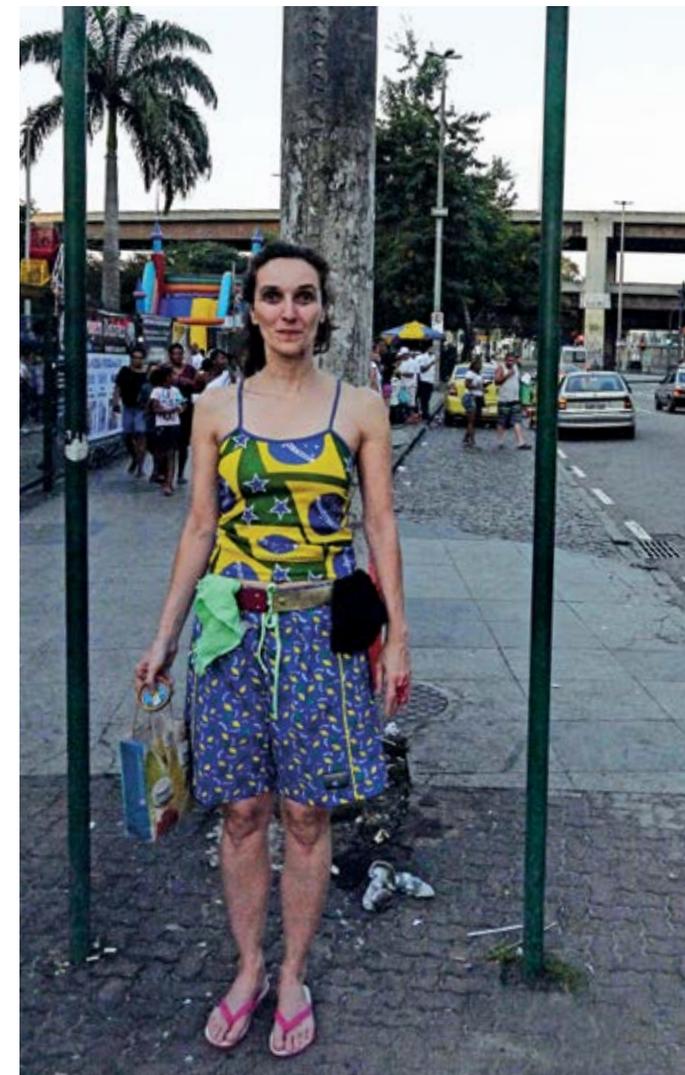
Me aproximar de desconhecidos e perguntar:

“Você troca alguma coisa comigo? Te dou alguma coisa minha,

algo que eu esteja vestindo ou carregando, e você recebe.

Você me dá alguma coisa em troca e eu recebo”.

A ação só se conclui quando tudo o que possuo no início for trocado.





## Série Precários: passeio na praça

Propor a um frequentador da praça levá-lo para um passeio.

Condição: aceitar ter os olhos vendados.

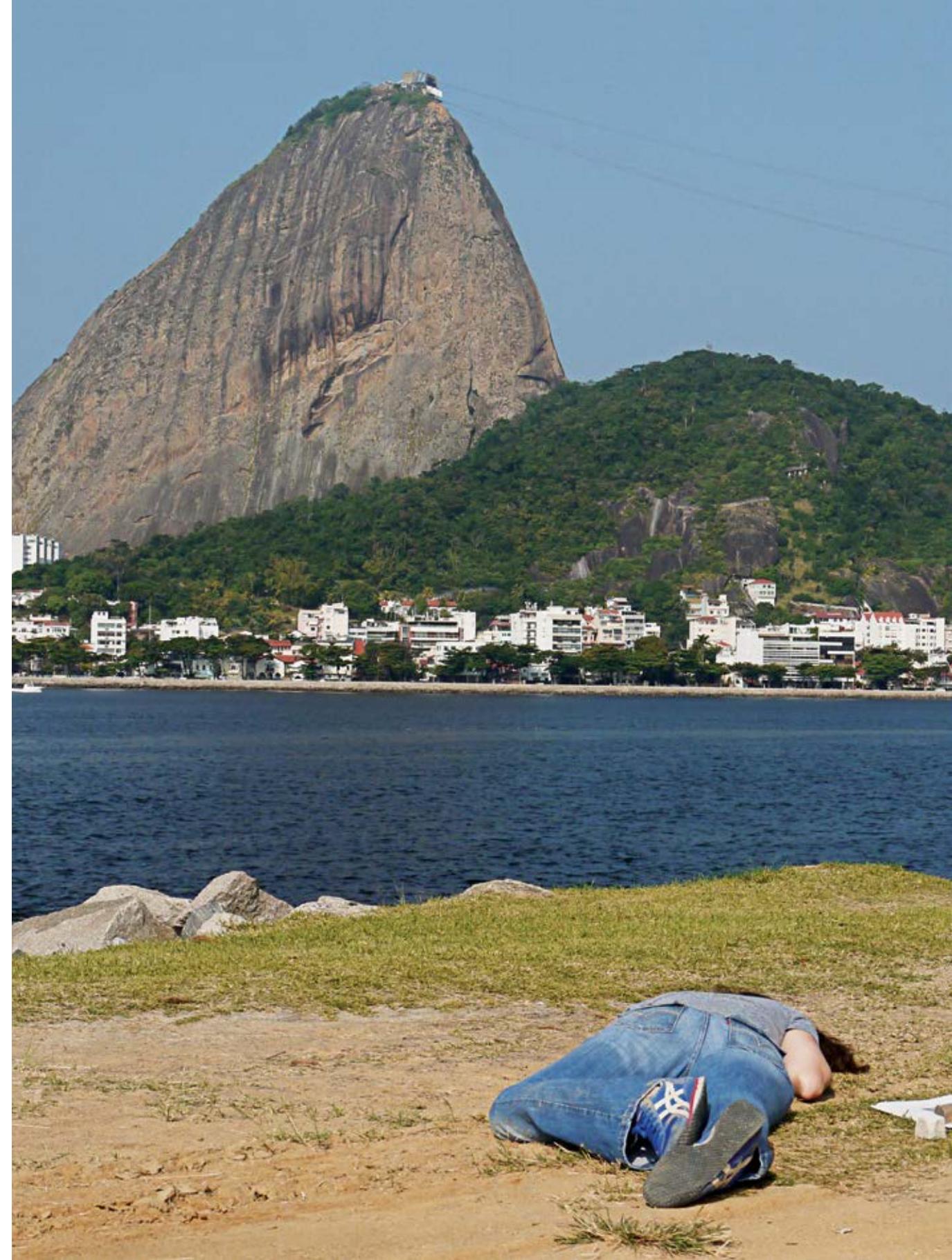
Na bolsa: frutas, pincel, pluma, esponja, ervas aromáticas, lençol, água, etc.



## Série Precários: Saudades do Brasil

No chão: abrir o livro *Saudades do Brasil*, de Claude Lévi-Strauss – registro de viagem com séries de fotos dos índios nambikwaras (estado de Mato Grosso, década de 1930).

No chão, deitar-me como os fotografados e dar tempo ao tempo.

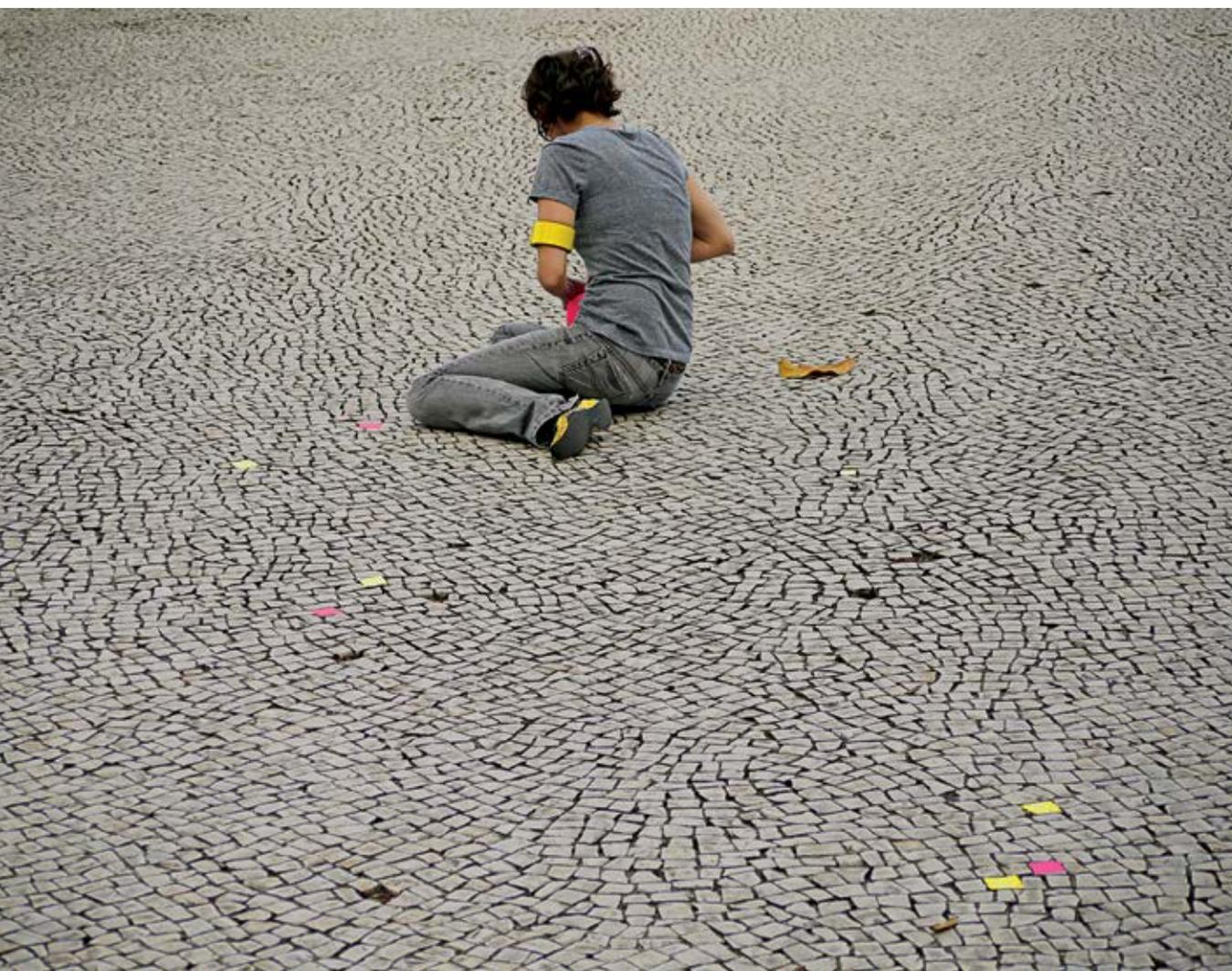




## Série Precários: rampa do MAM

À luz do dia: adesivar cores cítricas nas pedras portuguesas da rampa que conduz ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.





No sentido performativo, a potência do precário deriva da maneira como ele difere, e também adiciona, à noção de efêmero (termo frequentemente utilizado para conceituar o aspecto temporal da performance).

Se o efêmero é transitório, momentâneo, breve (o oposto do permanente), o precário é instável, movido, arriscado (o oposto do seguro, estável, protegido).

Se o efêmero é diáfano, o precário é vibrátil.

Se o efêmero denota desaparecimento e ausência (predicando então que, em certo momento, algo foi inteiramente dado a ver), a precariedade denota a incompletude de toda aparição como sua condição corpórea e dinâmica constitutiva.

Se o efêmero pode abrir espaços de melancolia, a urgência material do precário enerva corpos e espaço.

Se o efêmero ensaia a morte, o precário vive a vida.

Se o efêmero se refere àquilo que não dura, o precário descobre que o que está "em construção já é ruína",<sup>1</sup> revelando assim a fragilidade generalizada do capital.

Se o efêmero deixa traços, o precário é por si só resto e deixa o que é.

O precário não anuncia ou assemelha-se a seu desaparecimento; em vez disso, ele entrelaça presente, passado e futuro como presença.

A poética corpórea, a política corpórea e a historicidade corpórea do precário aproximam tempo e matéria de tal modo que não se pode concebê-los autonomamente.

Precariedade seria a performance da indissociabilidade entre tempo e matéria.

O corpo, essa matéria temporal, esse tempo material, seria, pois, emblema da precariedade.

Corpo, cuja forma é movimento.

Movimento permanente movendo-se permanentemente no movimento permanente.

Movimento permanente movendo-se permanentemente no movimento permanente.

Movimento permanente movendo-se permanentemente no movimento permanente.

<sup>1</sup> Verso da música *Fora da ordem* de Caetano Veloso.

# Ações Rio-Pretenses

São José do Rio Preto, 2012  
Margens do Rio São José, Praça Dom José  
Marcondes, Praça Rui Barbosa, Calçada,  
Rua Tiradentes, Rodoviária de São José  
do Rio Preto e arredores

FIT – Festival Internacional de Teatro de  
São José do Rio Preto 2012

Ação Rio-Pretense # 1: de camiseta  
branca no Rio Preto

Ação Rio-Pretense # 2: converso sobre  
qualquer assunto

Ação Rio-Pretense # 3: toco tudo

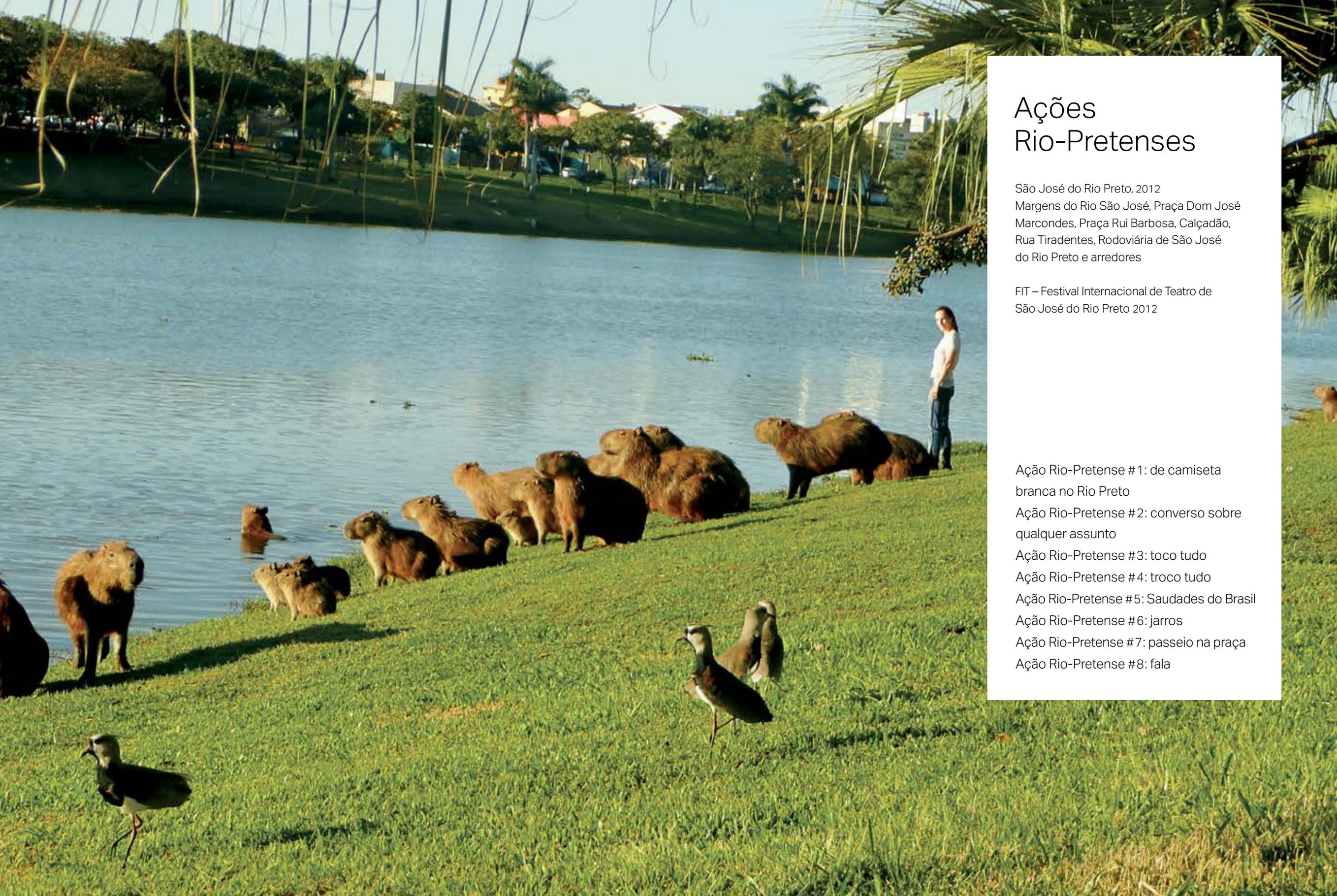
Ação Rio-Pretense # 4: troco tudo

Ação Rio-Pretense # 5: Saudades do Brasil

Ação Rio-Pretense # 6: jarros

Ação Rio-Pretense # 7: passeio na praça

Ação Rio-Pretense # 8: fala

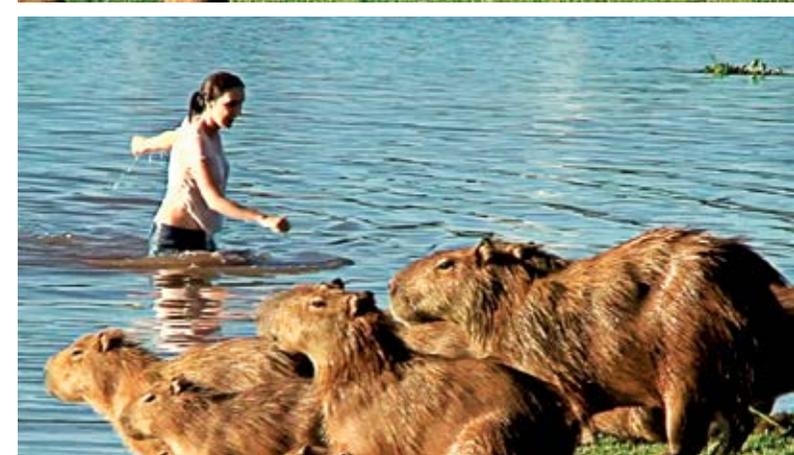


## Ação Rio-Pretense # 1: de camiseta branca no Rio Preto

De camiseta branca, mergulhar no rio Preto.



Eram três. Um de camiseta verde, um que pescou quatro peixes minúsculos e outro que explicou: “Hoje é entrada de lua cheia; com essa lua peixe não vem. Vou-me embora pra casa comer uma panela de arroz quente com a velha”. Entrada de lua cheia: peixes acasalam, lobos uivam e performers performam. “Mas homem, joga esse peixe de volta, é pequeno demais!” “Jogo não. Vai pro balaio”. O outro grupo que encontrei era de capivaras, umas 25 ou 30 – grandes, médias e filhotes. “Com sua licença capivaras, preciso entrar no Rio Preto para chegar em São José”. Meu coração aos pulos, os grunhidos delas altíssimos, e assim ficamos por um bom tempo: excitadíssimas na beira do rio deixando o sol esquentar nossos cabelos e couro. Capivaras são rio em forma de bicho. “Com sua licença rio bicho, venho de outras águas, venho da praia, da cidade do Rio de Janeiro, e é hora de entrar; mergulhar de camiseta branca no rio Preto”. Ploft. O fundo é um lodaçal pantanoso. Ploft. Não dá pra caminhar é preciso mergulhar de uma vez. Splash – água doce, morna, marrom, quase quente. Com permissão São José, com permissão povo do rio, com licença pescadores e pássaros. Abrimos aqui a série de *Ações Rio-Pretenses*, ações para e com São José do Rio Preto.



## Ação Rio-Pretense #2: converso sobre qualquer assunto

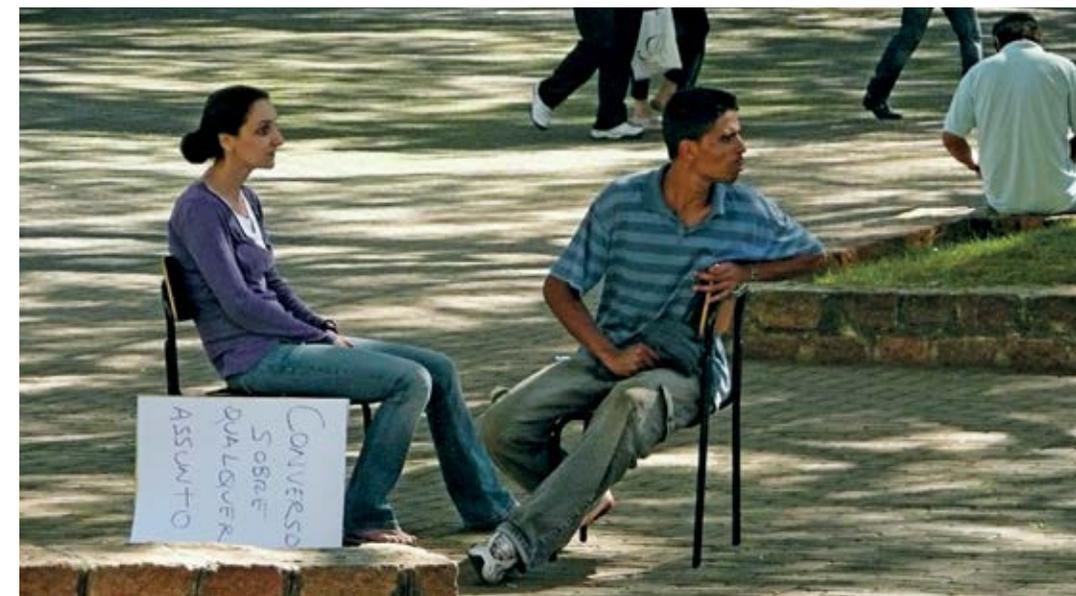
Sentar numa cadeira, pés descalços,  
diante de outra cadeira vazia (cadeiras de casa).  
Escrever numa grande folha de papel:  
CONVERSO SOBRE QUALQUER ASSUNTO.  
Exibir o chamado e esperar.



Conversei com Ana Paula, Dona Irene, Flávia, Washington, Seu Manuel, José Evangelista, João Batista, Sandra Mara, Edeli, Alessandro, Gonzaga, a mãe do Gustavo, a mãe da Manuela, e muita gente mais. Também com gente que conversa mas não senta. Quanto custa pra sentar aí? Não paga nada não, senhor. Então eu fico. Foi assim que Dom Pedro decretou a Independência do Brasil, não foi? "Diga a eles que eu fico!" Minha mãe era circense, caminhava sobre cacos de vidro e depois dançava; fazia contorcionismo com um copo d'água na testa. Um dia ela me viu escondida imitando o número – eu também não sangrava, tinha o mesmo talento. Mas ela não gostou e me deu uma surra de vara (com aquela varinha do Cerrado que não quebra de jeito nenhum). Você conhece o Hospital do Fogo Selvagem em Uberaba? Pois foi lá que o menino se curou das feridas. Escuta, e o seu marido deixa você ficar assim, conversando com todo mundo sobre qualquer assunto, é? Eram cinco da manhã e eu estava no colo de um senhor indígena. Entre o sonho e a vigília, ele me embalou, me recebeu ali. Eu cheguei em São José com quase nada. Só uma caixa de papelão com roupas que eu amarrei num carrinho de puxar mala. Vim sozinha e trabalhei muito. Agora já trouxe toda a família. A vida não tem explicação. O povo perde tempo tentando dar explicação pra vida. Um dia tem, outro dia não tem. É assim. Às vezes a pessoa é uma águia e vive num galinheiro. Daí depois, quando descobre que é águia e tenta voar alto, já não consegue, já não pode mais. A menina só tem um pulmão e foi estuprada com cinco anos por um menino de onze. A mulher que tomava conta do grupinho não tomou conta do grupinho, e o menino quis experimentar. Vou tentar te explicar: a minha sensação é de já ter virado borboleta mas não conseguir romper o casulo, sabe como é? Pois aquela era uma carta muito importante – a carta do testamento – e um rato apanhou pra fazer ninho. Como eu era filho bastardo fiquei com nada. Quando nos separamos fiquei com a sensação de que havia perdido um braço; acordava no meio da noite como se estivesse sem braço, ficava me apalpando, me abraçando para juntar as partes. O assunto acabou. Tudo bem, silêncio é bom. A gente fica aqui junto, em silêncio, escutando a rua, olhando as pessoas e as árvores. Eu quero abrir com você. Abrir pra não ter mais fundo, é isso. Deus está em todas as coisas, ela diz. Mas na minha opinião Deus não está em todas as coisas, isso não tem lógica nenhuma. Deus não pode estar num perdido como eu. Mas como assim, a gente conversa sobre o quê? Como começa? Já começou? Sabe, o que me faltou na vida foi exatamente isso – sentar e conversar – me relacionar com as pessoas. Tive uma filha. Quando cresceu apresentei meu filho do outro

casamento pra ela. Fiquei com medo que eles se conhecessem no futuro, se apaixonassem e não soubessem que eram irmãos. Meu joelho está aberto e purulento mas esse não é o problema – vou no postinho e faço curativo. O caso é que não vejo ela faz mais de seis meses e isso acaba comigo. Ela tem dois metros de altura. Acho que você fez muito bem em mergulhar com as capivaras e se deitar nas calçadas daqui. Só assim a pessoa vai ter os anticorpos que precisa pra viver. É preciso estar vacinado. É que sexo virou pornografia sabe, e assim não serve pra mim. Mas tem coisa mais bonita que duas pessoas nuas se amando? Obrigada, viu? Obrigada, digo eu. Esse seu trabalho é uma coisa muito boa, estou me sentindo muito bem aqui. Sabe o que eu acho? Que você é uma milionária que vem aqui pra ficar escutando a conversa fiada dos outros. Você está com seu cartão de crédito aí? Ela não quer me pagar o aviso prévio. Estou vindo do advogado agora. Me dá um abraço? Porque agora é o apocalipse, é o mal dominando o mundo. O céu está azul, aquele ali tocando violão. Tem algo errado. Comprei uma máquina de lavar e um micro-ondas e agora tenho menos tempo que antes! Por que isso?





## Ação Rio-Pretense #3: toco tudo

Com local de partida e de chegada preestabelecidos,  
caminhar com os olhos fechados.

Aceitar a ajuda de estranhos.

Tocar e ser tocada.





A rua Tiradentes também é rio. A caminhada foi outro mergulho.

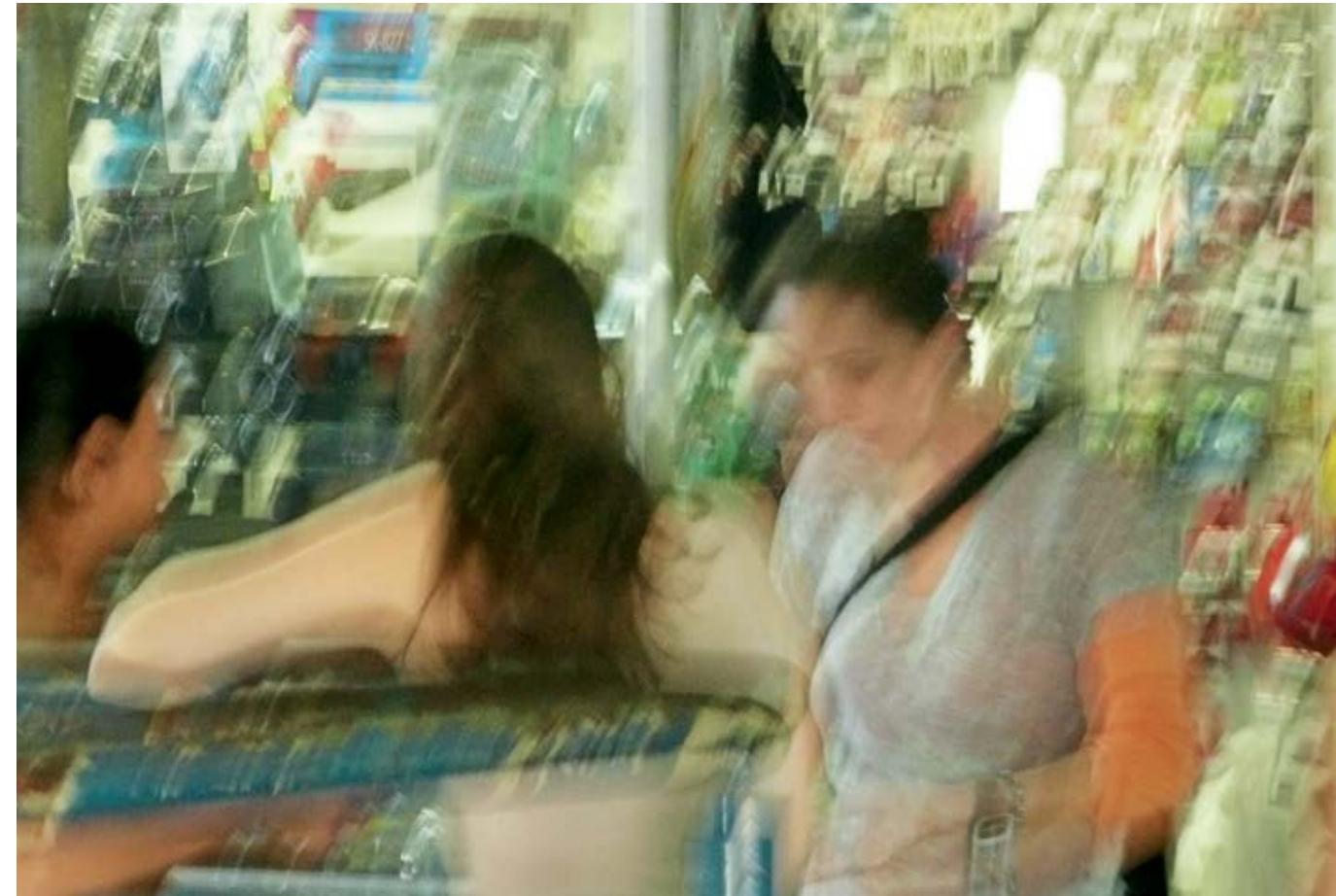
## Ação Rio-Pretense #4: troco tudo

Me aproximar de desconhecidos e perguntar:

“Você troca alguma coisa comigo? Te dou alguma coisa minha, algo que eu esteja vestindo ou carregando, e você recebe.

Você me dá alguma coisa em troca e eu recebo”.

A ação só se conclui quando tudo o que possuo no início for trocado.





## Ação Rio-Pretense #5: Saudades do Brasil

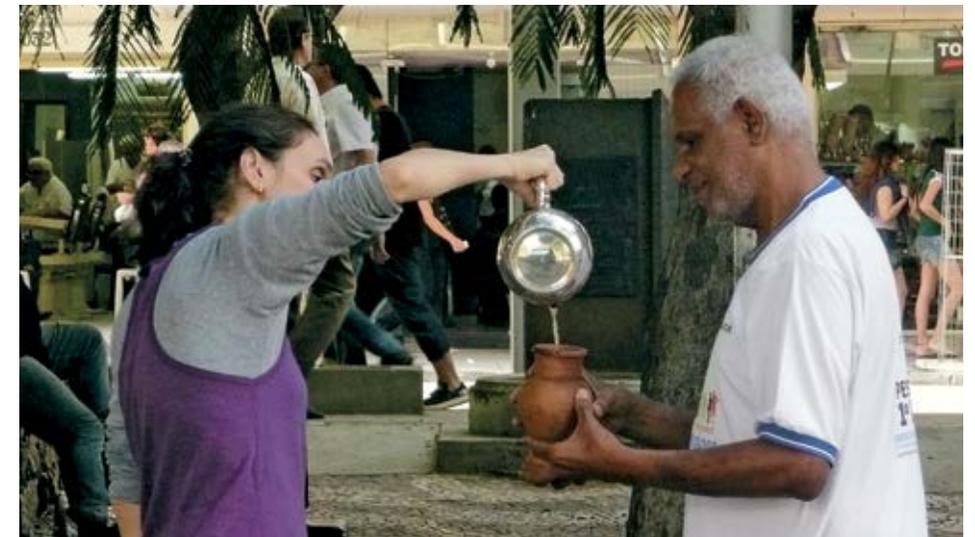
No chão, abrir o livro *Saudades do Brasil*, de Claude Lévi-Strauss – registro de viagem com séries de fotos dos índios nambikwaras (estado de Mato Grosso, década de 1930).  
No chão, deitar-me como os fotografados e dar tempo ao tempo.





## Ação Rio-Pretense #6: jarros

Dois jarros – um de barro, outro de prata; um cheio d'água, outro vazio.  
Mover a água de um para o outro até seu desaparecimento completo.  
Caso passantes se aproximem, oferecer os jarros para que realizem a ação também.  
Ou, oferecer um dos jarros para que a realizemos juntos.



"Não sei por que, mas isto que estamos fazendo me faz lembrar dos meus netos, me faz pensar neles."

-----

"Mas é sofredora, hein minha filha, porque haja braço!"

"Não é sobre sofrimento senhora, é sobre determinação."



## Ação Rio-Pretense #7: passeio na praça

Propor a um frequentador da praça levá-lo para um passeio.

Condição: aceitar ter os olhos vendados.

Na bolsa: frutas, pincel, pluma, esponja, ervas aromáticas, lençol, água, etc.





## Ação Rio-Pretense #8: fala

“uma fala sobre performance seguida de conversa sem fim”

Ao fim da semana de trabalho nas ruas de São José do Rio Preto, realizar a última ação num bar, o Zitu's Snook Bar.

Apresentar a série, mostrar imagens das ações realizadas na cidade na TV do estabelecimento e conversar. Comer e beber.



Zitu's Snook Bar  
Avenida México, nº 357 – Jardim América  
8 de julho de 2012





## Quase nada, sempre tudo

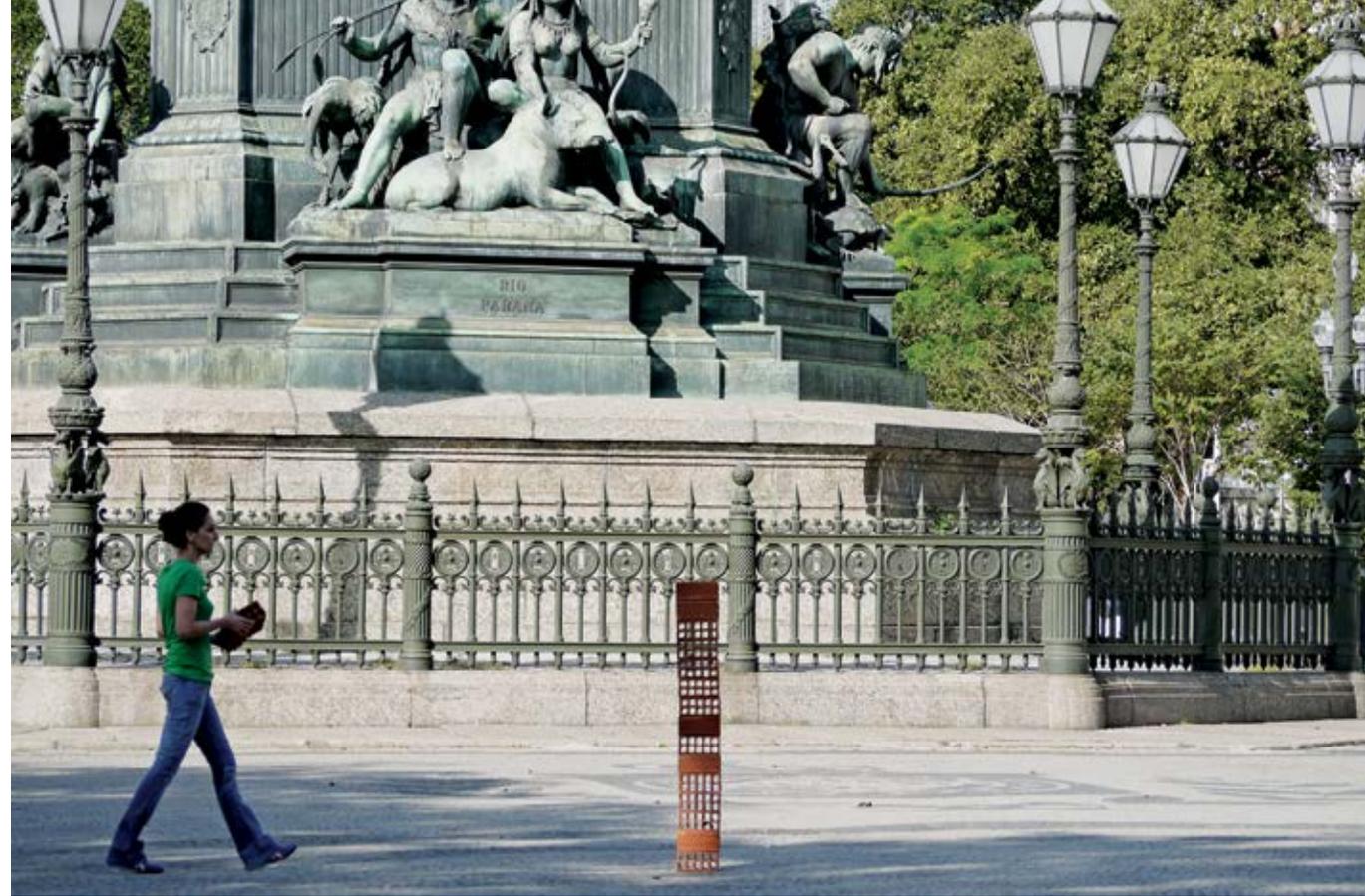
Rio de Janeiro, 2012/13  
Praça Tiradentes

Quase nada, sempre tudo #1: 25 tijolos  
Quase nada, sempre tudo #2: carvão  
Quase nada, sempre tudo #3: 9 lençóis

## Quase nada, sempre tudo #1: 25 tijolos

À luz do dia, numa praça.

Por horas seguidas fazer e desfazer composições com 25 tijolos.



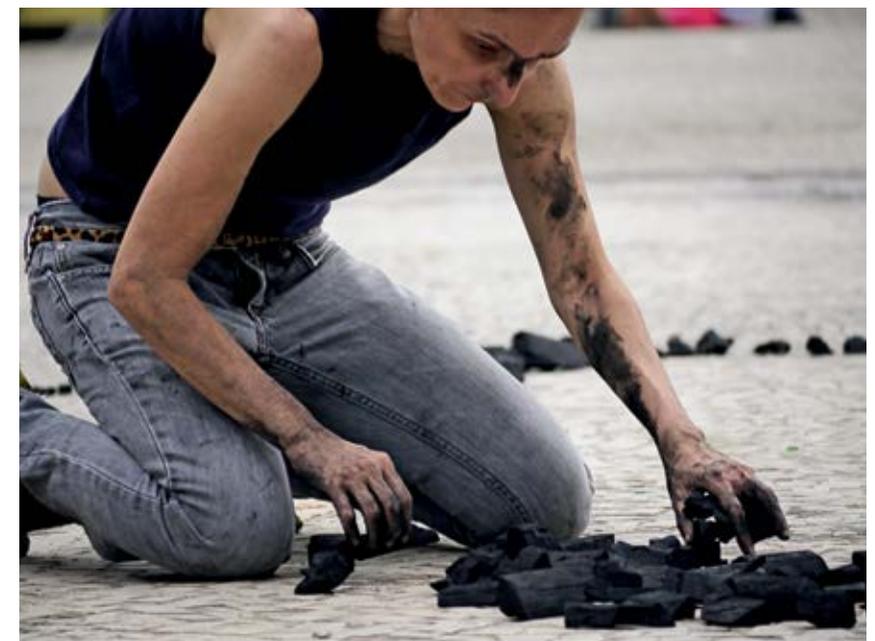
Não uso estúdio ou sala de ensaio. Não faria sentido. A rua é o espaço do trabalho.



## Quase nada, sempre tudo #2: carvão

À luz do dia, numa praça.

Por horas seguidas fazer e desfazer composições com pedaços de carvão.



É preciso armar a composição e depois se afastar. Dar tempo.



## Quase nada, sempre tudo #3: 9 lençóis

À luz do dia, numa praça.

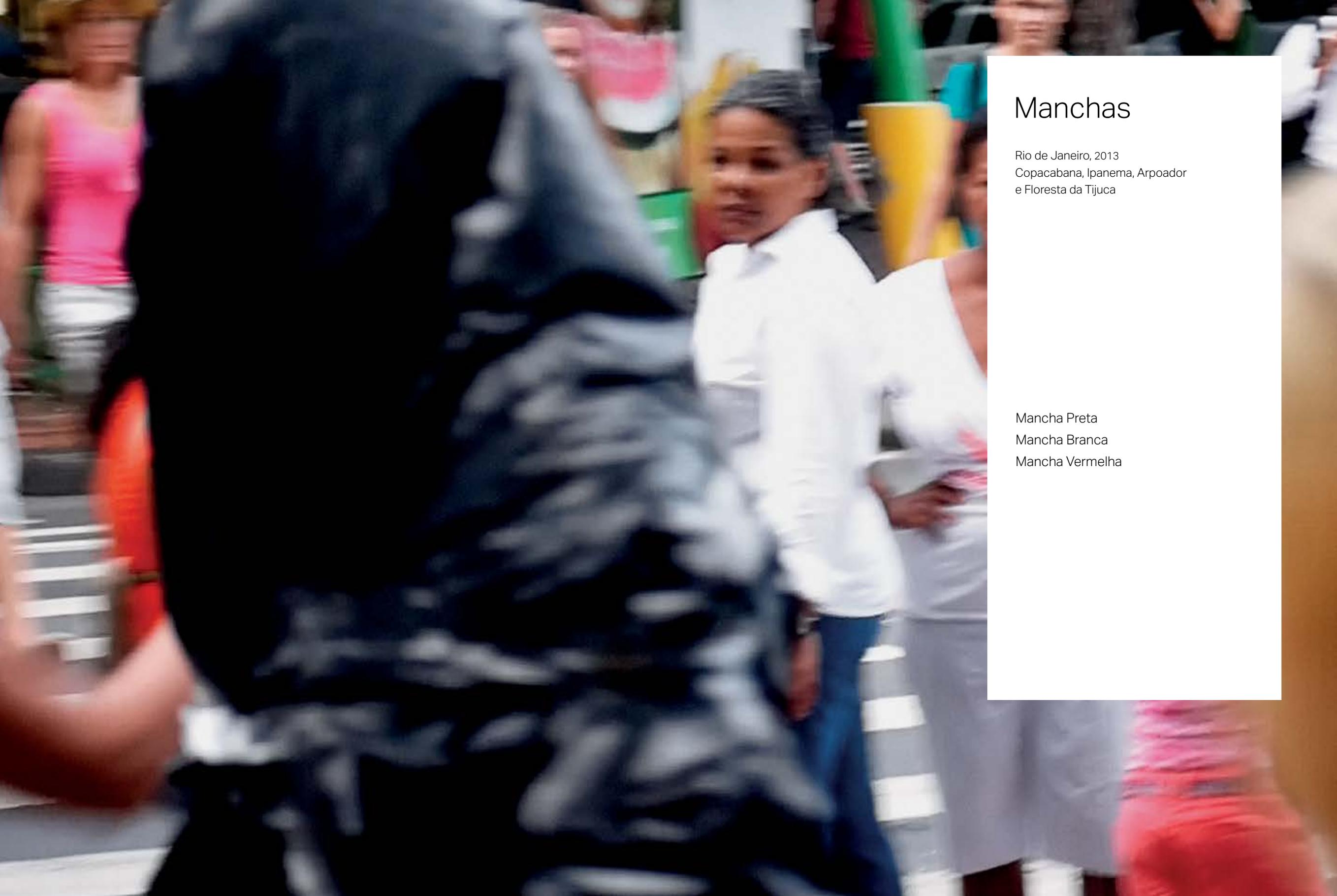
Por horas seguidas fazer e desfazer composições com 9 lençóis.





E então, lá pelas tantas, o material começa a chamar, a pedir movimento. A coisa.





# Manchas

Rio de Janeiro, 2013  
Copacabana, Ipanema, Arpoador  
e Floresta da Tijuca

Mancha Preta  
Mancha Branca  
Mancha Vermelha

# Mancha Preta

Caminhar ensacada pela cidade.





Ficou rondando, rondando, queria saber se era homem ou mulher.  
Então me segurou, apertou meu peito, e viu.



# Mancha Branca

Caminhar ensacada pela cidade.





Não enxergava nada que não fosse o branco do saco. Breu branco total. Sem buracos para os olhos ou para o nariz. Sem buracos. [...] Depois da curva estava completamente perdida, caí de uma mureta e fui parar num parque de cachorros que nem sabia que existia. Os cães enlouqueceram com aquela visão. Fiquei completamente imóvel para que eles me cheirassem, para que entendessem que eu estava com mais medo deles do que eles de mim. Nem sei como consegui sair dali. Tem algo de super-herói, algo hilariante e algo muito triste e terrível nisso tudo.

-----

Virar imagem. Muito concretamente.

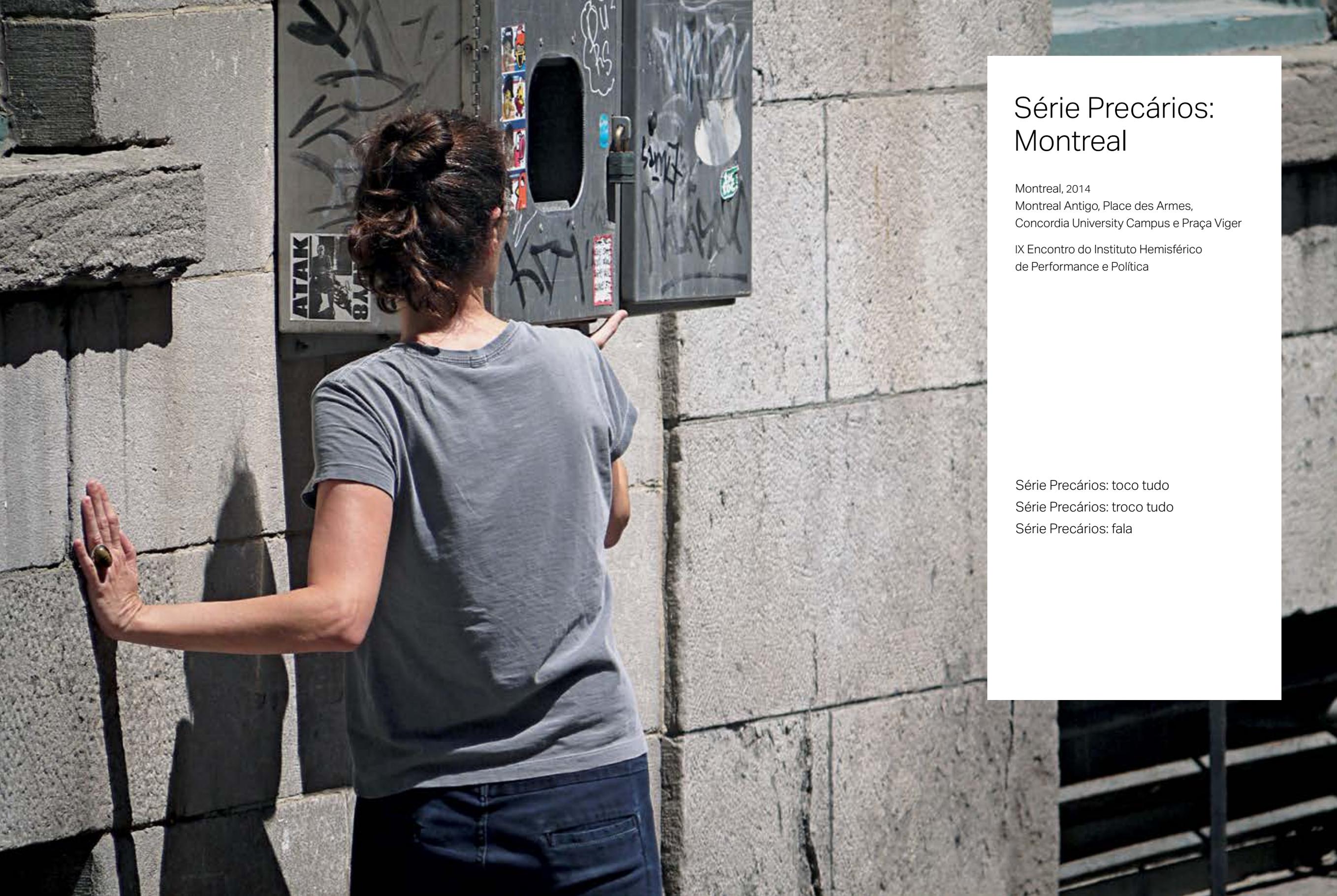


# Mancha Vermelha

Caminhar ensacada pela cidade. Banhar-me.







## Série Precários: Montreal

Montreal, 2014  
Montreal Antigo, Place des Armes,  
Concordia University Campus e Praça Viger

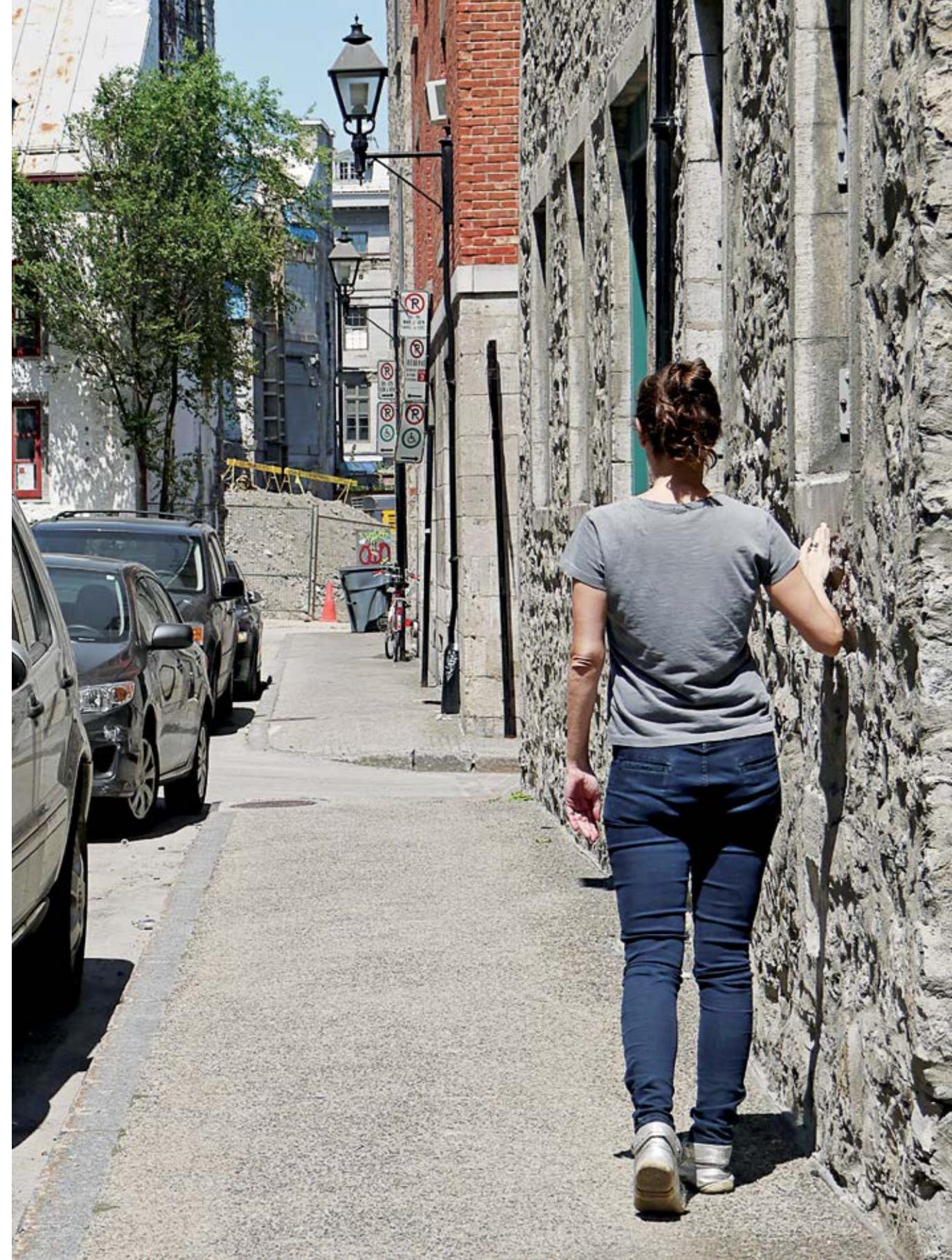
IX Encontro do Instituto Hemisférico  
de Performance e Política

Série Precários: toco tudo  
Série Precários: troco tudo  
Série Precários: fala

## Série Precários: toco tudo

Com local de partida e de chegada preestabelecidos,  
caminhar com os olhos fechados.

Aceitar a ajuda de estranhos. Tocar e ser tocada.





SIGNALISATION



Sainte-Thérèse



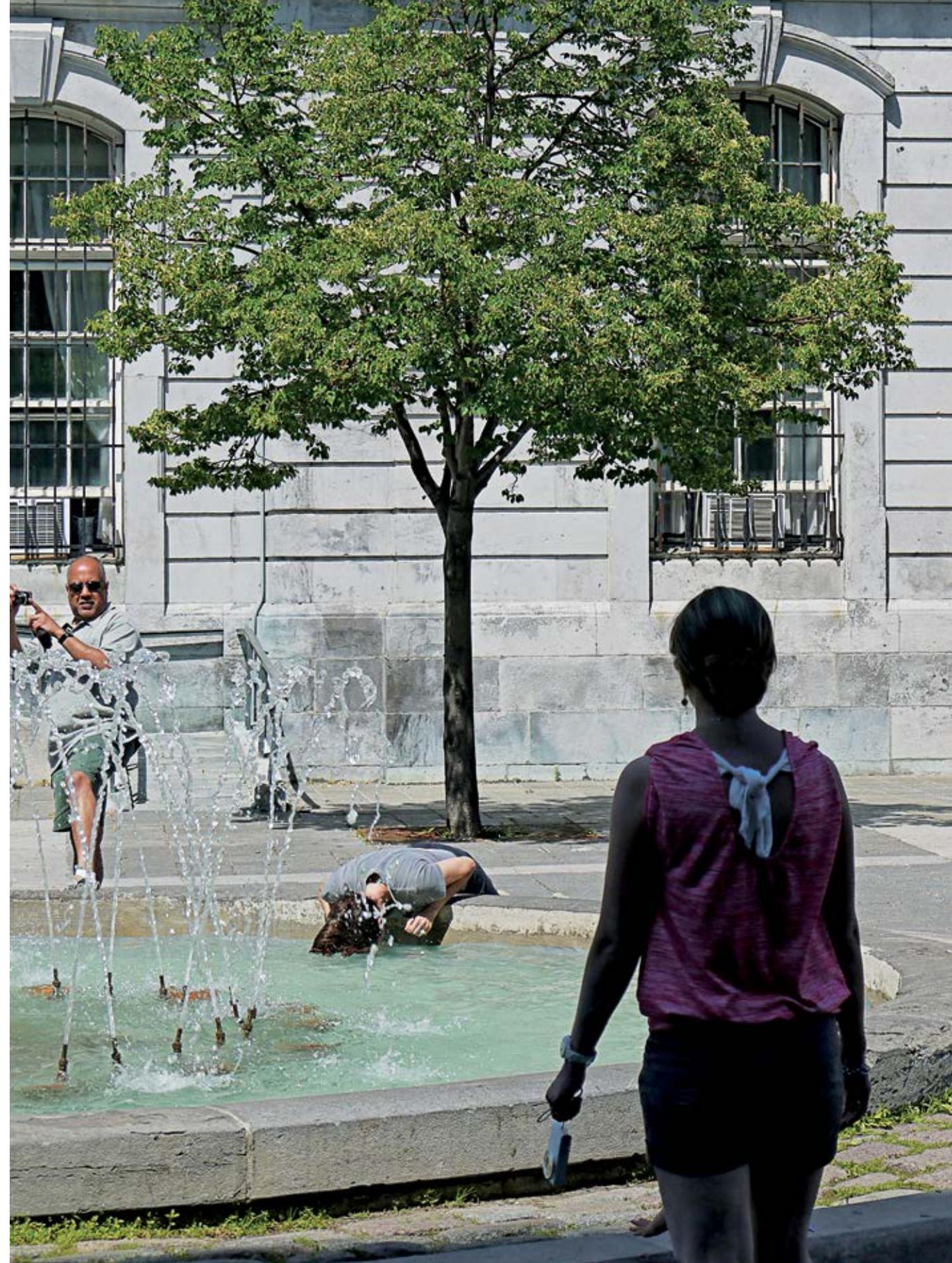
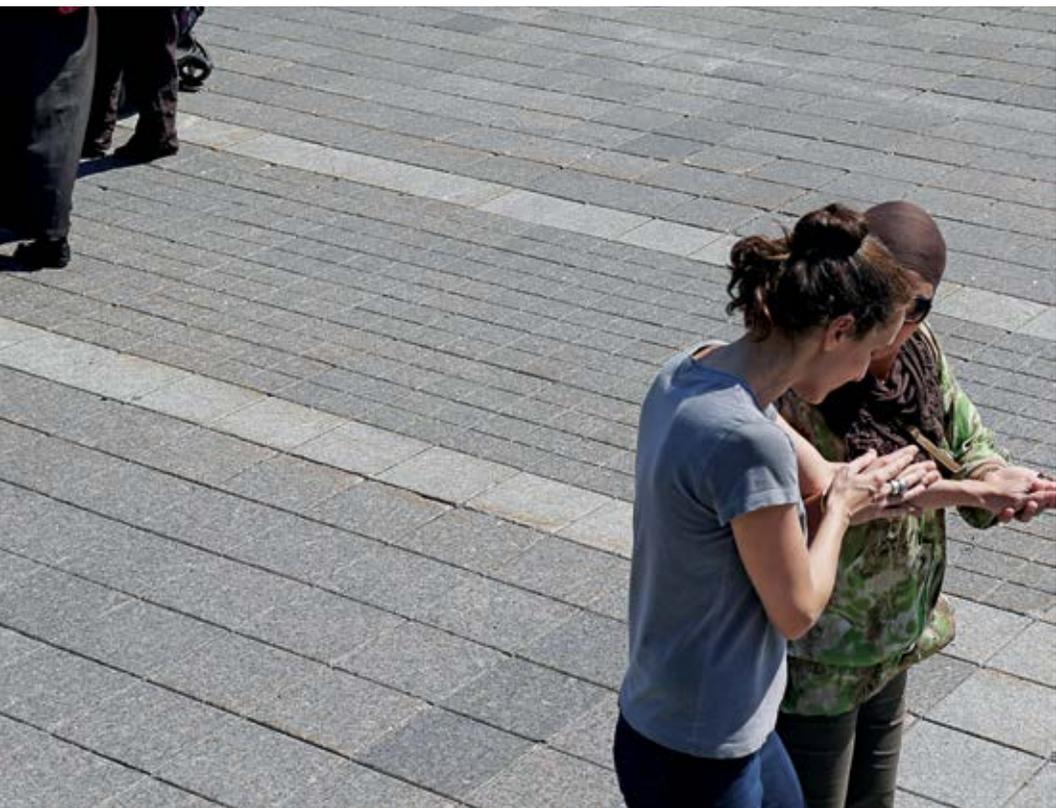
ARI



Me movia e pensava: dança sem dança.

"Vai embora sua bruxa! Não queremos você aqui."

"Vou te levar até a fonte."



## Série Precários: troco tudo

Me aproximar de desconhecidos e perguntar:

“Você troca alguma coisa comigo? Te dou alguma coisa minha,

algo que eu esteja vestindo ou carregando, e você recebe.

Você me dá alguma coisa em troca e eu recebo”.

A ação só se conclui quando tudo o que possuo no início for trocado.



Duas pulseiras por uma banana.

Uma camiseta com abacaxi por uma camiseta sem desenho.

Um pregador de cabelo por uma moeda-amuleto.

Uma saia jeans por uma saia branca.

Um par de óculos escuros por um pano verde.

Um xale branco por um broche com quadrado vermelho de feltro, símbolo da greve estudantil no Quebec contra o aumento das anuidades nas universidades em 2012.

Um casaquinho cinza por um cinto caramelo.

Um relógio por um santinho.

Um crachá com o nome Eleonora Fabião por um crachá com o nome Jess Dobkin.

Um chinelinho laranja por uma sapatilha branca.

Um beijo por um beijo.

Alguns grampos por um rolo de fita crepe verde.

Três dólares americanos por um suco de laranja.

Uma calcinha short por uma meia-calça.

Um colar de contas coloridas por um lencinho preto com pequeninas flores amarelas que foi da mãe e ainda tem o cheiro dela. [...]

-----

Concluímos que ele não precisava mais daquele amuleto que trazia guardado na carteira por tantos anos. A passagem estava feita, a união firmada, a casa demolida, e, no final das contas, o importante seria passar a tal moeda adiante. Fim de ciclo. A moeda com estrela dourada – “República de Cuba, un peso, 1987, Patria o Muerte” – foi então trocada por um pregador de cabelo para a esposa dele. E pedi, por gentileza, que ele levasse um presente meu para ela: outro enfeite de cabeça com detalhes em madrepérola branca e verde.

-----

Duração da ação em 27 de junho de 2014: 5h56min.



## Série Precários: fala

Apresentar a *Série Precários: Montreal*  
numa mesa-redonda sobre intervenção urbana.  
Mostrar imagens e conversar.

Da fala:

“A beleza e a potência de cada ação, e também o que desnorteia os agentes, é o fato de toda ação ser *imutável, imprevisível e inapreensível*. Imutável: o feito está feito e não está por fazer; inapreensível: ações nascem e se desenvolvem como sistemas de relações; imprevisível: não sabemos como as ações serão percebidas, recebidas, respondidas, desdobradas. Ou seja, agir é lidar permanentemente com imutáveis (o feito está feito), imprevisíveis (não se sabe o que o feito fará) e inapreensíveis (não se saberá plenamente de que o feito é feito).”

IX Encontro do Instituto Hemisférico de Performance e Política  
Mesa-Redonda: “Urban Interventions”, com Eleonora Fabião, Grayson Earle,  
Hector Canonge e Helene Vosters; moderadora: Shauna Janssen

Concordia University  
Henry F. Hall Building  
28 de junho de 2014



## Pixo a guache

Rio de Janeiro, 2014  
Urca e Santa Teresa

Procurar um muro pichado e grafitado.  
Esfregar tinta guache no corpo e corpo  
no muro. Esperar chover para que as  
marcas sumam.





## Não compro lata velha

Rio de Janeiro, 2014/15  
Ruas de Laranjeiras e Grajaú

Pegar emprestado espelhos com amigos.  
Amarrá-los nas laterais e espalhá-los  
pelo chão de uma Kombi utilizada  
para compra e venda de ferro-velho.  
Sentar numa cadeira na caçamba com  
microfone e livros, acionar o alto-falante  
do veículo e circular lendo trechos escolhidos.  
Parar diante de prédios e convidar moradores  
para vir à janela ver e ouvir.

No Rio de Janeiro é comum escutar, sobretudo na parte da manhã, compradores de ferro-velho circulando pelas ruas e anunciando seus serviços pelo alto-falante de suas Kombis. O refrão é repetido em timbre metálico: "compro lata velha, compro ferro-velho, compro geladeira velha..." Um dia, estava em casa e escutei a voz do Valmir. Nessa altura, nem sabia que a voz era do Valmir Cândido de Lima. Desci correndo. Fui conhecê-lo, apresentar a ideia, perguntar se ele se interessaria em realizar a ação comigo, se ele alugaria a Kombi para esse tipo de trabalho. O diálogo se estendeu por vários telefonemas até o aceite do convite. Na primeira vez em que realizamos a ação, sugeri o bairro e o horário. Da segunda vez, já conhecendo o trabalho, ele sugeriu outro bairro e a ação fluiu mais e melhor. Nas duas saídas seguimos trajetos que ele costuma fazer em dias normais de serviço. Em ambas as ocasiões ele fotografou e divulgou as imagens pelas mídias sociais.

-----

Bom dia.  
Não compro lata velha, não compro ferro-velho, não compro geladeira velha.  
Bom dia.  
Você está me escutando?  
Peço licença para entrar assim, dessa maneira, de voz, pela tua casa adentro.  
Com a sua licença?  
Ó de casa.  
C de casa;  
Ca de casa;  
Cá estou;  
Cá estamos.  
Eu diante da tua janela. Você diante da tua janela.  
Eu te convidando para olhar o lado de cá, olhar pela janela.  
Não compro lata velha, não compro ferro-velho, não compro geladeira velha.  
Trago palavras para te trazer até à janela.  
Você que me escuta: vem ver?  
Não compro lata velha, não compro ferro-velho e não compro geladeira velha.  
Trouxe palavras.



"O silêncio  
Foi a primeira coisa que existiu  
Um silêncio que ninguém ouviu  
Astro pelo céu em movimento  
E o som do gelo derretendo  
O barulho do cabelo em crescimento  
E a música do vento  
E a matéria em decomposição  
A barriga digerindo o pão  
Explosão de semente sob o chão  
Diamante nascendo do carvão"<sup>1</sup>

Arnaldo Antunes

-----

Favorito do Valmir:

"multitudinous seas incarnadine o oceano oco e regougo a proa  
abrindo um sulco a popa deixando um sulco como uma lavra de lazúli  
uma cicatriz contínua na polpa violeta do oceano se abrindo como  
uma vulva violeta a turva vulva violeta do oceano óinopoa pónton  
cor de vinho ou cor de ferrugem conforme o sol batendo no refluxo  
de espumas o mar multitudinário miúdas migalhas farinha de água  
salina na ponta das maretas esfarelado ao vento iris nuntia junonis  
cambiando suas plumas mas o mar mas a espuma mas a espuma  
mas a espumaescuma do mar recomeçado e recomeçando o tempo  
abolido no verde vário no aquario equóreo o verde flore como uma  
árvore de verde [...]"<sup>2</sup>

Haroldo de Campos

1 ANTUNES, Arnaldo. "O silêncio". In: *Como é que chama o nome disso*. São Paulo: Publifolha, 2006, p. 253.

2 CAMPOS, Haroldo. "multitudinous seas". In: *Galáxias*. 2ª ed. São Paulo: 34, 2004, p. 17.





“Somos filhos da época  
e a época é política.

Todas as tuas, nossas, vossas coisas  
diurnas e noturnas  
são políticas.”<sup>3</sup>

Wisława Szymborska

-----

“Há uma viagem da carne pra fora do corpo humano pela voz,  
um *exit*, um exílio, um êxodo e uma consumação.  
Um corpo que vai embora passa pela voz [...]”<sup>4</sup>

Valère Novarina



Espelhos de: Adriana Schneider, Bruno Lara Resende, Cristina Lepecki,  
Cynthia Fabião, Felipe Ribeiro, Fernando Madureira, Gabriela Lírio, Heloísa Vinadé,  
Ivana Leblon, Lívia Flores, Maria Cristina Lírio Gurgel, Mariana Silva, Otávio Baars,  
Raquel Iantas, Rúbia Rodrigues e Viniciús Arneiro.

<sup>3</sup> SZYMBORSKA, Wisława. *[poemas]*. Trad. Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 77.

<sup>4</sup> NOVARINA, Valère. *Diante da palavra*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009, p. 17.



Brasil: o momento em que o copo está cheio e já não dá mais pra engolir – nosso caso é uma porta entreaberta

Rio de Janeiro, 2014/15  
Saara : Rua da Alfândega,  
Rua Buenos Aires e  
Rua Senhor dos Passos

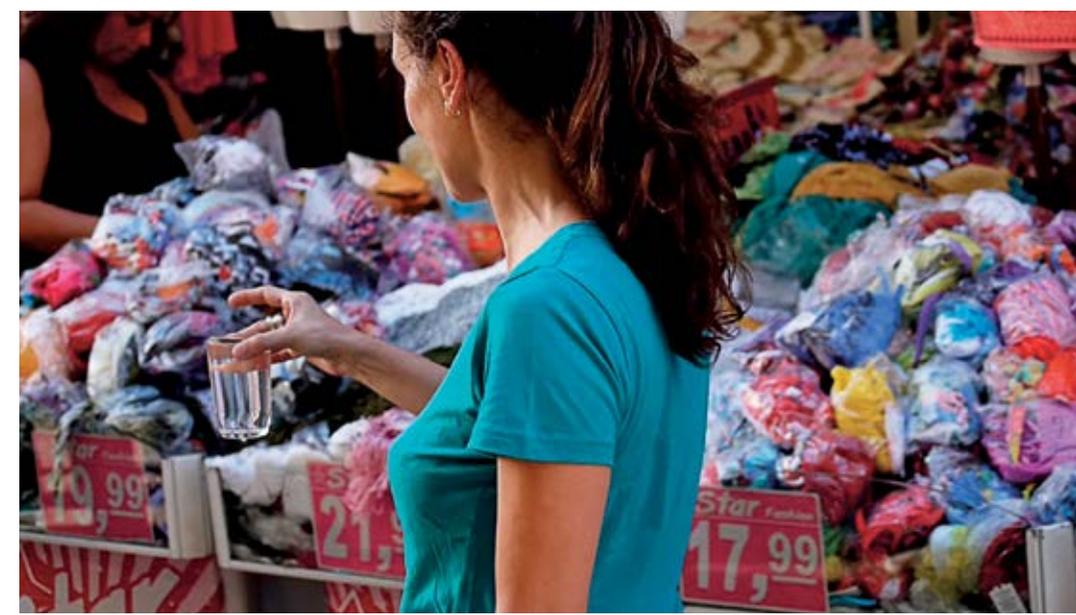
Encher um copo d'água até o limite.  
Caminhar numa rua movimentada com o copo na mão, braço estendido, sem derramar uma gota.  
Se derramar, encher novamente até o limite e prosseguir.

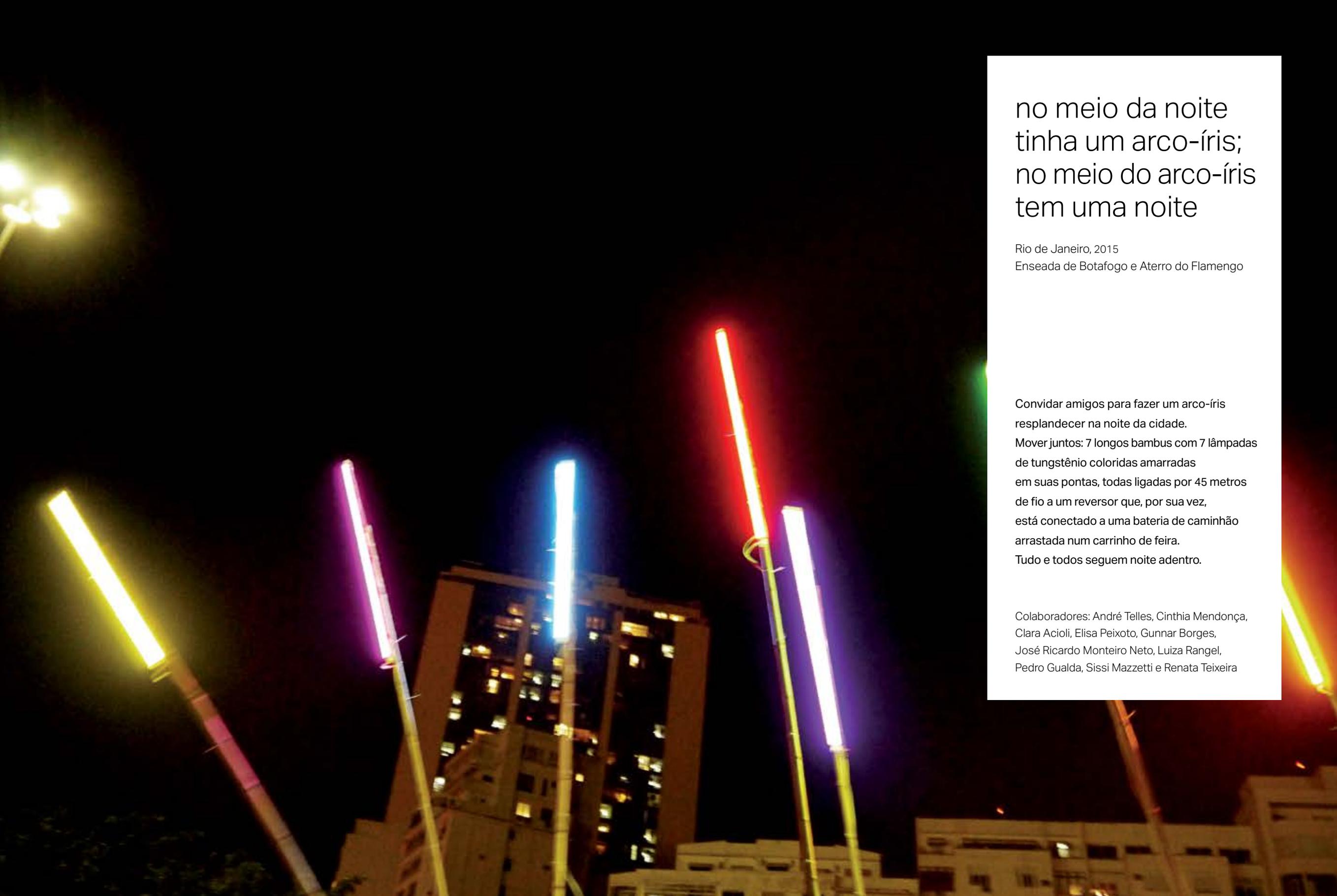


"É pra beber? Posso beber?" "Pois claro, é sua!"

"Lá vai a moça d'água!"

"Bruxa!"





no meio da noite  
tinha um arco-íris;  
no meio do arco-íris  
tem uma noite

Rio de Janeiro, 2015  
Enseada de Botafogo e Aterro do Flamengo

Convidar amigos para fazer um arco-íris  
resplandecer na noite da cidade.  
Mover juntos: 7 longos bambus com 7 lâmpadas  
de tungstênio coloridas amarradas  
em suas pontas, todas ligadas por 45 metros  
de fio a um reversor que, por sua vez,  
está conectado a uma bateria de caminhão  
arrastada num carrinho de feira.  
Tudo e todos seguem noite adentro.

Colaboradores: André Telles, Cinthia Mendonça,  
Clara Acioli, Elisa Peixoto, Gunnar Borges,  
José Ricardo Monteiro Neto, Luiza Rangel,  
Pedro Gualda, Sissi Mazzetti e Renata Teixeira





## Ensaaios

- 258 Eleonora e o corpo performativo  
poéticas do ato, materialidades do encontro  
Pablo Assumpção B. Costa
- 270 Eleonora Fabião: tocando o "ao vivo"  
Diana Taylor
- 282 Cartão-postal  
Barbara Browning
- 294 Por uma ética do estranho  
Tania Rivera
- 308 A intimidade como pensamento  
Felipe Ribeiro
- 320 Passagens imprevistas: propostas do imperceptível  
Adrian Heathfield
- 332 ao lado, um pouco atrás / alongside, a bit behind  
André Lepecki

## Eleonora e o corpo performativo poéticas do ato, materialidades do encontro

Pablo Assumpção B. Costa

Na primeira vez em que vi uma performance de Eleonora Fabião, ela girou sobre o próprio eixo por trinta minutos numa galeria e depois saiu sem receber aplausos até desaparecer no horizonte urbano de uma rua de Lima, no Peru.<sup>1</sup> Como um dervixe profano, ao lado de quatro monitores de televisão – que eram a única fonte de luz do evento e estavam ligados a um enorme e barulhento gerador de eletricidade posicionado do lado de fora, exatamente na entrada da galeria –, Eleonora fabricou uma tonteria visceral no próprio corpo que, de modo a um só tempo sutil e brutal, contagiou o público circundante. À desapareção do corpo entortado da artista na esquina, que na saída desligou o gerador apagando o espaço, o público presente respondeu com silêncio. A movimentação e sonoridade típicas de um evento público demorou a se reinstalar. As pessoas sussurravam, ainda, a indagar se a artista voltaria para saudar o público ou se deveríamos dispersar. Um amigo empalideceu e disse sentir-se nauseado. Sentei com ele no meio-fio. Eu próprio não me sentia completamente sóbrio. Uma jovem atriz de teatro se aproximou de mim e perguntou “o que ela quis dizer com essa performance?” Eu dei de ombros, já que a pergunta me pareceu inadequada, e retruquei de volta: “você viu os olhos dela quando parou de girar?” Por alguma razão, eu seguia fixado na imagem dos olhos da artista ao interromper seu movimento giratório e dar de cara conosco: duas bolas completamente descontroladas, oscilando lateralmente como pêndulos hiperacelerados. “Será que você consegue imitar aqueles olhos?”, perguntei à jovem atriz. Ela deu de ombros e saiu perplexa, um pouco como eu.

1 A performance *Giro* integrou a programação do encontro *Globalization, Migration, and the Public Sphere*, do Instituto Hemisférico de Performance e Política em Lima, Peru, 2002.

Claro que os efeitos produzidos pela ação de Eleonora – náusea, silêncio, perplexidade – não poderiam ser investigados à luz de perguntas como “o que ela quis dizer com isso?” ou “tu consegues imitá-la?” Tais perguntas pressupunham ainda o regime da mimese operando o discurso poético, quando o giro que havíamos testemunhado não parecia configurar nem uma poética figurativo-metafórica e nem literal. Não estávamos diante de um ato que poderia se traduzir como um discurso “sobre” o giro ou mesmo “sobre” a tonteria. Era de fato um encontro com a poética do performativo. A articulação de um discurso que se torna discurso justo na medida em que rompe com a referencialidade e desencadeia uma materialidade. Um ato de fala físico, contagiado e contagiante. Entendi ali que o corpo performativo é visceral – e.g., bolas dos olhos descontroladas, estômago revirado – mas também que ele não se esgota aí; na realidade desencadeia efeitos no mundo, estendendo-se até o outro, elaborando questões, equívocos, silêncios, perplexidades.<sup>2</sup>

Em conversa particular, Eleonora contou que depois de deixar a galeria em Lima, ela, na realidade, foi seguida por algumas pessoas, numa longa caminhada pela cidade. “Quando encontrei um bar, parei, pedi uma cerveja, e bebemos juntos.” Parece-me importante sublinhar essa caminhada pela cidade e o encontro/diálogo improvisado com o público de sua performance num bar de Lima como um momento crucial no entendimento da passagem que a artista fará da galeria para a rua como espaço de suas próximas performances. Talvez não coincidentemente, Eleonora em seguida decide apresentar o *Giro* pela primeira vez a céu aberto, no Largo da Carioca, centro do Rio de Janeiro (2002),<sup>3</sup> local que depois vai abrigar todas as suas *Ações Cariocas* (2008). Para girar na rua, convida um colaborador: um amolador de facas.<sup>4</sup> Se em Lima e no Rio de Janeiro, na galeria e no espaço urbano, o giro se realizou como poética através de todo o emaranhado corporal e linguístico de materialidades que

2 Em correspondência com a artista, Eleonora me disse que começou a girar depois de testemunhar a queda do World Trade Center, em 2001, quando andava na rua em Nova Iorque. Em reação ao ato de ver as torres desabarem, a artista se viu literalmente tonta, andando de um lado para o outro no estúdio, até que simplesmente começou a girar. O giro apareceu “como uma longuíssima caminhada em torno do próprio eixo”. Meses depois, Eleonora chegava a girar duas horas seguidas. “Tive que diminuir pois comecei a arrebentar capilares dos olhos e ouvidos.”

3 A performance *Giro* realizada no Largo da Carioca integrou a programação do Festival RioCenaContemporânea, 2002.

4 “Formaram-se então três círculos: a roda do afiador, o meu giro e o anel de gente que se aproximou para acompanhar a ação. E mais o som se propagando – os assoviros agudos das facas atritando na roda de pedra dele. De vez em quando pessoas lançavam perguntas e eu respondia girando. De vez em quando conversavam e eu conseguia escutar o que diziam. Faíscas saltavam de todas as esferas. As do amolador eram fagulhas.” (Correspondência com a artista).

foi desde a carne até a voz – desde o que a artista fez até o que foi feito conosco e falado entre nós –, nas performances subsequentes essa redistribuição do discurso poético se radicalizará ainda mais, depositando-se inteiramente na potencialidade do encontro com o outro.

Talvez a performance em geral, mas certamente o trabalho artístico de Eleonora Fabião, parece suscitar perguntas inadequadas e por isso mesmo reveladoras. Numa de suas falas a respeito das *Ações Cariocas*, a artista conta que um participante, confuso com sua simples proposição urbana *Converso sobre qualquer assunto*, respondeu com uma sucessão de perguntas: “Você é prostituta? (Não.) Então é lésbica?” Perguntas ao mesmo tempo cômicas e graves, elas emblematizam uma das confusões linguísticas provocadas pela suspensão do sentido referencial efetuada pela poética da performance. Uma mulher na rua (da rua?), sentada numa cadeira, disposta a conversar sobre qualquer coisa com qualquer pessoa. Nenhum significado escondido por trás do ato, mas tão simplesmente a materialidade do ato e do que ele pode gerar.

A imanência radical da poética do performativo, em seu rompimento com a referencialidade e o “superobjetivo” da poética clássica, deixa o outro perplexo, pois de certa maneira o interpela em sua condição existencial, isto é, em sua incapacidade de verificar a referencialidade da própria vida. Talvez daí a busca pelo conforto de um significado definitivo, não efêmero, para a obra de arte. Mas afinal: por que respiramos? Por que a chuva cai? Por que morremos? De fato, não estamos completamente preparados para o encontro com a imanência. Ao compor uma poética do encontro com esse despreparo, a artista de performance desmantela ao mesmo tempo regimes estéticos, poéticos, morais e políticos que sustentam certa ideologia do real.

Falar de corpo performativo, portanto, é falar de um corpo-contágio, um corpo-encontro, um corpo-desmantelo, e os seus efeitos. Trata-se de um corpo que não proclama uma expressão além de si mesmo; não metaforiza, nem literaliza, mas sim age e recria-se (cognitiva e materialmente) no ato, recriando assim o outro que o espreita e o interpela. Essa relação de abertura ativa do corpo performativo ao outro me parece fundamental, tanto quanto a sua poética não referencial. Falo em abertura *ativa* pois quero chamar atenção para a negociação de poder que se instala no encontro do corpo performativo com o outro: estou aberto, inicio um diálogo, e minha abertura te interpela e gera efeitos em ti, que voltam a mim, numa retroalimentação contínua que constrói reciprocidade entre nós.

Se a arte do corpo performativo não trabalha com referencialidade, se seu discurso poético não se separa da ação que performa, mas sim desencadeia

processos materiais, então estamos diante de um corpo que nos convida, sobretudo, a pensar o “ato” total com mais atenção – “ato” tomado aqui como um evento que vai além da vontade soberana do ator, ainda que seja inseparável deste e desencadeado por ele.

No pensamento de Mikhail Bakhtin, o “ato” emerge justamente como unidade conceitual para entendermos não só o sujeito, mas também o próprio mundo. Para Bakhtin, sujeito e mundo são fenômenos sempre inacabados, que se articulam e se atualizam continuamente em atos.<sup>5</sup> Meu encontro ao longo dos anos com os trabalhos artísticos de Eleonora Fabião me levam a crer que sua pesquisa poética a partir do corpo performativo materializa um pensamento análogo ao de Bakhtin. Na exploração estética das potencialidades do corpo performativo, a artista explora também o corpo do outro e o próprio mundo.

Como sugeri acima, não foi surpresa para mim, portanto, que anos depois da peça *Giro*, Eleonora tenha dado prosseguimento à sua pesquisa estético-poética com as *Ações Cariocas*. As muitas ações agrupadas nessa e nas séries seguintes – que Eleonora vem executando em diferentes cidades pelo mundo, sobretudo no Rio de Janeiro – instauram muito mais relações, diálogos e encontros que reestruturam o presente daqueles envolvidos do que “expressões” ou “espetáculos” organizados no regime representacional. Identifico precisamente esse escape do regime representacional como a principal operação poética do corpo performativo. Os trabalhos de rua de Eleonora aprofundam e intensificam a coimplicação entre seu corpo e o corpo do espectador que eu havia testemunhado já esboçado no contágio visceral da peça *Giro*.

### Sem álibi

É preciso agir, diz Mikhail Bakhtin. É preciso pensar e é preciso agir. Em livros como *Toward a philosophy of the act* (2003) e *Art and answerability* (1990), Bakhtin entende a atividade estética como ato ético diante do mundo, em rígida oposição à concepção da arte como expressão psicológica de um mundo supostamente interior do artista. Para Bakhtin, não há álibi para a existência, isto é, não é possível negar o fato de que assumimos um lugar único no mundo, de onde somos convocados

<sup>5</sup> Ver especialmente *Toward a Philosophy of the Act* (Austin: University of Texas Press, 2003), *Art and Answerability* (Austin: Texas University Press, 1990), mas também *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (São Paulo: HUCITEC, 2010) e *Estética da Criação Verbal* (São Paulo: Martins Fontes, 2003), entre outros.

eticamente a responder a esse mundo. Em outras palavras, não é possível dizer “não, eu não estava lá”, pois é precisamente o fato de “estar lá” que nos permite inclusive dizer *qualquer* coisa. Porque existimos e somos particulares, não somos dados ao luxo de sermos indiferentes. Ao contrário, temos uma responsabilidade de *responder* à existência, e essa “responsabilidade” se articula precisamente em atos (pensamentos-atos, movimentos-atos, criações-atos). Em Bakhtin, portanto, ser é agir. A minha singularidade como sujeito social é definida justamente pelas condições de possibilidade para o pensamento e para a criação.<sup>6</sup>

Diante do nosso mundo, Eleonora age. Ela leva as cadeiras de sua casa para a rua e senta para conversar com estranhos. Ela troca tudo que usa sobre o corpo por peças e objetos que pertenciam a outros sujeitos. Ela leva os pedestres para passear de olhos vendados pelas ruas. Ela fecha os próprios olhos e faz percursos pela cidade na cegueira, tocando tudo e todos que lhe cruzam o caminho. Ela faz massagem em pessoas no chão do espaço público. Ela caminha pela rua com o corpo totalmente ensacado. Ela faz polimento no calçamento da praça em forma de linha reta. Ela move água de um jarro de barro para outro de prata até a evaporação completa do líquido. Ela caminha na cidade com um longo arame amarrado à testa de onde balança uma cédula de dinheiro que sua mão não consegue alcançar. Ela passa horas compondo e descompondo formas com nove lençóis em praça pública. Ela repete essa ação com 25 tijolos. Ou com pedaços de carvão. Ela caminha no meio da multidão levando um copo d’água completamente cheio. Ela circula numa kombi e convida pelo alto-falante moradores a aproximarem-se de suas janelas para escutar palavras. Ela se esfrega em muros para fazer pichação com guache. Ela visita pessoas que não conhece e propõe que façam algo juntos na cidade.

O ato performativo da artista junto com o outro e com a cidade pode se definir como responsabilidade em face do mundo. O ato de executar performances na rua demanda uma forte organização do próprio corpo, mas isso implica necessariamente uma reorganização da relação deste para com o outro que habita ou passa pela rua. Se relacionadas às performances anteriores, incluindo a peça *Giro*, a inovação formal dessas novas ações de Eleonora reside talvez em que agora a relação materializada com seu espectador toma de uma vez por todas a frente da dramaturgia. Para Bakhtin, é no ato singular de responder ao outro/mundo que o sujeito participa do *ser do*

<sup>6</sup> Praticamente todo o manuscrito inacabado, publicado sob o título *Toward a philosophy of the act* (op. cit.), elabora o não álbi da existência e suas implicações para o pensamento, a criação, e para uma renovada visão do mundo e da coimplicação ética entre o sujeito e o outro. Ver particularmente a seção que vai da página 40 a 42 para uma introdução a essa problemática.

*mundo*. Poderíamos dizer, portanto, que o ato estético na rua compõe o ser da rua, na justa medida em que compõe também o corpo da artista e sua relação com o outro: três vetores compositivos distintos e no entanto coimplicados.

Quando em 2009 (Bogotá) ou 2014 (Montreal) eu me deparei com Eleonora na rua e interagi com suas performances, eu fui precisamente levado a pensar sobre essas coimplicações. A artista se coloca no espaço público em estado de ampla receptividade, mas não como tela branca na qual o espectador faz o que bem entende. Não se trata de um corpo que se martiriza, ainda que os desafios lançados a ele sejam às vezes exaustivos. O corpo performativo de Eleonora é, em uma palavra, propositivo. Ele corporaliza uma dramaturgia que é elaborada de antemão: passar água de um jarro para outro até a evaporação completa do líquido, ou fazer um percurso na cidade de olhos fechados. Em ambos os casos, *aceitar* ajuda de desconhecidos; o que, a rigor, significa *necessitar* da ajuda de desconhecidos. Ou seja, a intervenção lançada a si mesma resvala para o outro. Dramaturgicamente, Eleonora precisa do outro para suplementar seu ato – para suplementá-la *como* ato. A sua poética se estrutura como materialização do encontro: a responsabilidade de Eleonora ativa a responsabilidade do outro e é esse angulamento cruzado que compõe uma dobra estética no/do espaço público.

Durante uma proposição intitulada *Troco tudo* da *Série Precários: Montreal* (2014), encontrei Eleonora a circular no centro da cidade, nas imediações de um *campus* universitário.<sup>7</sup> Ela havia chegado ali de manhã, normalmente vestida com suas roupas, acessórios e levando alguns poucos objetos nos bolsos. Ao longo de quase seis horas Eleonora abordou pessoas diversas propondo-lhes trocar algo consigo: “te dou algo que eu esteja usando ou carregando e tu me dás algo que usas ou carregas”. Quando tudo que a artista originalmente usava e carregava consigo foi trocado, ela voltou para casa. Quando a encontrei, a ação ainda decorrendo, Eleonora vestia já uma combinação caótica de peças de roupas que trocara com outros, e carregava nas mãos uma coleção improvável de coisas: desde uma banana semimadura até uma imagem de santo católico. Por um instante, ela me lembrou uma louca colecionadora de objetos. Mas ao conversar com ela e tomar conhecimento de cada troca feita, passei a enxergá-la mais como bruxa alquimista, manipulando a matéria do mundo e criando conexões espaçotemporais que sugeriam geometrias impensáveis do real social. Trocamos, eu e ela, um cinto amarelo por um moleton grafite.

<sup>7</sup> A performance integrou a programação do encontro Manifest! Choreographing Social Movements in the Americas, do Instituto Hemisférico de Performance e Política em Montreal, Canadá, 2014.

Em correspondência que mantive com a artista, ela me contou que o encontro-negociação da troca de “coisas” é sempre acompanhado de uma intensa troca de “ideias”, sobretudo a respeito de valores em geral e da valoração dos objetos. Em São José do Rio Preto, no Estado de São Paulo, por exemplo, depois de muito assuntar com uma mulher num bar, a artista concordou em trocar uma nota de dois reais que trazia no bolso por uma moeda de um real. Em Montreal, um homem que ela parou na rua para trocar algo consigo conversou longamente sobre sua família, seu casamento, sua nacionalidade. Da troca de experiências de vida, chegaram juntos à conclusão de que ele já não precisava mais de uma moeda-amuleto que levava na carteira por muito anos – uma moeda de Cuba, com uma estrela desenhada. Em troca do seu amuleto, ele levou o pregador de cabelo da artista para a esposa.

A conversa-negociação aqui não é outra coisa senão um efeito material do corpo performativo. No ato singular da troca de coisas e ideias, novos critérios de reciprocidade se constituem performativamente. *Troco tudo* me parece oportunidade privilegiada para observarmos a coimplicação da criação corporal da artista (transformada em *assemblage* de coisas alheias tornadas suas e que ela segue usando pela vida afora), a reorganização do corpo do seu coparticipante (que perde um objeto e leva para casa relicários de Eleonora e sua performance) e da relação social entre os dois como criação efetiva de mundo (mundo esse onde “dois” e “um” – corpo, cédula, moeda, pregador de cabelo – forjam outros princípios de diferença e reciprocidade).

A força estética dos princípios performativos de diferença e valoração materializados na obra podem ser verificados à luz da própria suspensão-recriação do real social, onde se torna possível trocar saia por espanador, relógio por gorro, história por história, chinelo por chinelo, pulseira por banana, camiseta por Tylenol, anel por base de unha, beijo por beijo, óculos por canga, saia jeans por saia branca, lenço por cinzeiro com imagem do Cristo Redentor, pedra por meia.<sup>8</sup> A arbitrariedade imanente ao sentido da “troca de coisas” como “obra de arte” não só recria um estranho estado de coisas e de relações sociais efêmeras, mas também revela o “estranho” nas negociações de valor que estruturam as relações sociais ditas “normais” ou cotidianas. Substituindo temporariamente a lógica hegemônica do capital com sua proposta evidentemente arbitrária do *Troco tudo*, a artista lança luz sobre a própria arbitrariedade da lógica do capital.

<sup>8</sup> Todas essas trocas me foram listadas pela artista como acontecidas de fato em diferentes performances de *Troco tudo*. (Correspondência com a artista).

## Anticrimes

Não pretendo aqui supervalorizar uma potência política nos trabalhos de Eleonora Fabião. Quem se depara com sua performance ao vivo sabe que há em suas proposições sobretudo um investimento no acaso e na alegria do lúdico que dificulta qualquer sobredeterminação de seu trabalho como filiado a um discurso antagônico da arte política. Como Lygia Clark (e, em certa medida, Hélio Oiticica), Eleonora Fabião provavelmente se encontra à margem da arte de conteúdo explicitamente antagonista e mais associada ao “exercício experimental da liberdade” que historicamente no Brasil se volta ao corpo como tecido conectivo que alcança e reestrutura a relação com o outro e o mundo. A expressão “exercícios experimentais da liberdade”, cunhada pelo crítico Mário Pedrosa ao referir-se ao movimento neoconcreto brasileiro, foi recapturada por Guy Brett em uma monografia sobre a arte de performance na América Latina. Nesse texto, Brett mapeia precisamente como os experimentos artísticos no Brasil sob o terror de Estado (nas décadas de 60 e 70) se voltam a uma certa alegria exploratória do corpo, em particular à relação corporal entre artista, obra e espectador, como processo revolucionário de rompimento com regimes artísticos tradicionais.<sup>9</sup>

Mas também é inegável que suas proposições, pela própria natureza performativa e materializante que venho enfatizando ao longo deste texto, entreguem-se a leituras políticas do ato estético. Se usarmos Jacques Rancière como baliza, veremos que a poética articulada nas obras de Eleonora, ao explorar a potência do “ato” bakhtiniano de cocriação de si e do mundo e os revelar como entidades inacabadas, deixa marcas políticas importantes no tecido social. Para Rancière, o regime estético é um regime fundamentalmente político, que inaugura continuamente a possibilidade de redistribuição do sensível e, logo, de outras materializações do real. Isso se dá porque a indecidibilidade própria da experiência estética traz para a superfície a arbitrariedade da organização do sujeito e do mundo *de uma determinada forma*. Em outras palavras, a experiência estética (com o que de alteridade ela pode tornar sensível) interpela ideologias de sujeito e de mundo e a rigidez das *formas* do sujeito e do mundo tal como os conhecemos (ou acreditamos conhecer).<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Ver BRETTE, Guy. “Life strategies”. In: SCHIMMEL, Paul (org.). *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*. London: Thames & Hudson, 1998, p. 204.

<sup>10</sup> “Simular não é criar ilusões, mas elaborar estruturas do inteligível”, diz Jacques Rancière em *The politics of aesthetics*. New York: Continuum/Bloomsbury Academic, 2007, p. 36. (“To pretend is not to put forth illusions but to elaborate intelligible structures”). Ver, ainda, as páginas 12-19 dessa publicação para a definição que Rancière faz do “regime estético” como “regime político”.

Daí Eleonora em sua exploração de si com roupas e objetos dos outros. Ou Eleonora completamente ensacada perambulando pelas ruas do Rio de Janeiro. Ou ainda: Eleonora de olhos fechados, Tateando tudo e todos à sua frente, no percurso que vai da Rue Monteuil até a fonte d'água na Place des Armes, centro histórico de Montreal. Foi nessa ocasião que um vendedor ambulante falando espanhol a pegou pelo braço e a pôs no rumo certo, sussurrando agressivamente em seu ouvido: "vá e não volte mais, sua bruxa". Eleonora-cabra-cega, Eleonora-bruxa. Eleonora lida pelo outro, levada pelo outro; lendo a si mesma, levando a si mesma; redimensionando sua relação consigo, com o outro e com a cidade.

Em uma mesa de debates sobre intervenções urbanas após as experiências em Montreal, Eleonora afirmou que um de seus objetivos é propor e experimentar novos modos de relação e novos regimes de atenção por meio de ações muito simples na cidade. E disse ainda que acreditava no corpo e no ato como campos de resistência política contra a normatização da vida e da percepção. Em resposta ética ao seu contexto imediato no Rio de Janeiro e no Brasil, às violentas heranças coloniais e ditatoriais ao nosso redor, ao crescente estado de exceção policial nas grandes cidades, à transformação do crime em lei e da revolta em crime, ao alastramento do banditismo institucionalizado, do medo, da corrupção e da impunidade, a artista passou a se perguntar: o que é oposto a cometer um crime? Para Eleonora, diante do estado de coisas no limite do aceitável no Brasil (que ela descreve como "banditocracia brasileira"),<sup>11</sup> não basta não cometer crimes: é preciso cometer "anticrimes". Na sociedade de controle irrevogavelmente descontrolada, a performance de rua emerge assim como anticrime: ato performativo que examina, questiona e expande os modos da artista habitar o espaço público e se relacionar com seus concidadãos.

"Cometer anticrimes" (cometer performance) me parece um ato responsivo de grande importância e vitalidade na cena artística contemporânea. Na minha visão, o anticrime emerge como verdadeira "assinatura" do pensamento artístico de Eleonora Fabião: não o discurso subjetivo da artista, mas a marca do pensamento de sua performance. Em *Toward a philosophy of the act*, Bakhtin afirma que a "assinatura" da consciência de um sujeito, ou mesmo de um julgamento de valor seu, é aquilo que constitui pensamento e julgamento como atos.<sup>12</sup> Nesse sentido, não é exatamente o "conteúdo" da consciência o que a torna singular, mas sim o fato inescapável de que cada pensamento emerge inseparável do espaço-tempo específico ocupado pelo

11 N. dos Eds.: ver FABIÃO, Eleonora. "Performing Rio de Janeiro: artistic strategies in times of banditocracy". Disponível em <http://www.hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-81/fabiao>.

12 BAKHTIN, Mikhail. *Toward a philosophy of the act*. Op. cit., p. 38.

sujeito que pensa, espaço-tempo esse que só ele ocupa e que por isso mesmo o convoca ao ato. Como em Bakhtin o ato é um reflexo/resposta sócio-historicamente organizado; a sua "assinatura" será menos uma expressão da subjetividade interior daquele que assina, do que uma marca de sua posição espaçotemporal no tecido social, de onde só aquele corpo é capaz de agir/pensar. Em outras palavras, a assinatura de um pensamento é a sua posição social e contextual – e.g. mulher, carioca, brasileira, artista, anticriminosa – e que, portanto, constitui esse pensamento como ato singular, como parte integral do próprio acontecimento do ser (*event of Being*).<sup>13</sup>

No pensamento-ato do anticrime, portanto, dialoga uma multiplicidade de vozes: Eleonora e Brasil, Eleonora e mundo, Eleonora e arte, Eleonora e seus concidadãos etc. Eis uma artista que não *faz* performance (para ser vista), mas que *as comete* (para que lidemos com seus efeitos). Cometendo-as, Eleonora recria, micropoliticamente, uma série de potencialidades relacionais no tecido urbano a cada dia mais impossibilitadas pela banditocracia e pelo controle desenfreado.

A mídia de sua obra é, portanto, não mais o corpo em sentido estrito, mas o *socius* que ele provisoriamente facilita e materializa, isto é, o diálogo que coimplica sujeitos e mundos em relação. Transformando a "relação social" e o "encontro" em mediação de seu discurso poético, Eleonora de fato propõe uma configuração de corpo diferente para a arte de performance. Menos espetacular, mais receptivo, o corpo performativo torna-se ao mesmo tempo ato responsivo e ato propositivo. Assim, Eleonora dá conformação matérica e intensiva à desmaterialização da obra de arte iniciada no século XX por meio de processos *sociais* cotidianos desencadeados por seu corpo/ato, tais como uma conversa fiada no banco da praça, uma negociação de valores e de trocas, um passeio pelo bairro, uma acusação de bruxaria. Como antídoto a um possível discurso da performance como representação e vanglorização do ego, Eleonora e Bakhtin nos convidam a pensar a obra performativa como acontecimento eminentemente social, ainda que irrefutavelmente estético.

Visto de perto, o trabalho de Eleonora Fabião materializa continuamente o paradoxo fundamental da relação entre o "eu" e o "outro". A artista age (presente do indicativo) apenas na medida em que é agida (particípio passado). É Bakhtin mais uma vez quem defende que o "eu" só tem existência no diálogo, no encontro com o "outro", sendo a outridade o próprio fundamento da existência do eu, ambos sempre

13 Para Bakhtin, o "ser" apresenta-se à consciência sempre como evento-em-curso e não como ato concluído, e é a singularidade do meu lugar na existência histórica que condiciona as possibilidades de qualquer ato responsivo e, logo, da minha participação nesse acontecimento do ser. Ver Mikhail Bakhtin, *Toward a philosophy of the act*. Op. cit., p. 60.

inacabados e reatualizados pelo ato do encontro. Em *Marxismo e filosofia da linguagem* (2010), Bakhtin refina sua compreensão da perspectiva de linguagem-em-contexto e da construção desse contexto linguisticamente, em nossos enunciados. Toda enunciação, isto é, toda elaboração de si na forma linguística, emerge como um produto da interação social, do diálogo, da nossa coimplicação com o outro. Uma palavra solta qualquer já é dialógica, dotada de uma historicidade que a constitui.<sup>14</sup>

Se Bakhtin está certo em defender que estamos sempre emergindo de limites e possibilidades contextuais, então sugiro que ações performativas ou obras de arte do encontro como as de Eleonora Fabião precisamente reorganizam os limites aparentemente dados e ensaiam contextos inéditos para a coimplicação entre eu e o outro, possibilitando assim a emergência de outros eus e, com sorte, de outros nós.

<sup>14</sup> Se a unidade básica da língua é o diálogo, o mundo psíquico "expressado" na fala do sujeito pressuposta pelo subjetivismo individualista nem é completamente subjetivo e nem individual. BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Op. cit., p. 126-127.

## Eleonora Fabião: tocando o “ao vivo”

### Diana Taylor

Eleonora Fabião caminha pela cidade com os olhos fechados – usa mãos e pés para tatear seu caminho ao longo de muros, edifícios e espaços abertos. *Toco tudo* (2011) a obriga a contar com a ajuda de estranhos para atravessar a rua e encontrar seu rumo. Ela vai para espaços públicos e convida pessoas a “trocar” ou permutar tudo – suas calças, camisas, sapatos, qualquer coisa – *Troco tudo* (2010). Ela caminha pelas ruas completamente embalsamada em plástico – branco (*Mancha Branca*, 2013), preto (*Mancha Preta*, 2013) e vermelho (*Mancha Vermelha*, 2013). Ela se senta em praças movimentadas, segurando cartazes que convidam transeuntes a sentar e conversar com ela sobre “qualquer assunto” pelo tempo que desejarem (*Converso sobre qualquer assunto*, 2008). Ela se deita no chão em diferentes cidades brasileiras, adotando as poses dos índios nambikwaras incluídos no livro *Saudades do Brasil*, de Claude Lévi-Strauss. Algumas dessas performances compõem a sua *Série Precários* (2011/13), mas todas são, de alguma maneira, precárias. Ela performa sozinha, em espaços públicos do Rio de Janeiro ou São Paulo; Lima, Peru; ou Bogotá, Colômbia, inserindo-se discretamente no tecido urbano. Embora partes de uma determinada performance possam ser documentadas, elas não são constantemente realizadas para a câmera. Pelo contrário, Fabião costuma se envolver direta e intimamente com seu público, muitas vezes composto por uma única pessoa. Aqueles que a ajudam a navegar pela cidade, ou que a observam, ou que se sentam para conversar, talvez não saibam sobre o que é a performance, ou por que ela a está realizando. Saber que é uma “performance” já basta.

O que é uma performance PRECÁRIA? Fabião faz a distinção entre precariedade e efemeridade:

Se o efêmero é transitório, momentâneo, breve (o oposto do permanente), o precário é instável, movido, arriscado (o oposto do que é seguro, estável, protegido). Se o efêmero é diáfano, o precário é vibrátil. [...] Se o efêmero ensaia a morte, a precariedade vive a vida. Se o efêmero se refere aquilo que não dura, o precário é aquilo que “em construção já é ruína”.<sup>1</sup>

A noção de Fabião do precário torna essas performances potentes e as destaca, tanto do ponto de vista do seu etos como de sua intencionalidade, de boa parte da discussão sobre arte da performance hoje. Ela assume a continuidade da “vida” e não o desaparecimento, embora essa continuidade não seja nada estável ou segura. Essa distinção entre o efêmero e o precário posiciona Fabião no tempo e no espaço. “Ainda construção e já é ruína”, cita Eleonora a letra de Caetano Veloso. Ruas, praias e estruturas são reveladas como ruínas, esvaziadas mas não vazias – vazias de algo palpável em sua ausência. Os índios nambikwaras de Lévi-Strauss, quase dizimados em decorrência do contato com brasileiros de ascendência europeia no início do século XX, assombram o chão sobre o qual ela se deita. O “vazio” ontológico dá lugar à prática violenta do “esvaziamento”. No entanto, ruínas nos convidam a todos a fantasiar sobre a quietude do movimento parado, sobre a aura tranquila do distante, mesmo quando as habitamos e caminhamos por elas, fechando nossos olhos. Caminhar pelas ruínas é uma performance de longa duração; presenciamos e damos corpo (experimentamos “estar presentes” e “oferecer nossos corpos”) ao realizarmos os atos sugeridos pelo cenário. Fabião inverte as convenções apenas o suficiente para desafiar seu público a tomar consciência. Ela caminha por ruas (com os olhos fechados, ou completamente envolta em plástico). Ela se senta numa cadeira (no centro de uma praça, segurando um cartaz que convida pessoas para uma conversa sobre qualquer assunto). Ela carrega dinheiro (pendurado na ponta de um arame amarrado à sua cabeça, em *Série Precários: dinheiro*, 2012). Ela troca todas as suas roupas livremente, em uma era em que as pessoas se apegam aos seus bens materiais. Ela vem e vai; caminha pelas ruas ou senta-se em diferentes praças. Talvez a presença física do público e as interações vividas com ela sejam os fatores responsáveis

<sup>1</sup> FABIÃO, Eleonora. “History and precariousness: in search of a performative historiography”. In: JONES, Amélia e HEATHFIELD, Adrian (orgs.). *Perform, repeat, record*. Bristol/UK-Chicago/USA: Intellect, 2012, p. 134.

pelo que alguns vivenciam como aura. A aura, comumente compreendida em termos benjaminianos como a “aparição única de uma distância”, também tem a ver com a proximidade – não o *close-up*, que ele associa à reprodução mecânica, mas a presença da experiência incorporada.<sup>2</sup> Ela nos convida, na qualidade de público, a presenciar ou nos fazer presentes, participando. Presenciar – não é o mesmo que se identificar com um outro –, no entanto, nos posiciona no cenário. Será que nos sentaremos e conversaremos com ela? Será que a ajudaremos a atravessar a rua? Será que abriremos caminho quando ela passar envolta em plástico? Ela escreveu, em 2000:

Uma performance artística é necessariamente transformativa, transitiva. Portanto, é impossível ser um espectador passivo em uma situação de performance, assim como é impossível ser um espectador numa festa. Sua presença é parte do show. Se você está lá, faz parte dela. A performance é uma experiência vital através da qual os participantes passam de “antes da performance” para “depois da performance”.<sup>3</sup>

É tudo sobre o momento, o agora da performance, a interação, a conexão – por mais precários que sejam. Em outras palavras, sua abordagem em relação à performance poderia ser resumida como: tocar tudo, trocar tudo, não guardar nada.

A abordagem de Fabião é estranha e reconfortantemente fora do tempo em relação a muita performance contemporânea, que se atém a guardar a performance, arquivá-la, rerepresentá-la e vendê-la a museus e galerias. Como explicar isso? Sugiro duas explicações possíveis: uma geracional, a outra geopolítica.

Sob uma perspectiva geracional, Fabião chega cerca de trinta ou quarenta anos depois do que podemos considerar o grupo “fundador” da arte da performance – artistas como Carolee Schneemann e Yves Klein que começaram a trabalhar nos anos 1960, e Chris Burden e Marina Abramović nos anos 1970. Na época, parte do atrativo da performance era justamente o fato de ser radical, desafiadora, perturbadora e deslocadora. Ela interrompeu os circuitos autorizados do mercado da arte, ao

2 BENJAMIN, Walter. “The work of art in the age of its technological reproducibility” (segunda versão). In: JENNINGS, Michael W.; DOHERTY, Brigid e LEVIN, Thomas Y. (eds.). *The work of art in the age of its technological reproducibility and other writings on media*. Cambridge MA: The Belknap Press of Harvard University, 2008, p. 23.

3 Disponível em <http://www.nyu.edu/classes/bkg/issues/Fabiao.htm>.

operar do lado de fora ou às margens de galerias e museus. Lançou o corpo de forma total para dentro da obra de arte. Schneemann, que também era pintora, afirmou: “Eu precisava tirar aquele nu da tela”.<sup>4</sup> Ao mesmo tempo, artistas de performance começavam a explorar os limites de seus próprios corpos, frequentemente em situações muito perigosas. Chris Burden foi alvejado voluntariamente no braço e arrastou seu corpo no vidro quebrado. Bob Flanagan perfurou seu pênis, costurou seus lábios e seu escroto, pregou sua pele à madeira, além de muitos outros atos que, para ele, expressavam invencibilidade diante de sua fibrose cística. Las Yeguas del Apocalipsis (As Éguas do Apocalipse) dançaram a *cuenca*, dança nacional do Chile, sobre cacos de vidro, deixando pegadas sangrentas sobre um mapa da América Latina para tornar visível o horror da tortura e dos desaparecimentos durante os anos da ditadura de Pinochet. Poucos ou nenhum dos artistas dos anos 1960 e 1970 pensavam, à época, em como “preservar” as suas performances para futuras gerações, ou mercantilizá-las para o mercado da arte.

Agora que esses artistas radicais se tornaram famosos e mais velhos (se ainda estão vivos), existe muita pressão para “guardar” e “preservar” sua obra perpetuamente. A arte da performance, outrora quase sinônimo de efemeridade, está a suscitar estratégias para evitar seu desaparecimento.

Como a performance pode ser mantida viva, separada do seu momento de conhecimento e existência, e preservada e protegida para outros públicos em outro momento? Como o *agora* de uma performance específica se estende para além da própria temporalidade e contexto iniciais?

“The artist is present” (A artista está presente), exposição de enorme sucesso de Marina Abramović no MoMA em 2010, explorou muitas formas de preservação – documentação, vídeo, áudio, hologramas e apresentações *on-line* e *off-line*, além de performance, e o que se tornou conhecido como *re-performance*. O que é *re-performance*? Não seria toda performance *re-performance*? Teatro, dança, performances musicais, todos se repetem diversas vezes. De que maneira o “re” é diferente? A repetição do ato não diferencia a *re-performance* da performance.

O termo *re-performance*, como o próprio termo performance, foi adotado principalmente pelos setores empresarial, bancário e administrativo. Ao ser usado na arte, significa uma replicação precisa de um original. Zenph tem uma série de *re-performances* de gravações musicais que apresenta cada pausa, som de pedal e respiração da performance original. A única coisa faltando, disse alguém, era um holograma

4 SCHNEEMANN, Carolee. *Carolee Schneemann: imaging her erotics*. Cambridge, MA: MIT Press, 2002, p. 28.

do artista para recriar inteiramente o ao vivo. Mas, para curadores, a re-performance oferece um meio de estender o "original" a um público mais amplo através do tempo. O website do MoMA declarou a intenção das re-performances de Abramović: "Em um esforço para transmitir a presença da artista e tornar suas performances históricas acessíveis a um público mais amplo, a exposição inclui as primeiras re-performances ao vivo de obras de Abramović por outras pessoas a serem apresentadas em um ambiente de museu".<sup>5</sup> Noções de autenticidade, originalidade, historicidade, de cuidadoso re-fazer de obras emblemáticas, e ampla acessibilidade, fundamentam a re-performance.

Volto-me para a retrospectiva de Abramović em diálogo com a obra de Eleonora Fabião para explorar abordagens fundamentalmente diferentes da performance tornadas visíveis através de um ato aparentemente simples – sentar numa cadeira. Abramović sentou-se a uma mesa – depois dispensou a mesa – no Marron Atrium do MoMA ao longo de toda a exposição, mais de 700 horas. Foi uma re-performance da série *Nightsea crossing* [Travessia do mar noturno], dos anos 1980, que ela realizou com seu então colaborador e parceiro, Ulay (Uwe Layesiepen).

Tal como naquela performance de longa duração, em que os dois se sentavam imóveis e em silêncio encarando um ao outro de lados opostos da mesa, a do MoMA alonga tempo e movimento, duas características centrais da performance. Como na versão anterior, esta também tem tudo a ver com foco profundo e resistência física e mental aparentemente sobre-humanas. Segundo Abramović, como toda performance, esta também ocorre no "aqui e agora".<sup>6</sup> Ela se sentou numa cadeira, imóvel, encarando indivíduos do público que se revezavam, sentando-se diante dela. As pessoas fizeram filas por horas (até durante a noite) para ocupar a cadeira à sua frente. Algumas choravam enquanto fitavam seus olhos. Segundo Nadia Seremetakis, "a imobilidade é o momento no qual os enterrados, os descartados e os esquecidos escapam para a superfície social da consciência".<sup>7</sup> O poder dessa performance está na intensidade e na intimidade pública do olhar, a interface não apenas entre duas pessoas, mas entre duas pessoas e seus múltiplos públicos, ao vivo e digital.

5 "Marina Abramović: the artist is present". Disponível em <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/965>. Acessado em 6 de dezembro de 2010.

6 Marina Abramović. Disponível em <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/1985>. Acessado em 15 de março de 2015.

7 SEREMETAKIS, Nadia (ed.). *The senses still: perception and memory as material culture in modernity*. Chicago: University of Chicago, 1994, p. 12. Citada em LEPECKI, André. *Exhausting dance: performance and the politics of movement*. London-New York: Routledge, 2006, p. 15.

Nada "aconteceu". Mas, até nessa paragem, o dispêndio excruciante de não fazer nada. Essa performance revira (ou reverte) a tensão entre movimento e imobilidade característica da performance ao vivo, na qual a pausa costuma marcar os segundos ou momentos "entre" movimentos. A imobilidade pode ser repleta de promessa, de imanência. O leopardo faz uma pausa antes do salto. Um sujeito sendo fotografado posará por um segundo e depois voltará à atividade. Há uma qualidade cinética na imobilidade. Na performance de longa duração de Abramović, a imobilidade tem precedência sobre o movimento, que permanece no extracampo como potencialidade. A pausa – não a ação ou o ao vivo – é o foco.

Olhar era parte do fazer. Pessoas em pé ou sentadas ao redor da performance permaneciam em silêncio ou conversavam sussurrando. Havia uma sensação de reverência silenciosa para com o espaço, como se um ato de alto risco, desafiador da gravidade, estivesse em andamento. E é claro que, de certa maneira, estava. A imobilidade envolvia a todos nós que estávamos no Atrium. A presença, apesar de toda sua força e intimidade, também era altamente mediada. As máquinas fotográficas, câmeras de vídeo e iluminação fazem do acontecimento, muito silencioso e parado, algo intensamente espetacular – tudo girava em torno de ser e ver. A interface entre o "ao vivo" e suas muitas extensões se torna visível. Marina Abramović olha intensamente para a pessoa na cadeira diante dela, e todos olham para ela, seja na sala ou pela transmissão de vídeo "ao vivo". A artista está presente aqui e agora, e em muitas formas de "de-novos". Ao vivo, "vídeo ao vivo", a preservação do "vídeo ao vivo", as fotografias do vídeo ao vivo, e assim por diante. Todas essas gravações integram a performance e, simultaneamente, sua documentação ou preservação. A imobilidade moveu o público muito além do espaço físico do MoMA. O alcance escópico e o enquadramento estético da performance eram enormes – muitos na sala, ou olhando para o Atrium dos andares superiores do MoMA, ou assistindo *on-line*, foram interpe-lados por essa cena, que tinha em Abramović seu centro imóvel e estável.

Tudo isso, claramente, estendeu-se para além da qualidade reiterativa do "re" em re-performance. Esse era um novo original, segundo o significado da palavra "original" no mundo da arte comercial.

De que modo isso difere da performance na qual Eleonora Fabião se senta em praças, convidando pessoas a conversar com ela? O enquadramento de Fabião é íntimo, apesar dela se sentar em vastos espaços ao ar livre. Apesar dela, como Abramović, interagir com qualquer pessoa disposta a sentar-se diante dela, Fabião inverte a relação de poder entre ela e o público ao se colocar no mesmo nível das pessoas com quem está interagindo. Crianças querem brincar? Adolescentes querem conversar sobre seus problemas na escola? Outros querem descobrir sobre o que é a performance, ou

contá-la sobre o seu dia. Fabião de bom grado se engaja. A questão, para ela, não é a estética, ou o mercado de arte, ou transcender o momento, ou fazer história – a questão é a estética como estesia, ou sensação e sentimento. A questão é vivenciar o raro, a troca momentânea entre estranhos ameaçada pelas condições precárias oferecidas por cidades grandes, buliçosas e muitas vezes perigosas. As performances de Fabião ativam os atributos do que chamo de “repertório” – pessoas participam na produção e reprodução do conhecimento. A transmissão é “ao vivo”, ocorrendo entre corpos.<sup>8</sup> Fabião pode realizar *Toco tudo* em muitas partes do mundo, e nunca chamar isso de re-performance. Ela sempre será única, de acordo com as circunstâncias, animando o ato de transferência entre os corpos, com espaço para diferenças, e até falhas. Pessoas podem rejeitar o seu gesto, ou ela pode decidir abandonar sua cadeira precipitadamente, sem que isso invalide o objetivo da performance.

Interagir com Abramović, por sua vez, é participar de um EVENTO altamente estruturado, aberto ao mundo da arte em pelo menos uma de suas múltiplas mediações. O enquadramento estético é tão cuidadosamente administrado – os vestidos longos, a imobilidade, o espaço esperso, o círculo de admiradores que atestam a mágica do momento. Os participantes seguem os termos de Abramović, sem falar, tocar e assim por diante. Além disso, eles estão subjugados, não apenas por se sentarem diante de uma das artistas de performance mais magistrais do mundo, mas uma que se especializou na concentração profunda necessária para esse tipo de performance de longa duração. Apesar do acontecimento envolver a transferência de repertório entre corpos, ele está sendo arquivado por todas as câmeras. A performance ocorre simultaneamente no aqui e agora e no lá e então. Seria até possível sugerir que os companheiros de cadeira de Abramović são apenas a desculpa para a performance, e não interlocutores. Eles provavelmente se lembrarão de ter se sentado com ela, mas ela se lembrará de ter se sentado com eles? Ela parece existir sozinha e muito solitária em sua bolha de concentração, e só o que podemos fazer é observá-la de perto, em reverência.

Havia nitidamente uma dimensão “histórica” no projeto do MoMA em um triplo sentido – essas obras icônicas haviam ocorrido no passado, elas eram acontecimentos de referência no mundo da arte, e a re-performance delas foi “a primeira... de todas” realizada em um museu. Enquanto Abramović permanecia sentada no Atrium, outros artistas davam corpo às suas obras no sexto andar. Eram essas as obras conhecidas

<sup>8</sup> TAYLOR, Diana. *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003. Traduzido para o português por Eliana Lourenço de Lima Reis (Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais Press, 2012).

e discutidas como “re-performance”. A ideia é que uma performance pode representar e transmitir a “presença” do artista através da re-performance da obra por outros.

Aqui citarei brevemente um exemplo. Em *Imponderabilia*, que Abramović apresentou com Ulay em 1977, em Bolonha, os artistas reconstruíram a entrada principal do museu, criando uma entrada menor, por onde os visitantes eram obrigados a passar. Ela e Ulay ficavam nus na entrada, tão estreita agora que o visitante era obrigado a decidir se encararia ela ou ele ao se espremer para passar. A ideia da performance era que artistas, e não museus, são os guardiões da arte, e que visitantes terão de negociar essa relação desafiadora, e por vezes embaraçosa, com eles. Embora a performance devesse durar seis horas, a polícia chegou depois de três horas e exigiu os documentos dos dois, que, é claro, não os traziam consigo no momento. A performance foi interrompida. A Bolonha dos anos 1970 era um caldeirão político onde ativismo estudantil, ideias radicais e atos terroristas mantinham a cidade em estado de alerta. Um estudante havia sido baleado no começo daquele mesmo ano por uma força policial altamente reativa.

A re-performance no MoMA foi radicalmente diferente, apesar de citar sua predecessora icônica. Dois artistas (independentemente do gênero) se revezavam, nus, em uma porta do vasto espaço de exposição, que contava com vídeos e parafernália de diversas obras anteriores de Abramović. Sua presença pairava sobre eles, literal e metaforicamente. Ao contrário da performance em Bolonha, a porta na exposição era não apenas mais larga, mas, o que é mais importante talvez, uma porta secundária posicionada do outro lado da galeria, o que a tornava redundante. Os visitantes não eram obrigados a atravessá-la; ela levava a uma sala que poderia ser acessada mais facilmente por outra via. Isso sugeria que os artistas já não eram mais guardiões de nada especial. O vídeo da performance em Bolonha era apresentado ao lado da re-performance, e assim elevado ao estatuto de “original” – um lembrete de que aquela nova iteração era interessante na medida em que evocava a antiga. Diferentemente de uma interpretação ou variação de uma performance famosa, essas re-performances tentavam ser “autênticas” em relação à “original” – duas qualidades que a performance (ao contrário de objetos de arte) rejeita profundamente. Ademais, o contexto era completamente diferente. A Abramović de 2010 é uma celebridade, uma superstar, a retrospectiva é o acontecimento megacomercial de arte da temporada, e dificilmente algum policial irá interromper o espetáculo. Pelo contrário – seguranças ficavam por perto, protegendo o espetáculo e seus atores. Ao invés de ocorrerem do lado de fora do museu, desafiando seu papel na valorização e preservação da arte, as performances da retrospectiva ocorreram com segurança dentro dos muros e do aparato legitimador do MoMA. Claramente, tanto o que a performance coloca

em jogo como o contexto mudaram profundamente desde os anos 1970. O “tempo passado e o tempo presente unificados”, que têm fascinado Abramović desde a sua primeira obra, em 1973, exibem dois *agoras* muito diferentes sob a suposta mistura da performance.

Mas aquele *agora* da performance, que deveria destacar continuidades, marcava ao contrário a profunda mudança do tempo, e não suas qualidades de duração. Vários outros elementos importantes tinham mudado em relação à re-performance em geral. Durante sua carreira, Abramović se expôs em performances perigosas e extenuantes, que testaram seus limites humanos – ela gritou até perder a voz, dançou até desmaiar, cortou seu corpo e permaneceu imóvel e exposta diante de um público desconhecido. Mas, por motivos legais, o MoMA precisava eliminar o risco para aqueles que realizavam as re-performances.<sup>9</sup> Embora, inicialmente, todas as obras estivessem programadas para durar duas horas e meia, foram reduzidas depois que dois dos executantes das re-performances desmaiaram na primeira semana.<sup>10</sup> Portanto, apesar da re-performance de *Nightsea crossing* no Atrium exigir o mesmo tipo de dispêndio e esforço de Abramović, as re-performances realizadas por outros, comparativamente, demandavam relativamente pouco. Além disso, enquanto a re-performance de Abramović atraía multidões, as dos outros artistas foram reduzidas a curiosidades. Não havia onde se sentar para vivenciá-las como performances com seus próprios méritos e, por isso, os visitantes apenas passavam por elas. Somente a artista, singular, estava presente.

Portanto, voltando à questão geracional: durante os anos 1970, as obras de Abramović tinham a ver com o efêmero, o ousado, o não autorizado. Agora que ela é uma sexagenária, a aposta na sustentabilidade da performance e no “preservar o ao vivo” não deveria nos surpreender. Abramović sabe que o filme, ou vídeo, ou fotos, ou outras gravações têm o poder de documentar a obra e mantê-la visível, mas não de mantê-la viva. A lógica do arquivo controla o repertório, demandando o “ao vivo”, mesmo enquanto insiste que o ao vivo se comporte como mais um artefato. O corpo vivo é tratado como roteiro. O objetivo, ao que parece, é criar o registro – a foto, vídeo, notação, partitura – e depois re-performá-lo.

<sup>9</sup> Abramović também afirma claramente que não permitirá que seus alunos corram riscos enquanto trabalham sob sua orientação.

<sup>10</sup> Entrevista com Abigail Levine, uma das executantes da re-performance de *Imponderabilia*, Hemispheric Institute, N.Y., 3 de setembro de 2010. Agradeço também a John Bonafede, Lydia Brawner, Elke Luyten, Juri Onuki, Jill Sigman e, mais uma vez, Abigail Levine por se encontrarem comigo, em 16 de dezembro de 2010, para conversar sobre suas experiências como re-performers em “The artist is present”, de Marina Abramović.

Mas, se nos deslocarmos da lógica do efêmero para a do precário, como faz Fabião, outras maneiras de compreender a performance se tornam possíveis. E aqui identifico a dimensão geográfica do etos de Fabião, que mencionei anteriormente. A questão não é apenas o fato de Fabião ser jovem demais para vivenciar a ansiedade da efemeridade que toma de assalto artistas mais velhos tentando preservar aquela coisa chamada “arte”. Acredito que a questão também seja a de que, como artista brasileira, ela reconheça que vive na realidade “insegura” e “arriscada” e “instável” e “perigosa”, onde a vida persiste, apesar de tudo. Em vez de se concentrar na obra de performance singular e autoral, ela se volta para a arte como experiência, como forma de se comunicar e conectar com os outros. Essa não é a prática do MoMA. Nem o Brasil é um país conhecido por seu mercado de arte – embora tenha o seu quinhão de grandes artistas. A “preservação” não faz muito sentido sob essas condições. Pelo contrário, ela entende performance como um tipo muito diferente de coisa. Coisas não são equivalentes a “objetos” de arte. Elas são mais ambíguas; elas evocam processo e transformação. A cadeira/coisa é árvore, madeira, tábuas, cadeira, farpas, sucata, uma arma ou instrumento, lenha, mas também pode ser a lembrança da minha casa, e praticamente qualquer outra coisa. Como aponta Bill Brown, a palavra “coisa” indexa “um certo limite ou liminaridade, um pairar sobre o limiar entre o nomeável e o inominável, o figurável e o não figurável, o identificável e o não identificável”.<sup>11</sup> Posso usar a palavra “coisa” para falar de outra coisa. Uma coisa leva a outra. Com Fabião, os espectadores participam em uma jornada que segue a lógica das coisas como estando em trânsito. A obra de Fabião é engraçada (*Dinheiro*), confiante (*Toco tudo*), aberta (*Converso sobre qualquer assunto*), vulnerável (*Troco tudo*) e profunda. Ela se sente implicada em seu ambiente, em sua história (*Saudades do Brasil*), assim como nas dos outros. Nesse sentido, ela compartilha do senso de precariedade sobre o qual Judith Butler escreve em *Precarious life*:

talvez, ao vivenciarmos o que fazemos, algo a respeito de quem somos é revelado, algo que delinea os laços que temos com os outros, que nos demonstra que estes laços constituem o que somos, laços ou vínculos que nos compõem. Não é como se um “eu” existisse independentemente aqui e simplesmente perdesse o “você” do lado de lá, especialmente se a ligação com “você” for parte do que compõe quem “eu” sou. Se eu lhe perder, sob essas

<sup>11</sup> BROWN Bill. (ed.). *Things*. Chicago: University of Chicago Press, 2004, p. 5.

condições, então não apenas lamentarei a perda, mas me tornarei inescrutável para mim mesma. Quem “sou” eu sem você? Quando perdemos alguns desses laços que nos constituem, não sabemos quem somos ou o que fazer. Em certo nível, acho que perdi “você” apenas para descobrir que “eu” também desapareci.<sup>12</sup>

Em uma performance de Eleonora Fabião, nunca sinto que desapareci. Pelo contrário – sinto que encontrei uma parte nova e inesperada de mim mesma.

12 BUTLER, Judith. *Precarious life*. New York-London: Verso, 2004, p. 22.

## Cartão-postal

### Barbara Browning

Estou sentada a uma mesa ao ar livre, em um restaurante ao pé da *Escadaria Selarón*, no bairro da Lapa, Rio de Janeiro. A escadaria é composta por um famoso conjunto de degraus maravilhosamente decorados, que sobe da Rua Joaquim Silva, na Lapa, até a Rua Pinto Martins, em Santa Teresa. Selarón, um artista chileno, passou anos cobrindo os degraus com azulejos e ladrilhos, a obra de sua vida, dedicada “ao povo brasileiro”, antes de supostamente imolar-se em 2013, no altar que ele mesmo criou. Durante o processo de cobrir os degraus com milhares de azulejos coloridos, ele tanto adquiriu como recebeu exemplares do mundo inteiro. Mas, de alguma maneira, o próprio ecletismo da obra exprime algo peculiarmente brasileiro.



E, de fato, os degraus se tornaram uma imagem de cartão-postal da região, além de cenário de diversas campanhas publicitárias, videoclipes, e até da campanha nacional para sediar os Jogos Olímpicos de 2016.

Vim para o Rio celebrar o batismo da filha dos meus amigos, Eleonora e André. Valentina é uma criança mágica, levada e espirituosa, mas também sábia para lá dos seus anos, e surpreendentemente serena, no sentido mais amplo da palavra, para a

sua idade, que é 8. Talvez soe tarde para um batismo, mas seus pais decidiram não ter pressa para entender o modo certo de realizar a cerimônia. Estou hospedada na casa dos seus adoráveis amigos, Felipe e Viniciús, localizada na escadaria. Desci até aqui no restaurante para beliscar alguma coisa, e escrever para um amigo na França. Escrevo num cartão-postal, numa caligrafia minúscula. Digo: “Ao pé dos degraus do morro onde estou hospedada, há dois hotéis – um em cada lado. À direita um letreiro diz HOTEL P SOLTEIROS e à esquerda um letreiro diz HOTEL LOVE’S HOU. Aparentemente as letras S e E caíram”.

Vê só, era verdade – mais tarde, mandei-lhe um e-mail com provas fotográficas:



O cartão-postal em que escrevi isso não exibia nenhuma das paisagens turísticas típicas do Rio – nada de Cristo Redentor ou Pão de Açúcar – nem mesmo a *Escadaria Selarón*. Ele exibia os braços longos, magros e nus de uma mulher vestida com uma camiseta verde-limão e calça jeans, levantando uma pilha de tijolos. No verso, estava escrito, em letras miúdas:

Quase nada, sempre tudo #1: 25 tijolos  
Eleonora Fabião, 2012  
Praça Tiradentes, Rio de Janeiro

À luz do dia, numa praça. Por horas seguidas fazer  
e desfazer composições com 25 tijolos.

Por que uma mulher brasileira passou horas numa praça mais ou menos depauperada do Rio de Janeiro, construindo e desconstruindo composições feitas com

tijolos? Por que um homem chileno passou anos colando pedaços de ladrilhos coloridos dele e de outras pessoas numa escadaria de pedra na mesma cidade, apenas para apagar a si mesmo sobre os cacos meticulosamente ordenados de tantas vidas? Talvez eles estivessem pensando na mesma coisa que eu pensava, sentada ali, ao pé dos degraus, olhando para a casa de amor à esquerda e, à direita, para o hotel da solidão. Nosso nacionalismo e nossa estrangeirice, nossa banalidade e nossa alienação, nossa ludicidade e nossa desolação, nossa intimidade e nossa solidão às vezes existem lado a lado. Talvez nem consigamos sentir uma coisa sem a outra.

•

Eleonora havia me presenteado com um maço de cartões-postais (*25 postais para o Rio*) com imagens de algumas das suas ações. Mas, ao me dar os postais, ela disse que havia uma condição: eu precisava fazer com que eles circulassem. Tinha de colocar os cartões-postais no correio. É o que tenho feito, embora muito lentamente. Hoje em dia, é tão incomum enviarmos coisas pelo correio, o correio de verdade. Por que será que escrever nos seus cartões-postais e os enviar mundo afora parece uma tarefa tão enorme? Não é o trabalho de escrever, evidentemente, nem é tampouco o trabalho de colar o selo no cartão e o levar até a agência do correio. Amo correspondência eletrônica, a pratico muito, e às vezes sinto que de certa forma ela me transformou numa espécie de dama vitoriana – a correspondência consome tanto do meu tempo e energia! Eu a levo muito a sério. Mas, é fato que a correspondência eletrônica tornou o escrever em papel ou em cartão um ato estranho, quase vergonhosamente pessoal. E, claro, é justamente por esse motivo que postais interessam à Eleonora. Ela estabelece várias intimidades que, na superfície, podem não parecer particularmente inapropriadas: enviar um cartão-postal. Tomar chá ou beber água com pessoas em suas casas. Aceitar a ajuda de alguém ao caminhar por uma calçada lotada de gente. Conversar breve ou longamente em uma praça pública. Mas é precisamente a conjunção de contato e solidão, como a daqueles dois hotéis lado a lado, que faz com que nos tornemos tão claramente conscientes do quão potente, e difícil, a intimidade pode ser.

•

Qual é a foto adequada para um cartão-postal do Rio de Janeiro? Quando Eleonora e André me buscaram de carro no aeroporto, a Copa do Mundo estava prestes a começar e havia muita discussão sobre a cara que o Brasil apresentaria para o mundo e para si mesmo. Eleonora apontou para a nova Ponte do Saber, uma estrutura recém-construída, comicamente apelidada de “perna da bailarina” pelos taxistas da cidade. Nem todos concordavam com seus méritos estéticos. O arquiteto, Alexandre Chan, disse

que jamais tivera a intenção de que a estrutura fosse interpretada de maneira figurativa, mas que, de fato, ao olhar para ela, era possível enxergar um pescador, uma ave aquática ou, admitiu ele com um sorriso... uma perna feminina levantada. Como uma perna dando um chute de canção. Ou a perna de uma boneca Barbie de cabeça para baixo.

A frustração de muitos cidadãos, é claro, não se relacionava à questão de colocar uma perna feminina levantada na pitoresca baía de Guanabara. Provinha da alocação de dinheiro público para mais uma obra pública que parecia mais voltada para as preocupações de imagem da Fifa e do COI do que para as necessidades da população da cidade. Na realidade, a construção extraordinariamente cara da ponte foi financiada pela Petrobras – empresa multinacional brasileira de petróleo cujo acionista majoritário é o Estado brasileiro –, como uma espécie de penitência por um vazamento de petróleo que ocorreu alguns anos antes na baía. O governador acolheu a Ponte do Saber como um novo “cartão-postal da cidade”. Mas isso leva à questão: qual seria a imagem da baía que os habitantes do Rio gostariam de fazer circular? O que constitui a beleza da cidade, e da nação?

O pintor Paul Gauguin amou a luz na baía de Guanabara

O compositor Cole Porter adorou as luzes na noite dela

A baía de Guanabara

O antropólogo Claude Lévi-Strauss detestou a baía de Guanabara:

Pareceu-lhe uma boca banguela.

E eu menos a conhecera mais a amara?

Sou cego de tanto vê-la, de tanto tê-la estrela

O que é uma coisa bela?...<sup>1</sup>

Esses são os versos que abrem a canção de Caetano Veloso “O estrangeiro”, de 1989.

Para quase todos que já visitaram o Rio de Janeiro, seria difícil negar que certas vistas da cidade são dotadas de rara beleza, combinando estranhas formas de relevo, vegetação tropical exuberante e as luzes da densa urbanidade que parecem joias. Se, alguém falar, acertadamente, claro, da “feiura” da extrema disparidade econômica tão visível à luz do dia, com a justaposição gritante de torres suntuosas e favelas pobres, policiadas de maneira brutal, o uso do termo feiura é um tanto figurado. Especialmente à noite, as favelas também fulguram como constelações douradas.

<sup>1</sup> VELOSO, Caetano. “O estrangeiro”. In: *Letra só: Caetano Veloso*. Seleção e organização de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 205.

Contudo, há algo que soa vagamente legítimo, hoje, na passagem de *Tristes trópicos* à qual Caetano faz referência:

Parece-me que a paisagem do Rio não está à altura de suas próprias dimensões. O Pão de Açúcar, o Corcovado, todos esses pontos tão enaltecidos lembram ao viajante que penetra na baía cacos perdidos nos quatro cantos de uma boca desdentada. Quase constantemente submersos no nevoeiro sujo dos trópicos, esses acidentes geográficos não chegam a preencher um horizonte vasto demais para se contentar com isso. Se quisermos abarcar o espetáculo, teremos que atacar a baía pela retaguarda e contemplá-la das alturas. Perto do mar e por uma ilusão contrária à de Nova Iorque, aqui é a natureza que se reveste de um aspecto de canteiro de obras.<sup>2</sup>

Escrevo isso agora de Nova Iorque, a célebre “selva de concreto”, vislumbrando, da minha janela, um enorme guindaste, que, há meses, tem sido um lembrete constante da tarefa inacabada e inacabável de “reconstrução” da baixa Manhattan.

Mas, se a minha cidade e o meu país apresentam um cartão-postal possivelmente ameaçador de desenvolvimento implacável, como compreender a inversão que Lévi-Strauss faz da metáfora da selva de concreto? Que aspecto da paisagem natural do Rio faz com que a cidade também pareça estar em construção perpétua e inacabável? *Por horas seguidas fazer e desfazer composições com 25 tijolos...*

Eleonora também passou horas fazendo e desfazendo composições com lençóis brancos. Fazendo e desfazendo composições com pedaços de carvão.

É noite. A favela cintila. Cada luz é uma estrela – uma alma, ou um pequeno amontoado de almas, talvez reunidas ao redor de uma tela tremeluzente de televisão, talvez dois adolescentes se beijando sob uma lâmpada exposta em um beco, talvez uma mulher sozinha, abrindo uma porta de geladeira. Como ela está se compondo? Como ela está se expondo? O que significa para mim, mostrar isso a você, mesmo se a imagem é apenas como eu a imagino?

Imagine esse cartão-postal: o Pão de Açúcar se avoluma ao fundo, com a baía de Guanabara e seu azul plácido e profundo ao meio e, em primeiro plano, sobre uma mistura

2 LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. (3ª reimpressão). São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 75.

irregular de terra e de ervas daninhas, deita-se uma mulher de bruços, ao lado de um livro aberto.

**Série Precários: Saudades do Brasil**  
Eleonora Fabião, 2013  
Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro

No chão: abrir o livro *Saudades do Brasil*, de Claude Lévi-Strauss – registro de viagem com séries de fotos dos índios nambikwaras (estado de Mato Grosso, década de 1930).  
No chão: deitar-me como os fotografados e dar tempo ao tempo.

O que se segue é mais uma passagem de *Tristes trópicos* – talvez a mais famosa do livro – um apontamento de um antigo diário, que ele transcreve de maneira nostálgica:

No cerrado escuro, brilham as fogueiras do acampamento. Em torno do fogo, única proteção contra o frio que baixa, atrás do frágil biombo de palmas e de galhos apressadamente fincado no chão do lado de onde se teme o vento ou a chuva; junto dos cestos cheios de pobres objetos que constituem toda uma riqueza terrestre; deitados direto sobre a terra que se estende ao redor, frequentada por outros bandos também hostis e amedrontados, os esposos enlaçados estreitamente, veem como sendo um para o outro o apoio, o reconforto, o único recurso contra as dificuldades cotidianas e a melancolia sonhadora que, de vez em quando, invade a alma nambikwara. O visitante que, pela primeira vez, acampa no mato com os índios, sente-se tomado de angústia e de pena diante do espetáculo dessa humanidade tão completamente desvalida; esmagada, ao que parece, contra o solo de uma terra hostil por algum implacável cataclismo; nua, tiritante junto das fogueiras vacilantes. Ele circula tateando em meio ao matagal, evitando esbarrar na mão de alguém, num braço, num torso, cujos reflexos ardentes se entreveem à luz das fogueiras. Mas essa miséria é animada por cochichos e risos. Os casais abraçam-se como nostálgicos de uma unidade perdida; as carícias não são interrompidas à passagem do estrangeiro. Pressentimos em todos uma imensa gentileza, uma profunda despreocupação, uma ingênua e encantadora satisfação animal, e, reunindo, esses sentimentos diversos, algo como a expressão mais comovente e mais verídica da ternura humana.<sup>3</sup>

3 LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Op. cit., p. 276-277.

No chão. No chão. Deitando no chão nu.

Essa passagem e outras parecidas foram objetos de intensos escrutínios, entre os quais, talvez o mais intenso tenha sido o do próprio Lévi-Strauss, que sabia que suas projeções o incluíam em uma longa fila de descrições francesas do Brasil como uma impossível, amaldiçoada terra de pura natureza. A tristeza que ele encontra nos trópicos não é apenas a tristeza de uma população indígena dizimada: é também a tristeza da impossibilidade do seu próprio desejo por um paraíso imaculado. Entretanto, apesar de condenar a maneira como os europeus se apropriavam da indigeneidade para alimentar suas próprias fantasias, e até quando apontava para a violência inerente ao texto etnográfico, ele não conseguia deixar de reproduzir certas imagens de nobreza selvagem. As mais violentas delas talvez sejam também as mais meigas – as próprias imagens dos casais que ele tenta cuidadosamente não esbarrar enquanto tateia pelo matagal, esperando deixá-los, pelo menos por aquele momento, em paz. Mas dizê-lo, obviamente, já é pisotear toda aquela cena, e fotografá-la, e chamar aquela imagem de a cara do Brasil...

É certamente problemático transformar a imagem do indígena em cartão-postal fotográfico da nação. Mas seu apagamento seria menos perturbador?

Eleonora está deitada no chão, igual, e às vezes de maneira diferente, à menina nambikwara nua e empoeirada que Lévi-Strauss fotografou no então chamado estado de Mato Grosso, há quase oitenta anos. Eleonora veste calça jeans, uma blusa de manga curta e tênis. Seu rosto está encostado no chão e ela está tentando deixar o tempo passar. O Pão de Açúcar flutua à distância como o toco de um dente numa boca que ainda está em construção.

A canção de Caetano continua: é 1989, e ele ouve o turbilhão de vozes que tentam decifrar qual será, diante da primeira eleição direta desde o fim da ditadura militar, a cara política do Brasil. E, naquele turbilhão de vozes:

É chegada a hora da reeducação de alguém  
Do Pai do Filho do Espírito Santo amém  
O certo é louco tomar eletrochoque  
O certo é saber que o certo é certo  
O macho adulto branco sempre no comando  
E o resto ao resto, o sexo é o corte, o sexo  
Reconhecer o valor necessário do ato hipócrita  
Riscar os índios, nada esperar dos pretos<sup>4</sup>

E nesse momento de alienação, na medida em que a cara emergente da nação começa a assumir traços perturbadoramente familiares, o cantor é o estrangeiro, o estranho na sua própria terra mesmo quando ele sabe que é de novo a hora de tomar as ruas do país. Não se tomam as ruas *apenas* em manifestações políticas explícitas, mas também naqueles momentos solitários quando estamos tentando encontrar a nossa direção. Às vezes, compreendemos nossa relação com a nação no exato momento em que nos encontramos mais isolados e sozinhos, caminhando contra o vento, ou deitados sobre o chão – nesse caso, na boca linda, feia, selvagem, urbana e desdentada que é o cartão-postal impossível e inacabado do Brasil.

É 2013. O Brasil ainda está tentando se decifrar. Eleonora está com o rosto encostado no chão, tentando *dar tempo ao tempo*, compreender esse momento e esse lugar.

•

Eleonora costuma ter um contato muito específico com o chão. Às vezes, é a terra. Outras, a calçada. O Rio de Janeiro também é conhecido pelas suas calçadas – os desenhos famosos do calçadão de Copacabana – outra imagem de cartão-postal. A manutenção das superfícies de mosaico de pedras é trabalhosa e sua técnica de criação parece anacrônica – arcaica – e, no entanto, a insistência municipal em mantê-las se estende aos seus esforços para acomodar as mais novas tecnologias. Durante os preparativos para a Copa do Mundo, a Prefeitura começou a martelar códigos QR nas calçadas, para que os visitantes pudessem apontar seus telefones celulares para as imagens e acessar informações turísticas.



Enquanto isso, Eleonora explorava um tipo de relação muito diferente com a calçada sob seus pés. Ao invés de observar esses desenhos a distância, ou de apontar o telefone celular para eles, ela estabelecia um contato muito íntimo com aquelas pedras, conhecidas como *pedras portuguesas*.

4 VELOSO, Caetano. "O estrangeiro". Op. cit., p. 206.

Série Precários: rampa do MAM  
Eleonora Fabião, 2013  
Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro

À luz do dia, adesivar cores cítricas nas pedras portuguesas da rampa que conduz ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Ela só colore uma pedra ou outra. O laranja ácido salta de cada pedra isolada como um pequeno grito. Momentaneamente isolada daquela maneira, cada pedra colorida, parece falar pelas outras, fazendo com que desejemos ouvir todas elas.

Quais são as vozes mudas da multidão urbana? O que acontecerá se pararmos por um instante para escutá-las também?

Ação Carioca #1: converso sobre qualquer assunto  
Eleonora Fabião, 2008  
Largo da Carioca, Rio de Janeiro

Sentar numa cadeira, pés descalços,  
diante de outra cadeira vazia (cadeiras da minha cozinha).  
Escrever numa grande folha de papel:  
CONVERSO SOBRE QUALQUER ASSUNTO.  
Exibir o chamado e esperar.

Uma vez ou outra, alguém aceita sua oferta. Às vezes, alguém escolhe contar a ela algo muito íntimo. Ela faz o mesmo. Talvez, algo sobre as histórias de suas famílias. Ou talvez discutam a melhor maneira de paquerar uma menina. Ou a precariedade econômica. Ou lembrem-se de alguém que os magoou. Ou de alguém que amam.

E entendo o centro do que estão dizendo

Aquele cara e aquela:

É um desmascarar

Singelo grito:

“O rei está nu”

Mas eu desperto porque tudo cala frente ao fato de que o rei é mais

bonito nu<sup>5</sup>

Escrevo num cartão-postal: “Acho que se viermos aqui juntos algum dia, Felipe e Viniciús talvez nos convidem para ficar com eles, mas talvez pudéssemos nos

5 VELOSO, Caetano. “O estrangeiro”. Op. cit., p. 206-7.

hospedar na Love’s House. Algumas das garotas de lá parecem ser profissionais, mas imagino que outros casais se hospedem lá...”

Outro cartão-postal, outra ação, mais contato íntimo com as pedras portuguesas:

Ação Carioca #3: linha  
Eleonora Fabião, 2008  
Largo da Carioca, Rio de Janeiro

Polir, com pasta de limpeza e escovão,  
uma longa linha reta no calçamento.

O que significa escovar, assim como se escova os próprios dentes, as pedras sob seus pés? Tratar cada uma como merecedora de um cuidado particular?

Lembro-me da primeira vez em que caminhei pelo Pelourinho, o centro antigo da Bahia, cujo nome vem do pelourinho onde escravos costumavam ser punidos e expostos, e que hoje se transformou em um importante ponto turístico. O chão é pavimentado com paralelepípedos escuros e redondos, que dificultam o caminhar. Alguém me disse o nome dessas pedras: cabeça de nego.

Era sobre isso que caminhávamos.

Sou cego de tanto vê-la, de tanto tê-la estrela

O que é uma coisa bela?...

Nos locomovemos pela cidade sem ver no que estamos pisando, em parte porque, se realmente enxergássemos, se realmente enxergássemos sua beleza e realmente ouvíssemos o grito de cada pedra, seria insuportável. Mas talvez exista uma maneira de ver a cidade, e de ouvir a cidade, com ajuda ou oferecendo ajuda. Talvez pudéssemos nos locomover por ela de maneira menos cega se nos permitíssemos fechar os nossos olhos, ou os olhos uns dos outros.

Mais dois cartões-postais, mais duas ações:

Série Precários: toco tudo  
Eleonora Fabião, 2011  
Rua Uruguaiana, Rio de Janeiro

Com local de partida e de chegada preestabelecidos,  
caminhar com os olhos fechados. Aceitar a ajuda de estranhos.  
Tocar e ser tocada.

Há uma imagem no cartão na qual ela estende a mão, precariamente próxima de um emaranhado de homens em movimento, entre os quais apenas um parece talvez notar a sua situação. Ele olha de soslaio em sua direção, com uma expressão aparentemente confusa. Mas há também outra imagem na qual alguém parece oferecer o braço. Um homem moreno, de terno e gravata, que estende seu cotovelo desajeitadamente para que Eleonora agarre. Os olhos dela estão fechados, o homem parece encarar o chão, quase timidamente, como se não quisesse exagerar a intimidade da sua ajuda. É muito meigo.

Outro:

Série Precários: passeio na praça

Eleonora Fabião, 2013

Praia Vermelha, Rio de Janeiro

Propor a um frequentador da praça levá-lo para um passeio.

Condição: aceitar ter os olhos vendados.

Na bolsa: frutas, pincel, pluma, esponja, ervas aromáticas, lençol, água, etc.

Não tenho certeza – é a Valentina por trás da venda? De qualquer maneira, é uma criança, com uma expressão de puro deleite. Diria até que é uma criança mágica, levada e espirituosa – e que parece estar prestes a descobrir algo muito importante, algo para lá da sua idade.

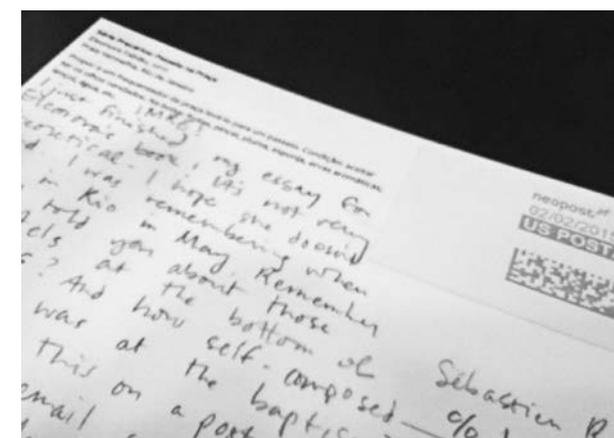
Eleonora, te perguntei isto?

O que é uma coisa bela?

Escrevo no cartão-postal:

Acabo de terminar o texto para o livro da Eleonora! Não é muito teórico – espero que ela não se importe. Recordava-me de quando estive no Rio em maio. Você se lembra do que contei sobre os dois hotéis ao pé da escadaria? E de como a Valentina estava serena durante o seu batismo? Estou enviando isto via cartão-postal, e não e-mail, para que o carteiro também possa ver esta linda cara. Eu te amo.

— Barbara Browning



## Por uma ética do estranho

### Tania Rivera

Imagino Eleonora Fabião silenciosa, de pé no meio do mundo. A um discreto movimento de suas mãos, subitamente começariam a vibrar os fios invisíveis que nos ligam uns aos outros. O pequeno gesto da artista iria se espalhando, ondulante, até espraiar-se pelas ruas, nas casas e nos edifícios, nos carros e nos passantes, tocando cada um e todos nós, de modo imprevisível e quase imperceptível. Então, ao contrário do maestro que permanece firme, mestre de sua orquestra, Eleonora imediatamente começaria a dissolver-se, misturando-se às pessoas, ao chão e aos prédios, às buzinas e às falas, aos balbucios e suspiros da grande cidade.

Fazer vibrar as cordas que entre nós ressoam é feito grandioso, mas que nada tem de espetacular. Ele só pode ser realizado em pequenas ações pontuais e discretas, quase invisíveis, graças a atos quase gratuitos que se inscrevem entre sonho, palavra e corpo. Tais intervenções sutis despontam na cena do mundo e a desestabilizam de modo a redesenhar as linhas, os laços, a teia a que chamamos vida.

•

O trabalho mais emblemático de Fabião talvez seja aquele que se chama justamente *Linha* e vem se realizando desde 2010. A artista pediu a uma conhecida para marcar um encontro com alguém que ela não conhecesse e lhe fornecesse apenas data, horário e local. Sem saber nem mesmo o nome da pessoa que a receberia em sua casa, Fabião levava café, chá e açúcar brasileiros (ela residia em Nova Iorque, naquele momento). Durante o encontro a artista e essa pessoa deveriam descobrir/criar uma ação que ambas quisessem realizar juntas. O segundo encontro seria então fixado, e antes dele seriam tomadas as providências necessárias para o trabalho planejado. Uma vez executada a ação, o colaborador seria solicitado a escolher

um conhecido seu e marcar com ele novo encontro para a artista – de modo que a linha vá se traçando de uma a outra pessoa, de um a outro ponto no espaço e no tempo, em um ziguezague virtualmente infinito.

A motivação da artista não é fazer amizade com cada colaborador de *Linha*, mas formar um pacto que permita que duas pessoas cheguem a ações como mergulhar de mãos dadas nas águas geladas do rio Hudson ou “plantar” um pé de figo na barriga de uma delas, no deck do *ferryboat* que liga Manhattan a Staten Island. Desconfio, porém, que a ação nela mesma não seja o mais importante para Fabião. O estranho convite a conceber uma ação conjunta é a senha de abertura de um universo habitualmente mantido em segredo e raramente compartilhado: aquele dos devaneios, das loucas fantasias de cada um. O projeto de ação é, assim, uma espécie de isca para chegar a outra coisa ainda mais importante: aquilo que Fabião chama “circulações afetivas”. Entre palavras e corpos, gestos e sonhos, elas levariam a uma passagem, a uma transformação: a um “passe”, como diz a artista. Algo *passa* e se transmite entre as pessoas em jogo, e é isso, justamente, que deve se materializar em uma ação conjunta e vivida como uma espécie de celebração de tal acontecimento. A performance se redefine, então, para Fabião, como um “passe performativo”.

A ideia de passe performativo retoma assim algo muito vasto e antigo que chamei aqui – de forma um tanto prosaica – de *encontro poético*: aquilo a que a arte nos convida e que sempre envolve *outros*, mesmo quando não apresenta corporalmente um outro específico. O que *acontece*, na arte (quando acontece, pois aí não há garantias, mas apenas convites, apostas e endereçamentos), implica sempre algum grau de compartilhamento: trata-se de algo que se dá *entre nós*, e que pode eventualmente acontecer fora da arte, quando a vida é arte em si mesma. Ao longo dos encontros de *Linha*, a artista percebeu que essa peça “proporciona modos de convívio peculiares, circulações afetivas inusitadas, desconfigurações e reconfigurações pessoais agilíssimas” e – sem dúvida, o mais importante – ela gera “uma forma de prazer única – algo que nunca havia experimentado antes”.<sup>1</sup> A ação consiste em uma montagem complexa e ritualizada – uma partitura – que tenta engatar algo único: uma experiência afetiva e corpórea, um encontro desejanter e estranhamente prazeroso.

Pode surpreender que tal encontro poético aconteça em tão pouco tempo de convivência quanto o proposto em *Linha*, sem que haja qualquer situação prévia de familiaridade. Mas pode ser que a agudez e a força do encontro dependam justamente de uma certa anonimidade e de uma *heterotopia* – talvez eu só possa verdadeiramente

<sup>1</sup> Como diz Eleonora Fabião em uma fala intitulada “uma performance chamada *Linha*: encontros com o encontro”.

encontrar alguém fora de meus círculos habituais, destacado dos lugares onde eu e meus outros já têm posição definida. A arte assim delinea e reconfigura espaços-tempos singulares, abrindo janelas na cena cotidiana – e revirando nela o meu lugar.

*Linha* demonstra assim um fato fundamental, mas habitualmente recusado: precisamos de estranhos. O estranho não é aquele que vem perturbar o idílio do semelhante, mas aquele que é valorizado e ao mesmo tempo temido, porque tem o poder de romper as amarras de minha própria identidade e abrir-me para outra coisa – que, por falta de nome fixo, denominamos vagamente de *poesia*.

•

O pensamento moderno ocidental é refém da noção de identidade, que permite o delineamento autônomo de um *eu* unitário ao qual se opõe o *outro*. Este pode ser o semelhante – aquele cuja identidade é diferente, porém análoga à minha – ou o estrangeiro, cuja identidade me é dissemelhante e que pode tanto ser malvisto e temido quanto idealizado e invejado em seu exotismo. Discursos a favor da aproximação e valorização do estrangeiro frequentemente tendem a construir uma figura do outro bem delineada como identidade própria e, assim, reforçam sua diferença em relação ao *eu*. Apesar de bem-intencionados e tão importantes na atualidade, elogios da alteridade podem, por isso, chegar a reforçar minha identidade e meu pertencimento ao grupo de meus semelhantes, tendo como consequência paradoxal que o estrangeiro seja mantido à distância. Apenas o encontro no qual minha própria identidade seja fissurada e posta em crise, assim como a dele, é capaz de propiciar uma real experiência do outro (aquela na qual “eu é um outro”, como escrevia Rimbaud, assinalando no cerne de sua obra poética uma experiência de estranheza).

O estranho é às vezes outro nome para a poesia, e seu maior teórico é Sigmund Freud em seu famoso texto sobre o *Unheimliche* [Inquietante], de 1919. O estranho e inquietante é, ao mesmo tempo, familiar, como mostra esse curioso termo alemão cujo sentido oscila entre os dois extremos: o que mais estranha é aquilo que se revira e de repente revela-se muito próximo e íntimo. O estranhamento do mundo, que a literatura e a arte seriam capazes de operar magistralmente, mas que também pode ser vivenciado em situações pontuais da vida cotidiana, estaria para o psicanalista articulado à vivência do duplo, na qual o próprio eu se torna estrangeiro. O modelo minimalista desse acontecimento seria a situação de, por um átimo, não reconhecer a própria imagem no espelho. Sou, em parte, estrangeiro a mim mesmo – e essa é uma das maneiras possíveis de se definir o que a psicanálise chama de *inconsciente*.

Evitando a armadilha identitária contida no termo *outro* em sua oposição ao *eu*, o estranho pode nomear aquele que não pode ser claramente delimitado em relação

a mim, pois, apesar de diferente, mostra ter comigo uma familiaridade fundamental. Enquanto o outro seria aquele que tradicionalmente desempenha o papel da alteridade como complemento identitário (o *alter ego*), a posição do estranho seria aquela da *outridade*, para usar um termo de Octavio Paz. “A poesia: procura dos outros, descoberta da outridade”,<sup>2</sup> formula o poeta e crítico mexicano. A arte busca outros – pois ela é sempre endereçamento a alguém – mas o que nela se encontra é outra coisa: a dimensão da diferença como inerente ao próprio *eu*. Eleonora Fabião vai na mesma direção ao reconhecer e valorizar “o estranho e a estranheza como modos de conhecimento e de relação”,<sup>3</sup> atribuindo ao ato performativo nada menos que o poder de “revelar o estranho-de-todas-as-coisas”.<sup>4</sup> Na performance trata-se, portanto, para a artista, de assumir o estranho como *método*.

Assim, a ação *Converso sobre qualquer assunto*, realizada em várias cidades do mundo a partir de 2008, consiste em uma situação banal, aquela de conversar com as pessoas na rua, ativada por um *setting* composto de duas cadeiras de cozinha e um cartaz anunciando seu título. Sua realização como *Ação Carioca #1*, no Largo da Carioca, Rio de Janeiro, explorava uma prática que não é incomum nas ruas da cidade, a de iniciar uma conversa com um desconhecido em situações de proximidade física, como filas etc. Porém, ao destinar ao estranho uma cadeira e tornar-se disponível para qualquer assunto – e não apenas comentários rápidos sobre uma dada situação compartilhada, como costuma acontecer –, a artista expande os limites dessa prática, borrando as fronteiras entre o público e o íntimo, o amigo e o desconhecido, o lugar de passagem e o de convivência. Em um sutil deslocamento poético, ela põe em questão o que realmente se troca – o que está jogo – em cada conversa, por mais banal e cotidiana que ela seja.

Algo se troca: o meu se torna seu e o seu, meu. Ou será que o “meu” já era do outro? O mais íntimo pode se revelar *êxtimo*, para empregar o belo neologismo de Lacan. O mundo é algo que se compartilha em delimitações fluidas, em transições – e transações – entre nós. Na *Série Precários: troco tudo* (2013), Fabião faz dessa negociação o cerne de sua prática. Em um local movimentado e popular como a Feira de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, ela se aproxima de desconhecidos perguntando se trocariam algo com ela, sucessivamente, até que todas as peças de roupa, calçado e acessórios que utilizava no início da ação tenham sido substituídos.

•

<sup>2</sup> PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 319.

<sup>3</sup> Na fala “uma performance chamada *Linha*: encontros com o encontro”, já citada.

<sup>4</sup> Idem.

Trata-se de explorar uma zona de troca entre mim e o outro de modo a pôr em prática um modo de ser *estranho*, e assim renunciar à unificação e à fixidez identitárias. Tal proposta, que é ao mesmo tempo estética, subjetiva e política em um sentido amplo, ressoa uma questão fundamental para o modernismo brasileiro. O Manifesto Antropófago, do escritor Oswald de Andrade, que costuma ser considerado marco do modernismo no país, já sentenciava, em 1928: “só me interessa o que não é meu”. Inaugurava-se o movimento antropofágico, no qual a posição colonial do país era culturalmente assumida (e subvertida) em uma anárquica deglutição dos movimentos artísticos europeus. Se a antropofagia traz à baila uma certa brasilidade na qual não faltam cores e temas tropicais, seu fundamento não consiste em uma afirmação da identidade nacional. Muito pelo contrário, o que é central na antropofagia é um tratamento crítico da própria noção de identidade – “só me interessa o que não é meu”, justamente, pois o que me seria próprio é problemático e complexo, oriundo já de uma miscelânea de apropriações, como bem mostra a história brasileira.

(A identidade é uma linha que parte em muitas direções.)

No Manifesto Antropófago, Andrade parte de uma notável leitura do famoso *Totem e tabu*, de Freud, de 1913. Esse livro reconstrói a origem da civilização através do mito da horda primitiva, que teria sido dominada por um pai perverso até o dia em que os irmãos, unidos, teriam conseguido assassiná-lo. Em um banquete totêmico, cada um deles teria deglutido uma parte do corpo do pai morto e através dessa incorporação se identificaria com ele, compartilhando a partir daí com seus irmãos o pertencimento àquele grupo, a “identidade” social que os tabus e as demais práticas ligadas ao totem viriam manter e reforçar, em contraste com os demais agrupamentos. Desse modo teria surgido a sociedade com suas leis e prescrições.

Oswald de Andrade propõe uma subversão dessa narrativa, a partir da substituição do banquete totêmico pelo ritual antropofágico dos índios tupis da costa brasileira no século XVI. A prática canibal desses indígenas consistia em comer o inimigo valoroso, o valente prisioneiro de guerra, após um longo período de convivência no qual ele era familiarizado, recebendo nome e esposa e gozando de uma liberdade da qual, curiosamente, não tirava proveito para fugir do cativo. O festim antropofágico no qual se incorporava por fim esse estranho-familiar, ao término desse processo, não correspondia em absoluto à mera eliminação de um estrangeiro indesejável ou a uma punição por crimes de guerra, mas era parte de uma curiosa, longa e ritualizada experiência de alteridade. O canibalismo deve ser tomado, portanto, como indica o antropólogo Renato Sztutman, como “uma ética”,<sup>5</sup> na medida em que consiste em

colocar-se no lugar do outro (como vem sublinhando Eduardo Viveiros de Castro em seus escritos antropológicos).

(Tal experiência do outro não deixa, porém, de ter uma faceta de extrema violência: aquela da cruzeza do canibalismo, que o uso alegórico da prática por Andrade não consegue calar totalmente. O encontro com o outro talvez não seja apenas prazeroso, pois a presença do corpo implica um “atrito das presenças”, para usar uma fórmula de Fabião,<sup>6</sup> antes mesmo que qualquer transação se dê entre diferentes *eus*. Ao prazer talvez esteja sempre imbricada, latente, alguma dose de angústia.)

Longe de reivindicar uma dada identidade indígena, trata-se na antropofagia de um modelo de incorporação do outro que duvida da identidade e brinca com as fronteiras entre o eu e o outro, em uma troca constante e constitutiva, em um jogo em que corpo e sujeito se destacam e acoplam em certa mobilidade. Trata-se de um modo de se identificar com o outro que pressupõe e assume um descentramento na concepção do “si-mesmo”. “Tupi or not tupi”, reza o Manifesto Antropófago – é parodiando Shakespeare que a principal etnia indígena é assim ironicamente afirmada, em inglês. Na arte e na literatura brasileira, isso marca uma concepção crítica da posição de colonizado que se traduz em apropriações lúdicas e alegóricas dos cânones modernistas europeus, como se vê especialmente nas torções que a produção literária de Oswald de Andrade realiza no modelo do surrealismo (e, mais tarde, na reinvenção de Joyce por Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas*). Mais ou menos latente ao longo das décadas seguintes, o elã antropofágico será explicitamente retomado na música e nas artes pelo movimento tropicalista, em 1967.

Ao longo da década de 1960, artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica fazem do cerne da arte um certo deslocamento identitário, assumindo a obra como uma proposição, um convite ao outro. Essa proposta vai muito além da ideia de “interação do público”, na medida em que põe radicalmente em questão a posição autônoma do artista, bem como da própria obra. Só o outro completa a obra de arte, que não existe sem ele: essa é a proposta fundamental que não deixa de ressoar o cerne da proposta antropofágica e se desdobra em trabalhos numerosos e variados, com nuances que, naturalmente, não terei tempo de analisar neste curto ensaio. Quero

5 SZTUTMAN, Renato. “O retorno dos antropófagos”. In: *XXIV Bienal de São Paulo. Antropofagia e histórias de canibalismos*. Disponível em <http://www.escolasaopaulo.org/ESCOLA%20SP%20PDF%202013%20.pdf>, p. 12.

6 FABIÃO, Eleonora. “Corpo cênico, estado cênico”. *Revista Contrapontos-Eletrônica*, 10(3):323, set-dez, 2010. Disponível em <http://www6.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256/1721>.

apenas assinalar que o corpo tem nessas propostas importância central, mas em geral não se trata do corpo do próprio artista, e sim de outros. O corpo aparece de modo fundamentalmente crítico e nunca é tido nele mesmo como uma evidência. Na medida em que a identidade unitária é questionada, o corpo não pode mais ser garantia de sua delimitação. Ele se torna, então, uma espécie de instrumento crítico, podendo ser tomado como sede das percepções que permite que se vá além da percepção (rumo ao *Suprassensorial* de Oiticica), como encruzilhada de questões estéticas, culturais e políticas (nos *Parangolés*, também de Oiticica), como lugar de fantasias a serem vividas e postas em palavra coletivamente (na *Fantasmática do corpo*, de Lygia Clark), como terreno para uma transformação do sujeito (na *Estruturação do self* que Clark apresenta como uma psicoterapia), etc. Seja como for, em última análise, o corpo como tal está irremediavelmente *perdido* (penso na *Nostalgia do corpo* – Clark, ainda e sempre).

O trabalho de Eleonora Fabião reverbera essa tradição crítica e propositiva, fazendo da inter-relação com o outro seu ponto central, de modo questionador e transformador. De modo *estranho*. Sua posição é fundamentalmente ética – podemos chamá-la “ética do estranho” (mas talvez seja supérfluo, na medida em que a ética deve ser sempre a do estranho, ela é o que deve nos conduzir a experimentar o lugar do outro).

A presença de Lygia Clark é especialmente marcante na trajetória de Fabião, que por vezes retoma proposições coletivas como *Baba antropofágica* (1973) – justamente a proposição clarkiana que explicita a importância da herança antropofágica em sua obra. “Buscamos o outro para encontrarmos com ele e com nós mesmos”, escreve Fabião. E prossegue: “a busca é narcísica nas pareências. A busca é avassaladora no medo da perda”.<sup>7</sup> (Ao copiar esse trecho, digitei: “no *meio* da perda” – talvez porque acredite que tal perda não é somente objeto de temor, mas também de uma certa atração). Seja como for, como sentencia a artista, concluindo o trecho, “a busca é transformadora na diferença”. A diferença do outro é buscada como possibilidade de estranhamento e transformação de si mesmo – e do outro. E do mundo.

Como explicita *Linha*, trata-se assim de isolar e pôr em evidência – como em uma experiência de laboratório – aquilo que é o próprio tecido de nossa vida cotidiana: a trama entre mim e os outros, o entrelaçamento no qual familiaridade e diferença se alternam e por vezes se mesclam, de modo a nos indicar – e nos fazer explorar e fruir – nossa própria escondida estranheza. Desse tecido, Fabião retira algumas

7 FABIÃO, Eleonora. *9 dias, 89 instantâneos*. Encarte em *Encontro: Rumos Itaú Cultural Teatro 2010-2012*. São Paulo: Itaú Cultural, 2013.

linhas para fazer-nos sentir, de maneira nua e verdadeira, o que acontece entre mim e o outro, mas habitualmente encontra-se soterrado nas esferas convencionais da amizade, da relação amorosa, do contato de trabalho etc. “Transações” é uma palavra cara à artista. Em *Linha*, o encontro é íntimo, mesmo que delimitado pelas regras do trabalho artístico (ou talvez *graças a elas*), pois se formula um convite singular: compartilhar desejos e devaneios. Para Fabião, trata-se de “gerar programas performativos geradores de histórias”<sup>8</sup> – a performance visa incitar narrativas fantasmáticas, ela quer fazer surgir palavras-sujeito (que não são exclusivamente de um ou de outro, mas estão de saída *entre* eles). O convite à ação conjunta é tão louco, portanto, quanto a proposta de sonhar conjuntamente (“sonho um longo sonho no qual cada um sonharia [...] / sonho na borda do mundo e da noite”, como escreve Louis Aragon<sup>9</sup>).

(E a linha caminha de pessoa em pessoa, imprevisível como a vida, infinita como o sonho.)

Tal contato íntimo com o outro implica, como não poderia deixar de ser, o corpo. Sua presença, seu atrito com o mundo e os outros corpos. Mas o corpo não é tudo. Sua presença nela mesma não garante o encontro capaz de desfiar linhas. O corpo talvez não seja uma evidência, mas um desencadeador: algo que incita a uma reconfiguração dos elementos de dado sistema. O corpo serve para se atravessar portas e espaços, para se tocar objetos e outros corpos; ele é território de transação com o mundo, de passagem, de *passé*. O corpo cruza fronteiras, ele está entre um e outro, ele mesmo é “qualquer coisa de intermédio” como dizia de si o poeta português Mário de Sá-Carneiro. “O teu corpo, esse palco” – esse palco “fluido”,<sup>10</sup> diz Eleonora – nele entrecruzamos o mundo e os outros. E para estar entre um e outro sujeito, o corpo não pode ser inteiro, ele tem de ser o contrário da imagem na qual a identidade encontra sua âncora imagética. O corpo se mostra, então, do modo que – creio – ele realmente é: *em partes*.

Comovem-me as fotografias de pés, mãos e umbigos que Fabião faz de cada participante da *Linha*. Em vez de afirmar e mostrar o corpo do outro por inteiro – e reafirmar assim sua alteridade monádica –, a artista pinça poeticamente partes do

8 Na fala “uma performance chamada *Linha*: encontros com o encontro”, já citada.

9 ARAGON, Louis. *Une vague de rêves*. Paris: Seghers, 1990, p. 28.

10 FABIÃO, Eleonora. “Corpo cênico, estado cênico”. Op. cit., 322.

corpo, em um ato íntimo e até amoroso. De fato, o corpo está sempre em pedaços. Essa é uma importante lição da psicanálise: a unidade corporal é uma construção que coincide com a formação da ficção que chamamos de *eu*. O bebê vê sua imagem no espelho e, pela primeira vez, nela se reconhece. Seu corpo, que até então não era percebido como unificado e não estava claramente delimitado do exterior, subitamente conforma-se à identificação com essa imagem e nela encontra seus limites e sua superfície de compartilhamento com o outro. Apenas nesse momento dentro e fora são claramente destacados e um eu "interno" toma forma e oposição ao outro e aos demais elementos do mundo. Unificado graças à identificação com uma imagem especular que deixa de fora parte de sua vivência corporal, o eu se cristaliza assim em uma alienação fundamental, como aponta Jacques Lacan.

Mas faltou dizer algo fundamental: diante do espelho, é o olhar de um outro que confirma ao bebê que aquele é seu corpo e, portanto, aquela imagem é o que ele *deve ser*. Não se trata aí de qualquer outro, mas de alguém que o ama e de quem ele depende para sobreviver – mãe, pai ou outra figura investida desse papel. O corpo só se torna próprio se o outro o reconhece e confirma, se este o olha e, ao olhá-lo, de alguma maneira ama-o. O corpo se faz no entrecruzamento amoroso de olhares. Ele só é "próprio" se for tomado pelo outro como "alheio". Por isso, "o corpo performativo", como afirma Fabião, só pode ser "um campo de relações", um "entrelugar".<sup>11</sup>

(Não existe corpo sem o olhar do outro. Nunca se está sozinho no palco do mundo.)

Ao inscrever-se entre mim e o outro, a imagem corporal que sustenta a ilusória unidade do eu toma e transforma o lugar (o *entrelugar*) que, antes dela, era ocupado por certo objeto fundamental: o seio materno. Na construção narrativa freudiana que tenta dar conta da origem do desejo, ele é o objeto que permitiria a passagem da necessidade (do alimento que é o leite) ao desejo (do corpo, da presença da mãe). Inicialmente, ele não seria percebido como "fora", como parte de outro corpo, mas ocuparia uma zona de indiscernibilidade entre o bebê e a nutriz. Experimentar a falta do seio materno no momento em que se anseia por ele corresponde, assim, a uma vivência de perda corporal que funda o movimento desejante como busca do objeto perdido. O objeto de desejo, que tentamos sempre reencontrar, é aquilo que um dia teria sido parte de mim (e do outro).

Assim, o corpo não delimita claramente um eu em presença, mas carrega sempre consigo, estranhamente, o outro e o objeto. O corpo é *dúbio*: por um lado, meu

11 FABIÃO, Eleonora. "Corpo cênico, estado cênico". Op. cit., 323.

corpo coincide com meu eu que se relaciona com objetos, por outro, ele mesmo é um objeto – não apenas para outro que comigo se relaciona, mas para mim mesma, que *tenho* um corpo mais do que o *sou*, como revela nossa fala cotidiana. Por isso o corpo é um entrelaçamento, um quiasma na carne do mundo (como diz Maurice Merleau-Ponty) –, ele é zona de intersecção na qual podem tomar lugar alguns objetos do mundo, aqueles que marcam uma intersecção entre eu e o outro. Tal entrelugar do objeto é aquele mesmo que, a partir de 1976, Lygia Clark visa ativar em sua proposta "terapêutica" de *Estruturação do self*, utilizando os belos e precários objetos feitos de saco plástico, ar e pedra, rede, tecido, areia, água etc. que ela denomina *objetos relacionais*, tomando emprestado o conceito psicanalítico de Donald Winnicott.

(Corpo é o que se parte entre mim e o outro, fazendo-nos perder, entre nós, um certo objeto.)

Qualquer objeto do mundo, seja ele preexistente ou criado por mim, pode ser, portanto, semeado de corpo, ou melhor, de presença, de *entre-presença*, desde que eu injete nele um pouco de mim, em uma operação poética que gosto de denominar *disseminação*. Nessa operação, põe-se em prática e se atualiza o fato de que o sujeito não habita propriamente seu interior, claramente delimitado dos objetos – ao contrário, ele só se efetiva *fora de si*, nos objetos. Tal estranha condição parece-me fornecer a base implícita da aventura da arte. Qualquer objeto, qualquer coisa do mundo pode se tornar arte, desde que nele germine uma presença do sujeito (com surpresa e estranheza, encontro em um escrito de Fabião, justamente, a bela expressão "objeto semente"). O mesmo gesto de disseminação implica, além disso, que tal presença seja de saída endereçada a outros, fazendo do objeto uma espécie de *objeto-passe*. O pequeno, porém potente, gesto de que eu falava no início deste ensaio talvez seja aquele de semear – a si mesmo, tornado outro – nos elementos dispersos do mundo. (Em alguns, brotamos. Em outros tantos, morremos.)

Em vários, reencontramos a forma prenhe de vida das coisas. Assim foi na praça Tiradentes, em 2012, na ação *Quase nada, sempre tudo #1: 25 tijolos*. Durante horas, Eleonora Fabião fez e desfez, com seu corpo, composições com esses elementos. A fotografia que mostra um braço e parte da lateral do corpo alinhados a uma fileira de tijolos mostra de forma inequívoca tal disseminação do corpo – ou melhor, de algo a mais que o corpo, mas que este indica: de uma certa presença, nos objetos do mundo. O corpo está fora dele mesmo: nos objetos, ou melhor, entre ele e os objetos.

Ou melhor: a presença não está no próprio corpo, mas no que ele semeia *fora*: no mundo, no objeto, no outro. “O entrelugar da presença é em nosso corpo o que não está em nós”, na expressão de Fabião.<sup>12</sup> (Com tijolos, assim como com o corpo, constrói-se uma frágil arquitetura do sujeito.)

Em *Quase nada, sempre tudo #3: 9 lençóis*, realizado na mesma praça em 2013, com partitura análoga ao primeiro trabalho da série, faz-se entre o corpo da performer e os lençóis uma espécie de dança na qual corpo e tecido se tornam igualmente *corpos* (que disseminam no ar cada gesto aí realizado, para o olhar de outros). Tecido ou tijolos se subtraem assim da lógica da mercadoria, do consumo, para se tornarem pedaços de sujeito que se oferecem ao olhar e ao corpo do outro. São coisas que se trocam, como vimos na ação *Troco tudo*, que a artista só interrompe quando tiver substituído (passado adiante) tudo o que cobria seu corpo. As próprias notas de dinheiro não são mais do que isso, no fundo: apêndice do meu corpo, endereçado ao outro, à troca (na *Série Precários: dinheiro*, 2012, Fabião ata à testa um arame de comprimento maior que seu braço, e na ponta dessa linha engancha uma cédula).

No objeto-passe ou objeto-semente ressoa, antes ainda do *objeto relacional* de Lygia Clark, a teoria do *não objeto* que o poeta e crítico Ferreira Gullar formula em 1960. Diante de um trabalho de Clark composto de partes móveis em madeira, Gullar acreditou encontrar não um objeto no sentido usual do termo, com seu uso e significado, nem tampouco o objeto que filosoficamente seria o complemento do sujeito, mas um *não objeto*: algo que se recusa como objeto para, em contrapartida, ser capaz de convidar o outro a experienciá-lo como sujeito. Como recusa e resistência à objetificação do mundo, Eleonora Fabião pode explorar essa potência negativa do objeto de modo a quase fazê-lo desaparecer – como a água que ela faz repetidamente escoar entre um jarro de prata e um vaso de barro, na rua e eventualmente com a ajuda dos transeuntes, até que não reste nada (*Ação Carioca #7: jarros*, 2008; *Ação Bogotana #2: jarros*, 2009; *Ação Fortalezaense #5: jarros*, 2010; *Ação Rio-Prentense #5: jarros*, 2012). Todo e qualquer objeto poderia assim desmaterializar-se, talvez, para se tornar a semente de um gesto a se compartilhar.

Na arte parece se tratar, assim, de trazer algum corpo para presentificar o objeto ausente, ou de pôr em evidência algum objeto para presentificar o corpo que não está lá. Ou ainda de agenciar um complexo jogo entre corpo e objeto, de modo a fazê-los se alternarem e intercambiarem em prol de uma estranha presença. Seja como

12 FABIÃO, Eleonora. “Corpo cênico, estado cênico”. Op. cit., 322.

for, podemos dizer que a arte é sempre *um pouco de corpo*, embora o que está realmente em jogo, o encontro poético, seja imaterial (as partes e imagens do corpo, assim como do objeto, podem apenas dele dar notícias).

De fato, disso só podemos guardar restos, vestígios. Fotografias, palavras. Mais do que registrar uma ação passageira que, ela sim, teria o estatuto de arte, a função dos relatos e das imagens é a de retransmitir tal encontro e disseminá-lo em nós, no mundo. Nessa disseminação, é notável o papel da escrita no trabalho de Eleonora Fabião. Suas ações envolvem um contínuo trabalho com as palavras, tanto em notas prévias quanto em formulações oriundas das práticas corpóreas. A artista “sua” ideias e dá corpo a palavras. Ela afirma necessitar “esculpir massa verbal”<sup>13</sup> para seguir adiante, e suas esculturas verbais devem, de fato, ser tomadas como poesia, em uma prática literária que poderia eventualmente se apresentar de forma independente, apesar de estar organicamente entrelaçada a suas ações. A um olhar mais atento, as proposições da artista se revelam montagens complexas entre gestos e palavras, corpos e lugares, espaços e objetos. Os textos e as falas públicas de Fabião (que é também professora universitária) não deixam de fazer parte dessas montagens, em uma escrita ensaística que também convida o ouvinte ou leitor a um *passé*, ao *passé* performativo. Trata-se de instaurar, a cada momento, um circuito aberto à vida, uma circulação afetiva, uma centelha lançada no mundo como uma garrafa de naufrago na imensidão do mar.

Em *Linha*, além das imagens de umbigos, pés e mãos, Eleonora Fabião fotografa janelas e portas de entrada das casas das pessoas. Do corpo à morada ela traça assim uma linha. De cada um à sua caverna, uma inscrição se marca como a dos homens pré-históricos com suas mãos em negativo, obtidas pela saliva com pigmento soprada sobre a mão pousada na parede da rocha. Vestígio de presença – passada. Nossa relação com o espaço é a de marcação do lugar de alguém que ali esteve. Em *Ação Carioca #3: linha*, de 2008, Fabião poliu, com pasta de limpeza e escovão, uma longa linha reta no piso de pedra portuguesa do Largo da Carioca, densa região de passagem no centro do Rio de Janeiro. Trata-se de “abrir zonas de indiscernibilidade no corpo da cidade”, como diz a artista. Zonas entre cidade e gente, entre eu e o outro, entre mim e mim mesma, surgem na paisagem urbana, graças a um gesto corporal que inscreve o sujeito no tecido vivo do mundo. Pois “se o performer

13 FABIÃO, Eleonora. “Corpo cênico, estado cênico”. Op. cit., 321.

evidencia o corpo é para tornar evidente o corpo-mundo”.<sup>14</sup> E tornar evidente o corpo-mundo é transformar e recriar a cidade (que atos constroem a cidade em que queremos viver? – pergunta Fabião).

Mas a inscrição do sujeito no corpo-mundo é, como se vê nessa *Ação Carioca #3*, sutil e transitória – a sujeira em breve voltaria a ocupar de forma homogênea o calçamento, por ação dos sapatos dos passantes, da poeira dos carros e talvez de alguma chuva. Trata-se de uma escrita móvel e infinita do corpo no texto da cidade, e ela pode chegar a consistir em nada mais que o puro deslocamento da artista pelas ruas (de olhos fechados como para tornar mais concreta a presença do corpo, na *Série Precários: toco tudo*, Rio de Janeiro 2012 e Montreal 2014, tocando nas coisas e pessoas e sendo tocada por elas – e aceitando, é claro, a ajuda de estranhos). O mundo se faz das inscrições – nem sempre imagéticas, por vezes quase invisíveis e sempre a se refazer – do sujeito nos elementos que o cercam. Disseminação amorosa do que me é mais íntimo no espaço, na rua, no mundo enorme que jamais conseguirei abarcar.

•

As imagens de Eleonora de que mais gosto são aquelas em que seu corpo segue a partitura dos índios nambikwaras deitados no chão que Lévi-Strauss retrata em seu *Saudades do Brasil* (*Série Precários: Saudades do Brasil*, 2013). O corpo da artista se entrega à grama rala que tem como pano de fundo o Pão de Açúcar em cartão-postal – o chão que piso com frequência em minhas caminhadas em busca de ar e imensidão percebo agora. O abandono do corpo à terra me traz de volta um episódio íntimo, belo e doloroso – minha filha de sete anos que, pela primeira vez diante da lápide de seu pai falecido há pouco, abraça a terra com todo seu corpo, de bruços, materializando corporalmente o que a palavra “saudade” tem de transcendente.

A saudade do outro é aquela de mim mesma, no mundo.

14 FABIÃO, Eleonora. “Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea”. In: *Próximo ato: teatro de grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011, p. 240.

## A intimidade como pensamento

Felipe Ribeiro

Em 2008, Eleonora Fabião inicia suas Ações no Largo da Carioca.<sup>1</sup> Há momentos em que Eleonora encontra pessoas. Há momentos em que elas conversam. Há momentos em que ela lê para o espaço. Há momentos em que chega ao relógio do Largo da Carioca traçando mentalmente uma linha reta de sete quarteirões em sua direção e seguindo-a de olhos fechados. Há momentos em que a linha é uma linha esfregada, que traça enquanto limpa o chão do largo. Há momentos de espera nesse largo – Eleonora leva cadeiras da sua casa, tira os sapatos e senta-se. Há momentos em que convida artistas conhecidos seus para deitarem-se no chão, sobre um papelão caso prefiram, e aplica-lhes Reiki. Há momentos em que o ar, o calor do ar e sua umidade ganham o protagonismo da ação – Eleonora passa água de um jarro de prata para um de barro até que a água evapore. Venho acompanhando as Ações desde o início, registrando-as em fotos e vídeos, e percebo que cada uma delas, por suas distintas durações e reverberações, fomenta um circuito de intimidade com o espaço em que acontece. Intimidade que se constrói nas formas de contato com o chão, na relação com sua sujeira, no deslocamento de móveis de casa para a rua, bem como pelas inflexões de temporalidades da espera, da historicidade do lugar, das memórias póstumas de Brás Cubas.

1 *Ações Cariocas* (2008) é a primeira série desenvolvida no Rio de Janeiro. Eleonora escreveu sobre o trabalho e publicou versões ligeiramente distintas: "Acciones Cariocas: siete acciones para Rio de Janeiro". *Conjunto: Revista de Teatro Latinoamericano*, 153, out-dez, 2009 (Cuba: Casa de Las Americas); "On precariousness and performance: 7 actions for Rio de Janeiro". *Women and Performance: a Journal of Feminist Theory*, 20(1), march 2010 (New York) e "Ações Cariocas: 7 ações para o Rio de Janeiro". *Cavalo Louco – Revista de Teatro da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz*, 5(8):14-18, julho, 2010 (Porto Alegre).

As Ações são trabalhos realizados no espaço público. Entendo espaço nos termos de Nigel Thrift: um híbrido de concretudes, disposições e fluxos.<sup>2</sup> As Ações criam e evocam relações de espaço e tempo que enchem o Largo da Carioca de estranho e de familiar. É essa relação ambígua que gera a intimidade a qual me refiro – intimidade que é um jeito de se posicionar, de se aproximar estranha e familiarmente, ou mesmo um ato de luxúria. Estabelecer intimidade com aquele local é também, de alguma forma, estabelecer intimidade com esferas mais amplas que o compõem; não apenas com aquele espaço público específico, mas com o espaço público em geral. Às Ações Cariocas seguiram-se outras na Praça Tiradentes, Praia Vermelha, São Cristóvão, Arpoador, Ipanema, Paineiras, além de cidades como Berlim, Bogotá, Fortaleza, Montreal, entre outras.

## A intimidade

O corpo é um elemento fundamental nas Ações. Entendo corpo nos termos de Thrift: um híbrido de concretudes, disposições e fluxos.<sup>3</sup> Frisar a importância do corpo, utilizando os mesmos e exatos termos com que Thrift define espaço, parece-me vital neste momento. No Brasil discute-se, como nunca, a necessidade de materializar a democracia, de compreender a coisa pública como mistura de corpos e espaços. Enquanto escrevo este artigo e penso no corpo como elemento constitutivo do espaço público, reverbero a inquietude dominante em praças e ruas do país; inquietude para com os poderes do Estado, do mercado e do capital que forjam sua soberania por meio de fluxos discursivos. Com efeito, esses poderes se apresentam desincorporados justo para se dissiparem em múltiplas incorporações, nenhuma delas representativas o suficiente de seus domínios. Poderes cuja violência se dá, como diz Michel de Certeau, por "disseminação linguística que já não tem um autor, mas que se torna um discurso ou uma citação indefinida do outro".<sup>4</sup> Essa violência fundamentada no campo do simbólico encontrou uma resposta bastante corporal, massiva e espacializada nos protestos de junho de 2013. De repente, o sistema e sua violência – de autoria abstrata, inominável, incapturável porque desincorporada e não localizável – foi pego pelas suas zonas mais baixas através de um investimento tátil da multidão contra a fisicalidade de suas arquiteturas genéricas, amorfas. Surge nas ruas uma contra-política, uma

2 THRIFT, Nigel. *Non-representational theory: space, politics, affect*. London-New York: Routledge, 2008, p. 20.

3 Idem.

4 CERTEAU, Michel de. *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California Press, 1984, p. 1.

contra-força a essa opressão retórica: a luta tátil repulsando o poder instituído e seus símbolos, barrando-lhe fluxos e, por vezes, agindo violentamente por via de regressões e embates corporais. Assim, diante da impossibilidade de quebrar o sistema financeiro por inteiro, começa-se por suas agências bancárias. Se o transporte público não serve de fato às massas, dificulta-se a circulação de ônibus. Se os mecanismos de campanha política colocam em xeque a legitimidade democrática do voto, ocupa-se a câmara dos vereadores. As táticas táteis dos protestos reconhecem que atuar sobre uma coisa é interpelar seu fenômeno. A violência que se materializa no âmbito da fisicalidade toma posição contra a violência subjacente no “discurso civilizado”.

As *Ações* também participam, desde cinco anos antes, de uma resposta aos regimes soberanos de violência. Não teria como não. A cidade não se apresenta como um sistema no qual as *Ações Cariocas* vão se inserir, mas ao contrário, a violência já define o modo de espacialização e de corporificação das *Ações*. A violência não é um sistema do qual se pode ou não desvencilhar. O modo de ressoar das *Ações* se inscreve nessas vibrações. Eleonora escreve: “*Ações Cariocas* é um projeto de desintoxicação, [...] *Ações Cariocas* é também um processo de exorcismo”.<sup>5</sup> *Ações Cariocas* é também um investimento tátil no espaço público. Uma operação micropolítica de intervenção na cidade cuja ocupação se dá por intimidade, por uma chamada ao corpo, por uma chamada a formas que o campo simbólico vigente não dá conta.

Quando penso no Rio de Janeiro, intimidação e intimidade se apresentam como duas forças entrelaçando espaços e corpos. A intimidade é a via de relação corporal experimentada pelas *Ações* com a cidade, com o espaço público e seus contextos de violência. É o fazer de uma micropolítica corpórea, de contato, tátil, acontecendo pelo corpo e em transmissões por diferentes corpos, humanos ou não. O corpo está radicalmente presente, ainda que ele possa levar a abstrações. Abstração que, portanto, não é falta mas, pelo contrário, é construção de disposições, fluxos e relações que surgem de maneira bastante concreta dessa intimidade mesma com o espaço público.

### A opacidade

As *Ações* são atos imanentes. Elas surgem de proposições que precisam ser ativadas, colocadas em funcionamento, que desejam agir. Sua ativação é um circuito de pensamento-expressão fundamental ao trabalho. Afirmo que as *Ações* são atos imanentes

5 FABIÃO, Eleonora. “*Ações Cariocas: 7 ações para o Rio de Janeiro*”. Op. cit., p. 17-18.

também porque enxergo nelas uma herança afetiva do trabalho de Lygia Clark. Particularmente, a ideia de que o que está acontecendo são ativações de proposições. O corpo não é um já-dado; ele é mais um material das *Ações*, ele é um problema que se desdobra de diferentes maneiras, qualidades, distâncias e aparições.

Uma dessas maneiras é o corpo involucrado, o corpo ensacado. Esse procedimento marca as *Manchas* (2013). Eleonora chega à Praça General Osório, Ipanema (*Mancha Preta*), à Rua Rainha Elizabeth, Arpoador (*Mancha Branca*), ou na Estrada das Paineiras, Floresta da Tijuca (*Mancha Vermelha*). Em Ipanema, ela se senta num banco da praça e um menino, de bermuda, chinelo e camisa no ombro, se aproxima curioso e a ajuda a terminar de se ensacar. Em Copacabana é um senhor de óculos e bem vestido, em frente à Galeria River de “lojas de esportes radicais”, quem a auxilia colando fita adesiva, arrematando o empacotamento. “Ter alguém da rua para ajudar é fundamental”, diz Eleonora. E esse fundamento vem do fato de que mesmo uma mancha não é um objeto que simplesmente se adiciona à paisagem, mas é algo que se ativa ali. A participação é a própria ativação da coisa. É preciso construir junto, construir com e no espaço para que cada ação se ative como um sistema de pensamento e afecção. As relações de alteridade que se constroem não provêm de alhures, mas daquelas ativações muito específicas entre aqueles corpos naquele espaço público.

Dali, da praça em Ipanema, completamente ensacada por sacos de lixo preto, ela caminha pela principal rua de comércio do bairro, vira numa transversal e chega à praia. O trajeto acontece lentamente, entre paragens e esbarrões. Na *Mancha Branca*, Eleonora vai totalmente envolta por sacos de farinha, da rua à Pedra do Arpoador, passando pelo Parque Casuzza. Foi quando cachorros, alguns, na verdade, muitos, surgiram, a cercaram e começaram a latir. Latiam para se defender daquela forma estranha – ainda que reconhecessem sua humanidade pelo excesso de adrenalina que exalava. Em suas caminhadas como mancha, Eleonora enxergava apenas a cor do plástico ou, quando muito, vagos vultos. A opacidade do material gerava perda de direcionamento e hiperatenção – que naquele momento, cercada pelos cães, causava grande apreensão. Momento tenso que contrastava também com o humor inerente a manchas que borram dias ensolarados de cartão-postal.

Eleonora dentro das membranas, e:

som da respiração, som do plástico no movimento, no contato com o corpo, e sons da rua; calor extremo; suor escorrendo e muito; empapando, fazendo poça entre o plástico e os dedos das mãos; a pele dos dedos enrugando; pouquíssimo ar para respirar; tontura. lembro

de rir muito, às vezes gargalhar. e trombar em coisas. outras vezes perda absoluta – perda de direção, borrão, pré-desmaio. uma mulher veio apertar meu peito, queria saber se era homem ou mulher – isso na mancha negra.

E:

não enxergar praticamente nada e sentir-se extremamente visível e vista é precipítico. [...] mas sabia onde queria chegar. tive muito medo de uns cachorros latindo, parecia que iriam avançar, lembra? – na Praça do Arpoador, fazendo a mancha branca. a confiança se faz no passo depois do outro passo. na minha relação com aquele chão e aquele espaço. na vontade de fazer aquela imagem despertar sensação e pensamento em quem a visse. *confiança por conta da necessidade de fazer não apenas aquela ação específica mas todas elas.*<sup>6</sup>

O que está em jogo nessa série não é a dissolução da artista no espaço público, mas a ativação da obra que não é outra coisa senão seu próprio mapa de pensamento. Quando ensacada, Eleonora não desaparece nem se aparta, mas materializa a tensão do dentro-fora enfiando-se “ainda mais nos seus fluxos e refluxos”.<sup>7</sup>

A opacidade do material constrói essa tensão. O plástico é uma membrana impermeável que define um dentro e um fora, não para fixá-los mas simplesmente para que o material estabeleça lógicas de “fluxos e refluxos” às quais Eleonora se refere. Essa lógica é dotada de uma ordem fenomenológica:

cada cor traz uma relação diferente com as massas de cor do outro lado – o azul do mar, o branco da areia, o cinza da pedra, o cinza escuro do asfalto, o verde da mata, o azul do céu. [...] a sensação é também de manchar a paisagem. por estar ensacada, me espalhar borrando. [...] outras horas me sentia um super-herói japonês, tipo National Kid – coisa de quando eu era muito pequena, criança, *cartoon* mesmo.<sup>8</sup>

6 Reprodução de citações de uma conversa por e-mail com a artista quando da escrita deste artigo, em fevereiro de 2015. Ênfase minha.

7 Idem.

8 Idem.

E também se coloca pela materialidade mesma da membrana: “me molhar nas Paineiras foi impressionante – causou muita impressão. vem o gelado e a força da cachoeira mas não vem o molhado. talvez tenha sido quando o fora ficou mais fora e o dentro ficou mais dentro”;<sup>9</sup> e do contato com as coisas: “cada cor traz uma vibração diferente. caminhar ensacada de vermelho na mata, de branco na pedra, ou de preto no asfalto”.<sup>10</sup>

Ensacar o corpo é ao mesmo tempo evidenciar-se e tapar-se. Mais do que desaparecer na massa, seu corpo se torna uma massa que concretamente desidentifica a artista. Como massa involucrada não há prescrição de gênero, raça, classe, ou anatomia. Essa é uma circulação desidentitária no espaço público – rara para quem está dentro, rara para quem está fora. Pela relação com a massa beirando o disforme, vejo que essa dinâmica da opacidade do corpo o tensiona à escultura. O corpo como um 3D, como uma massa plástica, um “organismo estético” como diriam os neoconcretos – só que não geométrico; uma massa plástica de plástico, material industrial; uma vez formada por sacos de lixo, em outra por sacos de farinha, numa outra por vermelho Rei dos Plásticos. Uma dramaturgia do material no corpo a corpo com o espaço.

Um corpo ensacado poderia ser a imagem mais violenta de um cadáver. Essa é uma memória que figura perante a visão do corpo-saco-de-lixo. Assim como sou tomado repentinamente pela imagem de um enforcado: um fio de prata d’água incide em um pescoço encapuzado de uma cabeça vermelha tombada, como no caso de *Mancha Vermelha*, nas Paineiras. Corpos vivos ou mortos, a membrana plástica das *Manchas* ativa uma disposição à percepção antropomórfica. Do lado de fora daquela membrana nos situamos entre a representação (parece um corpo) e a tautologia (há um corpo ali). Opera-se assim uma estranha junção de representação, percepção, tautologia e presença – o que acredito ver é o que vejo. Forma e coisa se igualam a tal ponto que se torna quase absurdo pensar que essa questão se coloque. E, de fato, ela só se coloca porque há uma membrana plástica que performa e remete a problemática dessa junção – forma e coisa. Paradoxalmente, perante as *Manchas*, falar em antropomorfismo de um humano é abrir-se a uma instabilidade perceptivo-tautológica.

Nesse paradoxo das *Manchas*, a instabilidade se deriva do reconhecimento da forma e da coisa juntas. Aquilo que parece ser o é. Georges Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha* (1998) pensa a imagem dialética de Walter Benjamin a partir da fenomenologia da percepção. Para Benjamin, a imagem dialética é sempre histórica

9 Idem.

10 Idem.

porque é atualizada pelo olhar e pela ativação de faculdades cognitivas que atuam por comparação entre a época da imagem e o presente da observação. Para Didi-Huberman, essa questão é também fenomenológica na medida em que não gera somente uma relação de semelhanças, mas a produção de um *espaço-entre*, um espaço obscuro, no qual não apenas olhamos a coisa, mas somos olhados por ela. É, portanto, o próprio olhar que é trabalhado pelo tempo, “um olhar que deixaria à aparição o tempo de se desdobrar como pensamento, ou seja, que deixaria ao espaço o tempo de se retramar de outro modo, de se reconverter em tempo”.<sup>11</sup> Esse retorno do olhar, diz-nos Didi-Huberman, cria o que ele chama de “dupla distância” construída entre o excesso (crença) e a ausência (tautologia) de sentido. Há assim, ao mesmo tempo, um reconhecimento que é pura memória, e uma operação obscura que nos faz ser tomados pelo que vemos. Percebo bem essa dupla distância nas *Manchas*. Há um espaço que se produz entre a crença e a tautologia. É nesse espaço liminal que, proponho, em vez de simplesmente reconhecer na mancha um humano, podemos também reconhecer no humano uma mancha. Essa inversão parece situar as *Manchas* no “fluxo e refluxo” entre a fenomenologia correlacional e a ontologia orientada pelo objeto.

O que temos aqui é uma mancha, uma perturbação no cartão-postal da praia, no cartão-postal da floresta, uma perturbação no asfalto, nas calçadas de centros comerciais, no dia a dia do bairro, no circuito de *flash-mobs*, no mundo cão televisivo das videopegadinhas. As manchas mancham. Não há clímax, não há pré-lançamento, não há explicação – três dramaturgias comuns daqueles circuitos. As manchas não propõem uma relação de transparência, mas de opacidade. Eleonora pouco ou nada vê, mas as manchas nos olham de volta. Tomados por ela experimentamos a dupla distância entre estranheza e familiaridade, entre gente e não gente, matéria fantasma e ação encarnada, morto-vivo, ser e parecer, entre tomar posição diante da aparição e ser tomado por ela.

Essa diferença não é simplesmente a construção de uma distância visual, ela também implica construção de intimidade. A alteridade que se produz é estranhamento e, ao mesmo tempo, aproximação com um coletivo de coisas: com o chão, com o orgânico e o inorgânico, com o ar, com o ambiente, com a observação da política, com os observadores passantes, seus celulares, as manchetes nas bancas de jornal nas quais Eleonora tromba. Pulsão de vida dos corpos e entre vários corpos – a intimidade, a aproximação, é uma abertura de campo energético.

Eleonora ensacada, Eleonora-mancha, e:

11 DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos e o que nos olha*. São Paulo: 34, 1998, p.149.

sensação de ser imagem, mancha de cor. um corpo. um corpo abstrato (se é que isso é possível). sem fisionomia, sem gênero, sem cor de pele. estar nalgum limite entre um vivo e um morto. os mortos ensacados, cobertos. conhecemos bem essa imagem. o corpo ensacado.<sup>12</sup>

As *Ações* são concretas, no entanto há uma abstração em curso com o próprio uso do corpo que se desdobra em pensamento,<sup>13</sup> que constrói junto com o espaço público outras tramas de temporalidade. As *Ações* são concretas; as relações, abstratas.

Como essa dupla constituição se evidencia em outra *Ação*, *Brasil: o momento em que o copo está cheio e já não dá mais pra engolir – nosso caso é uma porta entreaberta* (2014)? Aqui não há membrana involucrando o corpo, e a ação parte da materialização de uma metáfora expressa no verso de uma canção de Gonzaguinha que diz: “Só sinto no ar o momento em que o copo está cheio/E que já não dá mais pra engolir”. Eleonora concretiza o verso e leva um copo cheio de água até a borda para passear no mercado popular da Saara,<sup>14</sup> no centro do Rio de Janeiro, duas semanas antes do Natal. Cada vez que a água transborda – ou porque alguém entre a multidão esbarra no copo ou em Eleonora, ou porque ela, sem querer, deixa a água transbordar – o copo é devidamente preenchido até o extremo limite outra vez.

O copo está cheio até a borda criando uma estranha empatia entre o estado sólido do vidro e a água que já não é contida pelo copo, mas que o completa. A questão temporal em jogo é a paciência, que se evidencia na esfera política – pelo título do trabalho – e em diferentes relações, disposições e fluxos no trajeto, no líquido e nas interdições do corpo a corpo na Saara. A metáfora é uma concretização inicial, um gatilho, que definitivamente não se aplica como chave de inteligibilidade da ação. A concretude do verso na ação é pois o paradoxo da transparência de seus materiais que, mais do que deixar ver, criam distorções de imagens. Ela é uma abertura para a fragilidade de manter a existência do limiar, do plano da borda. Mas essa fragilidade é também o próprio espaço que Eleonora ativa na Saara, um espaço que se abre por via do copo cheio, cuja precariedade constitutiva abre todo o espaço a sua volta à vulnerabilidade e à distorção. E, junto com isso, ativa a capacidade de poder rir de si e daquela situação; e mais, de agir sem precisar se justificar. A borda é um plano, mas

12 Reprodução de citações de uma conversa por e-mail com a artista quando da escrita deste artigo em fevereiro de 2015.

13 DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos e o que nos olha*. Op. cit., p.149.

14 N. dos Eds.: Saara é a sigla da Sociedade de Amigos das Adjacências da Rua da Alfândega. (www.saarario.com.br)

também uma curva. A questão escultural comparece novamente por meio de uma ação que propõe o embate corporal-espacial, sem valorizar exclusivamente o campo de visualidade do objeto. O objeto, muito concretamente, abre espaços e desloca corpos no mercado da Saara.

Há um tipo de abstração que é um esforço sobre a matéria. A metáfora popular do verso musical é concretizada nos objetos a que alude e abre zonas no plano em que atua. Gilles Deleuze fala disso quando escreve sobre o trabalho de Francis Bacon, ao observar que sua pintura cede à raspagem, à deformação e à aparição de zonas de indiscernibilidade. Seu interesse por Bacon deriva do fato de o pintor não se esquivar do problema do figurativo, mas de atuar por uma via dupla: rejeitá-lo depois de aceitá-lo sem resistência.<sup>15</sup> Com seu copo d'água, Eleonora cava vazios e distorções na paisagem, interdições de fluxo que fazem aparecer outras zonas, outras relações de significação, outras pulsões e intensidades, outros campos de pensamento em que códigos predefinidos de representação e figuração não podem dar conta. Percebo aquela mesma duplicidade: reconhecer o figurativo, para torná-lo instável.

Podemos pensar que essa duplicidade não se dá somente nas *Manchas* ou em *Brasil: o momento em que o copo está cheio e já não dá mais pra engolir – nosso caso é uma porta entreaberta*, mas é experimentada de diferentes maneiras nas *Ações* como um todo – a ponto de Eleonora dizer que sente confiança “por conta da necessidade de fazer não apenas [uma] ação específica mas todas elas”. A tensão do binômio concreto-abstrato, as instabilidades e intensidades que ele causa são já qualidades nos procedimentos dessas performances desde o início. A intimidade prisma o pensamento. Talvez essa capacidade tenha se tornado mais explícita para mim nas manchas, como se a partir delas eu pudesse retraçar toda uma genealogia das *Ações* iniciadas cinco anos antes.

### O háptico

“A sensação de ser imagem”, diz Eleonora. Escuto-a e penso na sua tomada de posição para com a imagem. Nas suas dinâmicas de contato e distância ótica. Uma problemática do dentro-fora, de invenções e projeções críveis do dentro-fora. Uma sensação que coloca o espaço criado pela *Ação* como um espaço de sensações táteis e óticas, seguindo a lógica de Gilles Deleuze. Mais ainda, trata-se de um espaço

<sup>15</sup> DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007, p. 96.

tátil-ótico que funciona por insubordinação. A insubordinação se dá entre experiências de fisicalidades e experiências óticas, nas quais uma gera e pressupõe a outra ainda que não se definam uma a outra. As dimensões pulsam. A sensação de ser imagem é uma abertura ao acidente de traços e linhas a-significantes e não uma prisão à representação. Ser imagem é uma construção a partir dessa lógica de sensação e não uma figuração. Cada traço em cada *Ação* carrega todas as *Ações* consigo e já aí há uma simultaneidade de escalas – entre proximidade e distância, entre imersão física e visualidade, entre a singularidade de um acidente e percepção histórica, entre a intensidade do momento em que elas acontecem e as diferentes reverberações da ação. Essa pulsação constrói o circuito de intimidades da ação. A intimidade não é uma negação do elemento ótico, em prol de uma circunscrição puramente tátil, mas a desierarquização desses sentidos. “A sensação de ser imagem”: a qualidade háptica das *Ações*.

Quando acompanho Eleonora, experimento o momento em que as *Ações* acontecem, mas tenho minha experiência orientada – entre ação e pensamento – pela necessidade de as compor em imagens. Porém, a percepção das *Ações* mediada por registro no momento mesmo em que elas se dão não é um privilégio somente meu; vários passantes sacam seus celulares e gravam o que veem. A insubordinação entre a experiência física e o uso de tecnologias de percepção ótica é talvez o modo mais afirmativo de pensar essa forma de espectadorialidade que presenciei durante as *Ações*. Essa insubordinação gera uma qualidade háptica nos passantes que negociam e criam seus próprios fluxos e refluxos de dentro-fora na *Ação*. Testemunhei assim uma necessidade recorrente de utilização da tela do celular como enquadramento-mediador da *Ação* que acontecia bem ali, diante deles. Já outros paravam para acompanhá-la ou mudavam seu trajeto para combiná-lo ao da *Ação*. Em outros casos, incorporavam essa sensação de ser imagem participando diretamente das *Ações* sob minha lente e inúmeros outros olhares.

Eu permanecia discretamente em cada *Ação* por horas a fio. Essa longa permanência intensamente mediada pela câmera me lançava num estado meditativo. Estar presente, participante e me relacionando com as *Ações* via enquadramento, abria uma confusão de espaços-tempos. Quando o corpo experimenta ao mesmo tempo relações de aproximação e distanciamento parece que as noções de simultaneidade e assincronia já não podem ser facilmente distinguíveis. Talvez por isso minha memória seja a de entrar em estado meditativo. Um estado de mediação-meditativa.

Dada a qualidade háptica fundamental nessas *Ações*, compreendo o desdobrar de cada momento em fotos e vídeos como um desafio e uma oportunidade para propor outras interfaces (e mesmo objetos) que em suas especificidades fortaleçam o

circuito de intimidades que as Ações constroem. Uma das ações mais contundentes geradas por esses registros é o projeto *25 postais para o Rio* que Eleonora iniciou quando recebeu o prêmio Funarte Artes na Rua: a produção de milhares de cartões-postais a partir de vinte e cinco imagens selecionadas e que desde 2013 têm sido distribuídos e enviados mundo afora.<sup>16</sup> A fisicalidade dos postais, seus mecanismos de envio e as breves inscrições à caneta da remetente reverberam o circuito de relações táteis, visuais e afetivas que são constitutivas da intimidade proposta nas Ações. A performance tende ao desaparecimento como nos diz Peggy Phelan ao propor sua ontologia da performance,<sup>17</sup> mas ela pode continuar reverberando e se criando de maneira que a deixem cada vez mais incapturável, de maneira que não saibamos nunca quais os seus limites. Para isso, cabem aos objetos que dela derivem reverberar o quanto das Ações se faz por uma relação íntima que nem mesmo a sua experiência local e física dá conta plenamente. A questão é a insubordinação, um circuito de intimidades que nunca está dado, que não é controlado, mas constantemente nutrido. A questão são as imagens que, sempre se formando, encontram sua opacidade para através dela fazer ver.

Querida Fabião,

Te vi reproduzida muitas vezes hoje numa mesma praça. Estava voltando para casa e o shopping-chão estava aberto. O shopping-chão é como chamamos afetivamente aquele mercado de pulgas na calçada da pracinha entre a Glória e a Lapa. Passava do metrô para casa quando vi toda a tua série de cartões-postais ali assentada sobre um pano vinho. Pela desarrumação, imagino que a guarda municipal tivesse passado há pouco e os ambulantes fechado os panos juntando-lhes as quatro pontas e corrido com tudo, para que as mercadorias não fossem apreendidas. Os postais não estavam sozinhos, havia um rádio AM, uma calculadora, três colares, dois cds, uma pequenina cabeça de brinquedo – talvez de um macaco, muitos fios – *headphone*, fonte de computador, um DVD *player*, uma escova robusta de cabelo, um chapéu caramelo, um cinto de couro, uma caixa de acrílico. Uma arrumação meio atlas, meio abandono, meio *ready-made*, todas essas desmedidas. Ali elas eram

16 N. dos Eds.: Após a escrita deste texto um desdobramento desse projeto ocorreu no Sesc Santo André como parte da exposição "A experiência da arte" (de abril a outubro de 2015). A série foi reimpressa incluindo a produção de três novos postais especificamente dedicados à exposição.

17 PHELAN, Peggy. *Unmarked: the politics of performance*. London-New York: Routledge, 1993, p. 148.



mesmo coisas – apresentavam-se como restos e como algo que se reaproveita – pura potência. Tirei uma foto, e agora olhando para ela, meu olho é tragado por você deitada ao lado do livro de Lévi-Strauss, *Saudades do Brasil*. Você deitada sobre a grama com um livro; você e o livro impressos sobre papel cartão; a imagem deitada num pano que protege vocês do chão e, principalmente, de que sejam todos apanhados pela guarda municipal. Mas verdade seja dita, apesar do chão, aquilo ali é um "shopping" e você estava à venda. Mas, mesmo à venda, você está na lateralidade da economia, participando de sua margem mais vulnerável; certamente mais próxima da sobrevivência do que do lucro. Acho que você não precisa, nem vai, se preocupar – e pelo grau de precariedade, acho até que você vai amar!

com amor,

Felipe

## Passagens imprevistas: propostas do imperceptível

### Adrian Heathfield

*Assim como começamos a morrer no momento em que nascemos,  
não paramos de nascer até o momento em que morremos.*

Eleonora Fabião

Olho por entre o mar de corpos para encontrá-la. Ali, um pequeno nada: nasce um gesto. Naquele instante, Eleonora Fabião inicia uma performance. A diferença em relação ao seu estado anterior é tudo, mas o ato permanece imperceptível. Ela é uma silenciosa, anomalia móvel na multidão. Será que acabei de ver o que acredito ter visto: uma espécie de reencantamento de pessoas e coisas? Tento segui-la, memorizar momentos entre as centenas de microencontros que ela cria, mas é como correr os dedos por uma fita de Möbius. Ao traçar a superfície contínua do papel, o lado externo e o lado interno se dobram para dentro um do outro, infinitamente. Você e a sua mão vão rodando enquanto estranhamente seguem para lugar nenhum. Em tais devaneios, você perde sua noção de limite e localização. Vamos começar novamente, desta vez com mais consistência.

Estou no Rio de Janeiro – pelo menos isso é certo – e vivencio as performances de Eleonora Fabião. Já que a rua é o seu “estúdio”, passo alguns dias ao ar livre, assistindo a obras de longa duração. Eu a sigo, literalmente, já que muitas das suas performances são móveis e mergulham no corpo social: naquele espaço povoado de relações, que ainda espero chamar de público. Segui-la é complicado: me transforma em um perseguidor crítico. Mas, além da possibilidade de um encontro ao acaso, essa é uma das poucas maneiras de se vivenciar uma das suas performances “na pele”. As obras, em geral, não são anunciadas, encontrando públicos não eletivos, que costumam vivenciar apenas frações de suas durações. Minha perseguição, portanto, configura uma condição atípica, um acesso privilegiado e um negócio obscuro. Nessas ruas,

reconhecivelmente um estrangeiro, mantenho-me a distância e brinco de invisível para não me tornar demasiadamente “uma parte” da obra. No entanto, é claro que sou; como seria possível me distinguir dela? Seu modo é o entrelaçamento e seu imperativo principal, o encontro: entre pessoas, materiais, ações e lugares. Essas palavras também estão enlaçadas. Vindo depois da obra, elas se viram de fora para dentro, e de dentro para fora. Tento pôr em linguagem o que senti naqueles momentos na rua; e tento adentrar a lógica propositiva das ações para assim expressá-las. Cada uma será dita de maneira diferente: eventos testemunhados serão narrados na terceira pessoa, enquanto o pensamento imaginado da obra será narrado na primeira pessoa. Descrevo as ações de Eleonora, e tento habitar a lógica delas. Essas articulações também são ações de projeção, para as quais peço a sua compreensão. Em todos esses envolvimento, estou me dirigindo ao trabalho, procurando tocar suas intangibilidades.

•  
É fim de tarde de sexta-feira no mercado Saara.<sup>1</sup> O título da obra é *Brasil: o momento em que o copo está cheio e já não dá mais pra engolir – nosso caso é uma porta entreaberta* (2014). Ela está parada no começo de uma rua comprida e movimentada, a Rua Senhor dos Passos, cheia de lojas e camelôs vendendo todos os tipos imagináveis de produtos. A energia coletiva é frenética, apesar das pessoas se moverem num ritmo relaxado: a rua está ficando mais movimentada e os corpos mais próximos, à medida que a semana de trabalho se encerra e as pessoas seguem para os seus programas de sexta à noite, ou ziguezagueiam umas pelas outras num costurar apertado para fazer compras. O ruído ambiente do tráfego é pontuado pela fala brusca de vendedores anunciando promoções pelos seus microfones sem fio; a malandragem e a manha são velha rotina, uma transmissão local de barganhas por via de alto-falantes precariamente pendurados sobre a rua. Assim que ela começa o gesto – braço esticado, a mão segurando um copo cheio de água até a borda –, fica intensamente focada no seu movimento e equilíbrio, evitando derramar a água a todo custo. Ela mantém o passo cauteloso, como equilibrista no fio, estabelecendo seu ritmo através do vazio. Ela é uma zona sensorial de atenção meditativa e aguçada, de existência em tempo-lento, criando ondulações afetivas nos corpos atrás e a sua frente. Embrenhada no mercado, ela é, de fato, outro tipo de transmissão e de transação. Notícias de sua chegada viajam pela rua acima, e lojistas e trabalhadores se amontoam nas entradas dos estabelecimentos para assistir seu progresso. Atrás e a

<sup>1</sup> NT.: Saara (Sociedade de Amigos das Adjacências da Rua da Alfândega) é um mercado popular localizado no centro do Rio de Janeiro. ([www.saarario.com.br](http://www.saarario.com.br)).

sua frente, o fluxo de corpos é partido – à medida que as pessoas se encontram com a sua realidade, rostos se abrem, fazem perguntas intrigadas, lançam especulações, gracejos e comentários sarcásticos, ou chamam a atenção dos seus amigos e colegas de trabalho para o espetáculo silencioso e majestoso subitamente encontrado. Se um pequeno derramamento de água ocorre, ela pausa, enche cuidadosamente o copo até a borda, e prossegue seu trabalho inabalável. Ela é um ser alterado, um gesto inexplicável e um distúrbio móvel e sensual, perturbando as funções sociais e realidades sedimentadas nesse lugar. Ela é uma geradora de discurso social. Interações irrompem ao seu redor. A rua é longa e a jornada irá demorar muitas horas, inaugurando novas realidades ao redor de si mesma enquanto dura.

•

Pergunto enquanto ajo. Sou uma forma de existência despojada, cujo ser é radicalmente aberto para encontro e projeção. Posso performar uma pergunta num lugar público articulada por meio de um gesto talhado pelas outras ações e movimentos neste espaço? Sempre trabalho por via do habitar de condições paradoxais: elas fazem propostas dinâmicas e demandas éticas. Posso ser um campo de força de atenção alterada: aquele contrassenso cuja utilidade é justamente a inutilidade? O que poderá acontecer, então? Conseguirei propagar um bem comum de atenção? Conseguirei criar uma imagem imaterial que assombrará o imaginário deste lugar? Sou um artigo de uma fé não identificável. Serei essa abstração concreta. O desconhecido que pressagio é imanente, e não transcendente. Carrego comigo uma causalidade recessiva: não posso ser explicada apenas pela vontade de um sujeito. Converso de bom grado com aqueles que encontro, enquanto permaneço sendo uma força sem resposta. Estabeleço para mim mesma tarefas aparentemente impossíveis ou infinitas as quais abordo com modéstia e praticidade. Sou uma mensageira de outro lugar, e não uma agente deste lugar. O gesto em si é o catalisador.

•

Agora, ela deve estar realizando essa caminhada lenta de água há meia hora, embora seja difícil precisar com exatidão. O tempo se distorce na duração da obra e no campo móvel de atenção que ela gera. Algumas pessoas se viram e param, adentram sua temporalidade por um momento, outras passam rápido, em evasão apressada. Seu equilíbrio e postura são tais que até quem se aproxima com pressa por trás sente que ela é algo de que é preciso desviar; os olhares dos outros criam uma zona de sentido alterado ao redor do seu corpo em movimento, um tampão invisível. Um grupo de homens num dos lados está zoando, esperando despertar alguma reação. Bruxaria, dizem eles.

Ela sorri, mas segue resoluta e entra numa nova profundidade de foco. A desaceleração gera uma microatenção à cinética e aos materiais. O burburinho dos sons, os gestos e as olhadas das pessoas, as cores das roupas, tudo lava e espuma ao redor. Quando ela passa, é possível ver que a superfície da água treme com seus passos: é uma impressão, ou traço, dos seus movimentos. A rua de paralelepípedos ecoa pelos ossos, juntas e músculos, pelo braço e pelo vidro, até a água. Um oceano em miniatura. Tudo aqui se espreme contra todo o resto, canaliza, vibra. Um vendedor chama outros para assistir, um grupo de dois casais passa e conversa sobre o que está acontecendo, um homem atrás dela imita seus gestos, depois dá de ombros. Signos, corpos, coisas re-ressoam. A rua é uma cena de passagem vibrante de energias materiais. Tudo isso vem de um objeto cotidiano, da coisa mais simples: uma transformação profunda.

•

Sou um receptáculo carregando um receptáculo à distância de um braço. Produzi algo precioso a partir do mundano, mas não posso ser dona. É uma dádiva para qualquer um que a aceite sem tê-la. Aqui está ela, diante de mim. Pode ser destruída a qualquer momento. Basta que uma coisa mundana seja segurada de maneira diferente para que ela se torne algo de outro mundo. A transformação de um mundo pode brotar do menor dos gestos: ali, onde coisas ficam lado a lado com elas mesmas. O receptáculo é um objeto refratário e caleidoscópico, que carrega em seu interior imagens fraturadas e móveis do mundo ao seu redor, distorcendo e reimaginando mundos constantemente. Um receptáculo e eu: esse é um ato de equilíbrio. A contenção é impossível e o derramamento inevitável. Qual a minha relação com a coisa, senão equivalência? Estou cheíssima: é um bordear. O que isto me diz sobre como estou? Nos lábios do receptáculo, onde a matéria sólida e a fluida se encontram, existe um anel de tensão que segura junto todos os mundos. Estados materiais se tocando em diferenciação. Olhe dentro deste mundo de mundos: veja através dele. Um mundo é apenas uma refração móvel dos outros mundos nos quais se encontra. Desejamos bebê-lo, mas ele permanece à distância de um braço.

Enquanto o tempo gira, este mundo, imobilizado em pleno movimento, oferecido a outros, exige a sua preservação impossível. Seremos essas criaturas desajeitadas e cambaleantes, aquelas que não conseguem andar uma linha, que não conseguem manter as coisas niveladas? Ou seremos aqueles que conseguem manter tudo coeso? Que qualidades de ser seriam necessárias para manter esta coisa – estes mundos dentro de mundos – em equilíbrio? O mundo no qual me movo é lotado, um amontoado indiferente. O humano social é o antagonista dessa tarefa. O propósito de outros corpos ameaça sobrepujar minha ação primorosamente sem propósito. Conseguiria eu permanecer

nesse emaranhamento erótico, porém catastrófico, conseguiria transitar por ele, mantendo, ao mesmo tempo, o equilíbrio das esferas intacto? Nós humanos somos os animais que causam impactos irreversíveis na matéria, as ondas de choque que transmitimos levam ecologias a entrar em colapso e recursos a serem dilapidados. Podemos desistir de agir sobre o mundo, de fazê-lo? Gastamos sem pensar, esgotamos tudo: somos pobres conservacionistas. De que outra maneira conseguiríamos nos mover através do mundo danificado? Se eu fosse exprimir isso em linguagem, meu único recurso seria a poesia: de que outra maneira se consegue traduzir a poética da ação? Eu não diria, como outros já disseram, que um copo d'água é um carvalho. Ele é, sim, uma porta entreaberta, uma coisa desfeita pela ação; ele é ocasião para correntes e deslizamentos de luz.

•

Há muitos meses, ela começa a performance em algum lugar da Saara. Não sei dizer onde exatamente, porque não estou lá. Estou relatando essa peça, chamada *Toco tudo* (2011), a partir dos testemunhos de outras pessoas e de documentos fotográficos obtidos a certa distância. Ela estabeleceu um objetivo, um destino; então, fecha os olhos resolutamente e tenta chegar lá. Ela não tem a menor ideia de quanto tempo essa caminhada na escuridão pulsante irá durar. Quase de imediato ela corre perigo, e temo por ela. Sei que, não importa o que aconteça, ela não abrirá os olhos até alcançar seu destino. Depois de alguns passos, ela se volta para o asfalto e para o tráfego que nele circula. Certamente, é cedo demais para que seus sentidos de audição, olfato, paladar e tato tenham se reeducado de sua dependência da visão para alertá-la do perigo presente. Ela se move de maneira hesitante por esse espaço público, tateando uma linha invisível entre a calamidade e a cautela. Uma mão finalmente surge, guiando-a de volta para a calçada. A primeira confusão e explicação: não posso relatar as palavras exatas trocadas por eles, mas ela esclarece que não é cega, que aceitará ajuda de bom grado. Seu guia logo se vai, e ela fica sozinha mais uma vez. Agora, algum tempo depois, um homem mais velho, vestindo um terno verde-oliva escuro, assume a causa. Sua pele é acinzentada, seu ar suspeito como o de um policial à paisana dos tempos da ditadura. Ele a guia pela cintura por bastante tempo, embora com uma atitude paternal ambivalente. Por fim, alguma necessidade o leva para outro lugar. Um lembrete, como se algum fosse necessário aqui: você não escolhe o outro. Muitos rostos passam por ela, confusos, sem oferecer ajuda, mas, todavia, se afastam com uma pergunta não respondida.

Muito mais tarde, ela segue adiante em passos curtos, aproximando-se inexoravelmente de uma enorme pilha de sacos de lixo. De repente, ela está no meio deles e tem dificuldade de sair. Pergunto-me o que ela está sentindo naqueles momentos,

como está percebendo essa comoção de impressões sensuais quase indefiníveis. Ela finalmente emerge em meio a um agrupamento de orelhões, suas mãos tateiam a forma dos seus lóbulos, os redefinindo. Ela é como um orelhão tocando em público, uma carta sem destinatário. Quem ela pode chamar para encontrar um caminho? Novamente na beira da rua, e uma mulher com um carrinho de bebê pega as mãos dela e as pouso no guiador do carrinho, ajudando-a assim a atravessar em segurança. Cada ato de gentileza, por mais breve que seja, é uma afirmação desse experimento aparentemente ridículo de vulnerabilidade em espaço público. Algum tempo depois, ela está correndo seus dedos ao longo das texturas ásperas de uma parede, quando alcança uma esquina, e vira, entrando em uma garagem. Ela transgrediu um espaço privado e, embora sinta imediatamente a ausência da luz solar e a paisagem sonora interna, ela demorará vinte minutos de carícias nas paredes até encontrar o caminho de regresso ao ar livre. Cada passo, na realidade, é uma digressão, uma perda do caminho no meio do caminho. De volta à rua, ela é auxiliada por uma corrente de pessoas em rápida sucessão, algumas confusas, outras entretidas, e que mantêm contato com o corpo dela, e com a questão opaca que ele carrega, o máximo que podem. De alguma maneira, ela chegou, ela encontrou o caminho pelas ruas apagadas, da noite de pessoas, sendo passada de mão em mão. Ela abre os olhos.

•

Pergunto enquanto ajo, mais uma vez: posso ser um gesto distinto encontrado no fervilhar da vida, recortado dela em imobilidade? A imobilidade não vem de um corpo estático, ou da docilidade, ou de ser congelado como uma imagem, mas de uma atenção intensa a uma ação. A vida alterada passa na posteridade do gesto. Sou o pássaro pairando no vento: a aparência de suspensão sem esforço criada apenas por meio de uma relação invisível e estrênuo com as forças que me cercam. Retenho a minha própria duração. Para ser um gesto diferenciado do resto, perderei meu autopertencimento, tornando-me indistinta, enquanto esta ação no espaço se torna mais visível, digamos tangível. Recortada do tempo. Não serei um fantasma, um tanto amorfo aqui, um anonimato? Apenas ser: carne da carne deles. Não teremos esquecido que também somos moléculas? Não sou nada mais do que um redemoinho numa correnteza. Estou me tornando imperceptível, uma matéria escura que permeia outras substâncias. Retraio-me ou me afasto através dos outros corpos que toco; exemplifico o contrafluxo. O gesto é transversal, seu transporte para os outros corpos chega sem linguagem. Ele é o incomunicável na comunicação. Esta ação pode ser realizada por qualquer um; embora carregue uma singularidade que emana deste corpo, ela já integra o bem comum, o pleno.

•

Certo dia, ela é tomada por uma nova ideia. Ela liga para seus amigos na cidade. "Você se importaria", pergunta ela, "se eu pegasse um espelho seu emprestado por algumas horas? Minha intenção é levar seu espelho para uma excursão de um dia; deixá-lo ver novas vistas, aliviá-lo da mesma luz, paredes e rostos de sempre na sua casa. Não se preocupe", diz ela, "o trarei de volta inteiro". Durante um dia, seus amigos são desposuídos de seus reflexos. Eles vagam pelos seus apartamentos desprovidos daquelas mesmas autoimagens de sempre. Alguns meses antes, ela conheceu na rua um cara chamado Valmir. Ele é caloroso, prático e aberto. Acompanhado por seu primo Anderson em sua velha Kombi, compra ferro-velho de quem quiser vender. Geralmente, são geladeiras velhas, pedaços de canos, correntes, chassis amassados de bicicletas, micro-ondas velhos. Como seu trabalho não constitui um comércio estabelecido, o alto-falante pelo qual anuncia sua presença é amarrado ao chassi da caminhonete. Assim, ele evita marcas imediatamente identificáveis desse comércio informal, ou revistas diretas e outras perturbações da polícia municipal. O que mais pode fazer? Esse é o seu sustento. Está fazendo seu próprio tipo de prática não regulamentada nas ruas. Com o passar do tempo, a artista negocia o apoio dele ao projeto. A ideia é que ele dirija por suas rotas de costume, enquanto ela se senta na caçamba com o microfone, lendo fragmentos de textos. A Kombi será coberta com espelhos, e assim a cidade refletida. A obra se chamará *Não compro lata velha* (2014). Eles colecionarão apenas experiências e encontros. Oferecerão dádivas poéticas e imagens partidas das ruas e suas pessoas. Ele aceita.

•

E se eu realizar performances com apenas uma classe de coisa? Carvão, tijolo, ou lençóis. Qualquer coisa única teria de ser exaurida para que pudéssemos re-vivenciá-la. A composição e a recomposição de um material em um espaço público é o meio pelo qual as possibilidades da coisa são exauridas. Multiplicar a coisa nos ajuda a vivenciar a tensão entre a sua consistência e sua autodiferenciação inerente. Como o número de variações de relação entre a coisa multiplicada é enorme, é necessária uma longa duração para a ação. Demorar-me-ei em um único lugar para que o movimento de coisas se torne mais aparente. Como será que a duração da minha carne irá de encontro à duração da coisa, sem sobrescrevê-la? A passagem do dia e a exaustão gradual do meu corpo fazendo as recomposições animam e multiplicam as diferenças entre composições. Um material é exibido como parte de um agenciamento móvel de carne-ação-coisa-contexto. Eu não sou eu e as coisas nunca são o que são. Como tocar uma coisa enquanto se desencadeia a sua transgênese? Talvez já baste ser o agente silencioso

ao lado das coisas, ou a testemunha visível, para que os outros espectadores encontrem a incessante transgênese das coisas. A recomposição serial aberta de um material em um espaço público pode convidar a recomposições participantes, mas o participante estará ciente de que não testemunhou todas as permutações anteriores. Assim, eles compreendem que suas ações são uma conversa com ações inobservadas: que estão fazendo uma contribuição para um processo que excede a sua capacidade de testemunhá-lo. Em meio a toda troca e transação, o pântano de produções e reproduções que é uma cultura, pausando por um momento para ver: olhe o que o não eu fez.

•

Ela combina a saída num horário conveniente para Valmir. Ela juntou cerca de uma dúzia de espelhos de todas as formas e tamanhos no seu apartamento, em Botafogo. Eles carregam a Kombi e seguem para buscar um último espelho, grande e sem moldura, na casa de uma amiga, perto do estádio do Maracanã. Esse espelho ficará no chão da caminhonete, aos pés dela, captando o céu. Eles seguem para o Grajaú, onde exercerão o seu ofício. Depois de posicionarem e amarrarem os espelhos, começa imediatamente. "Bom dia. Não compro lata velha, não compro ferro-velho, não compro geladeira velha." Valmir escolheu um bom ponto: cheio de pedestres. "Peço licença para entrar dessa maneira, de voz, pela tua casa adentro. Com a sua licença?" Os prédios do outro lado da rua têm cinco ou seis andares, e os moradores vêm imediatamente às janelas abertas. Ela os saúda, dirigindo-se diretamente a eles, enquanto as pessoas sentam nos seus assentos de balcão ou assistem no auditório da rua. "Eu diante da tua janela. Você diante da tua janela. Eu te convidando para olhar o lado de cá, olhar pela janela. Cá estamos." Ela não tem nada para vender, e o possível didatismo da transmissão é imediatamente dissolvido pela força poética. "Antes de existir computador existia TV. Antes de existir TV existia luz elétrica."<sup>2</sup> Ela lê letras de música e livros de poesia que reuniu, com o microfone em punho, lançando olhos, reflexos e palavras para cima e para o mundo. "Antes de existir luz elétrica existia bicicleta. Antes de existir bicicleta existia enciclopédia. Antes de existir enciclopédia existia alfabeto. Antes de existir alfabeto existia a voz." Um bando de adolescentes se aproxima da lateral da Kombi, e dois ou três deles, encantados com a interrupção que esse evento causa às suas vidas, ficam concentrados e inquisitivos, apesar do seu dia de escola já ter chegado ao fim. Fazem perguntas, divertem-se com o ridículo daquilo tudo, trocam entendimentos sobre o jeito como aquela estranheza vai

<sup>2</sup> Esta e as próximas citações são de Arnaldo Antunes: "O silêncio". In: *Como é que chama o nome disso*. São Paulo: Publifolha, 2006, p. 253.

de encontro ao seu mundo. “Antes de existir a voz existia o silêncio. O silêncio foi a primeira coisa que existiu. O silêncio que ninguém ouviu. Astro pelo céu em movimento.” Um ou dois jovens permanecem a distância, sem saber ao certo como aquilo se encaixa no esquema geral das coisas, esforçando-se para prestar atenção, ainda que atraídos por seus trajetos costumeiros. A pequena reunião se dissolve.

Pouco depois, Valmir vira a Kombi e segue em frente. A caminhonete se esforça para subir o morro enquanto Eleonora lança fragmentos para a rua, que são capturados pelos transeuntes e incautos. Alguns ouvidos estão preparados para a poética e cabeças viram na direção contrária à que tinham decidido seguir. “A matéria em decomposição. A barriga digerindo o pão. Explosão de semente sob o chão. Diamante nascendo do carvão. Homem pedra planta bicho flor. Luz elétrica TV computador.” Uma ladainha de coisas deslocadas e transfigurações reverberando. O tempo desliza como as palavras contra o céu. Mais adiante, Valmir estaciona logo depois da praça, onde há mais vida de rua. Uma mulher vestindo roupas de escritório e carregando um saco plástico estanca em seu caminho para ouvir com atenção pelo que parece uma eternidade. Ela congregou sua leitura numa pequena eternidade. A Kombi parte mais uma vez, escalando a leve inclinação ao pé do morro e passando pela guarita. Um garoto ciclista pega uma carona, uma mão apoiada no varão que corre na parte de trás da caminhonete. Ele ganha sua leitura especial: uma intimidade móvel. Ela está pegando uma carona no ofício de Valmir, e o jovem ciclista está pegando carona no ofício dela. Um aparato humano-máquina-poesia improvisado. “Saiba, todo mundo foi neném. Einstein, Freud e Platão, também. Hitler, Bush e Saddam Hussein. Quem tem grana e quem não tem.”<sup>3</sup> Ele ri e acena para ela ao soltar a mão, desaparece a distância.

Essa é a segunda vez que ela sai com Valmir na Kombi, e a participação dele no projeto está crescendo. Ele não cuida mais apenas das questões de segurança, mas também escolhe as rotas por onde passarão, usando seu conhecimento especializado da região para criar uma dramaturgia de locais, e gritando sugestões de textos para Eleonora durante o caminho. Ela entende que essa performance agora é tanto dele quanto dela. Valmir é um parceiro honroso, compreende a seriedade dessa prática e está intrigado com os estranhos projetos de Eleonora. Ele posta muitas imagens dos percursos no Facebook e recebe muitas curtidas. Ele não se importa com o fato dela parasitar seu trabalho de vez em quando: isso torna a vida mais interessante. Para Anderson, seu assistente no momento, parece que tudo não passa de outro bico: ele é safo, e pouca coisa o surpreende.

3 ANTUNES, Arnaldo. “Saiba”. In: *Como é que chama o nome disso*. Op. cit., p. 270.

A Kombi sacoleja e balança sobre o asfalto esburacado. Algumas horas depois, Valmir estaciona no alto de uma rua sem saída, voltada para uma parede de árvores. O peso de uma montanha pressiona atrás. Aqui, há uma quietude na atmosfera úmida, enquanto as fragatas planam nas poderosas correntes de ar acima. “O que as palavras nos dizem no interior onde ressoam? Que não são nem instrumentos de escambo, nem utensílios para se pegar e jogar [...] Sabem que são trocadas entre os homens não como fórmulas e *slogans* mas como oferendas e danças misteriosas.”<sup>4</sup> Ela recita baixinho, e as palavras sobem. Será que os pássaros a ouvem? Nos parapeitos das janelas acima, alguns poucos ouvintes se empoleiram nos seus bancos, com braços apoiados sobre os parapeitos, encarando tangencialmente essas declarações. “O mundo é por nós furado, revirado, mudado ao falar. Tudo o que pretende estar aqui como um real aparente pode ser por nós subtraído ao falar. As palavras não vêm mostrar coisas, dar-lhes lugar, agradecer-lhes educadamente por estarem aqui, mas antes parti-las e derrubá-las.”<sup>5</sup> Sua voz amplificada ricocheteia nas vidraças das janelas e ressoa através da luz verdejante. A Kombi é uma estranha criatura híbrida, coberta pelo verde da folhagem refletida. Uma quietude cai. Eles decidem que acabou. Valmir está satisfeito com o trabalho do dia, e uma foto coletiva é tirada para comemorar a excursão.

•

Por que o material usado precisa ser mundano, um pequeno nada? Ele precisa ter capacidades elementares que excedam sua ressonância simbólica. Por isso, o título: *Quase nada, sempre tudo* (2012/13). Ele deve endereçar à instabilidade e à insuficiência: deve usar na superfície a sua relação com a contingência. A consistência de uma coisa é uma constituição temporal. Ela deve afirmar ser deste mundo. Se um material já carrega os traços do toque humano ou da fabricação, sua feitura prévia ou funcionalidade não deveriam dominar seu uso. Nem a apropriação de ou a resistência a uma função deveriam aparecer de forma marcante na reutilização de um objeto. O que é mais vital num objeto-função é a sua redundância. O objeto está esquecendo o seu estado de objeto e retornando à matéria. A pobreza de um material é a precondição para uma pergunta que ele irá fazer em proximidade do sujeito humano. O cuidado de um material pelo humano deriva da sua coexistência planetária, seu destino compartilhado. Ele perguntará se é possível escapar da sua subserviência, subtrair-se a ser agido sobre.

4 NOVARINA, Valère. *Diante da palavra*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009, p. 14.

5 Idem.

Voltando à lenta caminhada com água: ela já está nisso há pelo menos duas horas, talvez mais. Um homem com deficiência visual passa com uma bengala, marcando a própria passagem singular por esse lugar: uma correspondência súbita entre dois corpos de atenção alterada. Um cara com um carrinho e isopor cheio de bebidas desvia dela. Ela faz uma pausa, troca habilmente o copo de mão sem derramar uma única gota e segue seu caminho. Esse momento de virtuosismo técnico revela certa seriedade, uma dimensão de prática ritual, que aprofunda a atenção das pessoas ao seu redor. Uma mulher a acompanha durante algum tempo, encantada com o ato, interrogando-a sobre suas motivações: "isto é uma prática religiosa?", pergunta ela. Evidentemente, a ação carrega um misterioso poder elementar. Sua força vem de outro lugar. Eleonora a convida para assumir a ação, mas ela recusa, prometendo que irá tentar sozinha em casa. Agora, ela vira a esquina, entra em uma rua mais larga e há um senso momentâneo de liberdade no espaço, lugar para se mover e, conseqüentemente, mais espetáculo. Um casal a observa atentamente de um banco. Um homem caminha com ela e pergunta se aquela dádiva é para ele. "Sim, é claro", diz ela. "Posso beber a água?", pergunta ele. Ele pega o copo e bebe tudo. Eles sorriem. Ela enche o copo mais uma vez até a borda e segue seu caminho. Horas são passadas assim, movendo-se graciosa e serenamente entre a confusão de corpos, palavras e coisas. A tarefa é a consistência viva. Incontáveis micromundos de relação nascem e desaparecem nessa passagem.

Trabalho a lógica da subtração para conseguir alcançar um senso mais profundo de existência. Estamos sujeitos a ordens de controle sensorial que pré-estruturam e ultrapassam os sentidos individuais e suas relações. Ao desabilitar uma capacidade de sentido ou ativar um impedimento sensorial, consigo intensificar outros sentidos e recondicionar relações de sentido. Retiro a visão e sobrecarrego o tato, depois me lanço para dentro das superfícies do urbano e o tumulto do espaço social. Minha vulnerabilidade é a minha força. Que tipo de cidade é esta, encontrada através da pele, do paladar, do olfato, dos sons, que tipo de gente? A "cegueira" voluntária é um tipo de encontro experimental móvel, uma proposta para (e de) existência neste espaço. O que significaria viver e viajar sem recorrer ao visível? A aparição do sujeito móvel, não guiado e sem visão no espaço social anuncia nossa dependência excessiva da visão, suas ilusões perceptivas e inadequações em relação a um imperativo de viver. Não vemos precisamente o que imaginamos ver, e a visão é constituída da emergência perpétua do invisível. A visão depende de outros sentidos para fazer sentido, mas será que eles precisam ser seus servos menores? A cidade é uma abundância de texturas, aromas, sabores, sons confusos, que interagem entre si e ainda não foram encontrados.

Será que eles me sustentarão e ajudarão no meu trabalho? Mover-se aqui é cruzar um vazio que está sobrelotado. Atravesso a cidade de semblantes: um corpo social composto de uma confusão de afetos transitórios. Meu corpo é oferecido ao toque do desconhecido, das peles, gestos, membros e enunciações da multidão. Serei guiada por vozes e carícias que permanecerão sem personalidade ou identidade. Aqui, uma mão firme na minha cintura, um roçar de algodão, um perfume, a respiração de um estranho. Se a multidão na sua densidade é aquela renúncia absoluta de separação e desigualdade, estou me tornando a sua subcondição, antes de tais reconhecimentos. Tropeço através do "espaço público", no quiasma de transações carnavais, uma existência que antecede qualquer noção de um público. Estou aprendendo a andar novamente, nascendo com cada passo, um ser amparado por assistência sensual, caridade e o amor dos outros.

Ainda caminhando com a água.<sup>6</sup> Reunindo a escuridão no azul. Um pôr do sol em outro lugar colore as ruas estreitas do mercado. A pele aprofundada matiza, os olhos recrudescem. As luzes noturnas começam a emitir sua fosforescência. Há uma expectativa no ar, a falação distante da socialização animada. Ela se aproxima lentamente da rua onde as pessoas se amontoam perto do tráfego pesado e rápido. Vapores de petróleo e asfalto quente se misturam aos odores de corpos. Alguns poucos rostos distantes e vislumbres indiferentes. O foco está no tráfego. Todos parados e esperando perante o obstáculo. As luzes do sinal mudam e, de repente, ela anda com passos largos para o meio da rua e seu gesto largo lança a água em um longo arco sobre a sua superfície. Um floreio catártico, quase imperceptível em meio à cascata de pessoas atravessando. E, assim mesmo, ela se vai. Um borriço evapora no asfalto quente. Ela escapa, indetectável, mais uma entre muitos: desaparece em meio à multidão.

*Tudo o que aqui escrevo é forjado no meu silêncio e na penumbra.  
Vejo pouco, ouço quase nada. Mergulho enfim em mim até o  
nascido do espírito que me habita. Minha nascente é obscura.  
Estou escrevendo porque não sei o que fazer de mim. Quer dizer:  
não sei o que fazer com meu espírito. O corpo informa muito.  
Mas eu desconheço as leis do espírito: ele vagueia.*  
Clarice Lispector

<sup>6</sup> N.T.: No original "Still walking with the water". No caso, a ambiguidade do inglês "still", que significa duplamente "parado" e "ainda", sugere outra possível tradução, "Caminhando parada com a água".

ao lado,  
um pouco atrás  
alongside,  
a bit behind

André Lepecki

#### 0. de onde

Cheguei às ações atrasado, muito embora já estivesse ao lado delas, e ao lado de Eleonora, anos antes de sabermos que elas viriam aí. Durante as primeiras, nem me encontrava no mesmo hemisfério, e ouvia delas apenas relatos breves, narrados por Eleonora, e me preocupava na distância, me preocupava sobre a distância. E quando finalmente as acompanhei lado a lado – eu dizendo “Até logo Eleonora” com ela saindo porta de casa afora, cadeiras da cozinha às costas, para ir conversar sobre qualquer assunto, ou carregando com ela os trecos necessários para encontrar alguém para sua *Linha* (Nova Iorque 2010/11 e Rio 2014/15); ou eu a recebendo com um “Oi, como foi?” horas depois, no seu regresso das ações, curioso sobre como tinha sido, o que tinha sido, o que estava sendo, o que viria a ser (todas essas temporalidades contidas no ato de agir, todas as sempre presentes temporalidades da ação); ou finalmente acompanhando-a porta de casa afora, com câmeras de vídeo e fotográfica em minhas mãos, de modo a seguir tudo de longe – mesmo então, mesmo quando passei a acompanhar as ações lado a lado, descobri no ato que continuava, e que continuarei a estar sempre, um pouco atrás. Das velocidades de Eleonora e das temporalidades das ações. Pois são nos vórtices dobrados do tempo que toda ação intempestiva inaugura, que a Eleonora age e faz agir: coisas, gente, temporalidades. Lá, nas bordas da singularidade, por via do seu trabalho, por via da sua performance – que invocam e ativam tempos descolados de circuitos cronométricos, tempos quase matéria de tão vibráteis e que a arrastam para um estado outro, um pouco para lá da sincronia –, lá, num tempo-limite e num estado de existência fora dos eixos, ela age e faz agir. O quê? A obra, mas desde que a vida também.

Um pouco atrás, sempre ao lado: essa é também a temporalidade de toda obra que se abre, de fato, completamente – até mesmo ao agir que a pode dismantelar, a ações que podem desobrá-la inteiramente. Pois a integridade perfeita da obra não é o objetivo principal. O principal é o trabalhar das ações que, por via da obra de arte, chegam ao mundo. É por isso que a obra em performance nunca está contida em si mesma, nunca se dá por completa, mas pede sempre algum grau de reiteração, um mais uma vez, um mais um agir, mais um retrabalhar, mais uma *singular repetição* daquilo que nela se difere. As ações que fazem a obra ser, de fato, o que importa – trabalho intempestivo de e com a vida – determinam que ela aconteça sempre um pouco para lá e aquém de si mesma. Sua potência plena nunca se esgota a cada atualização. Pelo contrário, a série de atualizações faz com que cada ação potencie a obra cada vez mais, a desdobre em cada vez mais virtualidade, em mais futuridade, em mais descoberta. Essa a sua consistência. E o trabalho consiste em insistir teimosamente na sua programática – para, no entanto, permanecer-se receptivo aos sempre imprevisíveis devires de toda ação que verdadeiramente é. Receptividade deve ser entendida aqui como qualquer ação que faz *consistir* o que mais importa na obra: agir, agi-la, torná-la ágil. Inabalável receptividade dentro da programática consistente da obra como o oposto da passividade: “receptividade é antes de tudo a capacidade de receber e de dar golpes: uma estranha resistência”.<sup>1</sup> Lá, na dobra do deslimitado e enviesado tempo, na ponta da curva do vórtice do presente, performers remanejam diagramaticamente o que, a cada novo momento da obra no mundo, ainda faz sentido agir, reter, remeter – o que a cada reiteração volta a singularizar a obra e a remete de novo a todos os seus tempos. Nesse remanejar de simultâneas aberturas e fechamentos, ambos incompletos, é onde a obra, de fato, acontece, onde ela se dá: em um não lugar chamado ação. Ao seu plano de consistência Eleonora chamou de *programa*. Que ela definiu assim, um dia:

Sugiro que a desconstrução da representação, tão fundamental na arte da performance, é operada através de um procedimento composicional específico: o *programa performativo*. Chamo este procedimento de “programa” inspirada pelo uso da palavra por Gilles Deleuze e Félix Guattari no famoso ensaio “28 de Novembro de 1947 – Como Criar Para Si um Corpo sem Órgãos”. Neste texto os autores sugerem que o programa é o “motor da experimentação”. Programa

<sup>1</sup> DELEUZE, Gilles. “Péicles and Verdi”. *The Opera Quarterly*, 21(4):716-724, Autumn 2005, p. 717. Tradução minha.

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. Programa é motor de experimentação psicofísica e política. Ou, para citar palavra cara ao projeto político e teórico de Hanna Arendt, programas são *iniciativas*.

Muito objetivamente, o programa é o *enunciado* da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. Ou seja, a temporalidade do programa é muito diferente daquela do espetáculo, do ensaio, da improvisação, da coreografia. [...] É este programa/enunciado que *possibilita, norteia e move* a experimentação.<sup>2</sup>

### 1. speculative postulates

What if?

What if...

What if:

What if we could briefly speculate that what matters as a fundamental question for performance is not what is an author, or who is an author, or whether the artist is present, or whether the artist is absent, or whether the work is performed visibly before spectators, or the work is made invisibly without witnesses, or if it plunges into invisibility due to lack of proper (synchronic-referential) documents, or whether it perishes or remains as archivable traces? What if what matters is not to decide whether the performed action was ephemeral or enduring, fictional, scripted or embodied? Rather, what if the fundamental question is simply to ask this: since *when* and until *when* a performed work will have been taking place? In what regimes of time and in what boundaries of incipient actualization might it have already been forming,

2 FABIÃO, Eleonora. "Programa Performativo: o corpo-em-experiência". In: *ILINX Revista do LUME #4*, 2013. Disponível em <http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>. Acessado em 28 de maio de 2015.

preforming, performing, actioning even if vaguely, but in and through a vagueness already filled with the immanent force of its singular consistency? Indeed, when does a work start to be *that* work, *that* event, *that* critical point before emerging as a recognizable object, performed, materialized, intentionally titled? When does it start to act? And for how long does it act into the world and through the world? And when can we say that the work will have been definitely dissipated – as the finest dust or absolute amnesia, gone in such ways that not even its frame survives: work and its framing and the space between them, their organic line of conjunctive disjunction, finally completely dissolved, unworked? If we would ask these questions, then we would no longer face ontological issues. Instead we would be considering topo-chronological dynamics, which are determined by endlessly fluid, yet absolutely singular boundaries of emerging phenomena, as well as by never quite clear moments of dissipation, when an individuation (life, work, action) reaches its lowest possible energy threshold, its total declension as noise or ananthropic vibration.

More simply: before a performance art work, how can we tell, define, delimit, circumscribe, identify, indicate, ascertain clearly and unequivocally where its limits lie as work – spatial limits but also temporal, historical but also geographical, corporeal but also spectral, actual and also virtual, referential but also linguistic? How can we problematize or rethink not only where a performance art work has taken place, but since when and until when will it have been (starting to) take place – assuming, of course, it is indeed a question of taking (place) and a question of placing (time) – since perhaps it is a question of *giving* and a question of *temporalizing*. A question of giving place (back) to time, and time (back) to place, a question of temporalizing time away from its chrono-econometrics of give and take, and instead work on give and give, give and give, give and give.

Under these speculative conditions, the concrete question, the pressing question, the insisting question that notions of giving and of temporalizing offer to the problem of defining not the work's author but the limits of a work's actions, becomes one of finding out not how to be before a work (of art), as one stands before a wall, or a house, or a telephone pole, or a person, nor what to extract from work, not even what to gain from it. The question, the missed question, would always have been (will always have to be), one of finding out *how to give* in order to be alongside a performance work – knowing that even this term *alongside* is still inexact since it requires (in its implicit system of spatial coordinates) that one is able to tell, or to know exactly, *where* the work was, had been, would be, already is, will be. And where I was, had been, would be, already am, will be when being alongside it. But the point is: since performance art is an activation of actions, its work never fully happens where one (not even its author) thinks it does. Always behind, already ahead, always beside, already past,

always about to come, forever about to come, but also forever about to go, already going, coming and going simultaneously, giving, giving in, giving up, going down, gone, coming. All of these to be taken as temporally and as literally as possible, as effects of that which of the word "action" we know for sure: an action's outcomes are always unpredictable, never only reach their goal, since all action operates simultaneously into the present where it is given to time, into the future it reshapes, and into the past which it re-starts, continuously. The work of performance works the following question, posed decades ago by Roger Caillois, as the fundamental question brought by limit experiences of life actioning away from the topo-econo-chronometrics of normative experiences of self and of other: "I know where I am, but I do not feel as though I'm at the spot where I find myself".<sup>3</sup> At the edge of this particular kind of dissolution, performance works. And gives.

In other words, instead of the ontological-phenomenological drive expressed by Husserl's famous *dictum* "to the things themselves", we find that the decisive vagueness of a work of action pushes forth another order-word, pragmatic-speculative, but also empirical-transcendental and therefore concretely chronopolitical: "to the reality of being *before* all individuation".<sup>4</sup> But since historicity matters, we can reformulate this last sentence into: to the reality of existing *after* all individuation. But since past and future comingle in the actioning of actions, we should say the sentences simultaneously, in parallel tracks, each to be uttered slightly ahead and slightly behind the other, in a duplication still sutured by the urgency of its correspondence, and say it like this:

to the reality of being before all individuation  
to the reality of existing after all individuation

## 2. wherewhenth

So where or when to start? Where did you start then, Eleonora? A *then* that was not a given time and a *where* that was not a given place determined by specific coordinates; a *when* and a *where* which will not be found like one finds a street corner on a map. Not that it was then, and it is now, and it will be in the many futures to come, all smoothly linked or seamlessly unfolding – all one continuous indiscernible one. Because there are singularities and there are breaks, because there is total fragmentation of the unit

<sup>3</sup> CAILLOIS, Roger. "Mimicry and legendary psychastenia". *October*, 31 (Winter, 1984), p. 30.

<sup>4</sup> COMBES, Muriel. *Gilbert Simondon and the philosophy of the transindividual*. Cambridge-London: The MIT Press, 2013, p. 1.

and incipient hardenings which, in terms of action, can be called the crystalizing of an initiative. The work is work because it breaks, in a specific moment and in a specific place. That break is its action, and yet the action unfolds towards its futures and refolds towards its pasts so that the work exceeds the action's instant occurring. I am thinking here of Henri Bergson: in whatever is still acting, there we will find the present. Likewise, in whatever acts the work into action there we will find the work's present time. But how can we say when that which still acts first stirred its consistency to become a work in action, the action of a work, of your work? Você sabe, querida Eleonora?

## 3. quem sabe?

No telefone, hoje, você me disse: "Já em 2005 eu tinha as ações em mente". Fico pensando nessa espera de três anos até que essas ações em potencial se tornassem ações corporificadas, atualizadas. De fato quando foi que esse corpo de ação se precipitou, se fez, se concretou? Eu entendo e conto a história desse processo assim: talvez possa ter sido que o germe de tudo, a catalisação primeira do que se desdobrará eventualmente num corpo para a ação, num corpo para as Ações, tenha se dado quando aquele filho da puta te deixou agonizando, durante dias, a burrice mesclada de cinismo e arrogância enquanto apodrecias perante os meus olhos e os olhos da nossa filha, e ficávamos sem ver também – pois não era possível enxergar a morte chegando no momento em que a vida acabava de acontecer. Quem sabe pode ter sido aí, e então, que o que estava em tua mente destilou de potencial de ação para potência em ação num corpo que surgiria teimosamente vital no meio da estupidez clínica de homens, de machos brancos sabedores que se encantavam, mesmo diante da tua agonia, com a nossa patética veia e vida artísticas – como quem admira dois macacos raros no zoo (pois, para esses caras nenhum ser humano poderia desejar uma vida assim, tão desprovida do que os filhos da puta cínicos-clínicos, os *porno-fármaco-capitalistas* como os chama Paul B. Preciado, querem da vida: nunca deixar passar uma ocasião de matar o outro, ou com uma palavra, ou com um olhar, ou com uma negligência dado que as armas de verdade e o sangue mesmo e os cadáveres de fato e a carnificina sem fim eles delegam para os seus mercenários, seus capangas, lugares-tenentes e outros afins). Eu conto a história, a pré-história, dessas suas ações assim: tua vontade indomável de corporificar tua vida viva no meio de vidas mórbidas e trazer o que estava em mente para a sua atualização no mundo; fazer desse movimento um ato de partilha, um centro de propagação de mais vida em ação.

Para mim foi por aí, sim. Tem a ver com essa história, sim. Tinha também, nessa altura, muita bala perdida no ar, tinha o mensalão vindo desde 2005, quando a ideia das ações se esboçaram, me contas, pela primeira vez em tua mente. Naquele ano era o dólar na cueca de conselheiros políticos, as lágrimas dos machos ladrões no governo derramadas nos televisores da nação, o senador-cantor-delator com o estômago grampeado, vingador e vítima ao mesmo tempo. E em maio de 2008, no mesmo ano e um mês depois de teres feito a tua primeira ação, no Largo da Carioca, centro do Rio de Janeiro, tinha tido o mandado de prisão emitido para o ex-governador Garotinho que também selara em 2006, mas de outro modo, o seu estômago ao fazer greve de fome em solidariedade *a si mesmo* (!!!). Tinha tudo isso, sim; uma corja de homens torpes se embolando nos podres poderes e comandos nacionais e locais desde quando as ações começaram a agir virtualmente em ti, e tinha mais a tua cicatriz enorme na barriga, como uma centopeia, tinha até cor de centopeia a cicatriz, que mesmo tendo sido feita para curar a podridão que quase te matou também apodrecia, a tua cicatriz-centopeia. E tinha a nossa filha que não dormia nunca e eu longe e perto e longe e perto, sempre ao lado e um pouco atrás, tentando saber como agir, qual *a ação a tomar* no meio de tudo isso, de tudo aquilo, daquele tanto. Tudo isso e muito mais se embaralhando e te trabalhando – fazendo já o teu trabalho. Mas a ação seria tua. Seriam tuas as ações.

Para mim começa, sim, por aí, a iniciativa. A tua iniciativa. A resposta ao que aconteceu ao que acontecia ao que acontece. Iniciativa que, mesmo quando ainda sem contorno definido, já é ação, já é a singularidade, o ponto de rotura no turbilhão da vida, e sempre corajosa porque ao tomá-la se está justamente para lá do medo e da coragem. Está-se simplesmente na *urgência de ter de transformar as condições que possibilitam a impossibilidade de pertencimento ao mundo*, ao nosso mundo, à tua cidade, tua vida.

Pois é isso a ação, principalmente como a sempre entendes, algo inseparável da palavra, do dizer, do contar, do partilhar conversando ou narrando mais tarde sobre o que se passou, sobre o que viveste e vives por via do encontro, dos encontros, mesmo se infelizes, agressivos, ou frouxos. Isso é a ação: um renascimento por vontade própria.

#### 4. startle

Eleonora, today, reading to get ready to write these words, I learnt this from Hanna Arendt: "*startling unexpectedness* is inherent in all beginnings and in all origins".<sup>5</sup>

5 ARENDT, Hanna. *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998, p. 178.

I thought you would like this sentence, I know you like the essay where it is to be found, the chapter "Action" in *The Human Condition*.

But I also learnt this from Walter Benjamin, a while ago, in a book I've never been able to read in its entirety, but of which I read and reread the preface so many times as to lose count: that all origin is already a turbulent unfolding of that of which it is not: the first source. So, all origin's constitutive turbulence crests and breaks as an uncontrollable wave. Even as it forms thanks to what preformed it, its singular-emergent forming always expresses a *startling unexpectedness* precipitating more *startling unexpectedness* thanks to the affirmation of a particular embrace of that forgotten gift animating every desire to act. This desire-gift must be so simple and so decisive that we have to call it by its proper name: courage, a synonym of the *modesty* required by all daring initiative. And the modestly courageous gift is simply this: thanks to the startling unexpectedness of an action carried out with the integrity of what you call a program, thanks to the act of giving and giving, you remind everyone within the field of action that the present can be changed at any moment. We just need to insert our actions, as actions, into the present's many edges and move there for a bit so to bend them into another time for living.

#### 5. second birth

The birth of the actions was preceded by two births: of our daughter and of you after your brush with death in the twelve days after you gave birth to her. I will not describe it all since this is for us to both remember and forget. I know the actions did not come out of those double births, exclusively, obviously, but they came out of them as well: the first birth and the second birth birthing the necessary initiatives to be carried out in a city of too many violent deaths, too many arrogant men, too much ignorance generating its ultimate avatar – blind violence that violates all life, including that of the city itself, including the city's many promises of a joyful sociality that never quite comes, except at a very heavy price: to accept the violent state of things as inevitable, as a kind of onto-anthropological normality.

"With word and deed we insert ourselves into the human world, and this insertion is like a second birth", escreve Hanna Arendt. E continua: "This insertion is not forced upon us by necessity, like labor, and it is not prompted by utility, like work. It may be stimulated by the presence of others whose company we may wish to join, but it is never conditioned by them; its impulse springs from the beginning which came into the world when we were born and to which we respond by beginning something new on our own initiative".<sup>6</sup>

Foi isso mesmo que quiseste fazer não foi? Mudar o presente, pois havia ali duas novas vidas: a que tinhas acabado de dar ao mundo, nossa filha, e a que o mundo de tinha dado, de novo. Então resolveste dar-te a ti mesma mais uma vida, a terceira, dada por ti a ti. Foi quando recusaste continuar a viver numa cidade que a cada dia afirmava cada vez mais a todos os seus habitantes a impossibilidade de nela se viver – e não apenas sobreviver, ou escapar por sorte de suas violências – e quiseste dar a ela mais vida, com tuas ações. Quatro vidas no total então. Um quadriplano com o qual partiste para a praça que leva o nome da habitante da cidade, “carioca”, de modo a oferecer a qualquer um com quem conversarias sobre o que quer que fosse com quem quer que fosse. Pois é na fala e no corpo a corpo que a ação política se faz: “If action as beginning corresponds to the fact of birth, if it is the actualization of the human condition of natality, then speech corresponds to the fact of distinctness and is the actualization of the human condition of plurality”.<sup>7</sup>

## 6. indocument

But so many of your actions remain invisible, undocumented, undocumentable, because their dimension is not of the image but of the lived experience of what unfolds (what Lygia Clark called *vivência*). When, after arriving in São José do Rio Preto in the State of São Paulo (Saint Joseph of the Black River) for a preparatory visit of the city where you were to do a series of actions one month later, we found out that the Black River was the habitat of herds and herds of capybaras, the largest rodents on the planet, some of which, we were told, were occasionally killed by beggars or homeless people and barbecued. Large beasts, really odd, not too friendly, and at the time we arrived there for your actions the capybara herds had all these cubs, so the adults were particularly aggressive. And then, during that first visit, you decided on a new action. You decided that once you returned to start the *Ações Rio-Preenses* (2012) and before any other action could take place – you had decided to do there *Converso sobre qualquer assunto* (*I will have a conversation about any subject*), *Toco tudo* (*To touch everything*), *Troco tudo* (*To trade everything*), *Jarros* (*Pitchers*), *Saudades do Brasil, uma fala sobre performance seguida de conversa sem fim* (*a talk about performance followed by endless conversation*) –, you’d have to be “received by the city” as you said, and you’d have

6 ARENDT, Hanna. *The Human Condition*. Op. cit., p. 176.

7 ARENDT, Hanna. *The Human Condition*. Op. cit., p. 178.

to “receive the city” by diving into the Black River wearing a white T-shirt. This became *Ação Rio-Preense #1: de camiseta branca no Rio Preto* (*Rio-Preense Action #1: with white t-Shirt in the Black River*).

And so we went, one month after that first visit, in the late afternoon of our very first day at the Festival, towards the river, me along with you but behind, and far away, so as not to brand our arrival as “art” – given that I was carrying all this photographic gear with me. At a distance, I saw you very carefully approaching a large herd of capybaras with their cubs standing by the bank of the Black River, 8 or 10 of them plus 3 or 4 cubs. Slowly, so the animals would not run away or turn on you, you finally managed to stand amongst them. And you all just stayed there for quite a while all facing the river, receiving the last rays of the afternoon sun setting before you. And then you stepped into the water, it was deeper than you thought it was, you lost your balance a bit in that first step, and then you took another large step further into the river, and then splash, you gone swallowed by the black waters of the black river and that splash resounding and resounding loudly in the afternoon startling the capybaras – some of which, instinctively, also plunged into the river and all of a sudden there you all were, swimming and floating in the freezing polluted water. There were some people around at the time: fishermen line-fishing, one or two joggers, some kids behind me playing soccer. But oddly no one made a big deal out of it, you walking towards the river, you standing there for a while amidst the beasts, you plunging, swimming, coming out of the river, drenched, you taking off your clothes in public, drying off, with the capybaras barking their odd sounds. It was not a warm afternoon, as I said. The sun was very red on the horizon but it gave almost no warmth, you were shivering from the cold, and I was thinking, while helping you dry off and get dressed, why do you have to go through these rituals, these acts that are so public, so necessary and intense for you, and for which there is no invited public, no captive audience, not even the festival organizers, just me alongside but definitely behind, a more or less indifferent passerby, and the animals whose stance is anyway always somewhere, sometime, else?

## 7. the smallest act

“The smallest act in the most limited circumstances bears the seed of the same boundlessness, because one deed, and sometimes one word, suffices to change every constellation”.<sup>8</sup> It applies perfectly, I believe, to what you do.

8 ARENDT, Hanna. *The Human Condition*. Op. cit., p. 190.

## 8. a necessidade de emergir / a necessidade de submergir

Dear, thinking about the ways you participate in festivals and more framed presentations of your work, I have composed a text for you in my head today that will be part of my essay about you / your work for your book.

Meanwhile, I will jot it down here, really much worse than it will be and hastily written, because I think it might be useful someday and I do not want to forget it. Think of these words as a kind of dramaturgical notes, if you wish. Hope they make sense to you.

It goes somewhat like this:

Quando um festival ou instituição te convida para fazeres as tuas ações, e você pede a eles que os locais e as horas das ações não sejam anunciados de modo exato ou preciso no programa—esse teu pedido não deriva de nenhum desejo da tua parte de querer criar uma espécie de metaperformance, ou peça de arte conceitual, ou uma afirmação reativa do tipo: “o artista está ausente.”

Não é, de modo algum (e me corrige se estou errado), que queiras que o público de um festival esteja “à procura da artista”—e assim tornar essa hipotética busca pela tua presença na obra de arte em questão. E não: você também não pretende estabelecer, ao deixar imprecisa a tua localização no tempo e no espaço, quaisquer referências explícitas às derivas psicogeográficas de Guy Débord. Nem pretendes fazer um comentário à noção de que a performance mergulha no seu próprio desaparecer. E definitivamente você não quer fazer nenhum comentário na linha da tradição conceitual da arte-como-linguagem sobre a força ilocutória da “programação do festival” e tratar a brochura do festival como um ato de fala—no caso, o horário do festival enquanto promessa.

Então: não se trata de conceitualizar as relações entre o documento (a programação do festival) e o acontecimento (suas ações na cidade, sempre acontecendo, mas nunca com hora marcada de modo a não atrair a moldura da arte por via dos espectadores). Não se trata de “você querer estar sozinha.” Nem se trata de você estar recusando o festival (uma vez que, de fato, aceitaste o convite de estar lá, de trabalhar, de trabalhar as tuas ações, procurar o encontro, e “fazer coisas acontecerem”—como William Pope.L define o que artistas fazem, numa frase que gostas tanto de citar!).

Não. Você não é movida por nenhum desses motivos.

Você é movida por algo totalmente diferente: pela sua convicção de que condições para a performance podem existir em regimes extremamente baixos de visibilidade *enquadrada*. E que suas ações só podem permanecer ações enquanto elas interagirem com interlocutores acidentais ou coparticipantes momentâneos que definitivamente não tinham hora marcada para a arte naquele dia... O que te move na verdade é o desejo de *não marcar uma reunião* com um público que viria assim ver

uma peça e (talvez ainda mais problematicamente) ver uma *artista*. O teu desejo é o de perceber de que modo encontros ao acaso (e não reuniões previamente agendadas) com transeuntes, encontros catalisados pelas tuas simples ações não anunciadas (para eles), podem precipitar o acontecimento que é um encontro, ou o encontro como acontecimento. Tua principal busca é: como encontrar o encontro. Mesmo o encontro entre ti e tua obra. Usualmente, tais encontros com o encontro acontecem sem hora certa. E com certeza ajuda que o efeito distanciador que toda moldura cria (como um público que chega esperando ver a *peça* e o *artista*) não esteja lá.

Porque o público é uma moldura, e toda moldura é um conjunto de condições de inclusão e de exclusão. Tais condições emolduradas descondicionam aquilo que exatamente procuras: uma zona não mapeada de trocas numa situação onde os teus interlocutores, coparticipantes, cocidadãos, não se sintam expostos, não se sintam performando nem para a arte nem para alguma pegadinha para algum programa de televisão... É muito importante dizer tudo isso, de modo a não fetichizar a tua suposta “ausência.” Apenas trabalhas nas condições nas quais consideras que a obra é obrada da melhor maneira possível: na sua retirada decisiva do espetáculo.

Há, no entanto, um evento marcado que sempre anuncias quando participas de festivais e afins: a última ação da série, sempre com uma hora e local definidos e previamente publicitados para todos. Essa derradeira ação das séries executadas em festivais deriva de um desejo e sentido de obrigação teus de tornar pública uma narração de tudo aquilo que fizeste, de tudo aquilo que experimentaste por via das ações, de tudo o que acabas de ocasionar nas ruas daquela cidade, durante os dias ou semanas que te envolveste com o festival. Há um imperativo ético-político-poético de narrar aos outros o que você e as pessoas que você encontra e com quem você interage fazem quando se encontram, ou se desencontram, por via das ações. Essa a ação final que é sempre inserida nas tuas séries: contar o que se passou, narrar.

Então, congregas num restaurante, num bar, num café o público e organizadores do festival. Normalmente num local que também não faz parte do festival, que não pertence ao ambiente urbano e arquitetônico da “Arte.” De preferência localizado numa zona não abastada da cidade, e com pelo menos metade dos clientes vindo de fora do público regular do festival. Normalmente, compras alguns engradados de cerveja e de refrigerante que negociaste por um preço mais baixo do que o costume com o dono do estabelecimento, e distribuis a primeira rodada a todos presentes. Normalmente, as pessoas se sentam perto de você e você se posiciona perto do balcão do bar. Aí começa a falar, contando o que se passou, sempre acompanhada por imagens provenientes do teu laptop que plugaste entretanto no qualquer aparelho de TV disponível no local. É nesses contextos que você conta para o público do festival, mas também e ao mesmo

tempo para os clientes do bar, restaurante, ou café que calham de também estar ali então, o que você e os concidadãos daqueles presentes agiram na cidade naqueles últimos dias. Lembro-me de uma vez em que você falava para todos nós atrás de um balcão de boteco no Rio de Janeiro, e os empregados atarefados ao teu redor, concentrados no expediente, cozinhando, servindo bebidas, preparando sanduíches, mas também te escutando, volta e meia fazendo um comentário relacionado com alguma imagem das tuas ações na TV deles, soltando uma piada, ou colocando uma questão...

Mais uma vez, o que importa nesse teu emergir em direção a uma visibilidade emoldurada é de que modo ela permite a abertura para toda uma outra série de encontros: com os participantes do festival (artistas, organizadores, *staff*) bem como com o público em geral. Assim mais um encontro se precipita, por via da narrativa. Esse momento me lembra o que Walter Benjamin disse sobre o narrador como aquele que transmite não informação, mas experiência. Lembro-me também o que Hanna Arendt disse sobre o elo inextricável entre palavra e ação. Because this is action, especially in the way you understand it: something inseparable from the word, from telling, from storytelling, from sharing by talking or by narrating later on what once took place, what you once lived and still live by means of an encounter, of several encounters, even if unhappy, aggressive, or lax ones: a rebirth by will.

#### 9. a necessidade de submergir / a necessidade de emergir



Estava lá. Estou lá. Estarei lá. Ao lado, um pouco atrás.

## Biografias dos autores

**Adrian Heathfield** é teórico, curador e criador de performance. É autor de *Out of Now*, uma monografia sobre o artista Tehching Hsieh, e editor de *Perform, Repeat, Record e Live: Art and Performance*. Foi cocurador de *Live Culture* (Tate Modern, 2003), *Performance Matters* (2009/14) e vários eventos de longa duração em cidades europeias ao longo dos últimos dez anos. É Marie Curie International Fellow na Columbia University em Nova Iorque e Professor de Performance e Cultura Visual na University of Roehampton, Londres. [www.adrianheathfield.net](http://www.adrianheathfield.net)

**André Lepecki** é professor associado no Department of Performance Studies, New York University. Autor de *Exhausting Dance: performance and the politics of movement* (2006), e editor, entre outras antologias, de *Of the Presence of the Body* (2004), *Planes of Composition* (2009) e *DANCE* (2012). Premiado em 2008 pela AICA / EUA com Melhor Performance pela direção e cocuradoria da refeitura de *18 Happenings in 6 Parts* de Allan Kaprow. Curou para HKW, Hayward Gallery, MoMA-Varsóvia entre outras instituições na Europa, EUA e Austrália. Com Eleonora Fabião tem composto vida, além da coautoria da performance-lecture *Palavrando* (2003/14).

**Barbara Browning** é autora de dois romances, *The Correspondence Artist* (2011) e *I'm Trying to Reach You* (2012), ambos publicados pela Two Dollar Radio. Publicou uma audionovela (*Who Is Mr. Waxman?*) e dois livros acadêmicos (*Samba e Infectious Rhythm*). Tem PhD em Literatura Comparada pela Yale University e leciona no Department of Performance Studies da Tisch School of the Arts, NYU. Ela também é poeta, dançarina e ukelelista amadora.

**Diana Taylor** é catedrática e professora de Estudos de Performance e Estudos Hispânicos na NYU. Diretora fundadora do Hemispheric Institute of Performance and Politics. Autora de *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America* (1991), *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's 'Dirty War'* (1997) e *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (2003), recebeu o prêmio de Pesquisa ATHE e o prêmio MLA Katherine Singer Kovacs pelo melhor livro em Literaturas e Cultura Latino-Americanas e Espanhola (2004). Recém-eleita 2º vice-presidente, Taylor tomará posse como presidente da MLA em 2017.

**Eleonora Fabião** é performer e teórica da performance. Interessa-se por experimentar teoria e prática como fazeres indissociáveis. Processo em que, por exemplo, um estudo desperta certa psicofísica, que deflagra uma ideia, que se transforma numa proposta de performance, que em sua realização indica conceitos, necessidade de escrita e modos de viver a vida que, por sua vez, seguirão se desdobrando em formas de conhecimento, ação e relação múltiplos. É professora da Graduação em Direção Teatral e da Pós-Graduação em Artes da Cena da Escola de Comunicação (Universidade Federal do Rio de Janeiro) e doutora em Estudos da Performance (New York University).

**Felipe Ribeiro** é artista interdisciplinar, Professor do Departamento de Artes Corporais da UFRJ (núcleo de dança e cinema), Doutorando do Instituto de Artes Visuais da Uerj e mestre em Cinema Studies pela New York University. Atualmente é pesquisador visitante no Departamento de Performance Studies NYU com bolsa Capes. Junto com Cristina Becker, é diretor artístico da plataforma *Atos de fala*, devotada à palestrasintervenções e videosensaios. Em parceria com Denise Stutz realizou os espetáculos de dança e vídeo *Espalha pra geral!*, *Justo uma imagem* e *Eu, um branco*. Suas publicações são eminentemente artigos sobre cinema, filosofia e performance.

**Pablo Assumpção B. Costa** é pesquisador, artista e professor atuando no Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará. Tem mestrado em Comunicação e Semiótica (PUC-SP) e doutorado em Estudos da Performance (NYU). Seus interesses teórico-práticos se direcionam à investigação do corpo e da corporeidade como instâncias de materialização do social, do estético e do político. Vive e trabalha em Fortaleza.

**Tania Rivera** é ensaísta, psicanalista e professora do Departamento de Arte e da Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF, Niterói). É autora dos livros *Arte e psicanálise* (2002), *Guimarães Rosa e a psicanálise* (2005) e *Cinema, imagem e psicanálise* (2008, todos por Jorge Zahar Editor), *Hélio Oiticica e a arquitetura do sujeito* (2012, Editora da UFF) e *O avesso do imaginário. arte contemporânea e psicanálise* (2013, Cosac Naify).

## Ações

Ações Cariocas p. 10

Ações Berlinenses p. 46

Ações Bogotanas p. 52

Ações Fortalezenses p. 70

Linha Nova Iorque p. 100

Série Íntima p. 132

Série Precários: Rio de Janeiro p. 134

Ações Rio-Pretenses p. 158

Quase nada, sempre tudo p. 192

Manchas p. 206

Série Precários: Montreal p. 220

Pixo a guache p. 236

Não compro lata velha p. 240

Brasil: o momento em que o copo está cheio  
e já não dá mais pra engolir – nosso caso é  
uma porta entreaberta p. 248

no meio da noite tinha um arco-íris;  
no meio do arco-íris tem uma noite p. 252

*Este livro é dedicado à Valentina, nossa menina.*

## Fotos

Adrian Heathfield [p. 245, 246 (alto)]  
André Lepecki [p. 10, 22-25, 26 (baixo), 28, 113-115, 148-149, 158-191, 243, 344]  
Anne Wenniger [p. 109 (baixo)]  
Barbara Browning [p. 282-293]  
David Bergé [p. 46-51]  
Eleonora Fabião [p. 100, 109 (alto), 112, 123-131]  
Felipe Ribeiro [p. 12-20, 26 (alto), 27, 30-41, 134-147, 150-156, 192-219, 236-241, 246 (baixo), 248-251, 319]  
Flávia de Souza [p. 110]  
Jaime Acioli [p. 252-256]  
Laura Muñoz Sánchez [p. 52-57, 60, 62-65]  
Liz Heard [p. 107]  
Luis Sotelo [p. 66-67]  
María Alejandra Muñoz Pinilla [p. 58-59, 61]  
Sky Oestreicher [p. 220-233]  
Turista no Staten Island Ferry [p. 111]  
Victor Furtado [p. 70-97, verso da capa]

## DADOS INTERNACIONAIS PARA CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

F118a

Fabião, Eleonora

Ações : Eleonora Fabião / Eleonora Fabião ; ensaios Adrian Heathfield ... [et al.] ; organizadores Eleonora Fabião, André Lepecki. – Rio de Janeiro : Tamanduá Arte, 2015.  
352 p. : il. color. ; 24 cm.

ISBN 978-85-69099-01-7

1. Arte da performance. 2. Arte de rua. 3. Arte e sociedade.  
I. Heathfield, Adrian II. Lepecki, André III. Título.

CDD- 700

Roberta Maria de O. V. da Costa – Bibliotecária CRB7 5587

Fonte: Aktiv Grotesk  
Papéis: Eurobulk 135 g/m<sup>2</sup>  
e Lux Cream 80 g/m<sup>2</sup>  
Impressão: Ipsis  
Tiragem: 1000 exemplares

## Agradecimentos

Adrienne Edwards  
Allen Weiss  
Ana Terra Saldanha  
Andréa Bardawil  
Angela Leite Lopes  
Anna Backheuser  
Antonio Araújo  
Antonio Breves  
Ariadna Fabião  
Beatriz Brandão Guerra  
Bettina Knaup  
Bienal Internacional de Dança do Ceará/  
De Par Em Par 2010  
Bruno Lara Resende  
Camilla Eeg-Tverbakk  
César Fernandes  
Clara Acioli  
Clare Isabella Paine  
Dea Backheuser  
Elisa Peixoto  
Elsa Bean  
Enrico Rocha  
Equipe da exposição “A experiência da arte” – Sesc Santo André 2015  
Evandro Salles  
Família Fabião  
Família Lepecki  
Fernando Madureira  
Fernando Salis  
FIT – Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto 2012  
Flávia de Souza  
Frances Cooper  
Francisco Backheuser Britto  
Francisco Medeiros  
Geraldo Fabião  
Helane Herculano de Hollanda  
Hemispheric Institute of Performance and Politics  
In Transit Festival 2008 – Berlin  
Isabel Setti  
Izabel Bicudo

Izabela Pucu  
Jaime Acioli  
Jandira Fátima Jordão  
João Baptista Ardizoni Reis  
João Bina  
José Fernando Azevedo  
Karmenlara Ely  
Kil Abreu  
LADA – Live Art Development Agency  
Liz Heard  
Lygia Barbosa da Silva  
Marcial Godoy-Anatívia  
Marcio Abreu  
Maria Lúcia Lepecki  
Maria Tendlau  
Marlène Ramírez-Cancio  
Patricia Lima  
Paulo Geyerhahn  
Performa 2015  
Professores, alunos e técnicos administrativos do Curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação, UFRJ  
Professores, alunos e técnicos administrativos da Pós-Graduação em Artes da Cena da Escola de Comunicação, UFRJ  
Professores, alunos e técnicos administrativos do Department of Performance Studies, New York University  
Raquel Iantas  
Ronaldo Brito  
Tobias Lepecki  
Vinicius Arneiro  
Waltercio Caldas

e agradecemos a todos que concederam permissão de uso de imagem ao projeto. Obrigada também aos cidadãos nas ruas onde essas ações aconteceram; sem sua participação ou testemunho, não é possível a aventura. Salve o povo da rua! Salve o povo na rua!



Apoio

Este projeto é selecionado  
**RUMOS**  
Itaú Cultural

Realização

Ministério da  
Cultura

GOVERNO FEDERAL  
**BRASIL**  
PÁTRIA EDUCADORA

O protagonismo não é do performer, do espectador ou do participante. O protagonismo é da própria ação, das relações ativadas, dos encontros entre os mais variados corpos que cada ação for capaz de articular. A realização de uma ação gera a necessidade da próxima – seja para endereçar alguma pergunta que se formulou durante sua realização, para satisfazer alguma necessidade que se impôs, ou reforçar alguma direção com mais veemência. Ou seja, ideias para novas performances geralmente surgem quando estou executando a performance da vez. Séries se sucedem em séries e tenho a impressão de que venho realizando um único trabalho em diversos movimentos e com diferentes nomes. Outro dia me dei conta de que entendo este trabalho como uma prática. Concordando com William Pope.L: “se eu tivesse que dar outro nome ao que faço, outro nome para performance, chamaria de *prática*”. E hoje, hoje no café da manhã, entendi o seguinte: é preciso repensar a teoria da performance como teoria da aventura.





Salve o povo da rua! Salve o povo na rua!

Apoio



Este projeto é selecionado

**RUMOS**  
Itaú Cultural

Realização

Ministério da  
**Cultura**

GOVERNO FEDERAL  
**BRASIL**  
PÁTRIA EDUCADORA