

ARTE
BRA

ELEONORA FABIÃO



ARTE
BRA
ELEONORA
FABIÃO

ARTE
BRA
ELEONORA
FABIÃO



Auto
mati
ca

Secretaria de
Cultura e Economia Criativa



GOVERNO DO ESTADO
RIO DE JANEIRO

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO



**PÁTRIA AMADA
BRASIL**
GOVERNO FEDERAL



Este trabalho está licenciado por Creative Commons Atribuição – Uso não comercial
[This work is licensed a Creative Commons Attribution – Noncommercial]

O Governo Federal, o Governo do Estado do Rio de Janeiro, a Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro, através da Lei Aldir Blanc, apresentam o livro ARTE BRA Eleonora Fabião [Federal Government, Government of Rio de Janeiro and Department of Culture and Creative Economy, through the Lei Aldir Blanc law present the book ARTE BRA Eleonora Fabião]

COORDENAÇÃO EDITORIAL [EDITORIAL COORDINATION]
Luiza Mello e [AND] Marisa S. Mello

CONCEPÇÃO DO PROJETO [PROJECT CONCEPTION]
Automatica Edições

ORGANIZAÇÃO [ORGANIZATION]
Luiza Mello, Marisa S. Mello e [AND] Eleonora Fabião

DESIGN [DESIGN]
Dinamo
Alexsandro Souza

ASSISTENTE EDITORIAL E PESQUISA [EDITORIAL ASSISTANT AND RESEARCH]
Ana Pimenta

PRODUÇÃO [RESEARCH AND PRODUCTION]
Automatica

TRATAMENTO DE IMAGEM [IMAGE PROCESSING]
Dinamo

REVISÃO [COPY EDITING]
Duda Costa

VERSÃO [ENGLISH VERSION]
Christopher Peterson

TRANSCRIÇÃO DA CONVERSA [TRANSCRIPTION OF THE CONVERSATION]
Ana Pimenta

TRATAMENTO DO ÁUDIO DAS CONVERSAS [CONVERSATION AUDIO EDITING]
Vini Pitanga

GESTÃO [MANAGEMENT]
Marisa S. Mello
Ayla P. Gomes
Geane Lino

ASSISTENTE ADMINISTRATIVO [ADMINISTRATIVE ASSISTANT]
Paulino Costa Neto

SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA DO RIO DE JANEIRO [DEPARTMENT OF CULTURE AND CREATIVE ECONOMY]

GOVERNADOR [GOVERNOR]
Cláudio Castro

SECRETÁRIA DE ESTADO DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA
[SECRETARY OF STATE FOR CULTURE AND CREATIVE ECONOMY]
Danielle Barros

SUBSECRETÁRIO DE PLANEJAMENTO E GESTÃO [UNDER SECRETARY FOR PLANNING AND MANAGEMENT]
Vitor Corrêa

CHEFE DE GABINETE [CHIEF OF CABINET]
Windson Maciel

AUTOMATICA EDIÇÕES LTDA
Rua Gal. Dionísio, 53 – Humaitá – 22271-050 - Rio de Janeiro – RJ
Tel.: (21) 3283-1558 – contato@automatica.art.br – www.automatica.art.br

FOTOGRAFIA [PHOTOGRAPHY]
Adrian Heathfield P 280-281
Ana Kemper P 116, 130, 132, 133, 136-137
André Lepecki P 82, 85, 138, 140-141, 156, 168
(1ª e 2ª [1ST AND 2ND]), 264, 268, 290-291, 292, 298-299, 308
André Telles e [AND] Felipe Ribeiro
P 62, 64, 66, 68, 70, 73, 74, 77, 78, 80-81, 158, 222, 224-225
Eleonora Fabião P 126
Equipe Museu Bispo do Rosário P 125 (2ª [2ND])
Felipe Ribeiro P 6-7, 8, 22, 24, 26, 28, 30, 32, 34, 36, 96, 99, 100, 103 (1ª [1ST]), 104, 107, 119 (2ª [2ND]), 122 (1ª [1ST]), 144, 148, 152, 153, 154-155, 172, 174-175, 180-181, 204 (1ª [1ST]), 208-209, 228 (1ª [1ST]), 230, 232, 234, 302, 304, 3ª capa [3RD COVER]
Francisco Moraga P 87, 88, 92, 94-95, 142, 244
Fotógrafo desconhecido [UNKNOWN PHOTOGRAPHER] P 331
Humberto Araujo P 103 (2ª [2ND]), 112-113, 228 [2ª [2ND]], 242-243
Jaime Acioli capa [COVER] P 18, 20-21, 40, 42, 44, 46, 48, 51, 53, 55, 57, 58, 60-61, 114, 119 (1ª [1ST]), 120, 122 (2ª [2ND]), 125 (1ª [1ST]), 128-129, 182, 186, 188-189, 192, 198-199, 200, 202, 212, 214, 262
Laura Muñoz Sánchez P 160
Lidia Ueta P 271
María Alejandra Muñoz Pinilla P 166
Sky Oestreicher P 168 (3ª, 4ª, 5ª e 6ª [3RD, 4TH, 5TH AND 6TH])
Sonia Sobral P 204 (2ª [2ND])

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO
NA PUBLICAÇÃO (CIP) DE ACORDO COM O ISBD

A786

Arte Bra Eleonora Fabião [recurso eletrônico] / organizado por Eleonora Fabião, Luiza Mello, Marisa S. Mello; revisado por Duda Costa; projeto gráfico de Alexsandro Souza; pesquisadora Ana Pimenta. – Rio de Janeiro: Automatica Edições, 2021.

200p. – (Coleção Arte Bra)

ISBN: 978-65-89579-02-1 (Ebook)

1. História da arte. 2. Artes visuais. 3. Performance.
4. Arte Contemporânea Brasileira. 5. Cultura. I. Fabião, Eleonora.
II. Mello, Luiza. III. Mello, Marisa S. IV. Costa, Duda.
V. Souza, Alexsandro. VI. Pimenta, Ana. VII. Título

2021-1476 CDD: 709
CDU: 7.03

Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva. – CRB-8/9410

Índice para catálogo sistemático:

1. História da arte 709
2. História da arte 7.03

9 APRESENTAÇÃO

10 INTRODUCTION
LUIZA MELLO E [AND] MARISA S. MELLO

15 COISAS QUE PRECISAM SER FEITAS (2015-2020)

THINGS THAT MUST BE DONE (2015-2020)
ELEONORA FABIÃO

143 NOTAS A SEIS MÃOS

144 NOTES TAKEN BY SIX HANDS
GALCIANI NEVES E [AND] PAULO MIYADA

201 ANIMATÉRIAS DO COMUM: AS AÇÕES COLETIVAS DE ELEONORA FABIÃO

202 ANIMATERIALS OF THE COMMONS: THE COLLECTIVE ACTIONS OF ELEONORA FABIÃO
PABLO ASSUMPÇÃO BARROS COSTA

245 CONVERSA

246 CONVERSATION
COM [WITH] ELEONORA FABIÃO, ANA PIMENTA, ANDRÉ LEPECKI, FRED COELHO, KEYNA ELEISON, LUIZA MELLO, MARISA S. MELLO, MIRO SPINELLI E [AND] RICARDO ALEIXO

309 CRONOLOGIA

321 CHRONOLOGY

332 BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAPHY



PENSIONATO
NOVO LAR
224-56233241058

GV1
A35
56

SALÃO

APRESENTAÇÃO

A dádiva do encontro e do movimento

Apresentamos aqui o diário de bordo da aventura que tem sido o encontro com Eleonora Fabião e o movimento em que ela nos colocou. O nome que escolhemos para a nossa editora — Automatica — significa o que tem força para funcionar, mesmo sem a participação da vontade. Nesse momento tão difícil para a sociedade brasileira, Eleonora é uma potência motriz, fonte de energia vital e criativa, uma agente do movimento — o que tem força para funcionar.

O trabalho de Eleonora deriva das práticas de performar, escrever e ensinar. Suas ações, seus textos e sua presença na universidade criam um poderoso diálogo. Os programas performativos que propõe mantêm unidas teoria e prática, articulando matérias humanas e não humanas em ação numa dramaturgia.

Trata-se aqui de um livro em processo. O formato virtual é amplo e potencialmente infinito. Na plataforma, mantemos um diálogo estreito tanto com o projeto da coleção quanto com o conteúdo contemplado no livro. Os modos de criação, de produção e de circulação caminham juntos. Estabelecemos logo na primeira conversa o processo de construção deste livro como uma partilha do sensível comum.

Outro espaço comum que construímos foi o da economia da dádiva. O livro *Ações/Actions*, de Eleonora, documenta e reflete sobre a sua trajetória entre 2008 e 2015, e logo na capa propõe que seja trocado, emprestado, encontrado. Sua venda é proibida. A proposta é que circule, criando-se uma economia da dádiva — um espaço de doação e trocas simbólicas. A

P 6-7
**SE O TÍTULO
FOSSE UM
DESENHO, SERIA
UM QUADRADO
EM ROTAÇÃO**

[IF THE TITLE WERE A
DRAWING, IT WOULD BE A
ROTATING SQUARE], 2018
Ruas do centro da
cidade, Curitiba

P 8
LINHA RIO
[LINE RIO], 2014
Cinelândia,
Rio de Janeiro

The gift of the encounter and of the movement

We are presenting here the travel diary of the adventure that has been the encounter with Eleonora Fabião and the movement in which she engaged us. The name we chose for our publishing house — *Automatica* — means that which has the force to function even without volition. At this difficult moment for Brazilian society, Eleonora is a motor force, a source of vital and creative energy, an agent of movement — of what has the force to function.

Eleonora's work stems from the practices of performing, writing, and teaching. Her actions, her writings, and her presence in the university create a powerful dialogue. The performative programs she proposes maintain theory and practice united, conveying human and nonhuman forms of matter in action in a dramaturgy.

This book is a work in progress. The virtual format is broad and potentially infinite. On the platform, we maintain a close dialogue with both the collection's project and the book's content. With the modes of creation, production, and circulation. In the first conversation we already established the process to construct this book as the sharing of a common sensitivity.

Another common space we built was that of the gift economy. Eleonora's book *Ações/Actions* both documents and reflects on her trajectory from 2008 and 2015, and the cover immediately proposes that the book is intended to be traded, loaned, found. It is forbidden to sell it. The proposal is for the book to circulate, creating a gift economy — a space of giving and symbolic exchanges. The artist will now make the book available for the first time in PDF on the ARTE BRA Collection Platform.

ARTE BRA Eleonora Fabião takes a deep look at the principal works performed from 2015 to the present, concluding with our invitation to Eleonora to participate in the collection in 2021.

Two complementary texts reflect on her work.

Galciani Neves and Paulo Miyada present poetic and literary reflections produced by at least six hands, since they share the authorship with Eleonora and so many others that joined in performing the actions proposed by the artist. The text is organized with dispersion as the method, selecting characteristic aspects of this artistic production: the receptive, available presence which they name through the barefooted image; the artist's text that sets parameters and "makes one glimpse desires, limits, and expectations". To transform the body into a field by linking a "diverse and mutant social body" through receptiveness. Time and place move, combine, and unravel in the action proposed by Eleonora. There is an inseparability between ethics and aesthetics, between politics and aesthetics. The "call" in the artist's words is for activation of the body as a relational power, a coming-of-awareness that this is how new worlds and political situations are created.

According to Pablo Assumpção, researcher, artist, and professor, the concepts in Eleonora's work form a constellation in movement: the deprogramming of the world's image; the animaterials of the commons generated by performance as resistance to the separation between subject and object, between form and force, between body and

artista disponibilizará o livro, pela primeira vez, em formato PDF na plataforma Coleção ARTE BRA.

ARTE BRA Eleonora Fabião aprofunda-se nos principais trabalhos realizados a partir de 2015 até os dias de hoje, finalizando com o nosso convite para Eleonora participar da coleção em 2021.

Dois textos complementares refletem sobre o trabalho.

Galciani Neves e Paulo Miyada apresentam recortes poéticos e literários a seis mãos, pelo menos, pois compartilham a autoria com Eleonora e tantos outros que se somam na realização dos acontecimentos que a artista propõe. O texto se organiza a partir da dispersão como método, selecionando aspectos característicos desse fazer artístico: a presença receptiva, disponível, que eles denominam na imagem dos pés descalços; o texto da artista que estabelece parâmetros e "faz entrever desejos, limites e expectativas". Transformar o corpo em campo ao articular um "corpo social diverso e mutante" através da receptividade. Tempo e lugar se movimentam, combinam e se esgarçam no acontecimento proposto por Eleonora. Há uma indissociabilidade entre ética e estética, política e estética. O chamado, nos termos da artista, é por uma ativação do corpo como potência relacional, uma tomada de consciência de que assim se criam novos mundos e situações políticas.

Segundo o pesquisador, artista e professor Pablo Assumpção, os conceitos presentes no trabalho de Eleonora formam uma constelação em movimento: a desprogramação da imagem do mundo; a animaterialidade do comum gerada pela performance como resistência à separação entre sujeito e objeto, forma e força, corpo e signo, pelo comprometimento estético-político com o encantamento.

O termo "animatéria", para o pesquisador, é "toda a matéria paradoxal que se estrutura nos programas performativos de Eleonora Fabião; toda materialidade que excede a si própria; toda a física do 'vazio pleno' que agencia o material das obras. É, em última instância, a própria obra, o fenômeno que sempre escapa, que resiste à objetificação e ao entendimento, o que vaza suas próprias fronteiras e que, nesse vazamento, produz consistência estética e política, conjurando novas relações corpo-mundo".

sign, for the aesthetic-political commitment to enchantment. For Assumpção, the term “animaterial” is “all the paradoxical matter that is structured by Eleonora Fabião’s performative programs, all the materiality that exceeds itself in the performances, all the physical sense of ‘full emptiness’ that the works’ material enacts – and in the ultimate analysis, the work itself, the phenomenon that always escapes, that resists objectification and understanding, that overflows its own boundaries, and in this overflowing produces aesthetic and political consistency, conjuring new body-world relations.”

The interview featured participation by persons from various contexts: Marisa and Luiza Mello, the collection’s organizers; Ana Pimenta, researcher and producer in the Automatica team; André Lepecki, writer, curator, and professor of performance studies at NYU; Fred Coelho, essayist, researcher, and professor at the Catholic University in Rio de Janeiro (PUC-Rio); Miro Spinelli, artist and researcher; Keyna Eleison, curator, researcher, and currently artistic director at the Rio de Janeiro Museum of Modern Art (MAM RJ); and Ricardo Aleixo, poet, musician, cultural producer, and artist.

It was a dense and pleasurable conversation dealing with stories from the artist’s childhood; the emotions that the work awakens and that awaken it; rage and creation; the performative programs that produce shapes and spaces for the distribution of the sensible; the collective’s body, intelligence, and force. The conversation also addressed the artist’s position and that of her work in the world, science fiction, and her definition of precariousness.

The timeline was based on a conversation on Eleonora’s life and story and her performative programs in movement. We added excerpts from texts and interviews by the artist referring to the meaning of actions in progress and on participating individuals and institutions. The timeline links events and contexts.

It is the performing-writing-teaching triad in movement animated by experimentation of the other, of the encounter. “It only makes sense if it’s collective.” It was from this collective doing that the kaleidoscope through which we present her art of performing emerged. “It’s all about that,” says Eleonora Fabião.

We want this travel diary to inspire people, inviting them to engage in a poetic adventure.

Welcome everyone.

Participaram da entrevista pessoas de diversos contextos: Marisa e Luiza Mello, organizadoras da coleção; Ana Pimenta, pesquisadora e produtora da equipe da Automatica; André Lepecki, escritor, curador e professor de estudos de performance na NYU; Fred Coelho, ensaísta, pesquisador e professor da PUC-Rio; Miro Spinelli, artista e pesquisador; Keyna Eleison, curadora, pesquisadora e atualmente diretora artística do MAM RJ; e Ricardo Aleixo, poeta, músico, produtor cultural e artista plástico.

Foi uma conversa densa e prazerosa, que tratou dos temas da infância da artista; das emoções que o trabalho desperta e que o despertam; da raiva e da criação; dos programas performativos, que produzem contornos e espaços de partilha do sensível; do corpo, da inteligência e da força do coletivo. A conversa ainda passou pelo posicionamento da artista e do seu trabalho no mundo, pela ficção científica e pelo seu conceito de precariedade.

A cronologia baseou-se numa conversa sobre a vida e a trajetória de Eleonora e o seu programa performativo em movimento. Juntamos trechos de textos e entrevistas da artista que falam sobre o significado dos acontecimentos em processo e sobre os participantes e as instituições envolvidas. A cronologia relaciona acontecimentos e contextos.

É a tríade performar-escrever-ensinar em movimento e friccionada a partir da experimentação, do outro, do encontro. “Só faz sentido se for coletivo.” Foi desse fazer coletivo que surgiu o caleidoscópio através do qual apresentamos a sua arte de performar. “É só sobre isso”, diz Eleonora Fabião.

Queremos que este diário de bordo inspire as pessoas, convidando-as para uma aventura poética.

Bem-vindes.

COISAS QUE PRECISAM SER FEITAS (2015-2020)

O que se segue é uma seleção de trabalhos realizados entre 2015 e 2020. A *Série Coisas Que Precisam Ser Feitas*, performada no ano de 2015 na Performa Biennial em Nova York, é uma das primeiras ações apresentadas. Desde a realização deste trabalho, pensei muitas vezes em dar o mesmo título para novas ações. Ele volta. As pessoas, os materiais, os lugares, as circunstâncias, as referências mudam, mas o título retorna como uma espécie de refrão. “Coisas que precisam ser feitas”. Como uma flecha. Coisas que precisam ser feitas. Como uma pergunta sem fim. Afinal, que coisas precisam ser feitas? Que coisas precisam ser feitas a cada momento? E, também, que coisas precisam ser desfeitas por meio dessas feitura? São muitos os feitiços mesmo.

O que se segue, então, é uma seleção de coisas que precisaram ser feitas entre 2015 e 2020. Elas seriam irrealizáveis sem o envolvimento e a colaboração de muita gente, sem alianças.

Things That Must Be Done (2015-2020)

The following is a selection of works done from 2015 to 2020. *The Things That Must Be Done Series*, performed in 2015 at the Performa Biennial in New York City, is one of the first actions presented. Ever since this work, I thought many times of giving the same title to new actions. The title returns. The persons, the materials, the places, the circumstances, the references change, but the title returns like a sort of refrain. “Things that must be done”. Like an arrow. Things that must be done. Like a question with no end. After all, what things must be done? What things must be done at each moment? Also, what must be undone through these doings? There truly are many spells.

“Aliança” no sentido guarani: “aquilo que eu e você decidimos fazer juntos, e fazemos, como amigos.”¹ Elas convocam e lidam com matérias diversas – humanas e não humanas, objetivas e subjetivas, figurativas e abstratas, visíveis e invisíveis, leves e pesadas – e estão particularmente atentas à massa histórica e à matéria fantasma. Elas se jogam na urgência do mundo propondo regime de atenção estético. Elas querem imaginar modos de sociabilidade, querem viver vida política. Elas amam abrir, entendem a performance como arte de abrir. E suspender, adoram suspender. Suspender corpos, sentidos, tempo. Elas querem o impossível – não estão interessadas em tornar o impossível possível, mas em buscar a força vital que o impossível libera. E assim elas vão querendo. Elas vão fazendo. E vêm me fazendo ao longo dos anos.

Então, o que se segue é uma seleção de ações realizadas entre 2015 e 2020. Ações praticadas em distintas cidades de dois países da América do Sul e do Norte, o Brasil e os Estados Unidos, em um período marcado por acontecimentos como o impeachment de Dilma Rousseff em 2016, a eleição de Donald Trump em 2017, o assassinato de Marielle Franco e Anderson Gomes em 2018, a eleição de Jair Messias Bolsonaro em 2018 e a pandemia de coronavírus desde fins de 2019. Ações realizadas em

What follows then, is a selection of things that had to be done from 2015 to 2020. They would have been undoable without the involvement and collaboration of many people, without alliances. “Alliance” in the Guarani sense of the word: “that which you and I decide to do together, and that we do, as friends.” The actions assemble and deal with diverse forms of matter – human and non-human, objective and subjective, figurative and abstract, visible and invisible, light and heavy – and they are particularly alert to the historical mass and the ghostly matter. They throw themselves into the world’s urgency, proposing a regime of aesthetic attention. They want to imagine modes of sociability, and they want to live political life. They love to open, and they understand performance art as an art of opening. And love to suspend, they adore suspending. To suspend bodies, sense, time. They want the impossible – they are not interested in making the impossible possible, but to seek the vital force that the impossible liberates. And thus, they go on wanting. They go on doing. And go on making me over the years.

So, what follows is a selection of actions done from 2015 to 2020. Actions performed in various cities of South and North America, Brazil and the United States, in a period marked by events such as Dilma Rousseff’s impeachment in 2016, Donald Trump’s election in 2017, the assassination of Marielle Franco and Anderson Gomes in 2018, the election of Jair Messias Bolsonaro in 2018, the coronavirus pandemic since the end of 2019. Actions performed in the midst of an extremist and eco-catastrophic state of affairs, where a neoliberal necro-logic, predatory and destroyer of difference, prevails. And, always, coloniality at the base. The violence is so great that I ask myself how many times someone or something can die. How many?

¹ Excerpt from the playbook for “Nhanhomoirumba: um panfleto esquivo”. São Paulo: EAD USP, 2017. P. 4

meio a um estado-de-coisas extremista, eco-catastrófico, em que abunda a necro-lógica neoliberal, predatória e destruidora da diferença. E, sempre, a colonialidade de base. A violência é tanta que me pergunto quantas vezes algo ou alguém pode morrer. Quantas vezes? Quantas vezes mais? E, também, quantas vezes algo ou alguém pode nascer. Quantas vezes? Quantas vezes ainda? Essas perguntas me ocorreram pela primeira vez na manhã seguinte ao incêndio do Museu Nacional no Rio de Janeiro em 2018, enquanto respirava a fumaça e olhava os bombeiros apagando os últimos focos de fogo.

O que se segue é, então, uma seleção de trabalhos realizados entre 2015 e 2020. São programas de ações, fotos, relatos, datas; nomes de colaboradoras e colaboradores, de lugares, instituições, eventos. Palavras e imagens que são parte das ações com suas materialidades e temporalidades próprias. Palavras e imagens que continuam desdobrando as ações e fazendo juntas este livro. Livro cujo nexo não é o do arquivo que guarda e conserva. Nem de fotografias e textos que meramente reproduzem e capturam. Seu nexo é performativo e generativo, é o nexos da multiplicação e da partilha de matérias. Da partilha das ações em materialidade e temporalidade livro. Porque, e isso é mesmo fundamental, parte do trabalho é contar o que vem sendo feito e buscar caminhos para que o trabalho siga trabalhando.

O que se segue é um livro para você abrir.

Rio de Janeiro, novembro de 2021.

Eleonora Fabião.

How many more times? Also, how many times something or someone can be born. How many? How many times still? These questions occurred to me for the first time the morning after the fire in the National Museum in Rio de Janeiro in 2018, while still breathing the smoke and watching the firefighters extinguishing the last flames.

What follows then, is a selection of works performed from 2015 to 2020. There are the programs of the actions, photographs, narratives, dates; there are the names of the collaborators, places, institutions, events. Words and images that are part of the actions with their own materialities and temporalities. Words and images that, together, continue unfolding the actions and making this book. A book that has as its nexus not the archive that holds and preserves. Not the photographs and texts that merely reproduce and capture. Rather, its nexus is performative and generative, it is the multiplication and sharing of matters. The sharing of the actions in book materiality and temporality. Because, and this is crucial, part of the work is to tell what has been done and continues being done, and to search ways for the work to continue working.

What follows is a book for you to open.

Rio de Janeiro, November 2021.

Eleonora Fabião

¹ Excerto do programa da peça “Nhanhomoirumba: um panfleto esquivo”. São Paulo: EAD USP, 2017. P.4



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

Rio de Janeiro, julho de 2015
Enseada da Praia de Botafogo e Aterro do Flamengo

Convidar um grupo de pessoas amigas para fazer um arco-íris brilhar na noite da cidade. Mover sete longas varas de bambu com sete 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. Seguir noite adentro.

***in the middle of the night there was a rainbow,
in the middle of the rainbow there is a night***

Rio de Janeiro, July 2015
Botafogo Beach Cove and Flamengo Landfill Park

To invite a group of friends to make a rainbow shine in the city's night. To move seven long bamboo rods with seven colored tungsten lamps tied to the tips, all connected by 45 meters of electric wiring to a reverser, which in turn is connected to a truck battery pulled in a grocery shopping cart. To enter into the night.

COLABORAÇÃO COLLABORATORS:

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

FOTOS PHOTOS:

Jaime Acioli





Things That Must Be Done Series - TTMBDS
[*Série Coisas Que Precisam Ser Feitas – SCQPSF*]

Nova York, novembro de 2015
Performa Biennial 15

Things That Must Be Done Series [*Série Coisas Que Precisam Ser Feitas*] foi concebida e realizada durante uma residência artística na Performa Biennial. A maior parte da série, que incluiu o evento de lançamento do livro *Ações*, foi performada na Wall Street e arredores. A Wall Street, onde está localizada a bolsa de valores da cidade de Nova York, é a principal rua do Financial District. A via é formada por oito quadras em linha reta e seus extremos tocam a Broadway Avenue e o East River. As cinco *Wall Street Actions* foram realizadas durante cinco dias consecutivos, sempre envolvendo sete varas de bambu de 3,4 metros de comprimento cada, e em horários distintos, que variavam de acordo com a posição do sol em relação ao horizonte. Nós éramos um grupo de doze, mas muitas outras pessoas se juntaram a nós durante as ações.

Things That Must Be Done Series – TTMBDS

New York City, November 2015
Performa Biennial 15

Things That Must Be Done Series was conceived and performed during an artistic residence in the Performa Biennial. Most of the series, which included the launch of the book *Actions*, was performed on Wall Street and vicinity. Wall Street, where the New York Stock Exchange is located, is the main street in the Financial District. The street consists of eight blocks in a straight line, and the two ends touch Broadway Avenue and the East River. The five *Wall Street Actions* were performed on five consecutive days, always involving seven bamboo rods 3.4 meters long each, and at different times, varying according to the Sun's position in relation to the horizon. We were a group of twelve, but many other people joined us during the actions.



dia 1/11

Wall Street Action #1: asphalt snake
[Ação Wall Street #1: cobra do asfalto]

11h da manhã e 11h da noite

No primeiro dia do décimo primeiro mês do ano, uma cobra de asfalto se move pela Wall Street e arredores às 11h da manhã e às 11h da noite. Essa cobra muda permanentemente de cabeça e, por vezes, perde a cabeça. Essa criatura do asfalto, com cerca de 30 metros de comprimento, é uma articulação de sete varas de bambu posicionadas paralelamente ao chão e um grupo grande de pessoas em movimento. As pessoas seguram os bambus, oferecem os bambus para que outras os segurem, caminham perto, caminham longe e alternam entre essas posições.

day 1/11

Wall Street Action #1: asphalt snake

11:00 AM and 11:00 PM

On the first day of the eleventh month of the year, an asphalt snake slithers along Wall Street and vicinity at 11:00 in the morning and 11:00 at night. The snake constantly changes its head and sometimes even loses it. This asphalt creature, some 30 meters long, is a linkage of seven bamboo rods positioned in parallel to the ground and a large group of people in movement. The people hold the bamboo sticks, offer them for others to hold, walk close, walk far, and alternate between these positions.



dia 2/11

Wall Street Action #2: clothesline
[Ação Wall Street #2: varal]

meio-dia – sol no meio do céu

Dezenas e dezenas de tiras de fita metaloide ouro e prata são amarradas como rabiolas de pipa em um barbante de algodão com 12 metros de comprimento. A linha franjada conecta os sete bambus pelo topo, como num varal. Às 12h do segundo dia do décimo primeiro mês, quando o sol atinge o meio do céu, caminhamos com os prateados e dourados pela rua. As fitas cintilam e ressoam ao vento. Finalmente algum brilho na Wall Street.

day 2/11

Wall Street Action #2: clothesline

noon – Sun in the middle of the sky

Dozens and dozens of golden and silver-colored metallic ribbons are tied like kite tails to a cotton string 12 meters long. The fringed line connects the seven bamboo rods by the tips, like a clothesline. At 12:00 noon on the second day of the eleventh month, when the Sun reaches its zenith, we walk along the street with the silvery and gilded ribbons. They twinkle and flutter in the wind. There is finally some brightness on Wall Street.



dia 3/11

Wall Street Action #3: almost monochromatic
[Ação Wall Street #3: quase monocromático]

pôr do sol – de uma hora antes do sol tocar o horizonte até uma hora depois do sol ter tocado o horizonte

Agora, no terceiro dia do décimo primeiro mês, sete lâmpadas de tungstênio estão atadas no topo dos bambus. Todas as lâmpadas têm a mesma cor, exceto uma: seis em tons de rosa e uma amarela. Todas estão ligadas por 45 metros de fio a um reversor, que, por sua vez, está conectado a uma bateria arrastada num carrinho de carga. As lâmpadas irradiam cada vez mais à medida que o sol se vai. Tudo junto, cruzamos o poente e adentramos a noite.

day 3/11

Wall Street Action #3: almost monochromatic

sundown – from one hour before the Sun touches the horizon until one hour after the Sun had touched the horizon

Now, on the third day of the eleventh month, seven tungsten lamps are tied to the tips of the bamboo rods. All the lamps except one are the same color: six in shades of pink and one yellow. All are connected by 45 meters of wiring to an inverter, which in turn is connected to a battery on a wheelbarrow. The lamps shine brighter and brighter as the Sun fades. All together, to cross the sunset and enter the night.



dia 4/11

Wall Street Action #4: Rothko's pallet
[Ação Wall Street #4: paleta do Rothko]

nascer do sol – de uma hora antes do sol tocar o horizonte até uma hora depois do sol ter tocado o horizonte

Ao alvorecer do quarto dia do décimo primeiro mês, os bambus são forrados com lycra colorida. Quantidade, sequência e tons das cores são definidos a partir de sete quadros de Mark Rothko (cada linha de bambu corresponde a um quadro). Primeiro caminhamos separadamente pela Wall Street e arredores; em seguida, nos juntamos. Cruzando a alvorada, vemos o despertar das cores.

day 4/11

Wall Street Action #4: Rothko's palette

sunup – from one hour before the Sun touches the horizon until one hour after the Sun had touched the horizon

At dawn on the fourth day of the eleventh month, the bamboo rods are covered with colored Lycra. The amount, sequence, and shades of the colors are defined according to seven paintings by Mark Rothko (each bamboo line corresponds to one painting). First, we walk separately around Wall Street and vicinity; next, we join each other. Crossing the sunrise, we watch the colors awaken.



dia 5/11

***Wall Street Action #5: in the middle of the night there was
a rainbow, in the middle of the rainbow there is a night
[Ação Wall Street #5: no meio da noite tinha um arco-íris,
no meio do arco-íris tem uma noite]***

meia-noite – sol no meio do céu de baixo

É meia-noite do quinto dia do décimo primeiro mês do ano.
Um arco-íris brilha na Wall Street. Tudo junto, adentramos a
madrugada.

day 5/11

***Wall Street Action #5: in the middle of the night there was
a rainbow, in the middle of the rainbow there is a night***

midnight - Sun in the middle of the sky underneath

It is midnight on the fifth day of the eleventh month of the year. A rainbow
glows on Wall Street. All together, to walk into the wee hours.



A *Série Coisas Que Precisam Ser Feitas* é uma injeção de coisas peculiares e modos incomuns em um contexto sociopolítico carregado.

A *Série Coisas Que Precisam Ser Feitas* é um tipo de política cintilante, reluzente, iridescente.

A *SCQPSF* é um experimento nos arredores da bolsa de valores da capital do capital sobre extensões corporais coletivas.

É realizada por um grupo com variadas idades (20, 30, 40, 50, 60), nacionalidades, sexualidades e crenças.

A *SCQPSF* é uma busca por outras velocidades, temporalidades e fluxos em um campo eletromagnético denso.

As ações são compostas de acordo com arranjos numerológicos muito específicos porque números, equações e diagramas são fontes de energia extraordinárias.

A *SCQPSF* é cronopoética e cronopolítica.

É uma meditação sobre abstracionismo e concretude, bruxaria e arte, capitalismo e obscurantismo, bruxaria e capitalismo, política e imaginação.

A *Série Coisas Que Precisam Ser Feitas* performa abertamente uma luta entre acúmulo e desprendimento, entre normatividade e experimentação.

Queremos um oposto do lucro que não seja o prejuízo.

Queremos o bem comum e a força do incomum.

Queremos arte se movendo 4 metros acima das nossas cabeças.

Queremos ver raro brilhar.



The *Things That Must Be Done Series* is an injection of peculiar things and uncommon ways in a loaded sociopolitical context.

The *Things That Must Be Done Series* is a kind of scintillating, glowing, iridescent politics.

TTMBDS is an experiment on collective bodily extensions in the vicinity of the capital's capital stock exchange.

The series is performed by a group with a variety of ages (20, 30, 40, 50, 60), nationalities, sexualities, and beliefs.

TTMBDS is a search for other velocities, temporalities, and flows in a dense electromagnetic field.

The actions are composed according to highly specific numerological arrangements because numbers, equations, and diagrams are extraordinary sources of energy.

TTMBDS is chronopoetics and chronopolitics.

It is a meditation on abstractionism and concreteness, witchcraft and art, capitalism and obscurantism, sorcery and capitalism, politics and imagination.

The *Things That Must Be Done Series* openly performs a struggle between accumulation and detachment, between normativity and experimentation.

We want an opposite of profit that is not loss.

We want the common good and the force of the uncommon.

We want art moving four meters above our heads.

We want to see rare glow.

COLABORAÇÃO COLLABORATORS:

André Lepecki, Bettina Knaup, Cecilia Roos, Frances Cooper, Irene Hultman, Krystalla Pearce, Liz Heard, Pablo Assumpção Barros Costa, Sebastián Calderón Bentin e [AND] Viniciús Arneiro

CURADORIA CURATOR:

Adrienne Edwards

FOTOS PHOTOS:

Felipe Ribeiro

Mas o que vocês estão fazendo? Coisas que precisam ser feitas. O que vocês estão fazendo? *A Série Coisas Que Precisam Ser Feitas*. O que vocês estão fazendo? Carregando bambus com lâmpadas de tungstênio forradas com gelatina colorida. O que vocês estão fazendo? Falando com você. Isso é um protesto contra pena de morte? Todos esses cabos elétricos? Pesquisando, descobri que essa área, Downtown Manhattan, foi o primeiro local no planeta a ter lâmpadas elétricas conectadas em série. A estação central ficava na Pearl Street, a poucos quarteirões daqui. Mas pra que isso? Pra você. Sobre o que é isso? Sobre parar de confundir business com política e política com business. Por que vocês estão fazendo isso? Porque a Wall Street precisa de algum brilho real. Por que você acha que estamos fazendo isso? Para que eu me aproxime e pergunte, certo? Com licença, o que isso é suposto ser? Um arco-íris no meio da noite. Isso é errado. Deus não criou arco-íris noturno. Oh, meu Deus, essa é uma das coisas mais bonitas que eu já vi!!! Muito obrigado! Holy shit! Holy cow! Leapin' lizards! Caesar's ghost! Go fuck! Get the fuck out of my way. Sai do meu caminho. Isso é arte? Isso é arte. Eu não entendi. Eu entendi. Eu amo isso. Estou com vocês. Como é possível, isso não faz nenhum sentido e faz todo sentido – vocês são brasileiros? Alguns de nós, sim. O que está acontecendo? Performance. Ah! Coisa dos anos setenta! Quer carregar? Sim. É abstracionismo geométrico muito concreto. Para quem vocês

But what are you doing? Things that must be done. What are you doing? The *Things That Must Be Done Series*. What are you doing? Carrying bamboo rods with tungsten lamps wrapped with color gel. What are you doing? Talking with you. Are you protesting the death penalty? With all these electric cables? Researching, I discovered that this area, Downtown Manhattan, was the first place on the planet to have serially connected electric lamps. The central power plant was on Pearl Street, a few blocks from here. But what's this for? For you. What's this about? About no longer confusing business with politics and politics with business. Why are you doing this? Because Wall Street needs some real glow. Why do you think we're doing this? For me to walk up and ask, right? Excuse me, what is this supposed to be? A rainbow in the middle of the night. That's wrong. God didn't create nighttime rainbows. Oh, my God, this is one of the most beautiful things I've ever seen!!! Thank you! Holy shit! Holy cow! Leapin' lizards! Great Caesar's ghost! Fuck off! Get the fuck out of my way. Is this art? This is art. I don't get it. I get it. I love it. I'm with you. How is it possible, this makes no sense, and it makes complete sense – are you Brazilians? Some of us, yes. What's happening? Performance. Oh! A seventies thing! Want to carry a bamboo rod? Yes. It's highly concrete

estão trabalhando? Vocês vendem isso? Como se vende isso? O que é isso? Uma escultura, um objeto, uma imagem, uma miragem, um acontecimento, uma fábula? Um programa, é um programa – com *p* de *paradoxo*, *parafernália* e *prestidigitação*. Hoje é dia do meu aniversário! Isso tudo é o meu presente de aniversário! Vocês trabalham aqui? Nós *estamos* trabalhando aqui. Isso é uma miniparada do orgulho gay, não é? Entre outras coisas. Isso é parte da Performa Biennial, não é? Entre outras coisas. O que vocês estão fazendo? Estamos tentando descobrir. O que vocês acham que estão fazendo? Liz e Irene falavam agora pouco sobre ativismo gentil e liderança compartilhada. Vocês têm permissão? Pra quê? Pra carregar bambus nas ruas sem perturbar o trânsito, sem impedir passagem, sem machucar ninguém, nem danificar nada? Vocês são os Jedis, é isso, é o retorno dos Jedis!!! O de ontem, a nuvem cor-de-rosa, era muito mais bonita. Sou apenas um soldado da Wall Street, faço só 300 mil dólares por ano. Soldados, tenentes, generais, encanadores, prostitutas, manicures e cabeleireiros de cachorros da Wall Street. Fantasmas, espíritos, anjos, demônios, guardiões, guardas, gurus, patronos e santos da Wall Street. Prisioneiros, pioneiros, leiloeiros, engenheiros da computação, psiquiatras, aventureiros, alpinistas, maratonistas e nós na Wall Street. O que vocês estão reivindicando? Posso tirar uma foto?

geometric abstractionism. Who are you working for? Do you sell this? How do you sell it? What is this? A sculpture, an object, an image, a mirage, a happening, a fable? A program, it's a program – with *p* for *paradox*, *paraphernalia*, and *prestidigitation*. Today is my birthday! All of this is my birthday present! Do you work here? We *are* working here. This is a mini gay pride, isn't it? Among other things. This is part of the Performa Biennial, isn't it? Among other things. What are you doing? We're trying to discover. What do you think you're doing? Liz and Irene were just talking about kind activism and shared leadership. Do you have a permit? What for? To carry bamboo sticks on the streets without disrupting traffic, without blocking pedestrians, without hurting anybody, without damaging anything? You're Jedis, that's it, the return of the Jedis!!! The one yesterday, the pink cloud, was a lot more beautiful. I'm just a Wall Street soldier, I only make 300 thousand dollars a year. Soldiers, lieutenants, generals, plumbers, prostitutes, manicurists, and dog groomers on Wall Street. Ghosts, spirits, angels, demons, guardians, guards, gurus, patrons, and saints of Wall Street. Prisoners, pioneers, auctioneers, computer engineers, psychiatrists, adventurers, mountain climbers, marathon runners, and us on Wall Street. What are your demands? Can I take a picture?



azul azul azul e azul

Rio de Janeiro, junho de 2016
Ruas da Colônia Juliano Moreira e Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea

azul azul azul e azul é uma série de cinco ações realizadas ao longo do dia de abertura da exposição Das Virgens em Cardumes e a Cor das Auras. A proposta da exposição foi estabelecer diálogo entre a obra de Arthur Bispo do Rosário – criada sobretudo durante cerca de cinquenta anos de internação na Colônia Juliano Moreira – e artistas desenvolvendo trabalhos no Brasil hoje. As cinco ações consistiam em caminhadas por diferentes partes do bairro a cada três horas ao longo do dia – às 6h, 9h, 12h, 15h e 18h. Com todos os devidos cuidados, em horários de baixa luminosidade, em andores e cobertas por cúpulas de acrílico, três peças do inventário do Bispo foram levadas de volta às ruas da Colônia Juliano Moreira pela primeira vez, desde sua morte em 1989. São elas: o *Manto da apresentação*, o barco *Vela Roxa* e o jaquetão *Eu vim*. Depois de participar de diversas exposições pelo Brasil e pelo mundo afora, no dia 4 de junho de 2016, dia de lua nova em que o sol nasceu às 6h43 e morreu às 17h27 na cidade do Rio de Janeiro, essas três peças do arquivo de tudo o que existe no mundo reencontraram sua vizinhança. Outras matérias também fazem parte de *azul azul azul e azul*: sete longas varas de bambu, sete lâmpadas de tungstênio ligadas a uma bateria de caminhão com transformador transportada num carrinho, uma corda de sisal de 30 metros customizada e dezenas e dezenas de fitas metaloides. Ao longo do dia, durante as caminhadas, o público foi convidado a conhecer melhor o bairro e manipular alguns desses materiais conosco.



blue blue blue and blue

Rio de Janeiro, June 2016

Streets at Colônia Juliano Moreira and Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea

azul azul azul e azul [*blue blue blue and blue*] is a series of five actions performed over the course of the opening day of the exhibition *Das Virgens em Cardumes e a Cor das Auras* [Of Virgins in Schools and the Color of Auras]. The exhibition's proposal was to establish a dialogue between Arthur Bispo do Rosário's work – created mainly during the circa fifty years in which he was committed to the Colônia Juliano Moreira Asylum – and artists doing work in Brazil today. The five actions consisted of walks in different parts of the neighborhood every three hours over the day – 6:00 AM, 9:00 AM, 12:00 noon, 3:00 PM, and 6:00 PM. With all proper care, at times with little sunlight, on litters, and covered by acrylic domes, three pieces from Bispo's inventory were taken out on the streets of Colônia Juliano Moreira for the first time since his death in 1989. They are the *Manto da apresentação* [Presentation mantle], the *Vela Roxa* [Purple Sail] boat, and the *Eu vim* [I came] admiral's jacket. After participating in various exhibitions in Brazil and elsewhere in the world, on June 4, 2016, day of a Full Moon in which the Sun rose at 6:43 AM and set at 17:27 PM in the city of Rio de Janeiro, these three pieces from the archive of everything that exists in the world found their home ground again. Other kinds of matter are also part of *azul azul azul e azul*: seven long bamboo rods, seven tungsten lamps connected to a truck battery with a transformer carted on a cargo cart, a 30-meter-long sisal rope draped with different kinds of blue, and dozens and dozens of metallic ribbons. Throughout the day, during the walks, the public were invited to visit and learn more about the neighborhood and to handle some of these materials with us.



azul 6

6h00, alvorada. Com o *Manto da apresentação* de Arthur Bispo do Rosário sobre um andor e sob uma cúpula, caminhar ao redor do museu. Fazer um anel em torno do prédio. Na volta, posicionar o manto no espaço expositivo.

blue 6

6:00 AM, dawn. With the *Manto da apresentação* by Arthur Bispo do Rosário on a litter and under a dome, to walk around the museum. To make a ring around the building. Upon returning, to position the mantle in the exhibition space.

azul 9

9h00. Com a barco *Vela Roxa* de Arthur Bispo do Rosário sombreado com tecido azul e sob uma cúpula num andor, cruzar e ligar dois portais: a entrada da Colônia Juliano Moreira e a entrada da Escola Municipal Juliano Moreira. Fazer frota, fazer cardume, fazer mar. Na volta, posicionar o barco no espaço expositivo.

blue 9

9:00 AM. With the *Vela Roxa* boat by Arthur Bispo do Rosário shaded with blue fabric and under a dome on a litter, to cross and connect two gates: the entrance to the Colônia Juliano Moreira and the entrance to the Juliano Moreira Municipal School. To make a fleet, to make a school of fish, to make a sea. Upon returning, to position the boat in the exhibition space.



azul 12

12h00, sol no meio do céu. Duas semanas antes, uma corda de sisal de 30 metros foi recoberta com diversos azuis ao longo de uma manifestação no Dia Nacional da Luta Antimanicomial na Praça do Anil. A corda foi customizada com a ajuda de manifestantes que participavam do evento – profissionais da saúde, pacientes, familiares, simpatizantes da causa – e pessoas da vizinhança, adultas e crianças. Em coletivo e com a corda tensionada nas mãos, caminhar pelas principais ruas da Colônia e pelas obras da via Transolímpica. Não deixar a corda tocar no chão. Não deixar o chão tocar na corda. Formar geometrias de bandos de aves. Na volta, posicionar a corda no espaço expositivo.

blue 12

12:00 noon, Sun in the middle of the sky. Two weeks before, a 30-meter-long sisal rope was draped with various shades of blue during a demonstration on the *National Day of the Anti-Asylum Struggle on Praça do Anil* [Anil Square]. The rope was customized by demonstrators participating in the event: healthcare workers, patients, family members, sympathizers of the cause, and people from the neighborhood, both adults and children. As a collective and with the rope stretched in our hands, to walk on the main streets of the Colônia and through the construction work on the Trans-Olympic Beltway. To not let the rope touch the ground. To not let the ground touch the rope. To form geometries of flocks of birds. Upon returning, to position the rope in the exhibition space.



azul 15

15h00. São sete varas de bambu de 3,4 metros de altura, 12 metros de linha de algodão e dezenas e dezenas de tiras de fita metaloide azuis, verdes, prateadas e umas poucas douradas. As tiras estão amarradas como rabiola de pipa na linha, que, por sua vez, conecta os bambus como um varal. Caminhar com os brilhos desde o museu até o Núcleo Ulisses Viana, onde está localizada a cela de Arthur Bispo do Rosário. Circundar o muro do local. Parar diante do portão de entrada e, ao vento, deixar a franja cintilar, reluzir, ressoar. Na volta, posicionar a composição no espaço expositivo.

blue 15

15:00 PM. Seven bamboo rods 3.4 meters long, 12 meters of cotton string, and dozens and dozens of blue, green, silvery, and a few golden metallic ribbons. The ribbons are tied like a kite tail to the string, which in turn connects the bamboo rods like a clothesline. To walk with the glowing colors from the museum to the Pavilhão Ulisses Viana [Ulisses Viana Ward], where Arthur Bispo do Rosário's cell is located. To circle the wall of the ward. To stop before the front gate and to let the fringe twinkle, glow, and flutter in the wind. Upon returning, to position the composition in the exhibition space.

azul 18

18h00. Caminhar do museu até o Núcleo Histórico da Colônia Juliano Moreira. O caminho é iluminado por sete lâmpadas de tungstênio em variados tons de azul atadas no topo das sete varas de bambu e ligadas por 45 metros de fio a um reversor que, por sua vez, está conectado numa bateria de caminhão puxada num carrinho de carga. No centro do Núcleo Histórico, o jaquetão *Eu vim* está à espera, suspenso num andor e protegido sob uma cúpula. Nos juntamos no escuro da noite e caminhamos de volta ao Museu Bispo do Rosário. Nosso caminho é iluminado por sete anjos azuis.

azul 18

18:00 PM. To walk from the museum to the Historical Site of the Colônia Juliano Moreira. The path is lit by seven tungsten lamps, in various shades of blue, tied to the tip of the seven bamboo rods and connected by 45 meters of wiring to an inverter, connected in turn to a truck battery carted on a wheelbarrow. At the center of the Historical Site, the *Eu vim* admiral's jacket is waiting, mounted on a litter and protected by a dome. We joined in the dark of the night and walked back to the Museu Bispo do Rosário. Our path is lit by seven blue angels.

Ao longo do processo de criação do trabalho, dia após dia, a cada visita que fiz à Colônia, o projeto foi ganhando corpo. Sem a confiança absoluta da equipe do museu, o trabalho não seria possível. Fora do pacto de uma correalização, a ação não seria exequível. Com o tempo, a equipe aderiu à ideia incomum de abrir uma exposição num sábado às 5h30 da manhã e, inclusive, organizou transporte para trazer visitantes na véspera. O ônibus saiu do Museu de Arte Moderna no Centro do Rio na noite de sexta-feira e a produção disponibilizou salas, quartos e banheiros do Polo Experimental para que todos passássemos a noite já na Colônia – equipe e visitantes da exposição. Para o jantar, ofereceram um panelão de cachorro-quente maravilhoso e também o café da manhã. Minha compreensão é a seguinte: se o trabalho do Bispo não transformar profundamente modos de criar, produzir, exhibir, fruir, agir, se este trabalho não transformar modos de relação humana, de relação com a arte e com toda sorte de matérias objetivas e subjetivas, o que mais o fará? Uma lógica extraordinária precisava ser, o mínimo que fosse, vivenciada. E foi.

During the process of creating the work, day after day, with each visit I made to the Colônia, the project gained shape. The work would have been impossible without the total support of the museum's staff. Without the pact of a co-realization, the action would have been unfeasible. With time, the staff joined the unusual idea of opening an exhibition at 5:30 AM on a Saturday and even arranged transportation to bring visitors the evening before. The bus left the Museu de Arte Moderna [Museum of Modern Art] in downtown Rio on Friday evening, and the production crew provided meeting rooms, bedrooms, and bathrooms in the Polo Experimental [Experimental Pavilion] for us to spend the night at the Colônia – the team and visitors to the exhibition. For supper, they offered us wonderful hot dogs from a huge steaming caldron and breakfast on the morning of the performance. My understanding is this: if Bispo's work does not profoundly transform the ways of creating, producing, displaying, experiencing, and acting, if this work does not transform ways of human relations, the relationship with art and with all sorts of objective and subjective matter, what else will? An extra-ordinary logic had to be experienced somehow. And it was.



Com o *Manto da apresentação*, a ideia era, ao raiar do dia, sair do museu e caminhar fazendo um círculo em torno do prédio. Porém, quando fui estudar o trajeto, encontrei um muro nos fundos do terreno que impedia o circuito unidirecional e o fechamento da circunferência. Ou seja, o movimento teria que acontecer nos dois sentidos, horário e anti-horário; teria que incluir deslocamentos em direção a ambos os lados do muro com retorno até a porta do museu. Nada mais exato que esse círculo assim, quebrado. Nada mais preciso que essa imprecisão. Nada mais bonito que essa impossibilidade de fechamento. Fiquei um bom tempo sentada no tal muro, rindo e olhando o azul do céu.

The idea with the *Manto da apresentação* was to leave the museum at sunrise and walk in a circle around the building. However, when I studied the path, I discovered a wall at the back of the yard that prevented walking in one direction and completing the circumference. In other words, the movement would have to happen in both directions, clockwise and counterclockwise; it would have to include shifts in direction on both sides of the wall to allow returning to the museum door. Nothing more exact than this broken circle. Nothing more precise than this imprecision. Nothing more beautiful than this impossibility of closure. I spent a long time sitting on that wall, laughing and gazing at the blue sky.



Estávamos aguardando no centro do Núcleo Histórico com o jaquetão *Eu vim*. O céu já bem escuro, noite com neblina. Alguns postes de luz amarelada iluminavam as poucas casas, a estrada em linha reta, a mata e as ruínas. A Colônia Juliano Moreira foi uma fazenda colonial – um engenho de fubá e cana-de-açúcar – e estão ali as ruínas do aqueduto, da sede, da Igreja Nossa Senhora dos Remédios. Avistamos, ao longe, o grupo vindo com as luzes azuis pendulando. Muita gente caminhando junto. Erguemos, então, o andor e nos posicionamos no meio do centro do Núcleo Histórico. Eles entraram na reta onde estávamos de pé e se aproximaram lentamente. Ficamos frente a frente, um grupo diante do outro. Foi nesse momento que chegou por trás do andor um carro, um táxi. As luzes dos faróis entraram em cheio iluminando o jaquetão pelas costas, irradiando o jaquetão por trás, abrindo o caminho, abrindo a noite, abrindo.

We were waiting at the center of the Historical Site with the *Eu vim* admiral's jacket. The sky was already quite dark, a drizzling night. Some lamp posts giving off yellowish light were lighting the few houses, the road in a straight line, the woods, and the ruins. The Colônia Juliano Moreira had originally been a colonial plantation with a cornmeal and sugar cane mill, and there are the ruins of the aqueduct, the Big House, the Our Lady of Remedies Church. From afar, we spotted the group coming with the blue lights swaying in the air. Many people walking together. So, we raised the litter and took position in the center of the Historical Site. They entered in a straight line to where we were standing and approached slowly. We stood face to face, one group facing the other. At this exact moment, a car, a taxi, drove up behind the litter. The headlights backlit the admiral's jacket full force, lighting it from behind, opening the path, opening the night, opening.



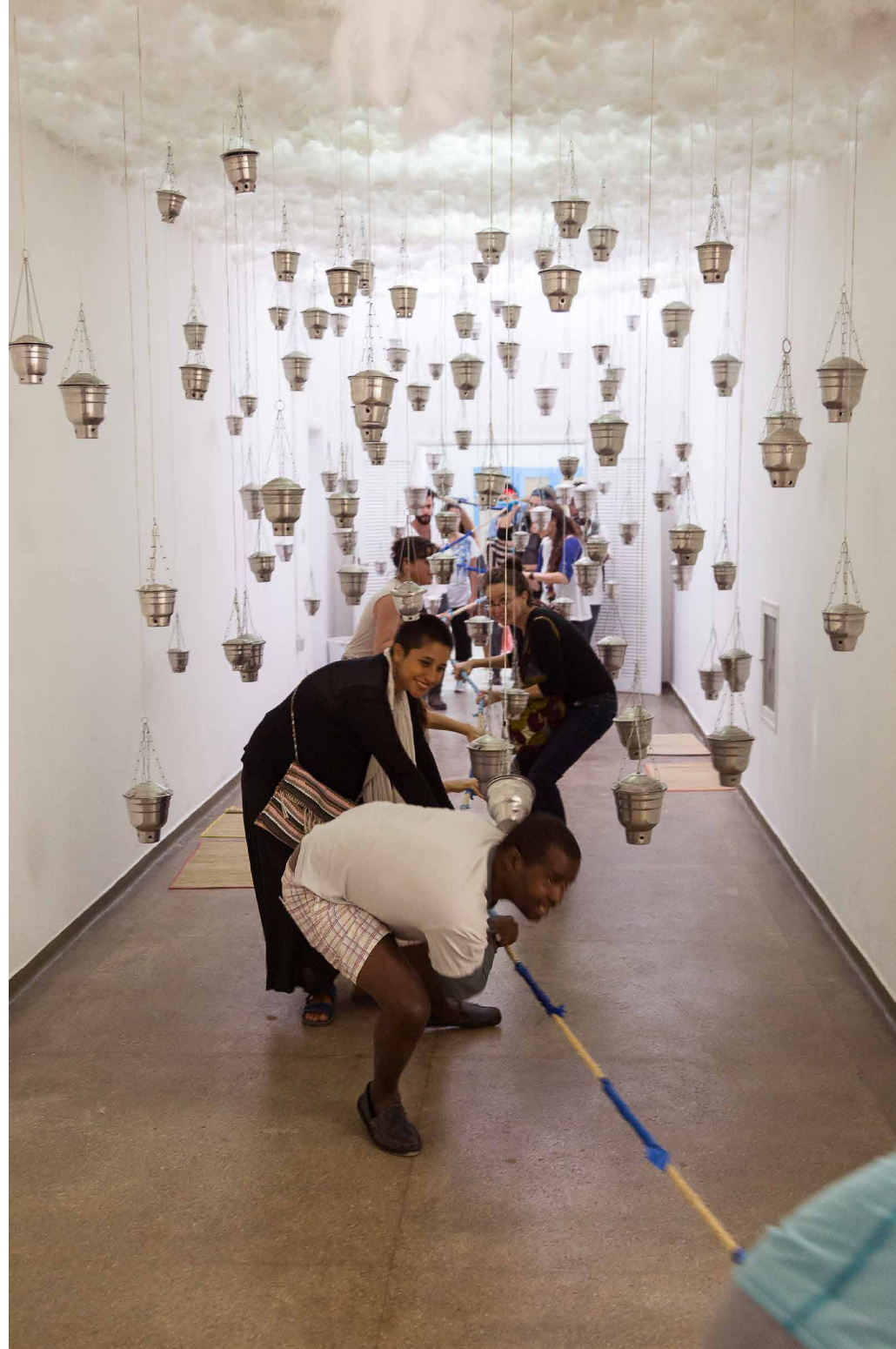
Quando questionado sobre seu nascimento, Bispo respondeu repetidas vezes: “Um dia eu simplesmente apareci.”² Recusou enfaticamente seu nascimento carnal e aquietou, com seus próprios termos, os diferentes arquivos – da igreja, do instituto psiquiátrico, da Marinha do Brasil, da empresa de energia elétrica Light – onde constam distintas datas para o seu nascimento. Quer queiram, quer não, um dia ele simplesmente apareceu.

Assim como percebo, *azul azul azul e azul* faz parte do infundável processo de aparição de Arthur Bispo do Rosário. Ver aquelas formas de vida nas ruas da Colônia, tão pesadas e tão flutuantes, visíveis daquela maneira – dentro de escola pública, junto a postes e cabos elétricos, ao lado de coqueiros e orelhões telefônicos, na altura de janelas de ônibus e letreiros de restaurante, atizadas por latidos de cachorros e correria de crianças, atraindo novas matérias e pessoas tão múltiplas –, é parte desse movimento-aparição, é parte da correnteza aparicionial Bispo do Rosário. Novas maneiras de ver e de dar a ver o arquivo de tudo o que existe no mundo sempre continuarão aparecendo. Há vozes no arquivo e o chamado é ensurdecedor. Um dia ele simplesmente apareceu.

When asked about his birth, Bispo used to reply, “One day I simply appeared.”² He adamantly refused his earthly birth and silenced, on his own terms, the different records, from the Church, the psychiatric institution, the Brazilian Navy, and even the electric utility company that employed him, where different dates are given for his birth. Like it or not, one day he simply appeared.

As I see it, *azul azul azul e azul* is part of Arthur Bispo do Rosário’s endless process of apparition. To see those life forms on the Colônia’s streets, so heavy yet floating so lightly, visible like that – inside a public school, next to lamp posts and electric cables, next to coconut palms and ear-shaped phone booths, at the height of the bus windows and restaurant signs, goaded by barking dogs and racing children, attracting new forms of matter and such multiple persons – is part of this apparition-movement, it is part of Bispo do Rosário’s apparitional current. New ways of seeing and allowing to see the archive of everything that exists in the world will always continue to appear. There are voices in the archive, and the call is deafening. One day it simply appeared.

2
Arthur Bispo do Rosário
apud HIDALGO, Luciana.
Arthur Bispo do Rosário:
o senhor do labirinto.
Rio de Janeiro: Rocco,
1996. P. 35





COLABORAÇÃO COLLABORATORS:

Adriana Schneider, André Lepecki, André Telles, Dieymes Pechincha, Dominique Arantes, Elilson, Elisa Peixoto, Fernando Salis, Gabriel Martins, Gunnar Borges, Jaime Acioli, Luar Maria, Lucas Canavarro, Miro Spinelli, Rubia Rodrigues, Thiago Florencio e [AND] Viniciús Arneiro

ASSISTÊNCIA ASSISTANT:

Mariah Valeiras

CONSTRUÇÃO DOS ANDORES LITTERS BUILT BY:

Jabal EL Murbach

CURADORIA CURATOR:

Daniela Labra

FOTOS PHOTOS:

Jaime Acioli

VÍDEO VIDEO:

Fernando Salis

CORREALIZAÇÃO CO-REALIZATION:

Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea





MOVIMENTO HO

Rio de Janeiro, outubro e novembro de 2016

Ocupar com 4.700 tijolos, três livros e sete pessoas parte do andar térreo e arredores do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (CMAHO) por sete dias seguidos. Desligar a energia elétrica nas galerias, o ar-condicionado, abrir janelas e portas e pintar uma das paredes de amarelo 100%. De segunda-feira a domingo, fazer e desfazer composições, formar e desformar espaços, mover e ser movidas. Aceitar a ajuda de quem quiser ajudar. Construir, seguir construindo, seguir aprendendo a construir. No meio da semana, abrir uma roda de conversa. No último dia, transportar os tijolos e livros para a Casa das Mulheres da Maré, um projeto da Associação Redes de Desenvolvimento no Complexo da Maré. Os tijolos se transformarão no quarto e último andar da Casa, e os três exemplares do livro *Ações* farão parte da biblioteca.

HO MOVEMENT

Rio de Janeiro, October and November 2016

To occupy, with 4,700 bricks, three books, and seven persons, part of the ground floor and surroundings of the Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (Hélio Oiticica Municipal Art Center - CMAHO) for seven consecutive days. To turn off the electricity in the galleries, the air conditioning, to open the windows and doors, and to paint one of the walls 100% yellow. From Monday to Sunday, to assemble and disassemble compositions, to make and unmake spaces, to move and be moved. To accept help from whoever wants to help. To build, to keep building, to keep learning to build. In the middle of the week, to open a round of conversation. On the last day, to transport the bricks and books to the Casa das Mulheres da Maré [Maré Women's House], a project of the Redes de Desenvolvimento da Maré [Maré's Redes Development Association]. The bricks will become the fourth and last floor of the Casa, and the three copies of the *Actions* book will be part of the library.

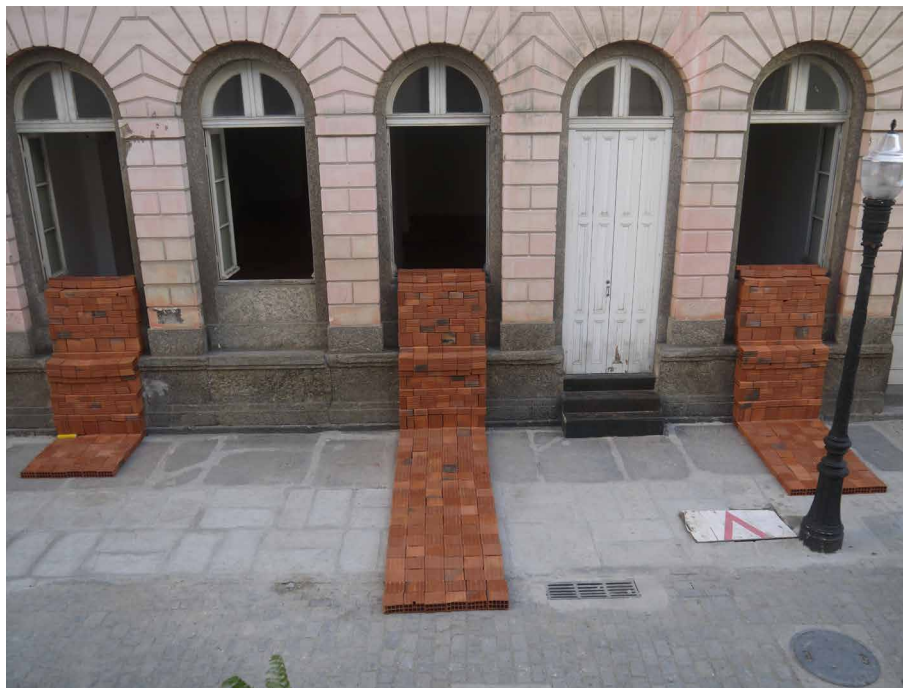
7 dias, 7 desenhos, 7 títulos [7 days, 7 drawings, 7 titles]

dia 1: manta

No primeiro dia do *MOVIMENTO HO*, nosso objetivo era cobrir o piso das quatro galerias com os tijolos bem paginados, ou seja, sem deixar fendas. A "manta", a um só tempo, ativaria e acalmaria aquele chão. Foi essa composição que determinou o número 4.700. As duas primeiras galerias permaneceram assim, cobertas, até o último dia de trabalho.

day 1: blanket

On the first day of *MOVIMENTO HO*, our objective was to cover the floor of the four galleries with the bricks tightly arranged, that is, without leaving any gaps. The "blanket" will both activate and calm that floor. It was this composition that determined the number 4,700. The first two galleries stayed that way, covered, until the last day of work.



dia 2: trepadeira

No segundo dia, a proposta era verticalizar e enredar os tijolos a partir do centro do espaço. Nos perguntamos sobre como tornar os furos de um tijolo pretos ou brancos de acordo com seu posicionamento em relação à parede e à linha dos olhos.

day 2: vine

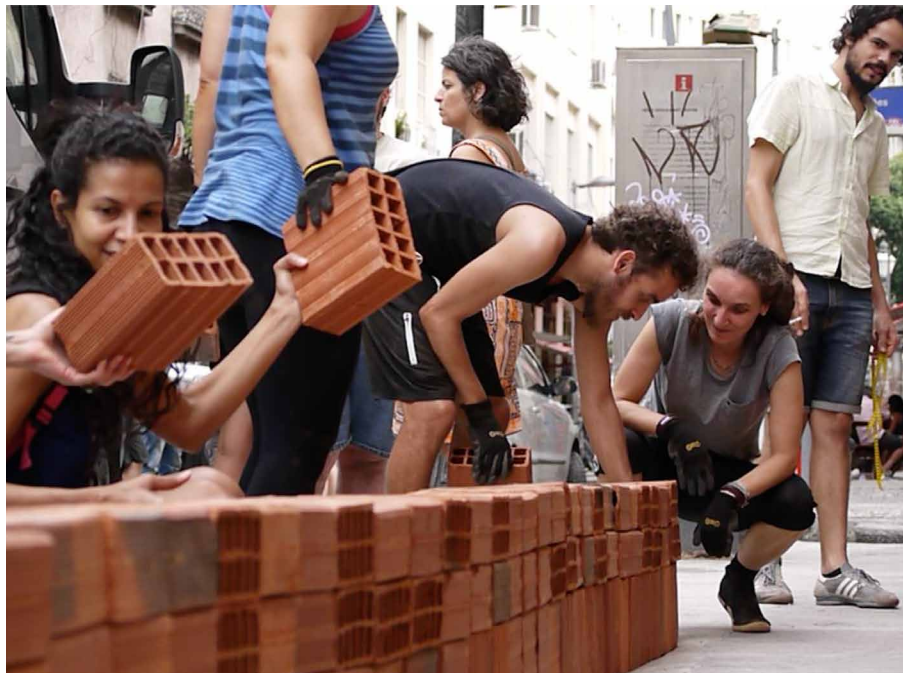
On the second day, the proposal was to verticalize and snake the bricks upward from the center of the space. We asked ourselves how to make the holes in the bricks black or white according to their position in relation to the wall and our line of sight.

dia 3: interior do exterior

Dia 2 de novembro, Dia dos Mortos. Dia de correr línguas pelas janelas, de dentro para fora e de fora para dentro.

day 3: inside of the outside

November 2, Day of the Dead, the day to stick tongues across the windows from the inside out and from the outside in.



dia 4: exterior do interior

Para este dia, estava marcada uma roda de conversa ao entardecer, ou seja, um círculo já estava garantido. Necessitávamos então de linhas retas e paralelas, de linhas perpendiculares às línguas do dia anterior. De acordo com as medidas do espaço e dos tijolos, raiais foram construídas a 69 centímetros de distância umas das outras, inclusive fora do edifício, paralelas à fachada lateral do CMAHO. Elas seriam também os bancos para nos sentarmos. E, claro, quem quisesse poderia mover os tijolos para acomodar-se melhor. Assim, um rastro de círculo permaneceria depois do encontro. A conversa transcorreu fluida. Palavras e pensamentos foram sendo colocados e coletivamente articulados, assim como os tijolos vinham sendo.

day 4: outside of the inside

This day was scheduled to have a round of conversation in the late afternoon, that is, a circle was already guaranteed. It thus required straight and parallel lines, perpendicular lines to the tongues from the day before. According to the measurements of the space and the bricks, rays were formed 69 centimeters from each other, including outside the building, parallel to the lateral façade of the CMAHO. They would also form benches for us to sit. And of course, whoever felt like it could move the bricks to get more comfortable. Thus, a footprint from the circle would be left after the meeting. The conversation flowed freely. Words and thoughts were placed and collectively articulated, as the bricks had been.



dia 5: desapareção

Neste dia, a proposta era fazer com que os tijolos desaparecessem. Ou, pelo menos, ficassem muito bem escondidos.

day 5: disappearance

On this day, the proposal was to make the bricks disappear. Or at least to have them well hidden.

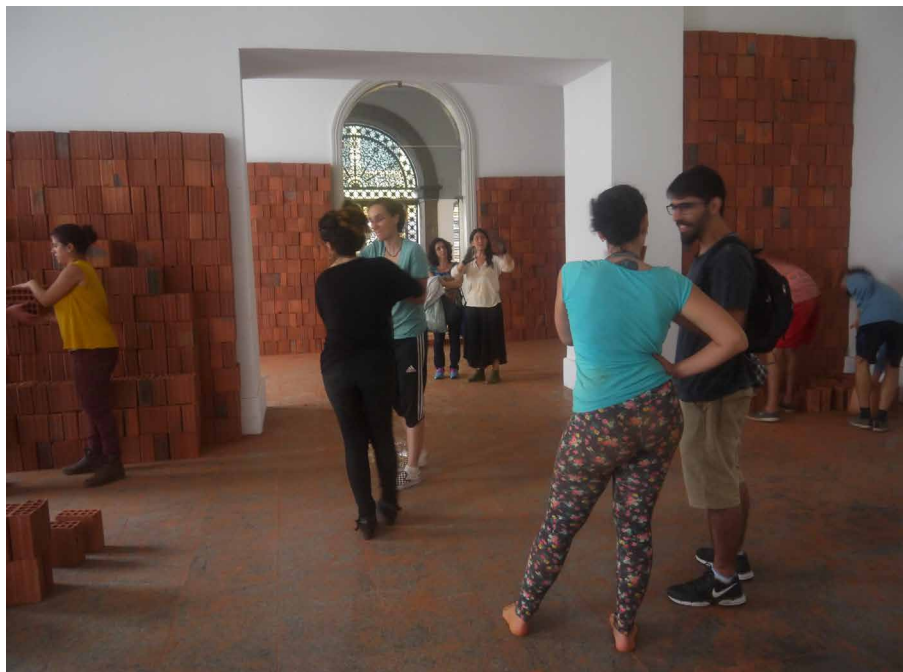


dia 6: afirmação

O sexto dia foi muito diferente dos anteriores. Propus apenas o título de antemão: “afirmação”. Não havia desenhos nem cálculos prévios para a véspera do fim. A proposição era: fazer o que concluíssemos ser necessário passados cinco dias de *MOVIMENTO HO*. Ou seja, o que faríamos dependeria do vivido até ali e decidiríamos coletivamente o movimento da vez. Assim, ao final do quinto dia, conversamos e concluimos que o acertado para o dia seguinte seria parar. Os tijolos estavam bem onde estavam e seria bonito nos encostarmos contra uma parede, assim como eles estavam encostados contra paredes. Decidimos, então, construir um banco para sete pessoas.

day 6: affirmation

The sixth day was quite different from the previous ones. The only thing I proposed ahead of time was the title: “affirmation”. There were no predetermined drawings or calculations for the day before the end. The proposition was to do whatever we considered necessary after five days of the *MOVIMENTO HO*. That is, what we would do would depend on what we had experienced up to that point, and we could decide the next movement collectively. Thus, at the end of the fifth day, we talked and concluded that the right thing for the next day was to stop. The bricks were fine where they were and it would be beautiful to lean back against a wall, just as they were leaning against walls. So, we decided to build a bench for seven persons.



dia 7: transposição

Para levar os tijolos e livros para a Maré, tivemos a colaboração do Sr. Adalberto Rufino, sua equipe e caminhão. Também a assistência de Luiz Gonzaga dos Santos, funcionário da Redes de Desenvolvimento da Maré, que conduziu a finalização do *MOVIMENTO* em frente à Casa das Mulheres. Faz tempo que acompanho com grande admiração o trabalho da Redes, instituição da sociedade civil voltada para o desenvolvimento social na Maré. Meu diálogo com Eliana Sousa Silva, diretora da instituição, foi mediado por Silvia Soter, dramaturgista de dança, professora e colaboradora em diferentes projetos na Maré. Escutei da Silvia que estavam construindo a Casa, precisando de material para finalizar, ofereci a parceria e elas aceitaram com interesse. O programa concluiu-se com a entrega dos livros e o empilhamento dos tijolos em frente à Casa no domingo de tarde. Neste dia, os materiais começaram a se relacionar com um novo coletivo, a ser movidos e se mover com outras correntezas sociopolíticas, históricas e afetivas, a formar outros campos. Brindamos em frente à Casa com cerveja: bem amarela e bem gelada.

day 7: transposition

For us to take the bricks and books to Maré, our collaborators were Adalberto Rufino and his crew and truck. We also had the assistance of Luiz Gonzaga dos Santos, an employee of the Redes de Desenvolvimento da Maré, who led the finalization of the *MOVIMENTO HO* in front of the Casa das Mulheres. For some time, I have been following with great admiration the work done by the Redes, a civil society institution dedicated to the social development of Maré. My dialogue with Eliana Sousa Silva, director of the institution, was mediated by Silvia Soter, a dance dramaturg, professor, and collaborator in various projects in Maré. I heard from Silvia that they were building the Casa, that they needed materials to finish the construction, I offered our partnership, and they accepted with interest. The program concluded with the delivery of the books and stacking of the bricks in front of the Casa on the Sunday afternoon. On that day, the materials began to relate to a new collective, to be moved and to move with other sociopolitical, historical, and affective currents, to form other fields. In front of the Casa, we toasted with beer: bright yellow and ice-cold.

Inicialmente cheguei a pensar que abrir completamente o espaço expositivo, que des-neutralizar o cubo branco, que “quebrar a moldura” da galeria seria o *MOVIMENTO HO*. Que essa ação “construiria o aberto”, como diz o verso do João Cabral de Melo Neto. Pensei que a entrada do sol (a invasão da claridade), que a entrada da luz elétrica dos postes da rua (pelas janelas ao anoitecer desenhando no chão das galerias linhas tão bonitas), que a invasão dos cheiros fortes (e misturados), que a reverberação dos sons da rua nas salas (vozes, motores, batidas de construção, batidas do funk carioca), que a sensação das altas temperaturas e da brisa salgada do Rio (num espaço onde quase nunca as janelas foram abertas para que se mantivesse aclimatado), que isso, que essa passagem de “espaço de exibição” a “espaço exibido”, que esse vazio (tão cheio), que a ausência do objeto e a presença das pessoas (em movimento), que a ação de abrir (por si só) já fosse o trabalho. Porém, logo entendi que esse era, isso sim, o princípio da ação. Abrir era o princípio: o início e a base, o começo e o fundamento do *MOVIMENTO HO*.

I initially even thought that to completely open the exhibition space, that to de-neutralize the white cube, that to “break the frame” of the gallery would be the *MOVIMENTO HO*. That this action “would build the open”, as in the verse by João Cabral de Melo Neto. I thought that the Sun’s entry (clarity’s invasion), that the entry of electric light from the lamp posts (through the windows at nightfall, drawing such beautiful lines on the gallery’s floor), that the invasion of strong (and mixed) smells, that the reverberation of sounds from the streets in the rooms (voices, engines, construction noises, drumbeats from Carioca funk), that the sensation of high temperatures and salty breeze in Rio (in a space where the windows were almost never opened, to keep it acclimated), that this, this passage from the “exhibition space” to the “exhibited space”, that this void (so full), that the object’s absence and persons’ presence (in movement), that the action of opening (by itself) was already the work. However, I soon understood that this actually was the action’s beginning. To open was the beginning: the start, the basis, and the foundation of the *MOVIMENTO HO*.

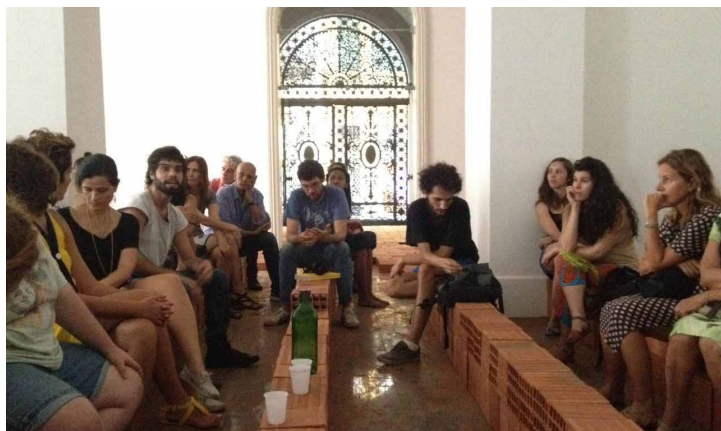


Quando penso em arte da performance, a penso como arte de abrir.

When I think of performance art, I think of it as an art of opening.

Sento no chão de pedras portuguesas na esquina das ruas Luís de Camões e Imperatriz Leopoldina. Apoio as costas contra a parede do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, edifício do século XIX inaugurado como conservatório de música antes da abolição da escravidão. Sinto os pulmões, ar pra dentro, pulmões, ar pra fora. Olho as lojas, as gentes, o movimento. Sons altos e cheiros fortes. Fecho os olhos e sinto a viscosidade desse lugar específico. A materialidade sutil e brutal do fantasmático. Espaço aqui é também uma questão de matéria fantasma onde nós, os ditos vivos, nos movemos e somos movidos. Nesse denso espaço denso, *MOVIMENTO* é mover, se mover e ser movida.

I sit on the Portuguese paving stones at the corner of Luís de Camões and Imperatriz Leopoldina streets. I lean against the wall of the Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, a 19th-century building that was originally a music conservatory predating the abolition of slavery in Brazil. I feel my lungs, air in, lungs, air out. I watch the shops, the people, the movement. Loud sounds and strong smells. I close my eyes and feel this specific place’s viscosity. The subtle and brutal materiality of the phantasmatic. Space here is also a matter of ghostly matters where we, the so-called living, move and are moved.



Quatro mil e setecentos tijolos de argila cozida, feitos de terra, ar, água e fogo. Cada um com cerca de 20 x 20 x 10 cm e dez furos (há também tijolos de seis ou oito buracos, porém, penso, quanto mais entradas e saídas melhor). No total, mais de 9 toneladas de material, cerca de 9.400 quilos.

Four thousand seven hundred terracotta bricks made of earth, air, water, and fire. Each one measuring about 20 x 20 x 10 cm and with ten holes (there are also bricks with six and eight holes, but I think the more entrances and exits the better). In all, more than nine tons of material, about 9,400 kilos.

Desde o início, muitas pessoas se juntaram a nós para mover com os tijolos, ler o *Ações no espaço*, conversar, observar ou simplesmente deitar ali. Algumas voltaram outra vez. Outras voltaram muitas vezes a ponto de se inserir no grupo. Já outras sequer entraram no espaço, talvez por imaginar que a instabilidade do chão fosse demasiada. Para adentrar a “exposição”, visitantes teriam que cruzar a primeira galeria cujo chão permaneceu coberto de tijolos ao longo dos sete dias (tijolos bem paginados, porém não amalgamados). Algumas pessoas perguntaram quando a montagem estaria concluída para que pudessem ver o trabalho. E houve aqueles que pensaram que a parede amarela (100% amarela como a capa do livro, a maneira

From the beginning, many people joined us to move the bricks, to read *Actions in the space*, to talk, to watch, or simply to lie there. Some came back again. Others returned so often that they became part of the group. Meanwhile, others did not even enter the space, perhaps because they imagined that the floor was too unstable. To enter the “exhibition”, visitors would have to cross the first gallery, the floor of which was covered with bricks throughout the seven days

encontrada para ter mais fogo no espaço, para reluzir mais de dentro pra fora) era um acaso, um resto da exposição anterior.

(bricks tightly arranged, but without mortar). Some people asked when the exhibition would be installed so they could see the work. And there were some who thought that the yellow wall (100% yellow like the book’s cover, the way I found to have more fire in the space, to glow more from inside out) was a coincidence, a leftover from the previous exhibition.

E, então, sonhei um sonho duas semanas antes do início do *MOVIMENTO*.

Caminhávamos por um caminho de terra, uma estrada de terra vermelho-tijolo. Sabíamos para onde estávamos indo e seguíamos com determinação, mas não sabíamos onde era esse onde para onde íamos. Seguíamos. Quando chegamos a uma casa – pequena, branca, simples –, entendemos que havíamos chegado lá. Que ali estávamos. Na entrada, uma mulher da minha idade se aproxima, me recebe e me conduz até a parte de trás do pequeno jardim. Durante todo o tempo em que estive ali, ela permanece comigo, mas de longe. Sento no chão, na grama, olhando o fundo do terreno. À minha esquerda, um muro de tijolos belíssimo – a pintura branca, muito velha, descascando, revela a cor dos tijolos que se mistura com musgos pretos, verdes e trepadeiras que sobem desde o chão; linhas horizontais e verticais, retas e curvas, o geométrico e o orgânico se misturando.

And so, I dreamed a dream two weeks before the start of the *MOVEMENT*.

We were walking on a dirt path, a brick-red dirt road. We knew where we were going and proceeded with determination, but we didn’t know where this where was. When we reached a house – small, white, simple –, we realized we had arrived there. That we were there. At the entrance, a woman my age approaches, welcomes me, and leads me to the back of a small garden. She stayed the whole time I was there, but from a distance. I sit on the ground, on the grass, looking at the back of the yard. To my left, a beautiful brick wall – the white paint, very old, peeling, shows the color of the bricks that mixes with the black and green moss and ivy rising from the ground; horizontal and vertical lines, straight and curved, the geometric and the organic mixing.

As linhas vibrando. Permaneço olhando por um longo tempo, as mãos no fresco do chão. Isso à minha esquerda. No centro, bem em frente, está um epitáfio em forma de arco, um arco de pedra. Um epitáfio que é um *écran* – uma tela de computador onde leio a seguinte frase em inglês (escrita em Times New Roman 12, itálico e negrito): “*I am queer, I was always queer, and I will always be.*” Estou sentada sobre um cadáver. Sobre o peito do cadáver. Seu corpo enterrado a um par de palmos do meu corpo. Sua presença subindo, emanando da terra. Corpo terra corpo. Terra, corpo, terra, corpo, céu. Pedra, terra, carne, ossos, terra, carne, ossos, céu. Pele com pele com pele com pele. Calor. E frio. Tempo. Levanto. À direita, uma janela da casa. Moldura de madeira. Dentro, cuidadosamente organizada, uma coleção de porcelanas finíssimas, fragilíssimas – pratos, taças, copos, jarras, vasos, abajures, louças de banho, de quarto, de toucador, porcelanas, opalinas, chinas, cristais, tudo delicadíssimo. Olho o todo e cada detalhe; olho sem tocar, olho tocando. As coisas. O todo em cada detalhe e por todas as partes – todos e partes e detalhes se fazendo ali. A mulher se aproxima. Toca meu braço. Me conduz até a saída. Me leva de volta à estrada de terra cor vermelho-tijolo para que eu me vá, para que continue a caminhada. Naquele momento entendo que ela é uma artista.

The lines vibrating. I stay there watching for a long time, my hands on the cool earth. That was to my left. At the center, straight ahead, is an epitaph in the form of an arch, a stone arch. An epitaph which is an *écran* – a computer screen where I read the following phrase in English (written in Times New Roman 12, italic and bold): “*I am queer, I was always queer, and I will always be.*” I am sitting on a cadaver. On the chest of the cadaver. Its body buried inches from my body. Its presence rising, emanating from the ground. Body earth body. Earth, body, earth, body, sky. Stone, earth, flesh, bones, earth, flesh, bones, sky. Skin with skin with skin with skin. Heat. And cold. Time. I get up. To the right, a window on the house. Wooden window frame. Inside, carefully organized, a set of fine, very delicate porcelain – plates, cups, glasses, pitchers, vases, lamps, dresser porcelain, opaline, China, crystal, all extremely delicate. I look at the whole and each detail; I look without touching, I look touching. The things. The whole in each detail and across all the parts – wholes and parts and details making themselves there. The woman approaches. She touches my arm. She leads me to the exit. She leads me back to the brick-red dirt road for me to go, for me to continue the walk. At that moment I realize she is an artist.





Despertei e havia clareza no quarto. Voltei do sonho sabendo o que não sabia sobre o *MOVIMENTO HO*. Peguei papel e lápis, sentei na cama e escrevi, sem pausa, os títulos de cada um dos sete movimentos, desenhei as formações dos tijolos para cada dia e defini a sequência das ações. O programa estava pronto. As coisas estavam coisas.

A matéria do sonho (seja ela o que ela seja) é fundamental nessa prática. A matéria do sonho. Me sinto estranha pensando isso. Pensando nisso. Fica tudo estranho. Bom sinal.

I woke up and it was light in the room. I returned from the dream knowing what I didn't know about the *MOVEMENT*. I took paper and pencil, sat on the bed, and wrote nonstop the titles of each of the seven movements, I drew the bricks' formations for each day, and I defined the actions' sequence. The program was ready. The things were things.

The dream's matter (whatever it is) is essential for this practice. The dream's matter. I feel strange thinking this. Thinking of this. Everything gets strange. Good sign.

COLABORAÇÃO COLLABORATORS:

André Telles, Elilson, Felipe Ribeiro, Maria Acselrad, Mariah Miguel Valeiras e [AND] Vinicius Arneiro

CURADORIA CURATORS:

Izabela Pucu e [AND] Tania Rivera

DESIGN DESIGN:

Rara Dias

FOTOS PHOTOS:

André Telles e [AND] Felipe Ribeiro

CORREALIZAÇÃO CO-REALIZATION:

Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica

AGRADECIMENTOS ACKNOWLEDGMENTS:

Eliana Sousa Silva, Luiz Gonzaga dos Santos, Silvia Soter e [AND] Centro de Artes da Maré





PRISMATICS

Nova York, dezembro de 2016 [New York, December 2016]
Ruas da Times Square [Streets on Times Square]

Passear pela Times Square com três espelhos retangulares – um em cada braço e um atado nas costas. Prismar.

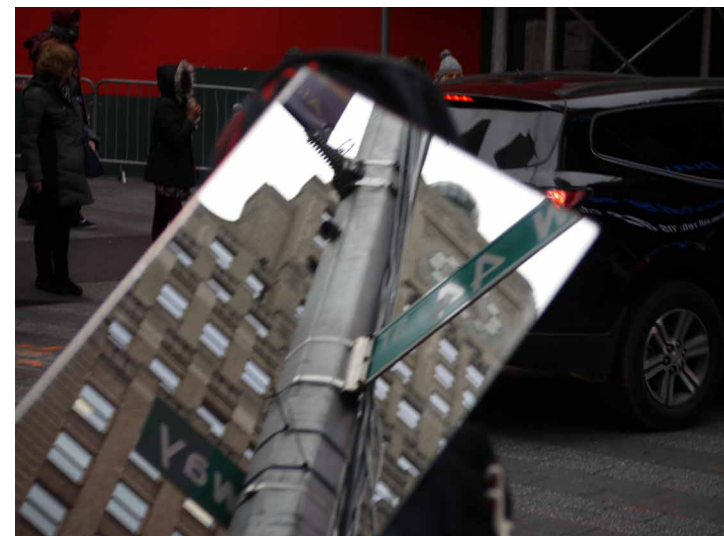
To walk around Times Square with three rectangular mirrors – one on each arm and one tied to the back. To prism.

A Times Square é uma área comercial localizada na ilha de Manhattan, cidade de Nova York, onde todos os prédios são obrigados a instalar letreiros luminosos. Esse grande anfiteatro publicitário, possivelmente, é um dos pontos turísticos mais visitados do mundo. Por isso, todas as vezes em que estive na Times Square sempre estranhei o baixo número de policiais no local. Vez ou outra, nas ruas transversais, encontrei viaturas de polícia e só. Naquele dia, ao sair do buraco do metrô com os três espelhos – um em cada braço e um atado nas costas –, me surpreendi quando três homens se voltaram na minha direção em alerta. A reação corporal deles foi instantânea, uma espécie de sobressalto. Eles eram: um pedinte acorado na calçada, um turista com boné e máquina fotográfica e um entregador de panfletos fantasiado de Elmo do Vila Sésamo. Afinal, entendi, a área não é tão pouco policiada quanto parece, muito pelo contrário.

Times Square is a business district located on Manhattan Island, New York City, where all the buildings are required to install brightly lit signs. This grand advertising amphitheater is one of the world's most heavily visited tourist spot. Thus, every time I've been to Times Square I've always wondered why there are so few police there. Very occasionally, on side streets, I found patrol cars, but that was all. On that day, when I emerged from the subway tunnel with the three mirrors – one on each arm and one tied to my back –, I was surprised when three men turned in my direction, on alert. Their body reaction was instant, as if startled. The three were: a homeless panhandler squatting on the sidewalk, a tourist with a baseball cap and a camera, and a man handing out pamphlets and dressed as Elmo from Sesame Street. I realized then that the area is not patrolled so little after all, quite to the contrary.

Afinal, constatei, estamos na Broadway e nada deve desviar do script, estragar a direção de arte ou atrapalhar a coreografia dos figurantes. Afinal, claro, “the show must go on” (and on and on and on and on). Afinal, concluí, em uma área que reúne 39 teatros e por onde circulam tantas atrizes, atores e personagens, as realidades se confundem mesmo, não há escapatória. Afinal, sorri, uma performer prismando a rua, embaralhando corpos atuais e virtuais (todos bem reais), acelera o caleidoscópio. Afinal, sabemos, espelhos são objetos mágicos e podem fazer visões acontecerem. Afinal, de fato, devemos desconfiar de uma mulher que decide, sem mais nem menos, caminhar com três espelhos pesados, rentes ao corpo e encontrados em montes de lixo pela cidade. Por fim, e isso é indiscutível, não saber ao certo o que ela está fazendo, o que ela é, o que ela quer, o que ela pode, de onde ela vem e para onde vai é mesmo preocupante.

After all, I realized, we’re on Broadway and nothing is supposed to deviate from the script, spoil the art direction, or interfere in the bit players’ choreography. After all, of course, “the show must go on” (and on and on and on and on). After all, I concluded, in a district with 39 theaters where so many actresses, actors, and characters circulate, the realities do get muddled, there’s no escape. After all, I smiled, a performer “prisming” the street, mixing actual and virtual bodies (all quite real), accelerates the kaleidoscope. After all, we know, mirrors are magical objects and can make visions happen. After all, in fact, we should be suspicious of a woman who decides out of the clear blue sky to walk around with three heavy mirrors hanging from her body and found in the city’s piles of trash. Finally, and this is undebatable, to not know for certain what she’s doing, what she is, what she wants, what she can do, where she comes from, and where she’s going is truly worrisome.



A singeleza espalhafatosa é inquietante. A indefinição é perturbadora. O minimal barroco tem seus mistérios. O senhor pedinte, o senhor turista e o senhor Elmo estão mesmo com razão. Eu também me alarmei quando vi pedaços de céu misturados com cabeça de homem branco, corpo de mulher negra, faixa de pedestre e vídeo de oceano em prédio de aço. Quando vi vitrine em corpo de gente com cabeça de garrafa de Coca-Cola, brincos de pena de pavão e pernas de pneu. Quando vi esse cubismo estilhaçado, prismado, passante. Quando me vi aos pedaços na rua de luzes elétricas às vésperas do Natal. Quando me dei conta de que estava na Times Square, no quadrado dos tempos, no quadrado de tempos.

The outlandish simplicity is disturbing. The undefinition is distressing. The minimalist baroque has its mysteries. Mister Panhandler, Mister Tourist, and Mister Elmo are in fact right. I was also alarmed when I saw pieces of the sky mixed with a white man’s head, a black woman’s body, a pedestrian crosswalk, and a video of the ocean on a steel building. When I saw a store window on a person’s body with a Coke bottle head, peacock feather earrings, and Firestone legs. When I saw this shattered cubism, prisms, passing. When I saw myself in pieces on the street of electric lights on Christmas Eve. When I realized I was on Times Square, on the square of the times, on times’ square.

FOTOS PHOTOS:
André Lepecki

Triptych Miami [Tríptico Miami]

Miami, janeiro de 2017

Série Living Together, Museu de Arte e Design do Miami Dade College

Série de três ações: uma fala e um workshop no Miami Dade College, e uma ação nas ruas – *Converso sobre qualquer assunto*.

Converso sobre qualquer assunto foi realizada em três lugares: Domino Park (Little Havana), Government Center (Downtown Miami) e Lincoln Road (Miami Beach). O programa: “Sentar numa cadeira, pés descalços, diante de outra cadeira vazia. Escrever numa grande folha de papel: ‘converso sobre qualquer assunto.’ Exibir o chamado e esperar.” Desde 2008, venho realizando esta ação em muitos lugares e por horas a fio. Levei cadeiras para ruas em diferentes bairros do Rio de Janeiro, Berlim, Bogotá, Fortaleza, Santo André, Nova York, São José do Rio Preto, São Paulo. Inicialmente, eram duas cadeiras, mas, com o passar dos anos, comecei a acrescentar mais e mais, a expandir a roda. Muita gente participa das conversas e não há nenhum assunto ou motivo preestabelecido para estarmos ali. As pessoas vão chegando e querendo estar junto, dialogar, debater.

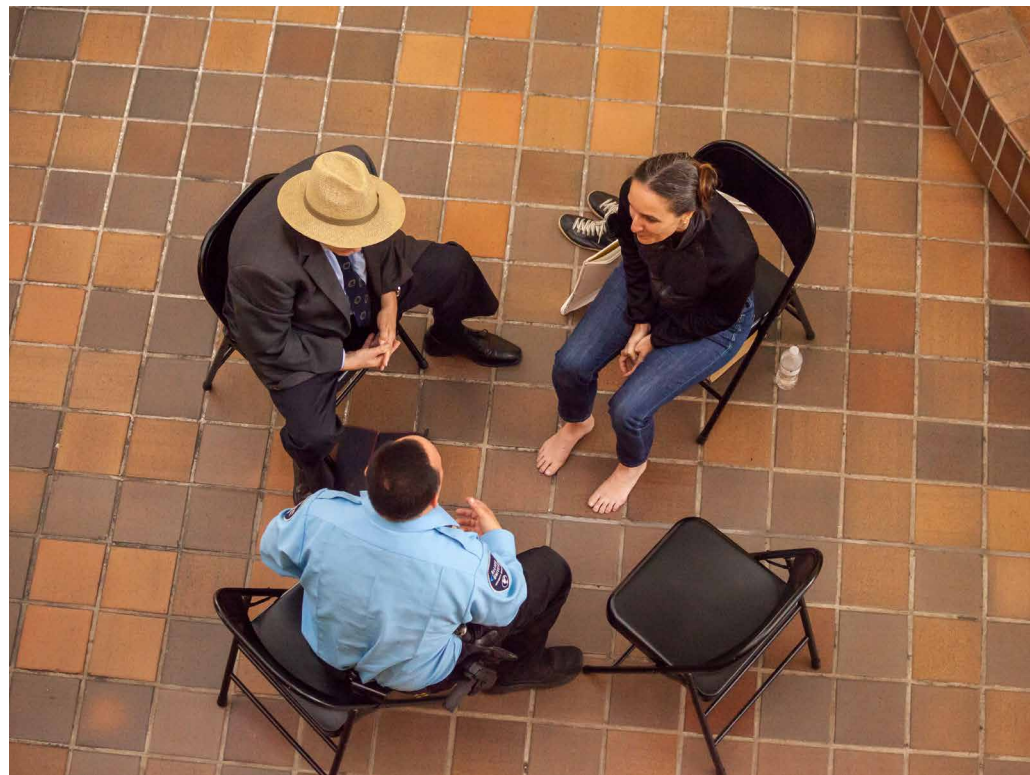
Triptych Miami

Miami, January 2017

Living Together Series, Miami Dade College's Museum of Art and Design

Series of three actions: a talk and a workshop at Miami Dade College, and an action on the streets – *I will have a conversation about any subject*.

I will have a conversation about any subject was performed at three places: Domino Park (Little Havana), Government Center (Downtown Miami), and Lincoln Road (Miami Beach). The program: “To sit on a chair, barefoot, in front of another empty chair. To write on a large sheet of paper: ‘I will have a conversation about any subject.’ To display the invitation and wait.” I have been performing this action since 2008 in many places and for hours on end. I have taken chairs to streets in different neighborhoods of Rio de Janeiro, Berlin, Bogotá, Fortaleza, Santo André, New York, São José do Rio Preto, São Paulo. At first there were two chairs, but as time went by, I started to add more and more, to expand the circle. Many people participate in the conversations, and there is no predetermined subject or reason for us to be there. People walk up and want to be together, talking, debating.





Em Miami, levei para a rua dez cadeiras num carrinho, mas acabamos pedindo outras emprestadas em restaurantes quando foi necessário. A roda na Lincoln Road chegou a ter quinze pessoas. Meu momento de glória é quando nem preciso mais dizer o programa pra quem se aproxima. Outra pessoa enuncia ou, simplesmente, quem chega se junta e conversamos. Conversamos, discutimos, batemos papo sobre variados assuntos. Suavemente, passionadamente, animadamente, pesadamente – depende do tema, depende das pessoas, depende, tudo depende. Queremos assembleia sobre qualquer assunto. Esses encontros se dando em contextos culturais tão marcadamente individualistas e separatistas, essas longas conversas acontecendo entre pessoas completamente estranhas umas às outras são estranhamente impossíveis. A vibração é exusíaca e o impossível é a própria nervura do acontecimento. Por vezes, a sensação é lisérgica. Não sei se me faço entender, mas é assim que experimento.



In Miami, I took ten chairs out on the street on a hand truck, but we ended up asking to borrow more from restaurants when necessary. The circle on Lincoln Road had as many as fifteen persons. My moment of glory is when I don't even have to share the program anymore with whoever approaches. Someone else says it, or whoever comes just sits, and we talk. We have a conversation, we discuss, we chat about various subjects. Smoothly, passionately, excitedly, heavily – it depends on the subject, depends on the persons, depends, everything depends. We want an assembly on any subject. These meetings taking place in such markedly individualist and separatist cultural contexts, these long conversations taking place between complete mutual strangers are strangely impossible. The vibration is "exusiatic" (of Exu, the Orisha of the streets), and the impossible is the vein of the happening itself. The sensation is sometimes lysergic. I don't know if I'm making myself understood, but this is how I experience it.

Sou jogador de futebol americano, quarterback. Costumo falar tudo que penso, mas o pessoal da defesa é muito defensivo, como deve ser, e reage aos meus argumentos. Vou acabar perdendo o emprego. Tatuei esta vaca na mão direita e este veado na esquerda. Nas vacas, os chifres crescem e duram a vida toda. Nos veados, eles estão sempre crescendo, caem os chifres velhos e nascem novos. Vocês têm tatuagem? Todo mundo tem uma marca de nascença. A minha é uma cruz no céu da boca. Queria mostrar, mas a dentadura tá tapando. Por que você tira o sapato? Na nossa escola, é proibido mostrar os pés, os tornozelos e pintar o cabelo. Estou escrevendo um livro onde trato, capítulo por capítulo, de todas as questões mais graves que estamos enfrentando neste planeta: superpopulação, miséria, mudança climática e ejaculação precoce. Posso sentar com vocês? Seu rosto parece o rosto da minha mãe. E o seu parece o rosto do Felipe, um grande amigo que se foi. Ele foi baleado num assalto à mão armada. Nessas suas experiências de sentar e conversar com as pessoas, alguém já te contou que matou alguém?

I play quarterback in American football. I usually say everything I think, but the people on defense are highly defensive, as they should be, and they react to my arguments. I'm going to end up losing my job. I tattooed this cow on my right hand and this deer on my left. On cows, the horns grow and last all their life. On deer, they are always growing, the old ones fall off and new ones grow. Do you all have tattoos? Everybody has a birthmark. Mine is a cross on the roof of my mouth. I'd like to show it, but my dentures get in the way. Why do you take off your shoes? In our school, it's forbidden to show your feet or ankles and to dye your hair. I'm writing a book where I deal chapter-by-chapter with all the most serious issues that we're facing on the planet: overpopulation, poverty, climate change, and premature ejaculation. Can I sit with you? Your face looks like my mother's face. And yours looks like that of Felipe, a great friend who is no longer with us. He was shot in an armed robbery. In your experiences of sitting and conversing with others, has anyone ever told you that they've killed someone?

Vivo em Los Angeles, mas meus pais são de El Salvador. Sou poetisa e escrevo sobre a vida na América Central, sobre a política, as coisas de lá. Sou cubano, tenho família em Havana e aqui. Sou bailarina de cabaré. Sou judeu e advogado de imigração. Sou mestre de jiu-jitsu. Sou professora de matemática. Sou cozinheiro. Sou peruano e vim sozinho pra cá, deixei minha família lá, fui o único que ganhei na loteria da imigração. Meu pai é porto-riquenho e trabalha numa padaria suíça. Meu pai me colocou no colo e atravessou as águas porque a chuva estava tão forte que desapareceu a ponte. Eu era pequena, mas lembro de tudo. Já estive em São Paulo. Telefonei do aeroporto para uma amiga que iria me buscar e ela disse: "Você chegou em uma hora inconveniente. Minha mãe acaba de tentar se suicidar com o cabo do telefone." Sou segurança e gosto de cuidar das pessoas, mas as pessoas não gostam de ser cuidadas, não aceitam ajuda. Quer chocolate? Vim da Guatemala para os Estados Unidos com 18 anos. Cozinho todas as semanas para os sem-teto e não é sopão. Ofereço o que eles gostam, arroz com feijão. A comida do ritual de passagem é carneiro, pão sem fermento, água e ervas. Gosto de rezar em terraços altos, perto do céu.

I live in Los Angeles, but my parents are from El Salvador. I'm a poet, and I write about life in Central America, about politics, about things from there. I'm Cuban, I have family in Havana and here. I'm a cabaret dancer. I'm Jewish and an immigration lawyer. I'm a jiu-jitsu blackbelt. I'm a math teacher. I'm a cook. I'm Peruvian, and I came here alone, I left my family back there, I was the only one to win the immigration lottery. My father is Puerto Rican and works in a Swiss bakery. My father held me in his arms and waded across the waters because it was raining so hard that the bridge disappeared. I was little, but I remember everything. I've been to São Paulo. I phoned from the airport to a friend who was supposed to pick me up, and she said, "You've come at an inconvenient time. My mother just tried to commit suicide with the telephone wire." I'm a security guard, and I like to take care of people, but people don't like to be taken care of, they don't accept help. Want some chocolate? I came to the United States from Guatemala when I was 18. I cook every week for the homeless, and it's not just soup-kitchen food. I offer what they like, rice and beans. The food in the rite of passage is mutton, unleavened bread, water, and herbs. I like to pray on high terraces, close to heaven.



Me chamo Maurício. Me chamo Mariana. Me chamo Michael e esse é o David. Meu nome é Wanda. Jonathan. Jenn. Sou estilista, faço estamparia, mas abandonei a profissão. Via os trabalhadores na estufa, lá embaixo, e eu lá em cima, no ar-condicionado. Por que você fica sem sapatos? Também sou estilista. Trabalho com roupas masculinas. Acredito que há um mistério muito bonito na humildade e quero fazer essa moda. Podemos sentar com vocês? Sou aeromoço e digo: não bebam café em avião. O coador nunca é lavado, aquilo é um veneno. Astrologia não serve pra mim, enquadra as pessoas. Astrologia me ajuda a lidar com as situações, certas informações podem facilitar as coisas. Você é de áries? Acabaram as cadeiras, como é que a gente faz? Pede emprestado naquele restaurante. Dei tudo o que eu tinha pra ela, mas isso eu não dei. Isso eu não sei. Isso eu não sei dizer. Isso pode te ajudar. Isso eu quero pra minha vida. Isso eu não me lembro. Isso não faz sentido. Isso é o que você pensa. Isso que você disse é lindo. Isso não pode ser. Isso é ótima ideia. Isso a gente tem que discutir. Isso não, de jeito nenhum. Isso sim. Isso com certeza. Isso e mais. Muito mais.

My name is Maurício. My name is Mariana. My name is Michael, and this is David. My name is Wanda. Jonathan. Jenn. I'm a fashion designer, I do print designing, but I quit the profession. I would see the workers in the greenhouse down below, while I was up there, in the air-conditioned room. Why do you go barefoot? I'm also a fashion designer. I work with men's apparel. I believe that there's a very beautiful mystery in humility, and I want to design this fashion. Can we sit with you? I'm a flight attendant, and I tell you guys: don't drink coffee on the flight. The coffee maker is never washed, it's poison. Astrology doesn't work for me. It puts people in cubbyholes. Astrology helps me deal with certain situations, certain information can facilitate things. Are you Aries? There are no chairs anymore, how do we do? Ask in that restaurant if you can borrow one. I gave her everything I had, but this I didn't give. This I don't know about. This I don't know how to say. This may help you. This I want for my life. This I don't remember. This doesn't make sense. This is what you think. This that you just said is beautiful. This can't be. This is a great idea. This we should discuss. Not this, no way. This, yes. This is for certain. This and more. Much more.

CURADORIA CURATOR:
Rina Carvajal

FOTOS PHOTOS:
Francisco Moraga





***se o título fosse um desenho,
seria um quadrado em rotação***

Curitiba, abril de 2018
Festival de Teatro de Curitiba

Curitiba, abril de 2018.

Cara Concidadã, Caro Concidadão,

Escrevemos para contar sobre o projeto *se o título fosse um desenho, seria um quadrado em rotação*: uma série de quatro ações a serem realizadas nas ruas e céus do Centro de Curitiba entre 2 e 5 de abril, de segunda a quinta-feira, como parte do Festival de Teatro de Curitiba 2018.

Nosso ponto de partida é o quadrado. Especificamente, a forma quadrada da ágora – o espaço público das assembleias e feiras. *se o título fosse um desenho, seria um quadrado em rotação* quer experimentar, fazer, pensar ágora aqui e agora.

Nosso campo de trabalho é o tecido social, a malha social. Ali nos meteremos para realçar alguns entrelaçamentos e ativar novas tramas. Ali realizaremos uma série de deslocamentos de matérias (humanas e não humanas) criando relações, situações e imagens raras. Nosso desejo artístico e cidadão é, por meio de ações incomuns, valorizar o bem comum: nossas instituições públicas, seus serviços, trabalhadoras e trabalhadores, nossas praças e ruas.

Nosso grupo é formado por cinco pessoas e realizaremos as quatro ações ao longo de quatro dias – achamos bonito quadrados de cinco pontas. Para realizar o trabalho, convidamos quem mais queira juntar-se a nós. Caso você se interesse, venha conosco!

if the title were a drawing, it would be a rotating square

Curitiba, April 2018
Festival de Teatro de Curitiba [Curitiba Theater Festival]

Curitiba, April 2018.

Dear Citizen,

We are writing to tell you about the project *se o título fosse um desenho, seria um quadrado em rotação* [if the title were a drawing, it would be a rotating square]: a series of four actions to be performed on the streets and in the skies of downtown Curitiba from April 2 to 5, Monday to Thursday, as part of the Curitiba Theater Festival of 2018.

Our point of departure is the square. Specifically, the square shape of the agora — the public space of assemblies and markets. *se o título fosse um desenho, seria um quadrado em rotação* aims to experiment, to do, to think the agora here-and-now.

Our field of work is the social fabric, the social mesh. There, we will dive in, highlighting some interweavings and activating new woofs and warps. There, we will perform a series of displacements of human and nonhuman matter, creating singular relations, situations, and images. Our artistic and civic wish, through unusual actions, is to value the common good: our public institutions, their services, workers, and our town squares and streets.

Our group consists of five persons, and we will perform four actions over the course of four days — we think five-cornered squares are beautiful. And we invite whoever wants to perform the work to join us. If you're interested, come along!





ação um: cadeiras

Trocar cadeiras entre instituições públicas – uma escola, um teatro, um hospital e a Câmara Municipal. Caminhar com as cadeiras pelas ruas, uma de cada vez, pelo alto, amarradas nas pontas de quatro varas de bambu, 4 metros acima de nossas cabeças. Receberemos uma cadeira no Colégio Estadual Tiradentes que será levada e doada ao Teatro Guaíra; no teatro, receberemos uma cadeira que será levada e doada ao Hospital de Clínicas da Universidade Federal do Paraná; no hospital, receberemos uma cadeira que será levada e doada à Câmara Municipal de Curitiba; e, na Câmara, receberemos uma cadeira que será levada e doada ao Colégio Estadual Tiradentes. Colaremos em cada cadeira uma plaquinha de metal que indica seu local de procedência, o título da ação e a data.

dia 2/4 (segunda)

início às 8h00 em frente ao Colégio Estadual Tiradentes (Rua Presidente Faria, 625, Centro)

action one: chairs

To exchange chairs between public institutions – a school, a theater, a hospital, and the City Council. To walk along the streets with the chairs, one at a time, held up high, tied to the tips of four bamboo rods, 4 meters above our heads. We will receive a chair from the Colégio Estadual Tiradentes [Tiradentes State School] that will be carried and donated to the Teatro Guaíra [Guaíra Theater]; at the theater, we will receive a chair that will be carried and donated to the teaching hospital of the Universidade Federal do Paraná [Federal University of Paraná]; at the hospital, we will receive a chair that will be carried and donated to the Curitiba City Council; and at the City Council, we will receive a chair that will be carried and donated to the Colégio Estadual Tiradentes. We will attach a little metal plaque to each chair stating its provenance, the action's title, and the date.

day 2/4 (Monday)

start at 8:00 AM in front of the Colégio Estadual Tiradentes (Rua Presidente Faria, 625, Downtown)

ação dois: trabalhadoras e trabalhadores

Levar, de modo especial, uma servidora ou servidor de cada uma das quatro instituições colaboradoras até seu local de trabalho. Cada instituição define quem participará da ação. Buscar a pessoa no ponto de chegada de seu meio de transporte nas imediações da instituição e, a partir dali, levitá-la até a entrada do edifício. Para isso, utilizar uma cadeira e dois bambus (agora paralelos ao chão).

dia 3/4 (terça)
6h00 em frente ao Colégio Estadual Tiradentes (Rua Presidente Faria, 625, Centro) – participação de Maria Angelina Padilha, merendeira da escola
7h45 em frente ao Teatro Guaíra (Rua 15 de Novembro, 971, Centro) – participação de João Bicalho, bailarino do corpo de baile

dia 4/4 (quarta)
6h45 em frente ao Hospital de Clínicas da UFPR (Rua General Carneiro, 181, Alto da Glória) – participação de Lúcia Helena Ribeiro, enfermeira-chefe
8h45 em frente à Câmara Municipal de Curitiba (Rua Barão do Rio Branco, 720, Centro) – participação de Nei Brigano, técnico administrativo

action two: workers

To take, in a special manner, a public servant from each of the four collaborating institutions to their respective workplaces. Each institution decides who will participate in the action. To meet the person at their bus stop or parking lot near the institution, and from there, to levitate them to the entrance of their workplace. For this purpose, we will use a chair and two bamboo rods (now parallel to the ground).

day 3/4 (Tuesday)
6:00 AM in front of the Colégio Estadual Tiradentes (Rua Presidente Faria, 625, Downtown) – participation by Maria Angelina Padilha, school dining hall worker
7:45 AM in front of Teatro Guaíra (Rua 15 de Novembro, 971, Downtown) – participation by João Bicalho, dancer in the theater’s ballet company

day 4/4 (Wednesday)
6:45 AM in front of the UFPR University Hospital (Rua General Carneiro, 181, Alto da Glória) – participation by Lúcia Helena Ribeiro, head nurse
8:45 AM in front of the Curitiba City Council (Rua Barão do Rio Branco, 720, Downtown) – participation by Nei Brigano, administrative staffer





ação três: sons

Quatro pessoas caminham pela cidade ao cair da noite, fim do horário comercial, equilibrando no topo da cabeça uma placa quadrada de madeira com uma caixa de som em cima. Ao longo da variada playlist, músicas são interrompidas e faixas de silêncio tocadas. Ou, ainda, quando músicas são interrompidas, o som da cidade vira música.

dia 4/4 (quarta)

início às 17h30 na Praça Santos Andrade, Centro

action three: sounds

Four persons walk through the city at sundown, at the end of business hours, balancing on the tops of their heads a square wooden platform with a loudspeaker on top. Over the course of the varied playlist, songs are interrupted, and silent tracks are played. Rather, when the songs are interrupted, the sound of the city becomes music.

day 4/4 (Wednesday)

start at 5:30 PM on Santos Andrade Square, Downtown

ação quatro: cores

Presentear concidadãs e concidadãos em filas de teatros, ônibus, casas lotéricas e supermercados com placas de cor feitas por nós – 44 quadrados de madeira nas cores amarelo, laranja, rosa e lilás de tamanhos variados (60, 70, 80 cm, ou seja, grandes o suficiente para não caber dentro de bolsas). Estes quadrados serão tratados de acordo com a vontade de quem os receber – como obra de arte, bandeja, teto, tampo, piso ou, simplesmente, fonte de cor. Serão 44 quadrados passando de mão em mão, 44 quadrados em rotação.

dia 5/4 (quinta)
início às 17h30 em frente à Casa Hoffmann (Rua Doutor Claudino dos Santos, 58, São Francisco)

action four: colors

To give colored plaques made by us to local citizens standing on lines at theaters, bus stops, lottery outlets, and supermarkets. The square plaques are made of wood, painted yellow, orange, pink, and purple, and vary in sizes (60, 70, or 80 cm, that is, too big to fit in handbags). The use of these squares will be decided by whoever receives them, as works of art, trays, roofing, lids, flooring, or simply as a source of color. Forty-four squares passing from hand to hand, 44 rotating squares.

day 5/4 (Thursday)
start at 5:30 PM in front of Casa Hoffmann (Rua Doutor Claudino dos Santos, 58, São Francisco)

ateliê a céu aberto:

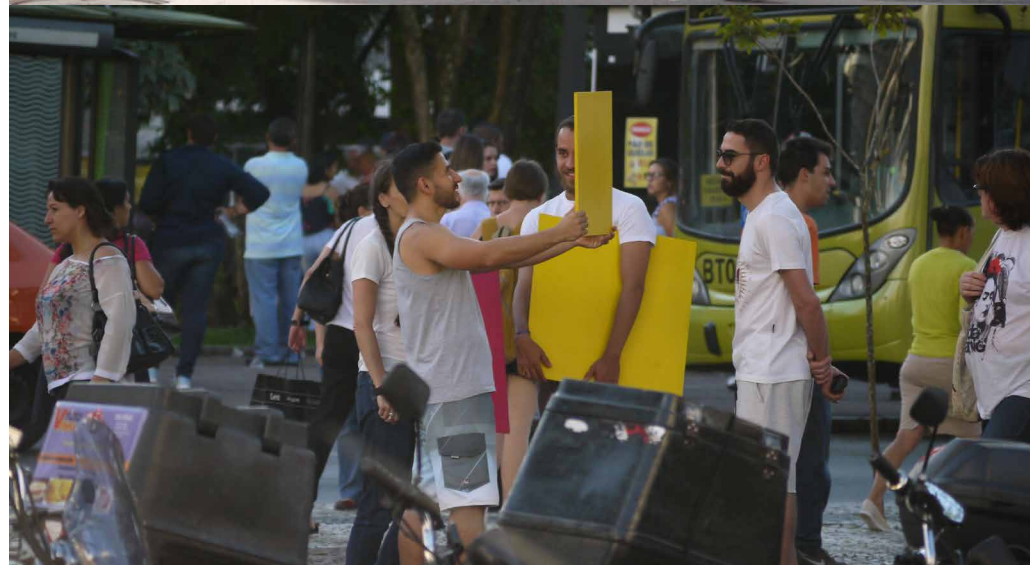
Ao longo da semana, estaremos pintando os quadrados num ateliê a céu aberto no Largo da Ordem. Toda ajuda é bem-vinda.

dias 3/5 e 4/5 (terça e quarta)
início às 11h00
em frente à Casa Hoffmann (Rua Doutor Claudino dos Santos, 58, São Francisco)

open-air studio:

Over the course of the week, we will be painting the squares in an open-air studio on a city square, Largo da Ordem. All help is welcome.

days 3/5 and 4/5 (Tuesday and Thursday)
start at 11:00 AM
in front of Casa Hoffmann (Rua Doutor Claudino dos Santos, 58, São Francisco)



Um quadrado é um quadrado, é um quadrado, é um quadrado (e é um quadrado):

Por meio de gestos simbólicos muito concretos, *se o título fosse um desenho, seria um quadrado em rotação* articula relações entre saúde, educação, cultura e legislação. Ou melhor, evidencia suas inter-relações co-constitutivas.

As pessoas fazem os deslocamentos e as cadeiras deslocadas fazem seu trabalho de coisa. As cadeiras trazem consigo memórias, histórias e, quem sabe, podem reorganizar um pouco os lugares onde passarão a habitar. Quem sabe, com o tempo, as cadeiras não levarão suas novas usuárias e usuários a imaginar e propor ações interinstitucionais? Quem sabe uma deputada não convidará um enfermeiro para palestrar sobre escuta e cuidado em seu gabinete? Quem sabe uma professora, uma médica e um vereador não decidirão realizar uma ação conjunta no teatro para um público de estudantes? Quem sabe uma estudante não passará a realizar trabalho voluntário com pacientes no hospital ou se tornará estagiária na Câmara? Quem sabe? Interessa escutar as coisas e abrir horizontes.

A square is a square is a square is a square (and it is a square):

Through highly concrete symbolic gestures, *se o título fosse um desenho, seria um quadrado em rotação* links relations between health, education, culture, and legislation. Or rather, it reveals their co-constitutive interrelations.

The persons perform the displacements, and the displaced chairs perform their thing-work. The chairs bring memories and histories, and who knows, will they somewhat rearrange a little the places that they will now inhabit? Who knows, over time will the chairs lead their new users to imagine and propose interinstitutional actions? Who knows, will a city councilwoman invite a nurse to her office to talk about listening and caring? Who knows, will a teacher, a physician, and a city councilman decide to perform a joint action in the theater for an audience of students? Who knows, will a student start doing volunteer work with patients at the hospital or an internship at the City Council? Who knows? What matters is to listen to things and to open horizons.

Levitar trabalhadoras e trabalhadores até seu local de trabalho envolve cuidado e confiança. *se o título fosse um desenho, seria um quadrado em rotação* quer valorizar quem dedica sua energia de trabalho a instituições públicas. Quer refletir sobre sustentabilidade. Quer performar a dimensão pública do espaço, pois isso não está dado. Para tornar o espaço público, é preciso ação corporal e política.

Para existir, *se o título fosse um desenho, seria um quadrado em rotação* depende integralmente do interesse e da receptividade de inúmeras pessoas e instituições. As ações não podem ser realizadas sem o engajamento de muitos agentes e a articulação de muitas diferenças. Aqui não é possível agir fora de circuitos de cooperação e solidariedade interpessoal e interinstitucional. Correalização é o modo de produção. Assim se faz a arte em questão. Agradecemos imensamente, portanto, a quem vem cooperando conosco – o trabalho é de todas, todes, todos nós.

To levitate workers to their workplaces involves care and trust. *se o título fosse um desenho seria um quadrado em rotação* wants to value persons that devote their work energy to public institutions. It wants to reflect on sustainability. It wants to perform the public dimension of the space, which is not a given. To make the space public requires bodily and political action.

To exist, *se o título fosse um desenho seria um quadrado em rotação* depends fully on the interest and receptiveness of many persons and institutions. The actions cannot be performed without engaging many agents and linking many differences. Here, it is not possible to act outside the circuits of interinstitutional cooperation and interpersonal solidarity. Co-realization is the mode of production. That is how this art is done. We thus immensely thank those who have cooperated with us – the work belongs to all of us.

Por fim, queremos contar que durante o período de pré-produção, antes mesmo da realização das ações, o trabalho já começou a trabalhar. Por via dele, o Festival de Curitiba fez parceria com o Colégio Tiradentes para que estudantes assistam a espetáculos da mostra (no momento estão atravessando um período difícil, sem docentes suficientes, e essa parceria será importante no início do ano letivo). O Hospital de Clínicas da UFPR ofereceu seu auditório de trezentos lugares para a realização de espetáculos do Festival no ano que vem, uma parceria inédita (além do público habitual, as apresentações ali serão frequentadas por pacientes, familiares e equipe do hospital). E escutamos a seguinte narrativa de uma das enfermeiras que nos recebeu: desde que escutou sobre o projeto, anda sonhando que levita.

se o título fosse um desenho, seria um quadrado em rotação é uma disputa explícita por espaços concretos, imaginários e simbólicos na arena pública. Performa-se aberta, coletiva e corporalmente uma luta em favor de experimentação e imaginação política. A proposta é inequívoca: à brutalidade, responde-se com poeticidade; à violência, responde-se com colaboração; à paralisia, responde-se com iniciativa; e, ao medo, responde-se com determinação. Experimentemos e reimaginemos, pois.

Forte abraço,
Eleonora Fabião e equipe

Finally, we wish to tell that during the pre-production period, even before performing the actions, the work already began to work. Through it, the Curitiba Festival partnered with the Colégio Estadual Tiradentes for students to attend the spectacles in the event (this school is currently experiencing a difficult time, without enough teachers, and this partnership will be important at the beginning of the school year). The University Hospital offered its auditorium, seating 300, to hold the Festival's programs next year, in an unprecedented partnership (besides the usual audience, the presentations there will be attended by patients, family members, and the hospital staff). And one of the nurses that received us said that ever since she heard of the project, she has been dreaming that she levitates.

se o título fosse um desenho seria um quadrado em rotação is an explicit dispute for concrete, imaginary, and symbolic spaces in the public arena. The struggle to favor political experimentation and imagination is performed openly, collective, and bodily. The proposal is unequivocal: to brutality, we respond with poetics; to violence, with collaboration; to paralysis, with initiative; and to fear, with determination. May we experiment and reimagine.

Big hug,
Eleonora Fabião and team

COLABORAÇÃO COLLABORATORS:

Elilson, Felipe Ribeiro e [AND] Viniciús Arneiro

ASSISTÊNCIA ASSISTANT:

Mariah Valeiras

CURADORIA CURATORS:

Marcio Abreu e [AND] Guilherme Weber

FOTOS PHOTOS:

Felipe Ribeiro e [AND] Humberto Araujo

PRODUÇÃO LOCAL LOCAL PRODUCTION:

Lindsay Castro Lima e [AND] Priscila de Moraes

CORREALIZAÇÃO CO-REALIZATION:

com o [WITH THE] Festival de Teatro de Curitiba 2018

AGRADECIMENTOS ACKNOWLEDGMENTS:

André Lepecki, Dieymes Pechincha, Guilherme Mendes Muniz, Luiza Toschi, Rara Dias e [AND] Tato Tabora

BAMBUTEC

Escola de Comunicação UFRJ

Câmara Municipal de Curitiba | Ana Cláudia Melo dos Santos, Carlos Barbosa Junior, Cláudio Celestino Dimas, Goura (Jorge Gomes de Oliveira Brand), Nei Brigano, Nilton Cordoni Junior e [AND] Stella Figueiredo

Casa Hoffmann | Carmen Jorge, Clemilton Carvalho, Felipe Graciano, Juliana Pedroso e [AND] Loa Campos

Colégio Estadual Tiradentes | Dario Zocche, Maria Angelina Padilha e [AND] Vera Gomes

Hospital de Clínicas da UFPR | Clarissa Oliveira de Carvalho, Everton Rangel de Oliveira, Lúcia Helena Ribeiro, Regina Céla Tanaka Nunes e [AND] Vanessa Danielli Massambani

Teatro Guaira | Cintia Napoli, Douglas Rangel e [AND] João Bicalho





LEVANTE

Rio de Janeiro, setembro de 2018

ArtRio, Intervenções Urbanas

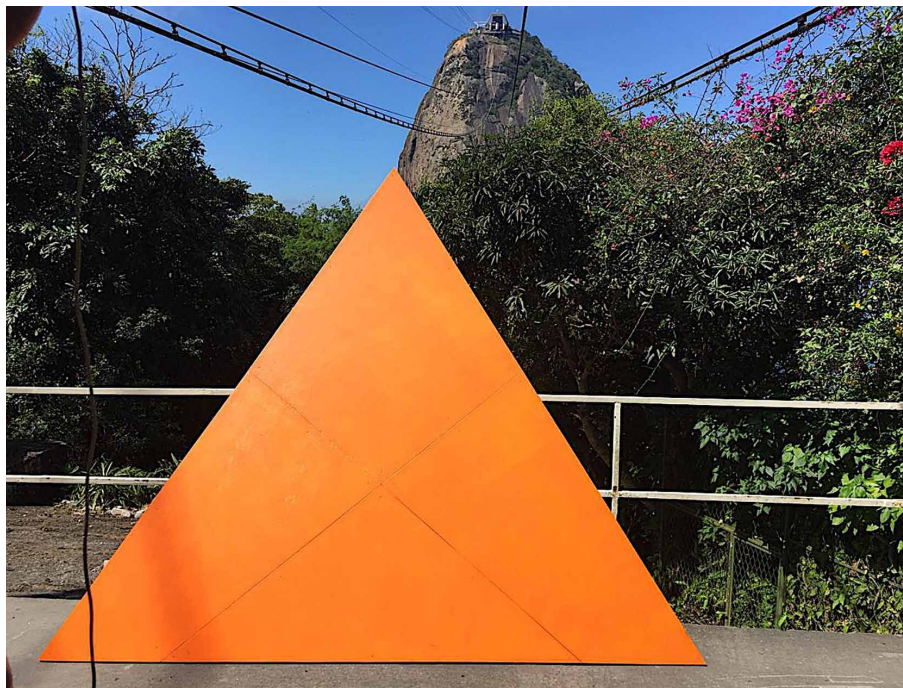
O *LEVANTE* foi concebido no dia 14 de julho de 2018, exatos quatro meses depois da execução da vereadora Marielle Franco e do assassinato do motorista Anderson Gomes. A ação aconteceu na semana entre 22 e 28 de setembro de 2018, semana de lua cheia, véspera do primeiro turno das eleições que vieram a definir o 38º presidente da República Federativa do Brasil, Jair Messias Bolsonaro. A maior parte do trabalho foi desenvolvido no Pão de Açúcar, pedra emblemática da cidade do Rio de Janeiro localizada na entrada da Baía de Guanabara. De acordo com tradições indígenas, este morro é seio que fertiliza mar e terra ao seu redor.

UPRISE

Rio de Janeiro, September 2018

ArtRio, Urban Interventions

LEVANTE [*UPRISE*] was conceived on July 14, 2018, exactly four months after the execution of Rio City Councilwoman Marielle Franco and the assassination of her driver Anderson Gomes. The action took place on the week of September 22-28, 2018, a week with a full moon, the eve of the first round of the elections that would decide the 38th President of the Federative Republic of Brazil, Jair Messias Bolsonaro. Most of the work was developed on Pão de Açúcar [Sugarloaf Mountain], Rio de Janeiro's emblematic rock located at the entrance to Baía da Guanabara [Guanabara Bay]. According to indigenous traditions, this mountain is a breast that fertilizes the land and sea around it.



LEVANTE

Levantar um triângulo, um círculo e um quadrado na cidade do Rio de Janeiro.

O triângulo é laranja, de madeira, espessura 4 mm, lados 2,5 m.
O círculo é amarelo, de madeira, espessura 4 mm, diâmetro 2,5 m.
O quadrado é rosa, de madeira, espessura 4 mm e lados 2,5 m.

Em cada lado de cada peça, os encaixes dos cortes de madeira formam duas linhas e um ponto de interseção. No triângulo, as duas linhas são diagonais; no círculo, são curvas; e, no quadrado, perpendiculares.

UPRISE

To raise a triangle, a circle, and a square in the city of Rio de Janeiro.

The triangle is orange, wooden, 4 mm thick, 2.5 meters on each side.
The circle is yellow, wooden, 4 mm thick, 2.5 meters in diameter.
The square is pink, 4 mm thick, and 2.5 meters on the sides.

On each side of each piece, the fittings of the wood cuts form two intersecting lines. On the triangle, the two lines are diagonal; on the circle, curved; and on the square they are perpendicular.

22 de setembro primeiro movimento: subir

À tarde.

Um de cada vez, no bondinho de carga do Pão de Açúcar, triângulo, círculo e quadrado sobem 396 metros acima do nível do mar. Primeiro até o Morro da Urca, depois até o topo do Pão de Açúcar. Quando deslocadas entre um bondinho e outro, as peças são carregadas por nós.

September 22 first movement: rising

Afternoon.

One at a time on the Pão de Açúcar cargo cable car, the triangle, circle, and square climb up the 396 meters above sea level. First to Morro da Urca [Urca Hill], then to the top of Pão de Açúcar. When shifted from one cable car to the other, the pieces are carried by us.

segundo movimento: fincar

Na floresta do topo do Pão de Açúcar, triângulo, círculo e quadrado são fincados na terra.

Ali permanecem por sete dias consecutivos tomando sol, vento, luar, sereno, maresia, poluição, brisa, tempo, calor, frio, chuva. Junto às árvores, arbustos, flores, teiús, insetos e pássaros.

second movement: staking

In the forest at the top of Pão de Açúcar, the triangle, circle, and square are staked into the ground.

They remain there for seven consecutive days, taking in the sunlight, wind, moonlight, pollution, sea breeze, time, heat, cold, rain. Together with the trees, bushes, flowers, iguanas, insects, and birds.





28 de setembro
terceiro movimento: descer

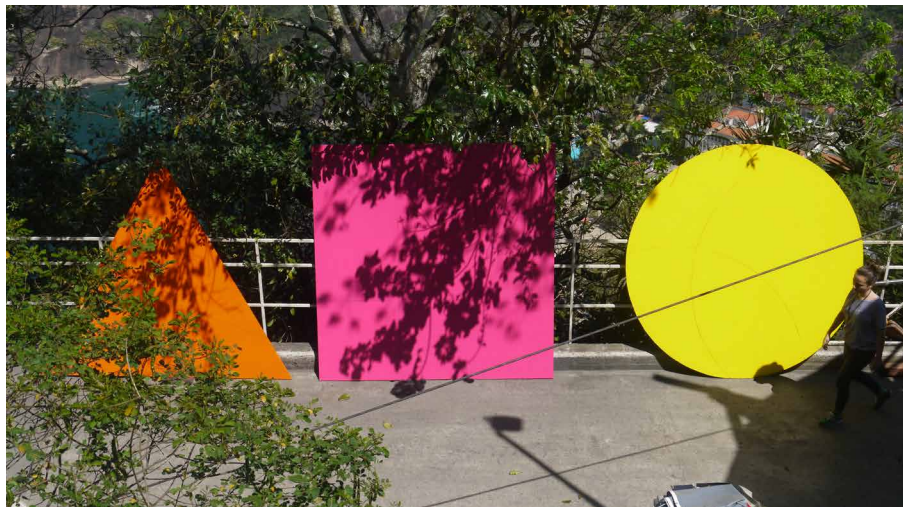
De manhã.

Um de cada vez, no bondinho de carga do Pão de Açúcar, triângulo, círculo e quadrado descem 396 metros e retornam ao nível do mar. Quando deslocadas entre um bondinho e outro, as peças são carregadas por nós.

september 28
third movement: descending

Morning.

One at a time on the Pão de Açúcar cargo cable car, the triangle, circle, and square descend 396 meters and return to sea level. When shifted from one cable car to the other, the pieces are carried by us.



quarto movimento: voar

Um caminhão com caçamba aberta e cavalete espera ao pé do morro. As peças são transportadas e dadas por nós para coletivos de artistas em suas sedes:

O triângulo laranja para o Ateliê Gaia – Colônia Juliano Moreira, Zona Oeste da cidade;
O círculo amarelo para o Centro de Artes da Maré – Nova Holanda, Zona Norte da cidade;
O quadrado rosa para o Grupo de Teatro Tá na Rua – Lapa, Centro da cidade.

Os movimentos seguintes dependerão do triângulo, do círculo, do quadrado e de seus novos interlocutores no chão da cidade do Rio de Janeiro.

fourth movement: flying

An open dump truck with a sawhorse awaits them at the foot of the mountain. The pieces are transported by us to artists' collectives at their headquarters:

The orange triangle to the Ateliê Gaia [Gaia Studio] – Colônia Juliano Moreira, West Zone, Rio;
The yellow circle to the Centro de Artes da Maré [Maré Arts Center] – Nova Holanda, North Zone, Rio;
The pink square to the Grupo Tá na Rua [Tá na Rua Theater Group] – Lapa, Downtown Rio.

The next movements will depend on the triangle, circle, and square and their new interlocutors on the ground in the city of Rio de Janeiro.

No caso do *LEVANTE*, onde é o espaço expositivo?

Desde o final da ArtRio, quem quiser ver as três peças terá que se deslocar até os três espaços artísticos – Ateliê Gaia, Tá na Rua e Centro de Artes da Maré – e, para tal, travar relações com a cidade e com esses coletivos. E, importante, mesmo que chegando nos espaços você encontre o quadrado, o círculo e o triângulo eventualmente desmanchados, refeitos ou perdidos, essa é a exposição.

In the case of *LEVANTE*, where is the exhibition space?

Since the end of ArtRio, whoever wants to see the three pieces will have to go to the three artistic spaces – Ateliê Gaia, Tá na Rua, and Centro de Artes da Maré – and establish relations with the city and these collectives. Importantly, even when you arrive to these spaces and you find that the square, the circle, and the triangle have been eventually dismantled, reassembled, or lost, this is the exhibition.

Então, o caminho até os lugares onde estão as peças também conta como espaço expositivo?

O que você acha? Eu penso que sim.

So, does the path to the places where the pieces are located also counts as exhibition space?

What do you think? I think so.

Quando acaba essa ação?

O *LEVANTE* não tem propriamente um fim. Ele continua se desdobrando para além do controle e da intencionalidade da artista. Nessa ação, assim como no *MOVIMENTO HO* ou no trabalho em Curitiba – se o título fosse um desenho, seria um quadrado em rotação –, interessa valorizar e respeitar o movimento das coisas e(m) suas relações.

When does this action end?

LEVANTE does not exactly have an end. It continues unfolding beyond the artist's control and intentionality. In this action, as in *MOVIMENTO HO* or in the work in Curitiba – se o título fosse um desenho, seria um quadrado em rotação –, what interests us is to value and respect the movement of things and/in their relations.





Em um trabalho como esse, qual o lugar da arte?

O não lugar de sempre.

In a work like this, what is the place of art?

The nonplace of always.

O que você está buscando, afinal?

Uma questão se impôs já faz uns anos: como manter 100% ativas, e sem separá-las sob hipótese alguma, as dimensões estética, social, política e espiritual das ações?

What are you seeking after all?

An imperative question arose some years ago: how to keep the actions' aesthetic, social, political, and spiritual dimensions 100% active and without ever separating them?

COLABORAÇÃO COLLABORATORS:

Ana Kemper, Clara Acioli, Clarice Panadés, Davi Palmeira, Elilson, Felipe Ribeiro, Fernanda Arrabal, Fernando Salis, Filipa Francisco, Gabriel Morais, Jaime Acioli, Miro Spinelli e [AND] Vinicius Arneiro

ASSISTÊNCIA ASSISTANT:

Mariah Valeiras

CONSTRUÇÃO CARPENTRY:

Jabal EL Murbach

CURADORIA CURATOR:

Ulisses Carrilho

FOTOS PHOTOS:

Ana Kemper, Clara Acioli, Felipe Ribeiro, Fernando Salis e [AND] Jaime Acioli

AGRADECIMENTOS ACKNOWLEDGMENTS:

Amir Haddad e [AND] Grupo Tá na Rua

Ateliê Gaia/Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea: Arlindo Oliveira, Clóvis Aparecido, Diana Kolker, Ero Beata, Josiane Santana, Leonardo Lobão, Luiz Carlos Marques, Patrícia Ruth, Pedro Mota Mattoso, Raquel Fernandes, Ricardo Resende, Sebastião e [AND] Victor Alexandre Rodrigues

Centro de Artes da Maré:

Eliana Sousa Silva, Lia Rodrigues e [AND] Silvia Soter
Equipe Centro de Artes da Maré/Redes da Maré





O VIBRA

São Paulo, maio de 2019
Virada Cultural, Biblioteca Mário de Andrade

Biblioteca Mário de Andrade, Centro da cidade de São Paulo. Abrir a programação e intercalar todas as apresentações da Virada Cultural programadas no local com distintas batidas de maracatu e loas. Vibrar o prédio por dentro – foyer, corredores, escadas, salas de leitura, de exposição, cantina, terraço – e por fora – ruas e jardim.

Acompanha o conjunto de sete batuqueirxs e seus instrumentos um estandarte. O estandarte verticaliza e prisma o movimento com bambu, espelho, aço, pedra e fitas (laranja, verde, azul e branca).

A cada uma das quatro intervenções, um tipo de batida.
A cada uma das quatro intervenções, um percurso específico.
A cada uma das quatro intervenções, varia a cor da fita na ponta do estandarte.
A cada uma das quatro intervenções, as reverberações da vez.

VIBRA: estrutura mínima para o máximo de acontecimento

THE VIBE

São Paulo, May 2019
Virada Cultural, Mário de Andrade Library

Mário de Andrade Library, Downtown São Paulo. To open the program and alternate all the presentations of the Virada Cultural scheduled at the venue with different *maracatu* beats and *loas*. To vibrate the building from within – foyer, hallways, stairways, reading and exhibition rooms, canteen, terrace – and from without – streets and garden.

The group of seven percussionists and their instruments is accompanied by a banner. The banner verticalizes and prisms the movement with bamboo, mirror, steel, stone, and ribbons (orange, green, blue, and white).

For each of the four interventions, a kind of beat.
For each of the four interventions, a specific path.
For each of the four interventions, the color of the ribbon on the banner's tip varies.
For each of the four interventions, its own reverberations.

THE VIBE: minimal structure for maximal happening



COCRIAÇÃO CO-CREATED WITH:
Tato Taborda

CONDUÇÃO DO MARACATU
MARACATU CONDUCTOR:
Maurício Badé

BATUQUEIRXS PERCUSSIONISTS:
Thata Vieira, "O" Rocha,
Preta Ju, Abhul Júnior, Pamela
Amy e [AND] Larissa Braga

COLABORAÇÃO COLLABORATORS:
mariah miguel

CONSTRUÇÃO DO ESTANDARTE
BANNER BUILT BY:
Jabal EL Murbach

CURADORIA CURATOR:
Lindsay Castro Lima

FOTOS PHOTOS:
Ana Kemper

may they vibrate
the walls
the ceilings
the glass
the flesh
the bones

may they vibrate
the books
the archives
the statues
the living
the dead

may they vibrate

the doors
the sidewalks
the air

may the ground vibrate

and may the bodies of light come

que vibrem
as paredes
os tetos
os vidros
as carnes
os ossos

que vibrem
os livros
os arquivos
as estátuas
os vivos
os mortos

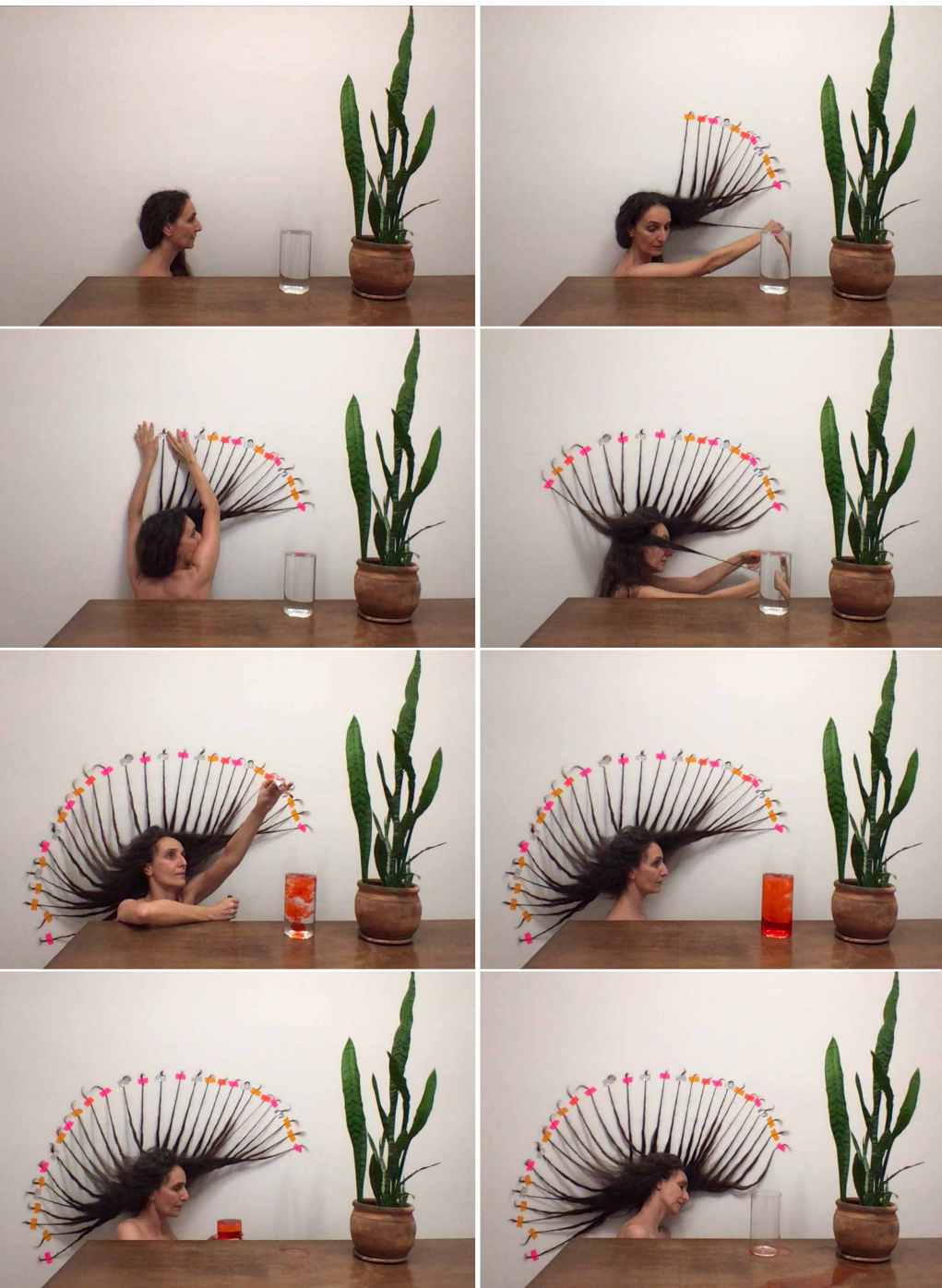
que vibrem

as portas
as escadas
as calçadas
os postes
the stairs
the lampposts
o ar

que vibre o chão

e que venham os corpos de luz





***there is a smell of burning in the air –
a sci-fi with no-fi***
**[tem um cheiro de queimado no ar –
uma ficção científica sem ficção]**

Nova York, junho de 2020
 Grace Exhibition Space Zoom Room

Atendendo ao chamado do “border brujo”, Guillermo Gómez-Peña, desenvolvi a ação *there is a smell of burning in the air – a sci-fi with no-fi*. A peça fez parte da exposição *How to Survive the Apocalypse* [Como Sobreviver ao Apocalipse], que aconteceu virtualmente no Grace Exhibition Space. Era noite no terceiro mês da quarentena iniciada em março de 2020 durante a pandemia de Covid-19. Com uma hora de duração, a ação foi realizada em um quarto no décimo sexto andar de um prédio no Rio de Janeiro. Estava forte o cheiro de queimado no ar. Esta é uma peça para vaso de barro, espada-de-São-Jorge, terra, vaso de vidro, água, cinco gotas vermelhas, fita adesiva, mesa de madeira, cabeça e muito cabelo.

New York City, June 2020
 Grace Exhibition Space Zoom Room

Answering the call of “border brujo” Guillermo Gómez-Peña, I developed the action *there is a smell of burning in the air – a sci-fi with no-fi*. The piece was part of the exhibition *How to Survive the Apocalypse*, which took place virtually at the Grace Exhibition Space. It was night time in the third month of the quarantine that started in March 2020 during the Covid-19 pandemic. Lasting one hour, the action was performed in a room on the sixteenth floor of a building in Rio de Janeiro. There was a strong smell of something burning in the air. This is a piece for a terracotta vase, snake plant, earth, a glass vase, water, five red drops, adhesive tape, a wooden table, a head, and lots of hair.

CURADORIA CURATORS:
 Guillermo Gómez-Peña
 La Pocha Nostra
 Grace Exhibition Space

FOTOS PHOTOS:
 André Lepecki





GALCIANI NEVES E PAULO MIYADA

NOTAS A SEIS MÃOS

GALCIANI NEVES é pesquisadora, professora e curadora-chefe do Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia [RESEARCHER, PROFESSOR AND CHIEF CURATOR AT MUBE-SP]

PAULO MIYADA é pesquisador, curador-chefe do Instituto Tomie Ohtake e curador-adjunto do Centre Pompidou e da 34ª Bienal de São Paulo [RESEARCHER, CHIEF CURATOR AT TOMIE OHTAKE, ADJUNCT CURATOR AT CENTRE POMPIDOU AND THE 34th SÃO PAULO BIENNIAL]

Tudo começa com o gesto de habitar o lugar, dali a pouco ou muito, com os sentidos e tempos que o lugar, as coisas, as palavras e as pessoas compartilham. E vai envolvendo as texturas e os rastros de uns nos outros, umas nas outras – nos tornamos *nosotros*, como nos falam as zapatistas. Duas cadeiras, o programa ressoando. Muitas cadeiras, o programa ressoando. Um convite para escrever a quatro mãos, o programa (nos) ressoando. São seis mãos, se pensarmos bem. Pelo menos. *Ser lugar, por mais pequeno, duma afirmação*¹ é o lugar comum, possível, junto, onde Eleonora Fabião se propõe a estar e para o qual nos chama: a escutar, a exercitar uma porosidade com as pequenices, a perceber os ecos que nos tocam, que nos reenviam acessos e nos modulam em trocas e vibrações. É também um lugar este livro. Um lugar que é, ao mesmo tempo, localizável e imaginário, e que, como o narrar de uma experiência em curso, é feito um tanto desta escrita – fragmentos que se embarçam, mantendo suas predileções; que, por vezes, se contradizem; em outras, se repetem, quando queriam ser diferentes. Aqui, a seis mãos e tantas outras, nos dedicamos a sopros, ebulições e fermentações com Eleonora Fabião.

Dispersão como método

Abrir, ver, anotar, ler, reler, perscrutar, aproximar-se, manusear, pesquisar, esquecer, revoltar-se, desviar, sonhar, inventar, desistir, copiar, juntar, procrastinar, frustrar-se,

TRIPTYCH MIAMI
[TRIPTICO MIAMI], 2017
Lincoln Road, Miami

Everything begins with the gesture of inhabiting the place, sooner or later, with the meanings that the place, the things, the words, and the people share. And it steadily involves textures and traces of each other, in each other – and we become *nosotros*, as the Zapatistas say. Two chairs, with the program echoing. Many chairs, the program echoing. An invitation to write by four hands, the program echoing (us). There are six hands, if we come to think of it. At least. *To become the site, however exiguous, of an affirmation*¹ is the common-place, possible, together, where Eleonora Fabião proposes to be and to which she invites us: to listen, to exercise a porosity with exiguity, to hear the echoes that touch us, that send us accesses and modulate us in exchanges and vibrations. And this book is also a place. A place both localizable and imaginary, and which,

like narrating an experience underway, is made both of this writing – fragments that intertwine, maintaining their predilections; which sometimes contradict each other; other times repeated, when they want to be different. Here, with six hands and so many others, we dedicate ourselves to breaths, ebullitions, and fermentations with Eleonora Fabião.

Dispersal as method

To open, to see, to annotate, to read, to reread, to browse, to approach, to handle, to research, to forget, to revolt, to swerve, to dream, to invent, to desist, to copy, to combine, to procrastinate, to frustrate, to discuss, to move, to converse, to realize, to change, to erase, to test, to fragment, to quote, to relive, to share, to charge, to fill, to cease, to worry, to con-



discutir, mover-se, conversar, atentar-se, mudar, apagar, testar, fragmentar, citar, reviver, compartilhar, cobrar, encher, cessar, preocupar-se, seguir, chorar, arrumar, encarregar-se, gritar, responder, pedir, impor, constituir, continuar, deixar, envolver-se, recuar, inventar, querer, traduzir, deslocar, comer, comemorar, convocar, conviver, cuidar, espalhar, prever, fatigar, ampliar, dizer.

***Aqui está escrito assim*²**

A mão aponta para o papel indicando que agora estamos *aqui*. O que nos leva a pensar que existem modos de pertencer e que a presença é um deles. A palavra é um outro. A escuta, também. A frase e a mão contornam o aqui. Enunciam nossa presença, nos preparam para estarmos juntas. A frase e a mão lançam no aqui a *responsabilização de outre por uma ação não idealizada*.³ No lugar, um modo como a palavra está escrita – uma frase simples, não é passe de mágica, é a palavra se tornando corpo no corpo de quem fala, no corpo de quem escuta. Uma palavra que se move, nos move e instaura a dizibilidade de uma condição: estamos aqui, construindo agora um aqui, sem demarcações, um tempo com percurso prévio do qual podemos demorar a nos desligar, um tempo que se cria para depois continuar – no trânsito, na falta de tempo, na avalanche de tarefas. Daí, nos dispersamos novamente.

Não há fora nos chamados de Eleonora. Há um aqui permeado, não específico, atravessado. É acontecimento, “manutenção”, como nomeia Mierle Ukeles, um algo talvez “inominável”, que tem a ver com a sobrevivência, que segue sendo ao sabor do tempo, e que precisa ser *mantido*, cuidado, para continuar.

A. O Instinto de Morte e o Instinto de Vida:

O Instinto de Morte: separação, individualidade, Vanguarda por excelência; seguir o próprio caminho para a morte – fazer o que quiser, mudança dinâmica.

O Instinto da Vida: unificação, o eterno retorno, a perpetuação e a MANUTENÇÃO das espécies, sistemas e operações de sobrevivência, equilíbrio.

B. Dois sistemas básicos: Desenvolvimento e Manutenção.

AÇÃO CARIOCA
#1: CONVERSO
SOBRE QUALQUER
ASSUNTO [CARIOCA
 ACTION #1: I WILL HAVE A
 CONVERSATION ABOUT
 ANY SUBJECT], 2008
 Largo da Carioca,
 Rio de Janeiro

tinue, to weep, to arrange, to take charge, to shout, to reply, to ask, to impose, to constitute, to continue, to leave, to involve, to retreat, to invent, to want, to translate, to displace, to eat, to celebrate, to convene, to cohabit, to care, to spread, to predict, to tire, to expand, to say.

Here it is written like this²

The hand points to the paper indicating that now we are *here*. Which leads us to think that there are ways of belonging and that presence is one of them. The word is another way. Listening, too. The phrase and the hand outline the *here*. They enunciate our presence, they prepare us to be together. The phrase and the hand launch, in the *here*, the *other's accountability for an unidealized action*.³ In the place, the way the word is written — a simple phrase, not by a stroke of magic, is the word becoming body in the body of the one who speaks, in the body of the one who listens. A word that moves, moves us, and installs the sayability of a condition: we are *here*, building a *now here*, without demarcations, a time with a prior trajectory from which we can take some time to disconnect, a time created to later continue — in traffic, in lack of time, in the avalanche of chores. From there, we disperse again.

There is no outside in Eleonora's invitations. There is a permeated *here*, not specific, traversed. It is happening, "maintenance", as Mierle Ukeles says, a something perhaps "unnamable", that has to do with survival, that continues to be as time will have it, and that needs to be *maintained*, cared for, to continue.

A. *The Death Instinct and the Life Instinct: The Death Instinct: separation, individuality, Avant-Garde par excellence; to follow one's own path to death — do your own thing, dynamic change. The Life Instinct: unification, the eternal return, the perpetuation and MAINTENANCE of the species, survival systems and operations, equilibrium.*

B. *Two basic systems: Development and Maintenance. The sourball of every revolution: after revolution, who's going to pick up the garbage on Monday morning? Development: pure individual creation; the new; change; progress, advance, enthusiasm, flight or fleeing. Maintenance: keep the dust off the pure individual creation; preserve the new; sustain the change; protect progress; defend and prolong the advance; renew the excitement; repeat the flight (...).*⁴

To throw each read page on the ground, so that the space will be semi-covered by the end of the reading. To have a conversation.⁵

What more could a printed page dream than to be tossed on the floor after being read? There, deposited, the sheet of paper awaits the other sheets that were next to it for some time (minutes? days? decades?), juxtaposed by their own weight, bound together, or perhaps compressed by a paper clip's elastic force. If the other pages are lucky, they too will be read and discarded. Perhaps they will fall close to each other, brushing nooks and crannies as they land. Perhaps some of them, whimsically, will land far away from the group by gliding to the corner of the room, or who knows, one or another may seek refuge in the perennial shadows under a refrigerator or behind a cupboard. In any case, they will most likely not maintain the same order as when they were together, since as the poem teaches us, a throw of the dice

will never
abolish
chance.

One way or another, these sheets will be happy with themselves. They were read. They performed a reading. They belong to a happening. Although they are stepped on, crushed, and discarded, they will all exist in the memories and oblivion of whoever witnessed their reading.

O limão azedo de toda revolução: depois da revolução, quem vai recolher o lixo na segunda-feira de manhã?

Desenvolvimento: pura criação individual; o novo; mudança; progresso, avanço, entusiasmo, voo ou evasão.

*Manutenção: manter a poeira longe da pura criação individual; preservar o novo; sustentar a mudança; proteger o progresso; defender e prolongar o avanço; renovar o entusiasmo; repetir o voo (...).*⁴

Jogar cada página lida no chão de modo que o espaço esteja semicoberto ao final da leitura. Conversar.⁵

Com o que mais pode sonhar uma página impressa do que ser lançada ao solo após ter sido lida? Ali, deposta, a folha de papel aguarda as outras folhas que por algum tempo (minutos? dias? décadas?) estiveram bem pertinho dela, justapostas por seu próprio peso, amarradas por uma encadernação, ou talvez comprimidas pela força elástica de um clipe de papel. Se elas, as outras folhas, tiverem sorte, serão também lidas e largadas. Talvez elas caiam bem próximas umas às outras, roçando cantos e arestas enquanto aterrissam. Talvez algumas delas, caprichosamente, se afastem do grupo ao planar até o canto da sala, ou, quem sabe, uma ou outra busque asilo nas sombras perenes sob uma geladeira ou atrás de um armário. Em todo caso, elas dificilmente manterão a mesma ordenação de quando estavam unidas, pois, o poema nos ensina, um lance de dados

jamais
abolirá
o acaso.

De um modo ou de outro, essas folhas ficarão satisfeitas consigo mesmas. Elas foram lidas. Performaram uma leitura. Pertencem a um acontecimento. Ainda que sejam pisadas, amassadas e descartadas, elas para sempre existirão nas lembranças e no esquecimento de quem testemunhou sua leitura.

Barefoot⁶

To be more or less susceptible. To the weather, to the broken glass, to the rude questions, to the curses, to the filth, to the other's poverty, to the rough pavement, to unexpected gifts, to the encounters, to the scares, to the unnamed. To be barefoot as if it were possible to try being *dis-underlined* (the antonym of underlined in a text). To display availability, to exercise receptiveness, to be able to announce with handwritten capital letters on a large flipchart: "I WILL HAVE A CONVERSATION ABOUT ANY SUBJECT."

The receptive presence, taken to the limit, curves the idea of site-specific and stretches to the point where someone may ask: is there any nonspecific place in the city? There are non-places like those described by Marc Augé when visiting airports, cafeterias, and shops replicated across the world in a generic automation stripped of history, belonging, origins, and shared meanings, but even such uprootedness could be challenged by someone that has practiced an exercise of freedom and has shared presence on the streets, or not? Despite it all, the city exists, the cities, this city, that, ours,

yours. In them, there are streets, squares, walls, and turnstiles. There are also people—and people, even without moving a brick (or moving them) are capable of opening spaces inside the city. If that were not the case, there would be no more language for us to communicate.

The program echoing: "To sit on a chair, barefoot, facing an empty chair..."⁷

The art in the program's stage—or rather: the art in the program's state. Not only a before, nor an after, but a programmatic *during* that condenses the action's form, establishes parameters and—with the subtlety of a poem that moves mountains and transforms positions with the change of a preposition—makes one glimpse desires, limits, and expectations. If architects, foremen, engineers, and workers deal with a (violent) tacit agreement that separates the project from the construction, giving the former's predominance and intellectual autonomy over the latter, then the program in one of Eleonora's



pés descalços⁸

Estar mais ou menos suscetível. Ao clima, aos cacos de vidro, aos questionamentos indelicados, às imprecações, à sujeira, à carência alheia, à rugosidade, a presentes inesperados, aos encontros, aos sustos, ao que não tem nome. Estar de pés descalços como se fosse possível experimentar ser *dessublinhado* (o antônimo do sublinhado em um texto). Mostrar-se disponível, exercer receptividade, para poder anunciar com letras de fôrma maiúsculas escritas à mão em um bloco grande de papel: "Converso sobre qualquer assunto."

A presença receptiva, levada ao limite, curva a ideia de site-specific e estica até o ponto em que alguém possa se perguntar: existe, na cidade, algum lugar inespecífico? Há não-lugares como aqueles descritos por Marc Augé ao percorrer aeroportos, cafeterias e lojas replicados sobre o mundo em uma automação genérica despida de história, pertencimento e origem, e sentido compartilhado, mas mesmo tamanho desenraizamento poderia ser desafiado por alguém que tenha praticado nas ruas um exercício de liberdade e presença compartilhada, ou não? Existe, apesar de tudo, a cidade, as cidades, esta cidade, aquela, a nossa, a de vocês. Nelas há ruas, praças, muros e catracas. Há também pessoas — e estas, mesmo sem mover um tijolo (ou movendo-os), são capazes de abrir espaços no interior da cidade. Assim não fosse, não haveria mais linguagem com a qual nos comunicarmos.

O programa ressoando: "Sentar numa cadeira, pés descalços, diante de outra cadeira vazia..."⁹

A arte no estágio do programa — melhor seria dizer: a arte no estado do programa. Não apenas um antes, tampouco um depois, mas um durante programático que condensa a forma da ação, estabelece parâmetros e — com a sutileza de um poema que move montanhas e transforma posições com a troca de uma preposição — faz entrever desejos, limites e expectativas. Se arquitetos, mestres de obra, engenheiros e trabalhadores lidam com um (violento) acordo tácito que separa o projeto da construção, dando ao primeiro predominância e autonomia intelectual sobre o segundo, então o programa de uma ação de Eleonora é o contrário de um projeto. A ação não conclui o programa, nem o programa

**AÇÃO CARIOCA
#1: CONVERSO
SOBRE QUALQUER
ASSUNTO** [CARIOCA
ACTION #1: I WILL HAVE A
CONVERSATION ABOUT
ANY SUBJECT], 2008
Largo da Carioca, Rio
de Janeiro

actions is the opposite of a project. The action does not conclude the program, nor is the program a record of the action since the program is a hinge between imagination and action. The program echoes, it echoed, it will continue to echo. Whether in the artist, in whoever collaborated with the action, in whoever brushed up against a piece of it, in whoever read something about it or imagined having experienced it and so on.

While Eleonora moves 25 bricks on Tiradentes Square in downtown Rio de Janeiro, learning a little more about the proper way to pile bricks, to move them, to move herself, and to move the dust on the street, the daylight waning, the bricks become benches. *Quase nada, sempre tudo* [Almost nothing, always everything #1, 2012-2013] inevitably happens with *Converso sobre qualquer assunto* [I will have a conversation about any subject, 2008].

Receptiveness transforms body into field⁸

What we perceive as reality is totally interwoven with the *existence of a public sphere*. And as regards the logics of exposition, circulation, and debate on the exercises of art and its many forms of appearance, we can intuit that our encounters, mediated in highly diverse gradations by art and its apparatuses, take place almost inevitably as a sort of construct of a *locus* of political practices. This process includes, for example, the ways we articulate our bodies and reconfigure ourselves as a diverse and mutant social body. And in this we produce language. To transform the body into field, Eleonora tells us, is possible thanks to a work tool: receptiveness.

BODY: exposes existence, *it is an exteriority*.⁹

FIELD: unstable.

RECEPTIVENESS: openness, hospitality, susceptibility.

WORK: Eleonora on the street, Eleonora watches passersby, Eleonora dresses as a stain, Eleonora does not buy old wreck.

I wrote like this for you,¹⁰ ways of doing

Like this as a way of acting: an understanding, in practice, that poetic experimentation is entirely interwoven with political engagement. We reclaim Oiticica's "ethical moment" and think together with Eleonora: "Experimentation and care with oneself, with others, with the surroundings, with all the bodies, go together. When performance experiments, when it 'stranges', it cares."¹¹

In the middle, ways of doing

"I enter in the midst of something already ongoing, and hopefully when entering, I do it justice."¹²

There is dance, but it's the space that dances. The definitive material is enchantment. If it's not 100% aesthetic, 100% political, 100% social, and 100% spiritual, it's better not to waste time. The dream's matter is determinant,¹³ ways of doing

MOVIMENTO HO [HO MOVEMENT, 2016] turned around the entire ground floor of the Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica [Hélio Oiticica Municipal Art Center], which was already in a process of institutional reinvention itself. For seven days, seven people made seven compositions based on drawings and titles conceived by Eleonora: "blanket", "vine", "interior of the exterior", "exterior of the interior", "disappearance", "affirmation", "transposition". Only the sixth day was different — she proposed the title, "affirmation", but the drawing was decided collectively after five days of continuous work. At the end, nine tons and 400 kilos of bricks were transported to the Maré Complex to build the fourth floor of the Maré Women's House, conceived to house the room for psychological care and legal aid. We learned the following from what Eleonora learned:

é registro da ação, pois o programa é uma dobradiça entre imaginação e ação. O programa ressoa, ressoou, seguirá ressoando. Seja na artista, seja em quem colaborou com a ação, em quem roçou em um pedaço dela, em quem leu alguma coisa sobre ela, ou imaginou tê-la vivido e assim por diante.

Receptividade transforma corpo em campo⁸

Aquilo que percebemos como realidade está totalmente imbricado com a *existência de uma esfera pública*. E, no que diz respeito às lógicas de exposição, circulação e debate acerca dos exercícios da arte e suas muitas formas de aparição, podemos intuir que os nossos encontros, mediados em gradações muito diversas pela arte e por seus aparatos, se dão, quase inevitavelmente, como uma espécie de constructo de um *locus* de práticas políticas. Processo que inclui, por exemplo, os modos como articulamos nossos corpos e nos reconfiguramos como um corpo social diverso e mutante. E nisso produzimos linguagem. Transformar corpo em campo, nos coloca Eleonora, é possível graças a uma ferramenta de trabalho: a receptividade.

CORPO: expõe existências, *é um fora*.⁹

CAMPO: instável.

RECEPTIVIDADE: abertura, hospitalidade, suscetibilidade.

TRABALHO: Eleonora na rua, Eleonora olha para passantes, Eleonora se veste de mancha, Eleonora não compra lata velha.

Eu escrevi assim pra você,¹⁰ modos de fazer

O assim como modo de agir: uma compreensão, na prática, de que experimentação poética é inteiramente imbricada com engajamento político. Retomamos o "momento ético", de Oiticica, e pensamos junto com Eleonora: "Experimentação e cuidado consigo, com os outros, com o meio, com todos os corpos, andam juntos. A performance quando experimenta, quando estranha, ela cuida."¹¹

Enquanto Eleonora move 25 tijolos na Praça Tiradentes, no Centro do Rio de Janeiro, aprendendo um tanto mais sobre a amarração de tijolos, sobre movê-los, mover-se e mover o pó da rua, a luz do dia passando, tijolos se fazem bancos.

- You need to drink water when you work with bricks because bricks need water, and they suck water from the body.
- The building of the Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica was inaugurated in 1872, probably having been built by enslaved people.
- The cover on the *Actions* book is 100% yellow.
- Help is always welcome.
- There must always be conversation.
- A brick weighs approximately 2 kilos.
- There is no way to rehearse.
- Movement, enchantment, and construction are ways of being in a place.
- The Maré Women's House.
- The performance has dust.
- To discover how to make and how to keep making and to keep discovering: all of this is to do.



MANCHAS [STAINS],
2013
Copacabana,
Ipanema, Arpoador
e Floresta da Tijuca,
Rio de Janeiro

Quase nada, sempre tudo #1 inevitavelmente acontece com *Converso sobre qualquer assunto*.

No meio, modos de fazer

"Eu entro no meio de algo que já está acontecendo e tomara que eu entre à altura."¹²

Tem dança, mas quem dança é o espaço. O material definitivo é encantamento. Se não for 100% estético, 100% político, 100% social e 100% espiritual, é melhor não perder tempo. A matéria do sonho é determinante,¹³ modos de fazer

MOVIMENTO HO revolveu todo o andar térreo do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, espaço que estava ele mesmo em processo de reinvenção institucional. Durante sete dias, sete pessoas construíram sete composições a partir de desenhos e títulos concebidos por Eleonora: "manta", "trepadeira", "interior do exterior", "exterior do interior", "desaparição", "afirmação", "transposição". Apenas o sexto dia foi diferente – ela propôs o título, "afirmação", mas o desenho foi decidido coletivamente depois de cinco dias



QUASE NADA, SEMPRE TUDO #1: 25 TIJOLOS [ALMOST NOTHING, ALWAYS EVERYTHING #1: 25 BRICKS], 2012-2013
Praça Tiradentes,
Rio de Janeiro



P 154-155
MANCHA
VERMELHA [RED
 STAIN], 2013
 Floresta da Tijuca,
 Rio de Janeiro



de trabalho contínuo. Ao fim, 9 toneladas e 400 quilos de tijolos foram transportados para o complexo da Maré a fim de construir o quarto andar da Casa das Mulheres da Maré, que abrigaria a sala de atendimento psicológico e jurídico.

O que aprendemos com o que aprendeu Eleonora:

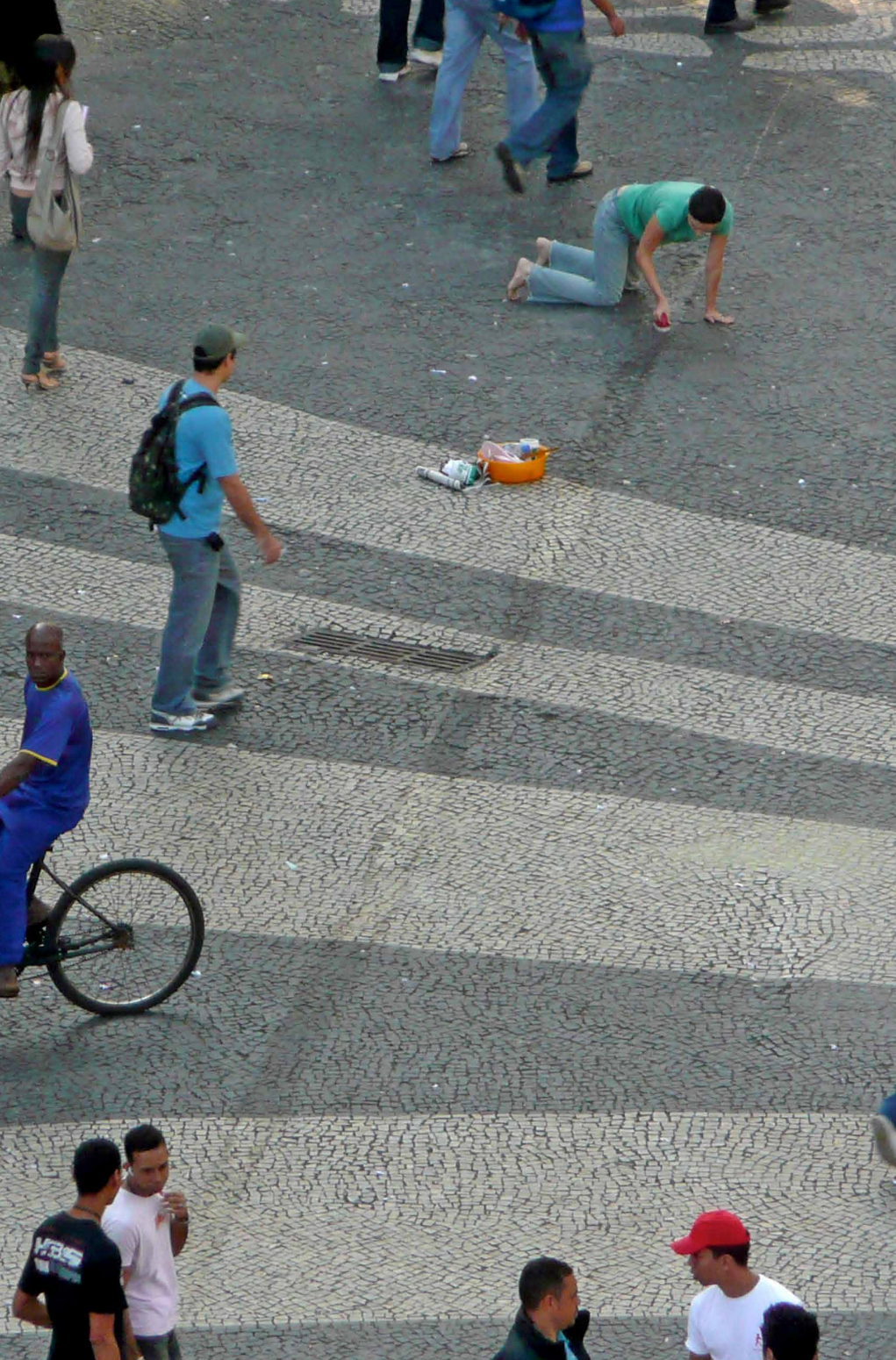
- É preciso beber água, enquanto se trabalha com tijolos, pois tijolos precisam de água e puxam a água do corpo.
- A edificação do Centro H.O. foi inaugurada em 1872, muito provavelmente construída por pessoas escravizadas.
- A capa do livro *Ações* é amarelo 100%.
- Ajuda é sempre bem-vinda.
- Sempre tem que ter conversa.
- Um tijolo pesa aproximadamente 2 quilos.
- Não tem como ensaiar.
- Moveção, encantamento e construção são modos de estar em um lugar.
- A Casa das Mulheres da Maré.
- A performance tem pó.
- Descobrir como fazer e ir fazendo e ir descobrindo, tudo isso é fazer.

Minimal barroco, modos de fazer

Eleonora define a natureza do seu fazer como *minimal barroca*. Minimal porque é “quase nada” (sim, que vem do título do outro trabalho), se presentifica na simplicidade dos meios, na elementaridade da escrita dos programas, na agudeza do texto dos programas. E barroca porque tem “sempre tudo”, o entorno, o corpo, tudo o que se move, porque diz respeito à duração, à persistência do corpo, à insistência de estar ali, *na obstinação corporal, na corporeidade toda*.

A matéria empregada em suas obras responde a uma ética da necessidade que não tolera desperdícios e considera o destino de cada tijolo, de cada presilha de cabelo. A materialidade mínima, engendradora por uma estética da precariedade, entretanto, ganha vida pela abundância de energia empregada, pelo dispêndio de vida, pelo excesso de entrega que gera volutas, brilhos, risadas, suores e torções de si e do outro.

MOVIMENTO HO
 [HO MOVEMENT], 2016
 Centro Municipal de
 Arte Hélio Oiticica,
 Rio de Janeiro



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.¹⁴

Seria em vão perseguir genealogias lineares hierarquizadas e unidirecionais para justificar posicionar ou arquivar as ações de Eleonora Fabião. Ainda assim, é possível e plausível procurar parentescos e conversas soltas no ar e no tempo para enxergar uma constelação de ações. Olhemos para uma *Ação Carioca* como a de número 3 – com uma pasta de limpeza escovão, polir uma longa linha reta no calçamento –, ou a de número 7, em que ela move a água de um jarro de barro para outro de prata e de volta à sua origem em um ir e vir que só termina quando acaba a água, e que motivou a artista a dizer para alguém (e mais tarde anotar): “Faço o que faço para viver a vida que quero viver; para construir a cidade onde quero morar.”¹⁵ Podemos então nos lembrar de outros momentos em que a ideia de ação indicou ou revelou ou manifestou a necessidade de artistas fazerem a vida que queriam ou podiam viver no mundo em que queriam ou em que necessitavam viver.

Talvez alguém se lembre das noites pouco documentadas dos dadaístas que moviam seu próprio trauma no Cabaret Voltaire em Zurique. Nas demonstrações por absurdo do coletivo High Red Center em Tóquio. Ou quem sabe dos espetáculos sem desenvolvimento orquestrados pelo grupo Fluxus em Wiesbaden. Das ações clandestinas dos 3Nós3 na noite paulistana. Ou até da excursão premeditadamente anedótica d'A Moreninha em Paquetá.

Com um pouco mais de tempo, alguém pode se lembrar das experiências de Flávio de Carvalho.

Com muito mais tempo, da vida de Arthur Bispo do Rosário.

E, com um sorriso no rosto e o corpo em movimento, das escrituras penetráveis e das mensagens cromáticas de Hélio Oiticica. Ou, ainda, com o ar seguro entre as mãos e a baba emaranhada, da nostalgia do corpo de Lygia Clark.

AÇÃO CARIOCA

#3: LINHA [CARIOCA

ACTION #3: LINE], 2008

Largo da Carioca, Rio de Janeiro



Minimal baroque, ways of doing

Eleonora defines the nature of her doing as *minimal baroque*. Minimal because it is “almost nothing” (yes, from the title of another program), present in the simplicity of the means, in the elementary writing of the programs, in the programs’ keen text. And baroque because it has “always everything”, the surroundings, the body, everything that moves, because it speaks to duration, the body’s persistence, the insistence of being there, *in the corporal obstinance, in all the corporality*.

The matters used in her works respond to an ethic of need that does not tolerate waste and considers the destination of each brick, of each hairpin. However, the minimal materiality, engendered by an aesthetic of precariousness, gains life through the abundance of energy employed, by spending life, by surplus delivery that generates volutes, shines, laughter, sweat, and sprains of oneself and others.

As performance makes us see, body and world will never be formed: body and world generate their reciprocal incompleteness. Body and world are not exactly unfinished, but unfinishable: provisional, partial, participants: precarious, precarious, precarious. They are not exactly, or not only, in a process of continuous transformation, but in a state of permanent generation. Body-world that generates the world-body that generates it.¹⁴

To pursue hierarchical and unidirectional linear genealogies to justify positioning or compartmentalizing Eleonora Fabião’s actions would be in vain. Even so, it is possible and plausible to seek kinships and conversations, free in the air, and in time to glimpse a constellation of actions. Let’s look at a *Ação Carioca* [*Carioca Action*] like number 3 – with scouring paste and a brush, to polish a long straight line on the pavement

AÇÃO BOGOTANA #2: JARROS

[BOGOTANA ACTION #2:
PITCHERS], 2009
La Plaza de Bolívar,
Bogotá

Lembrar, neste caso, não leva a tentar explicar, mas a compreender que o desejo de fazer o que se faz para viver a vida que se quer viver foi e segue sendo semente da criação. Será que é esse o sentido mais profundo da *vontade construtiva*, essa expressão tão usada pela crítica de arte no Brasil?

Redundante seria dizer “estranha performance” – seria como dizer “estranha-estranha” ou “performance-performance”¹⁶

Descer do palco (ou nunca nele pisar) e caminhar ao encontro do cotidiano, ou mesmo caminhar de encontro com o cotidiano. Habitar o comum, mas de modo tão agudo, com tanta “movida”, que o comum se afasta da sinonímia com o banal. O comum, na verdade, é um milagre que se refaz a cada instante. É improvável, é estranho, é performance.

Basta um vírus fora de controle para relembrar o quanto é frágil a continuidade do comum.

Basta um protótipo de ditador alavancado pela erupção de discursos de ódio para fazer o mesmo.

Com a catastrófica sobreposição simbiótica desses fenômenos no Brasil atual, entendemos o quanto as ações propostas por Eleonora Fabião são realizações não apenas dela, mas de todo um conjunto de esferas públicas em equilíbrio dinâmico.

À luz do dia, numa praça¹⁷

Em 1971, Regina Vater começou a desenhar nós de cordas amarradas. Sobre sacos de supermercado, sobre fotografias, em litografias, em serigrafias ou em pinturas: uma infinidade de nós que reverberavam a percepção de uma sociedade atada, emudecida e paralisada sob a ditadura militar instaurada em 1964 e agravada no final de 1968. A artista carioca havia se mudado para São Paulo no começo da década e frequentava o meio teatral paulistano. O convívio com os atores acabou estimulando os planos que Regina Vater fomentava em sua imaginação: amarrar a Rua Direita, onde ficavam então as

—, or number 7, in which she pours the water from a clay pitcher to a silver pitcher and back, back and forth until the water runs out, which led the artist to say to someone (and later to jot down): “I do what I do, to live the life I want to live; to build the city where I want to live.”¹⁵ We can thus recall other moments in which the idea of action indicated or revealed or manifested the need for artists to make the life that they wanted or that they could live in the world in which they wanted or needed to live.

Perhaps someone remembers the nights of the Dadaists, having left little historical record, that moved their own trauma at Cabaret Voltaire in Zurich. In the demonstrations for absurdity of the High Red Center collective in Tokyo. Or who knows, the shows without development, orchestrated by the Fluxus group in Wiesbaden. The underground actions by 3Nós3 in the São Paulo city nights. Or even the premeditatedly anecdotal excursion d'A Moreninha, on Paquetá island in Rio de Janeiro.

With a little more time, someone may remember the experiments by Flávio de Carvalho.

With a lot more time, the life of Arthur Bispo do Rosário.

And with a smiling face and the body in movement, the penetrable writings and chromatic messages of Hélio Oiticica. Or still, with the air held between hands and the tangled drool, Lygia Clark's longing for the body.

In this case, to remember does not lead us to try to explain, but to understand that the desire to do what we want, to live the life that we want, was and still is the seed of creation. Could this be the deeper meaning of *constructive will*, this expression so widely used by art critics in Brazil?

It would be redundant to say, “strange performance” – it would be like saying “strange-strange” or “performance-performance”¹⁶

To step down from the stage (or never step on it in the first place) and to walk to meet the everyday, or even to walk against the everyday. To inhabit the common, but in such a keen way, with such a “move”, that common is not synonymous with banal. The common is actually a miracle remade every instant. It is unlikely, it is strange, it is performance.

A virus out of control suffices to remind us how fragile the continuity of commonness is.

The prototype of a dictator leveraged by the eruption of hate speech suffices to do the same.

With the catastrophic juxtaposition of these phenomena in Brazil today, we understand how the actions proposed by Eleonora Fabião are not only her own achievements, but those of an entire set of public spheres in dynamic equilibrium.

In daylight, on a city square¹⁷

In 1971, Regina Vater began to draw knots made in ropes. On supermarket bags, on photographs, in lithographs, in silkscreen, or in paintings: an infinitude of knots that reverberate the perception of a tied, gagged, and paralyzed society under the military dictatorship installed in Brazil in 1964 and that cracked down even harder in late 1968. The Carioca artist had moved to São Paulo in 1970 and frequented the city's theater scene. Her contact with actors fueled the plans Regina Vater had been cooking in her imagination: to tie up Rua Direita [“Right Street”], heart of the city's main banking district. The idea was

principais agências bancárias da cidade. Ela e atores amigos passariam a madrugada esticando cordas e amarrando-as em portas, árvores, hidrantes, o que quer que achassem, tornando a rua intransitável e fazendo com que, na manhã seguinte, os bancos não pudessem abrir suas agências.

Ela chegou a acertar detalhes para realizar essa intervenção em 1972, mas acabou desistindo por conselho do crítico Walter Zanini, que considerou a proposta demasiadamente provocativa para o estado de perseguição em voga naquele momento – em que tantas pessoas ligadas direta ou indiretamente às ações de guerrilha urbana haviam sido presas, torturadas e mortas, mesmo quando não havia provas ou processos jurídicos completos. No ano seguinte, de passagem no Rio de Janeiro antes de sua primeira viagem a Nova York, Vater reelaborou sua proposta em formato viável para a época. Ocupou a Praça Nossa Senhora da Paz, em Ipanema, com autorização da Prefeitura, de dia, em um domingo ensolarado, com uma ação coletiva com cordas doadas pelo dono da loja de material de construção com o argumento de estar fazendo um experimento coletivo, participativo, de experimentação do espaço, do corpo e das relações humanas. Foi muito lúdico e bonito, como se percebe pelas fotografias. É claro que, ainda nesta outra versão, a proposta preservava um sentido político inerente ao gesto de, naquele contexto, provocar uma esfera coletiva de participação, mesmo que sem nenhuma bandeira explícita. O experimento carregava um embrião para recuperar a esfera pública naquele estágio da ditadura, mas está muito distante da combatividade assertiva da sua proposta original.

Mas estar distante da combatividade assertiva significa estar distante do fazer político? A produção de Eleonora Fabião demonstra que seria tolo pensar assim. A luz do dia e o terreno aberto da rua e da praça são sua companhia mais frequente, e, quando noites e cantos são procurados, não o são como signo de clandestinidade, mas como outra instância do lugar público. Em seus escritos, Eleonora Fabião chama o desafio que faz ao violento e autoritário controle estratégico da cidade de “anticrimes”. Michel de Certeau provavelmente os associaria à destreza tática empregada por quem não deseja dominar o espaço, mas sim experimentar outros modos de usar

for Regina and her actor friends to spend the late-night hours stretching ropes back and forth and tying them to doors, trees, fire hydrants, and whatever else they found, making the street impassable and preventing the banks from opening their offices the next morning.

She even planned all the details to perform this intervention in 1972, but finally gave up, on the advice of critic Walter Zanini, who considered the proposal too provocative for the state of persecution gripping the country at the time – in which so many people that were associated directly or indirectly with urban guerrilla actions had been arrested, tortured, and killed, even without evidence or any semblance of due process. The following year, passing through Rio de Janeiro before her first trip to New York, Vater reworked her proposal in a feasible format for the time. She occupied the Praça Nossa Senhora da Paz [Our Lady of Peace Square], in Ipanema, with a permit from City Hall, in the daytime on a sunny Sunday, with a collective action using rope donated by hardware stores, using the argument that they were doing a collective, participatory experiment with space, body, and human relations. It was all very playful and beautiful, as seen in the photographs. Of course, even in this revised version, the proposal maintained an inherent political meaning for the gesture in that context, spawning a collective sphere of participation, even without any explicit political rallying cry. The experiment carried the embryo to reclaim the public sphere in that stage of the dictatorship, but still far short of the assertive combativeness from the original proposal.

But does being far from assertive combativeness mean being far from political action? Eleonora Fabião's production shows that it would be foolish to think so. Daylight and the open space on the streets and city squares are her most frequent company, and when she turns to nighttime and closer quarters, it is not

a sign of clandestineness but of another instance/sphere of the public place. In her writings, Eleonora Fabião uses the term "anti-crimes" for her challenge to the violent and authoritarian strategic control of the city. Michel de Certeau would probably associate such anti-crimes with the tactical dexterity employed by someone who does not want to dominate the space, but to experiment with other ways of using its elements and flows to produce different effects from those laid down by the dominant economic, political, and police order.

"In these combatants' stratagems, there is a certain art of placing one's blows, a pleasure in getting around the rules of a constraining space."¹⁸ yes, and such pleasure is multiplied in the action tested in this way in daylight, on a city square.

Place as name

This is the place, the only place: the place of pleasure, of images, of sounds and voices, of views to remember, the place for memories and of red typewriters, the place to travel and to imagine other places. On December 12, 1994, Felix wrote these words and addressed them to Andrea. He dedicated his words to a description of place to which it may not be possible to return except through the memories echoed by his letter. A conversation as place, an idea that is also present in the small book (2008) by Graziela Kunsch and Vitor Cesar.

Carioca Action. Berliner Action. Bogotana Action. Fortalezaense Action. Rio-Pretense Action. Many actions and each one in the singular. Each one made in the city's epidermal density, in a groove in the city, the one from an unmappable *there*. A place as conversation that is not repeated, to which we do not return, a territory that no longer is. The action's title is its index, a problematization of place made together with the *spatial shapes* (exercises by subjects that give the city animus, as Milton Santos says).

seus elementos e fluxos a fim de produzir efeitos distintos daqueles designados pela ordem econômica, política e policial dominante. "Nesses estratégias de combatentes existe uma arte dos golpes, dos lances, um prazer em alterar as regras do espaço opressor"¹⁸, sim, e tal prazer se multiplica na ação que se experimenta assim, à luz do dia, numa praça.

Lugar como nome

Este é o lugar, o único lugar: o lugar do prazer, das imagens, dos sons e das vozes, das vistas para lembrar, o lugar para memórias e das máquinas de escrever vermelhas, o lugar para viajar e para imaginar outros lugares. Em 12 de dezembro de 1994, Felix escreveu essas palavras e as endereçou a Andrea. Dedicou suas palavras a uma descrição de lugar que talvez não seja possível retornar, a não ser pelas lembranças que sua carta pode fazer ecoar. Uma conversa como lugar, ideia presente também no pequeno livro (2008) de Graziela Kunsch e Vitor Cesar.

Ação Carioca. Ação Berlinense. Ação Bogotana. Ação Fortalezaense. Ação Rio-Pretense. Muitas e cada uma no singular. Cada uma se fez na densidade epidérmica da cidade, numa ranhura da cidade, aquela de um lá não cartografável. Um lugar como conversa que não se repete, para onde não se volta, território que não está mais. O título da ação é seu índice, uma problematização de lugar que se faz junto às *formas espaciais* (exercícios dos sujeitos que dão ânimo à cidade, diz Milton Santos).

Nomear a ação com o lugar. Trata-se, ao que parece, de uma problematização acerca da circulação e participação dos passantes num território que não se quer institucionalizado. Assim, a ação desenha-se a partir de uma *abertura de espaços*,¹⁹ enquanto encontra e resiste às relações conflitantes entre o capital e o trabalho e que dimensionam o urbanismo das especulações imobiliárias, instâncias que estão sempre condicionando nosso andar e estar na cidade. Essas relações de poder projetadas territorialmente e nas práticas socioespaciais inscritas na cidade se redefinem, ao menos momentaneamente, num aglomerado de gentes, num redesenhar de fluxos e de caminhos; destituindo as contradições da realidade sensível imediata

To name the action with the place. It is apparently about a problematization concerning the circulation and participation of passersby in a territory that we want not to be institutionalized. The action is thus designed through an *opening of spaces*¹⁹ as it meets and resists the conflicting relations between capital and labor and that give dimension to the urban planning of real estate speculation, spheres that are always conditioning our moving and being in the city. These power relations projected territorially and in socio-spatial relations inscribed in the city are redefined, at least momentarily, in an agglomeration of peoples, in a redesigning of flows and paths; stripping the contradictions from the city's immediate sensitive reality and harboring other conflicts concerning the political and affective logic of being in the city. A temporary place emerges then, with the coexistence of differences, fragmented by responses and reactions from a small implosion of an imposed order. Thus, in a revolution of gestures, the titles of the actions are these places, and to name the actions themselves are actions with the places.

Eleonora and so many times

"To touch everything, to trade everything, to keep nothing."²⁰

Eleonora's actions constitute (and are constituted by) a temporality grounded in the present, in what is underway, in time that is in *presence of*. The actions are occasions, happenings, situations that take place among everyday practices. How can we pick them out when they stick to twists, engenderment, even linkages of time and space? Do they get lost in the process? Do they resist in particles? I also like to pass these stories on, to launch them without adjectives:

The story of

The woman who, in the

Story of the woman who

*These and many other stories*²¹

The combinations that generate the actions move times that include their antecedents, their possibilities, what is left over, escapes, and proceeds. And thus, these nows scatter and appear to place us before (again) what Michel de Certeau says: each of the actions then becomes past, a loss of place, but a *glow in time*.²²

The intensity of the present takes place in its invisibility, in the difficulty of its measurement. A time as duration thus differs from the time that is commonly one of contemplation or remembering.

Eleonora and so many times

To leaf through Eleonora's actions in the yellow book is to deal with the sequences of times and spaces kept there.

*To keep something is to look at it, to stare at it, to gaze at it
By admiring it, that is, to illuminate it or be illuminated by it.*²³



AÇÃO BOGOTANA
#1: CONVERSO
SOBRE CUALQUIER
ASUNTO [BOGOTANA
 ACTION #1: I WILL HAVE A
 CONVERSATION ABOUT
 ANY SUBJECT], 2009
 La Plaza de Bolívar,
 Bogotá

da cidade e abrigando outros conflitos concernentes à própria lógica política e afetiva de estar na cidade. Surge, então, um lugar temporário, de convívio de diferenças, fragmentado pelas respostas e pelas reações, de uma pequena implosão de uma ordem imposta. Assim, num rebatimento de gestos, os títulos das ações são esses lugares, e nomear as ações são ações com os lugares.

Eleonora e tantos tempos

"Tocar tudo, trocar tudo, não guardar nada."²⁰

As ações de Eleonora constituem/são constituídas de uma temporalidade muito calcada no presente, no que está em curso, no tempo que é em presença de. As ações são ocasiões, acontecimentos, situações que se dão por entre as práticas do cotidiano. Como destacá-las, pois se grudam em torções, engendramentos, articulações de tempo e espaço, inclusive? Perdem-se por aí? Resistem em partículas? Também gosto de passar essas histórias adiante, de lançá-las sem adjetivação:

A história de

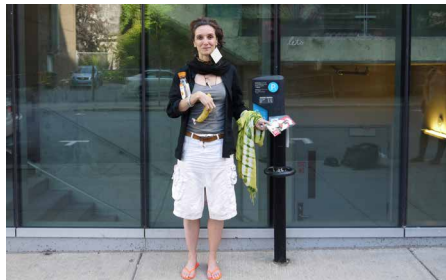
A mulher que, no

A história da mulher que

*Essas e muitas outras histórias*²¹

As combinações que geram as ações movimentam tempos que incluem seus antecedentes, seus possíveis, o que sobra, escapa e prossegue. E assim, esses agora se dispersam e parecem nos colocar diante do que nos diz (outra vez) Michel de Certeau: cada uma das ações torna-se, então, passado, uma perda de lugar, mas um *brilho no tempo*.²²

A intensidade do presente se dá em sua invisibilidade, na dificuldade de sua mensuração. Um tempo que é duração, portanto, se diferencia do tempo que comumente é o de apreensão ou da rememoração.



Eleonora e tantos tempos

Folhear as ações de Eleonora no livro amarelo é lidar com sequências de tempos e espaços guardados.

*Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.*²³

Na terceira capa do livro amarelo:

*so sobre
qualquer
assunto.*

Um corte no corpo, um corte no tempo: um resíduo de uma história. Traduzo o *sobre* preposição para *sobre* do verbo sobrar.

A fotografia pode ser compreendida como um gesto/índice que se elabora a partir de conexões que se criam com o acontecimento, objeto, gente, tempo, lugar referente. Essas ligaduras que costuramos são nossos gestos contra o esquecimento, contra a falta. Assim, nos damos alguma chance de olhar novamente, quando elaboramos narrativas, registros, modos de organizar o que passou que nunca aparece sem resistência, sem tentar forçar uma memória, um esforço de presentificar o que já foi.

Podemos pensar que um novo e sutil agora se instaura, em ondas, se revigorando e se libertando da questão da analogia perfeita com o que aconteceu. Como propõe Ronaldo Entler: é importante não confundir o *valor de testemunho* da imagem com o *valor de analogia*²⁴ que parece sempre ter guiado a concepção a que nos prendemos e que fundamenta em muito nossa ideia sobre a imagem e seus tempos.

As imagens no livro sobrevivem. E se constroem como relatos, tendo a fragmentação e a incompletude como natureza. Uma dupla acepção – limite e potência – operando mutuamente. Não são o acontecimento, não dão conta da ação, não são o trabalho (e são um trabalho). Uma escrita programa e uma escrita experiência as acompanham (o programa ressoando...). Estão todas diante de nós, olhos e mãos, e corpo todo, e nos afirmam que não estamos naquele lugar. Suas tarefas, talvez, sejam a

AÇÃO RIO- -PRETENSE #4: TROCO TUDO

[RIO-PRETENSE
ACTION #4: TO TRADE
EVERYTHING], 2012
Rodoviária e
arredores, São José
do Rio Preto

SÉRIE PRECÁRIOS: TROCO TUDO

[PRECARIOUS
SERIES: TO TRADE
EVERYTHING], 2014
District d'Étienne-
Desmarreau,
Montreal

On the yellow book's inside back cover:

only about
any
subject.

A cut in the body, a cut in time: a vestige of a story. I translate the preposition *sobre* ["on"] as the imperative verb *sobre* ["be left over"].

Photography can be understood as a gesture/index elaborated from connections created with the happening, object, people, time, reference place. These ligatures that we stitch are our gestures against oblivion, against the missing. We thus give ourselves an opportunity to look again when we elaborate narratives, records, ways of organizing that which passed and never appears without resistance, without forcing a memory, an effort at presentifying what is already past.

We can conceive that a new and subtle *now* is installed, in waves, reinvigorating and freeing itself from the question of the perfect analogy with what happened. As proposed by Ronaldo Entler: it is important not to confuse the image's *value of witness* with the *value of analogy*²⁴ which appears to have always guided the conception that we cling to and that largely provides the basis for our idea of the image and its times.

The images in the book survive. And they are built as reports, with fragmentation and incompleteness by nature. A dual conception – limit and power – operating mutually. They are not the happening, they cannot encompass the action, they are not the work (and they are a work). A writing program and a writing experience accompanies them (the program echoing...). They are all in front of us, eyes and hands, and the entire body, and they tell us that we are not in that place. Perhaps their tasks are to tell us about a distance, and that it will not be possible to build a bridge. The force of the actions' records, or rather, the force of the way these records fall short, may be

in a sort of breath of instruction proposing that we put our foot down in another *here* – I never saw an action by Eleonora.

Eleonora and so many times

"The performance of an action generates the need for the next one – whether to address some question that was formulated during its execution, to satisfy any need that imposed itself, or to reinforce some direction more emphatically."²⁵

The body is Eleonora's notebook. She writes down her perceptions, draws plans, asks about everything. Thus, she also reveals ambivalently that the image and the writings are an unsolvable question for memory and a file of chances for projects (in the middle of all this: Cacaso). Her writing with the body is thus a procedure for perceiving the existence of the real (as memory, as project) and the impossibility of exhausting it.

What is left from there: a desire, a keen perception that we want to turn into praxis for a thought aimed at another possible *how-to*. Even if we still do not know: phrases, many of them still without a predicate, intersected by the desire for the "move".

Brazil: the moment when the glass is full, and it is no longer possible to swallow – our affair's door is ajar²⁶

It was 2014 or 2015 when she wrote this micro-chronic as the title for an action consisting of the following: "To fill a glass of water to the brim. To walk on a busy street with glass in hand, outstretched arm, without spilling a drop. If it spills, refill the glass to the brim and continue."

In Greece, in 431 BC, Euripides wrote the tragedy *Medea*, which would be reembodied 2,406 years later in the play *Gota d'água* [*The Last Drop*], in which Chico Buarque and Paulo Pontes portray

de dizer sobre uma distância e que não será possível construir uma ponte. A força dos registros das ações, ou melhor, a força de como falham esses registros pode estar numa espécie de sopro de instrução que nos propõe fincar o pé em um outro aqui – nunca vi uma ação de Eleonora.

Eleonora e tantos tempos

"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."²⁵

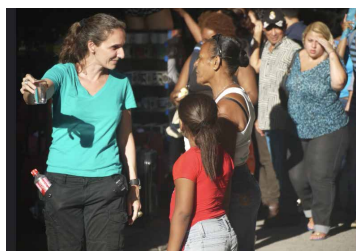
O corpo é o caderno de campo de Eleonora. Anota suas percepções, desenha planos, pergunta-se de tudo. Assim, também vai evidenciando, de maneira ambivalente, que a imagem e as escrituras são uma insolúvel pergunta à memória e um arquivo de chances de projetos (no meio disso tudo: Cacaso). Sua escrita com o corpo é, portanto, procedimento para perceber a existência do real (como memória, como projeto) e a impossibilidade de esgotá-lo.

Daí, o que sobra: uma vontade de, uma percepção aguda que se quer práxis para, um pensamento que se orienta em direção a, um outro possível como. Mesmo que ainda não saiba: frases, muitas delas, ainda sem complemento, entrecortadas pelo desejo da "movida".

Brasil: o momento em que o copo está cheio e já não dá mais pra engolir – nosso caso é uma porta entreaberta²⁶

Era 2014, 2015, e ela escreveu essa microcrônica como título de uma ação que consiste em "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".

Na Grécia, em 431 a.C., Eurípides escreveu a tragédia *Medeia*, que seria reincorporada 2.406 anos depois na peça *Gota d'água*, em que Chico Buarque e Paulo Pontes fizeram Medeia nascer e morrer numa favela carioca. Passadas



Medea being born and dying in a favela in Rio de Janeiro. Nearly four decades later, Eleonora walked with a glass of water filled to the very brim on three Carioca streets in a neighborhood called Saara, famous for its abundance of merchants installed in shops and vending stands packed full of manufactured products for mass consumption, such as clothing, fabric, electronic appliances and devices, toys, sequins, and other knickknacks at relatively affordable prices. People sweating, the glass full to the brim. The scorching sun, the glass about to spill a drop. The uneven pavement. Hurried people coming and going.

*Any slip
— watch it
Could be the last drop*

What comes to mind are the verses sung by Jason in the Carioca version of Medea. Still, Eleonora does not get upset over spilled water, she fills the glass and continues. And all the better. 2014 was a

bad year, as 2013 had already indicated that it might be. Perhaps a little worse. And 2016 exceeded our worst expectations. And 2018 consolidated the state of spirit that prevails to this day in Brazil, in which it is impossible to go for a day in the country without thinking at least four times of some major violence in the recent past, the present, or the impending future. We are in 2021, the glass is shattered, and the door has been kicked in.

In the interim, Eleonora has not continued alone. On the contrary, she stretched out her arms, held up bamboo sticks taller than herself, and turned herself into the vertebrae of a human snake slithering on the pavement. If the action of walking with the glass full of water resulted from one of the many programs that lent density to the relationship between the artist's presence and a multiplicity of citizens, her subsequent works placed growing emphasis on guest collaborators joining the body of actions in choreographies featuring various stages linked in time, as acts in a liturgy of poetic

P 172-175

**BRASIL: O
MOMENTO EM
QUE O COPO ESTÁ
CHEIO E JÁ NÃO
DÁ MAIS PRA
ENGOLIR – NOSSO
CASO É UMA PORTA
ENTREABERTA**

[BRAZIL: THE MOMENT

WHEN THE GLASS IS FULL

AND IT IS NO LONGER

POSSIBLE TO SWALLOW—

OUR AFFAIR'S DOOR IS

AJAR], 2014-2015

Saara, Rio de Janeiro

quase quatro décadas, Eleonora caminhou com um copo d'água em que não cabia nem mais uma gota por três ruas cariocas de uma região chamada Saara, famigerada por sua abundância de mercados instalados em lojas e barracas abarrotadas de produtos industrializados para o consumo de massas, como roupas, tecidos, eletrônicos, brinquedos, lantejoulas e outros balangandãs acessíveis a preços relativamente baixos. As pessoas suadas, a água até a boca do copo. O sol quente, o copo prestes a deixar escapar uma gota. A calçada irregular. O ir e vir de gente apressada.

*E qualquer desatenção
— faça não
Pode ser a gota d'água*

Vêm à mente os versos cantados por Jasão na Medeia carioca. Eleonora, entretanto, não titubeia sobre a água derramada, enche o copo e prossegue. Ainda bem. O ano de 2014 foi ruim, como 2013 já havia indicado que poderia ser. Talvez um pouco pior. Então, 2016 superou as piores expectativas. E 2018 consolidou o estado de espírito que segue até hoje, no qual é impossível passar um dia no país sem pensar ao menos quatro vezes em uma grande violência do passado recente, do presente ou do futuro iminente. Estamos em 2021, o copo está espantado e a porta escancarada.

Nesse íterim, Eleonora não prosseguiu sozinha. Pelo contrário, estendeu os braços, segurou bambus mais altos do que ela mesma e se fez vértebra de uma cobra humana a deslizar sobre o asfalto. Se a ação de caminhar com o copo de água cheio resultava de um dos muitos programas que adensam uma relação entre a presença da artista e uma multiplicidade de cidadãos, seus trabalhos subsequentes colocaram ênfase cada vez maior em colaboradorxs convidadas a integrar o corpo das ações em coreografias dotadas de diversas etapas articuladas no tempo, como atos de uma liturgia de criação poética, colaboração coletiva e imantação de espaços e matérias. Pensadas como cenas de polípticos performativos, suas séries intensificaram as relações de complementaridade entre suas partes e passaram a ter em conta arcos temporais complementares, nos quais a duração das ações é tão importante quanto o intervalo entre uma ação e outra.



creation, collective collaboration, and magnetization of spaces and materials. Conceived as scenes in performative polyptychs, her series intensified the relations of complementariness between their parts and began to take complementary temporal arches into account, in which the actions' duration is as important as the interval between one action and another.

A prime example is *Things That Must Be Done*, a series of actions performed on Wall Street, New York City's center for financial transactions, capitalist speculation, and capital concentration disembodied from the labor of men and women workers. Programed for the first five days of November 2015, these actions were scheduled at hours that shaped a design of numbers and lightings. The first took place at 11:00 AM and 11:00 PM; the second at noon; the third was supposed to begin an hour before the Sun touched the horizon and to end an hour after the Sun touched the horizon; the fourth lasted a similar amount, but around sunup; and the fifth was scheduled for midnight. Thus, in order: eleven collaborators walk, connected by seven bamboo stick in the form of one single long and snaking body following the flow of pedestrians; the same bamboo sticks, 3.4 meters high, return decorated with countless little gold and silvery metallic ribbons and are carried on high, multiplying and fragmenting the sunlight; the bamboo sticks are connected by electric wires to a mobile battery in a wheelbarrow, each of them with a tungsten lamp on the tip (six pink, one yellow), anticipating the colors of sunset, after which they prolong this light into the night; the bamboo sticks reappear at dawn the following morning, wrapped in colored Lycra, selected and distributed according to the composition of Mark Rothko paintings; thus, the dawn is also visible with the emergence of visibility of colors borrowed from the painting; and the seven colors of the rainbow are distributed among the bamboo sticks again, powered by the

roving battery, the colored electric light modifies the nighttime coloring, as that place on Earth turns its back to the Sun.

Who is the audience for this series? In all of Eleonora's actions, the question is easier to ask than to answer, since usually she is the only one to witness each action from beginning to end, and even so, bound to her point of view. When a series forms a line of multiple dots in time and space, though, the impossibility of grasping the entire work is even more tangible.

This impossibility of grasping the whole increases in direct proportion to the approach to the notion of ritual in Eleonora Fabião's artistic work. Rituals unfold in space and time, mobilizing exceptional states of attention and perception; to experience them does not imply the belief that we are witnessing the ritual in its entirety, since we always assume that there were preparations and that there will be consequences beyond the lived moment; we also assume that there are multiple positions and multiple points of view from which we participate in the ritual, and that do not depend on a hypothetical equivalence, nor are they constituted in fixed form; positions, points of view, and levels of agency in the participants of rituals are fluid, and such fluidity is often their condition for existence or their greater end; and rituals both tolerate and cultivate opacity.

As summarized by artist Beatriz Santiago Muñoz: "Among other possibilities, rituals bring us close to other states of consciousness for perceiving what we cannot perceive in everyday space-time, and for identifying ourselves with the other."²⁷ It is precisely in this sense that we should read the relationship between the ritual and the transformation of scale and temporality in Eleonora's work since 2015. Rather than the commonsense notion that associates all rituality with disconnection from concrete reality, what is at stake is the possibility of experiencing other forms of presence and relations, broad, generous, and ambitious enough

Um caso exemplar é *Coisas Que Precisam Ser Feitas*, uma série de ações realizadas em Wall Street, centro nova-iorquino de movimentação financeira, especulação capitalista e concentração de capital desencarnado do trabalho e das trabalhadoras e trabalhadores. Programadas para os cinco primeiros dias de novembro de 2015, essas ações tinham horários que por si só conformavam um desenho de números e luminosidades. A primeira acontecia às 11h da manhã e às 11h da noite; a segunda, ao meio-dia; a terceira deveria começar uma hora antes de o sol tocar o horizonte e terminar uma hora depois de o sol ter tocado o horizonte; a quarta tinha duração similar, mas em torno do nascer do sol; e a quinta fora agendada para a meia-noite. Assim, em ordem: onze colaboradorxs andam ligados por sete bambus como um só corpo longo e serpenteante que segue o fluxo de pedestres; os mesmos bambus de 3.4 metros de altura retornam adornados com inúmeras fitinhas metalizadas douradas e prateadas e são carregados a pino multiplicando e fragmentando o brilho do sol; os bambus são ligados por fios elétricos a uma bateria móvel sobre um carrinho, cada um deles tem em sua ponta uma lâmpada de tungstênio (seis rosas, uma amarela), antecipando a coloração da luminosidade do poente, para em seguida prolongá-la pelo começo da noite; os bambus reaparecem na alvorada seguinte envoltos em lycras coloridas, selecionadas e distribuídas, tendo como guia a composição de pinturas de Mark Rothko; assim, também a alvorada se faz visível com a emergência da visibilidade das cores empastadas da pintura; e as sete cores do arco-íris distribuem-se pelos bambus novamente energizados pela bateria ambulante, a luz elétrica colorida modifica a coloração da noite enquanto aquele ponto da Terra dá suas costas para o sol.

Quem é o público dessa série? Em todas as ações de Eleonora essa pergunta é mais fácil de fazer do que de responder, pois em geral apenas ela testemunha a duração inteira de cada ação, e mesmo assim atada a seu ponto de vista. Quando uma série forma uma linha de múltiplos pontos no tempo e no espaço, porém, a impossibilidade de apreender a obra por inteiro se faz ainda mais tangível.

Tal impossibilidade de apreensão do todo cresce de modo diretamente proporcional à aproximação do fazer artístico de Eleonora Fabião à noção de ritual. Rituais desdobram-se no

to deal with the core of present-day conflicts. For this reason, while the already fragile Brazilian democracy was being shattered, and with Rio de Janeiro as the test field for perversities, the artist and her collaborators were testing the possibility of bringing the financial vortex of North America back to the luminosity of the celestial dome that moves while the (round) Earth turns under our feet.

***The man whose birthdate and family history had eluded the archives of the Roman Catholic Church, public health services, the Brazilian Navy, and the British Electric Power Company had a vision, a dream, a delusion, a mystical call, a psychotic crisis, maybe all of them, maybe none, maybe all and none, but, undoubtedly, a life-changing psychophysical experience.*²⁸**

Arthur Bispo do Rosário. Blue. A life in the constant presence of brutal devices of control and discipline, but of whom we could also say: a life that survived, despite the institutions that carry the slaveholding colonial legacy and that promote the black people's genocide. Blue blue. A person incarcerated and absolutely committed to the task of conducting an inventory of the whole world, to present it (and perhaps to save it) on Judgment Day. Blue blue blue. The breathtaking work of someone who responded to necropolitics with such a huge constructive determination that he is capable of turning back to the real a mirror that both describes, organizes, ridicules, purifies, protects, and undoes it. *azul azul azul e azul* [*blue blue blue and blue*, 2016].

Eleonora Fabião tells how she met the work (and not "the works") of Arthur Bispo do Rosário at Parque Lage at an exhibit organized by Frederico Morais in 1989, the same year as Bispo's death. Some years later, still magnetized by that meeting, she began to frequent the Colônia Juliano

Moreira [Juliano Moreira Colony], the psychiatric hospital where Bispo had lived for fifty years, with some comings and goings. Eleonora volunteered to conduct body workshops for patients, which also gave her the opportunity to experience the place where Bispo assembled the largest share of his work. However, her experience in the place meant being in proximity with deep scars: inaugurated in 1924 where there had been a plantation operating with slave labor, the Colony had a dark history: "The Colônia Juliano Moreira was a collective body controlled with perverse medical procedures: invented in 1936, lobotomy was practiced at the institution until 1964; electroshock was first used for psychiatric purposes in 1938, and each of the hospital pavilions had one such machine; in the 1930s, Brazil had its own fascist leanings, and the Brazilian League for Mental Hygiene pursued eugenic racist bio-policies."²⁹ This same profile was maintained without significant improvements until the mid-1980s, after public exposés of the routine inhumane violence at the Colony triggered an institutional reform. Even so, the brutal existence of asylums, madhouses, and psychiatric hospitals is not defined exclusively by what goes on inside them, but also includes the way society in general distinguishes between sanity and insanity, normality and aberration, citizenship and segregation.

For all these reasons, there is an incalculable difference between finding Bispo's work inside the purposely aseptic environment of art museums and in the space in which it was produced. This is also why we can only imagine how thrilled Eleonora Fabião was to be invited by Daniela Labra to participate in an exhibit in dialogue with Bispo's work, inside the Colônia Juliano Moreira, now called the Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira [Juliano Moreira Municipal Healthcare Institute].

Eleonora proposed a series of five collective actions performed in a 12-hour

espaço e no tempo, mobilizando estados de atenção e percepção excepcionais; vivenciá-los não implica a crença de que se está testemunhando a inteireza do rito, pois sempre se pressupõe que houve preparações e haverá consequências para além do momento vivido; pressupõe-se ainda que existem múltiplas posições e múltiplos pontos de vista de onde se participa do ritual, os quais não dependem de uma hipótese de equivalência, nem mesmo se constituem de forma fixa; posições, pontos de vista e níveis de agência dos participantes de rituais são fluidos, e tal fluidez muitas vezes é a sua condição de existência ou a sua finalidade maior; e rituais tanto toleram quanto cultivam a opacidade.

Como resumiu a artista Beatriz Santiago Muñoz: "Entre outras possibilidades, os rituais nos aproximam de outros estados de consciência para perceber aquilo que não podemos perceber no espaço-tempo cotidiano, e para nos identificarmos com outrem."²⁷ É justamente nesse sentido que deve ser lida a relação entre o ritual e a transformação da escala e da temporalidade da obra de Eleonora desde 2015. Ao invés do senso comum que associa toda ritualidade à desconexão com a realidade concreta, o que está em jogo é a possibilidade de experimentar outras formas de presença e relação amplas, generosas e ambiciosas o suficiente para enfrentar o cerne dos conflitos do presente. É por isso que, enquanto a já frágil democracia brasileira se esfacelava tendo o Rio de Janeiro como seu campo de testes de perversidades, estava lá a artista e seus colaboradores testando a possibilidade de trazer o vórtice financeiro da América do Norte de volta à luminosidade da abóbada celeste que se move enquanto gira a (redonda) Terra sob nossos pés.



NY WATERWAY



window (from 6:00 AM to 6:00 PM, one every three hours). Both in the materials (bamboo sticks, metallic ribbons, colored light bulbs, a battery) and in the relationship with luminosity, *azul azul azul e azul* had various contact points with the series performed before in the Wall Street financial district. Nonetheless, beyond the singularities of these two contexts, a colossal difference was in play: the elements mobilized now included three highly important elements from Bispo's oeuvre, the *Presentation Mantle*, the *I came* admiral's uniform, and the *Purple Sail* boat. At the times specified by the museologist to avoid the pieces' exposure to strong light, each of these items was part of walks-processions, carried on litters and protected by acrylic domes.

Observing each movement, each intersection between the landmarks and paths at the Colony and Bispo's legacy, between his legacy and Eleonora's performative-ritual composition, between

the composition and the gestures and perceptions of collaborators and witnesses to the actions, and between these and the polyvalence of Bispo's mission-construction, a spiral cycle is shaped, of resignification, identification, and difference. *azul azul azul e azul* is where Eleonora's work meets an abyss, becomes sacred, where it exercises institutional critique, creates theory of art and language, performs cure, reopens wounds, perhaps all these things, perhaps none, perhaps all and none, but certainly creating the opportunity for a psycho-physical experience that transforms life.

***They are many
But they cannot fly³⁰***

Blanchot, touching on Kafka's lines, writes: "literature is proclaimed as the power which frees, the force that allays the oppressions of the world (...)." His thinking proceeds:

P180-181
SÉRIE COISAS QUE
PRECISAM SER
FEITAS – SCQPSF
[THINGS THAT MUST BE
DONE SERIES – TTMBDS],
2015
Wall Street e
arredores, Nova York

O homem cuja data de nascimento e dados de parentesco escaparam aos arquivos da Igreja Católica Apostólica Romana, dos Serviços de Saúde Pública, da Marinha Brasileira e da Light (British Electric Power Company) teve uma visão, um sonho, um delírio, um chamado místico, uma crise psicótica, talvez tudo isso, talvez nada disso, talvez tudo isso e nada disso, mas, sem dúvidas, uma experiência psicofísica que transformou sua vida.²⁸

Arthur Bispo do Rosário. Azul. Uma vida em constante presença de brutais dispositivos de controle e disciplina, mas poderia se dizer também: uma vida sobrevivida apesar das instituições que carregam o legado colonial escravagista e promovem o genocídio do povo negro. Azul azul. Uma pessoa encarcerada e absolutamente comprometida à tarefa de inventariar o mundo todo a fim de apresentá-lo (e talvez salvá-lo) no momento do Juízo Final. Azul azul azul. A obra arrebatadora de alguém que respondeu à necropolítica com uma vontade construtiva tamanha que é capaz de devolver ao real um espelho que a um só tempo lhe descreve, organiza, ridiculariza, purifica, protege e desfaz. Azul azul azul e azul.

Eleonora Fabião conta que conheceu a obra (e não "as obras") de Arthur Bispo do Rosário no Parque Lage, em uma exposição organizada por Frederico Morais em 1989, mesmo ano da morte de Bispo. Alguns anos depois, ainda imantada por tal encontro, ela começou a frequentar a Colônia Juliano Moreira, o hospital psiquiátrico onde Bispo havia vivido por cinquenta anos, com algumas idas e vindas. Eleonora se voluntariou para realizar oficinas corporais para os pacientes, o que também lhe dava oportunidade de vivenciar o lugar em que Bispo montou a maior parte de sua obra. A vivência desse lugar, entretanto, implica estar em proximidade com cicatrizes profundas: implantada em 1924 onde antes houve um engenho baseado em mão de obra escravizada, a Colônia possuía uma história sombria: "A Colônia Juliano Moreira utilizava procedimentos clínicos perversos: inventada em 1936, a lobotomia foi praticada na instituição até 1964; o eletrochoque foi usado pela primeira vez para fins psiquiátricos em 1938 e cada pavilhão do hospital tinha sua própria máquina; durante a década de 1930, o Brasil exercia livremente suas tendências fascistas: a Liga Brasileira

"To write is to conjure up spirits, perhaps freeing them against us, but this danger belongs to the essence of the power that liberates."³¹ Freeing them against us! The essayist proposes that the craft of writing has such power that it can lead its own author, in fact he himself as the first person in line, to free himself, to revisit his history, however painfully, to break the imposed silence, to rip up his most elementary pacts with the world. Writing, this sharp razor, makes us question everything said, all bodies on the ground, thanks above all to its absurd and verisimilar fabulation.

Is a tunnel to the depths of oneself sufficient to begin the revolution? This is a practical question of rhetorical imprecision. To dare a link with the complex architecture of Michel Foucault, "self" is a reflexive, dubious pronoun, *with, in front of, against* the other. It is a process, a dialogical exercise. The "care of the self", in Foucault's words, always leads to an active political and erotic state, of expansive nature. The care of the self is a subversion of processes of subjection as subjugation, it is a deviation from playing the role of utensil, and this makes sense if there is a break with boundaries and therefore a self that exists, insists, and resists in the collectivity. Eleonora's work builds another bridge:

The solipsist load becomes relatively lighter when we consider the high relational voltage in many projects, but the individual gesture is emblematic. I am currently interested in performances that in some way find in the group the necessary body and energy for other dramaturgical flights. Something beautiful and powerful disseminated by both theater groups and performers is the inseparability between ethics and aesthetics, between politics and aesthetics. (...)

That is, the crux of the question is not activism versus non-activism. The call is for an activation of the body as relational

*potency, an active consciousness that our dramaturgies not only participate in a given context, but create "lifestyle" and "political situation." Above, all here and now, in our country, both hardened and crestfallen because of so much and such enormous political truculence and so many social calamities, above all here and now, in this our country, profoundly scarred by its colonial heritage, performance matters as the art of negotiation and creation of body – here and now.*³²

LEVANTE [UPRISE, 2018] deepens these questions, collectively exercises creation and practice, engagement as procedure, the will to do together – persons, history, environment, land, institutions, city – as condition for the body's "negotiation" and "creation." A body of struggle! In 2018, on the day marking four months in which Brazilians were asking who had ordered the assassination of Marielle Franco, Eleonora thought: "We have to rise up." And she did so, she and fourteen more people. They ascended to the peak of Pão de açúcar [Sugarloaf Mountain] and planted a wooden triangle, circle, and square, then, later, brought them back down, and distributed them. The pieces had been left up there in the open air on the mountain, exposed to and retaining water, sun, moon, sea breeze, pollution, before they "flew" to three places: Ateliê Gaia [Gaia Ateliê], Centro de Artes da Maré [Maré Arts Center], and the headquarters of the Grupo Tá na Rua [Tá na Rua Theater Group]. Importantly, Eleonora's research showed that according to some indigenous cosmogonies, Pão de açúcar is the breast that spills milk and fertilizes the surrounding land. The pieces proceeded to the three destinations, to spill, to enter into flux, to invite more people, to fertilize wherever our steps go. Inevitable, to think of LEVANTE calls into the conversation the text by Igor Mendes. The militant's report tells of the conviction of 23 activists who participated in the demonstrations in 2013 and 2014.

de Higiene Mental praticava biopolíticas eugênicas e racistas."²⁹ Esse perfil se manteve sem melhoras significativas até meados da década de 1980, após denúncias à violência desumana que seguia sendo rotina na Colônia desencadear uma reforma institucional. Ainda assim, a brutalidade da existência de asilos, manicômios e hospitais psiquiátricos não se define exclusivamente pelo que se passa em seu interior, mas abrange também o modo como a sociedade em geral distingue sanidade e insanidade, normalidade e aberração, cidadania e segregação.

Por tudo isso, é incalculável a diferença entre encontrar a obra de Bispo dentro do ambiente propositalmente asséptico dos museus de arte e dentro do espaço em que foi feita. E por tudo isso, também, é de se imaginar o arripio de Eleonora Fabião ao ser convidada por Daniela Labra a participar de uma exposição feita em diálogo com a obra de Bispo, dentro da Colônia Juliano Moreira, hoje chamada Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira.

Eleonora propôs uma série de cinco ações coletivas realizadas durante um intervalo de 12 horas (das 6h da manhã às 18h da tarde, uma a cada três horas). Tanto nos materiais empregados (bambus, fitas metaloides, lâmpadas, bateria) quanto na relação com a luminosidade, *azul azul azul e azul* tinha diversos pontos de contato com a série realizada antes na Wall Street. Não obstante, além das singularidades desses dois contextos, havia uma diferença abissal em jogo: entre os elementos agora mobilizados, estavam três itens muito importantes da obra-arquivo de Bispo, o *Manto da apresentação*, o jaquetão *Eu vim* e o barco *Vela Roxa*. Nos horários indicados pela museóloga para evitar sua exposição a fortes luminosidades, cada um desses itens integrou as caminhadas-procições, elevados em andores e protegidos por cúpulas de acrílico.

Observando cada movimento, cada cruzamento entre os marcos e caminhos da Colônia e o legado de Bispo e entre este e a composição performática-ritual de Eleonora, e entre esta e os gestos e percepções de colaboradorxs e testemunhas das ações, e entre estes e a polivalência da missão-construção de Bispo, conforma-se um ciclo espiral de ressignificação, identificação e diferença. *azul azul azul e azul* é onde a obra de Eleonora vê-se em abismo, torna-se sagrada, exerce crítica institucional, faz teoria da arte e da linguagem, performa cura, reabre feridas, talvez todas essas coisas, talvez nenhuma, talvez todas e nenhuma, mas, sem dúvida, cria oportunidade para uma experiência psicofísica que transforma a vida.



***Eles são muitos
Mas não podem voar³⁰***

Blanchot, tocando as linhas de Kafka, escreve: “a literatura anuncia-se como o poder que emancipa, a força que afasta a opressão do mundo (...)” Seu pensamento prossegue: “Escrever é conjurar os espíritos, é talvez libertá-los contra nós, mas esse perigo pertence à própria essência do poder que liberta.”³¹ Libertá-los contra nós! O ensaísta nos propõe que o ofício de escrever tem tal potência que pode levar seu próprio autor, aliás, ele próprio como o primeiro da fila, a emancipar-se, a revisitar, ainda que dolorosamente, sua história, a romper o silêncio imposto, a rasgar seus pactos mais elementares com o mundo. A escrita, essa navalha afiada, faz questionar toda coisa dita, todo corpo ao chão, graças, sobretudo, à sua fabulação absurda e verossimilhante.

Um túnel para as profundezas de si seria suficiente para iniciar a revolução? Pergunta de cunho prático, de inexistência retórica. Ousando uma articulação com a complexa arquitetura de pensamentos de Michel Foucault, o “si” é um pronome reflexivo, dúbio, com, diante, contra o outro. É um processo, um exercício dialógico. O “cuidado de si”, nas palavras de Foucault, leva sempre a um estado político e erótico ativo e de natureza expansiva. Cuidar de si é subverter os assujeitamentos, é desviar do papel de utensílio, e isso faz sentido se há um rompimento de fronteiras, portanto, um si existindo, insistindo e resistindo na coletividade. O trabalho de Eleonora constrói mais uma ponte:

A carga solipsista é relativizada quando consideramos a alta voltagem relacional de muitos projetos, mas o gesto individual é emblemático. Ando interessada nas performances que, de alguma maneira, encontram no grupo o corpo e a energia necessários para outros voos dramáticos. Algo belo e poderoso disseminado tanto por trabalhos de grupos teatrais como por performers é a indissociabilidade entre ética e estética, entre política e estética.

(...)

P 182-189
**AZUL AZUL AZUL
E AZUL** (BLUE BLUE BLUE
AND BLUE), 2016
Ruas da Colônia
Juliano Moreira
e Museu Bispo
do Rosário Arte
Contemporânea,
Rio de Janeiro



Whoever thinks they can gag the people is sorely mistaken. We may either sing out loud or whisper, depending on the circumstances, but we always speak out. Where are the kings, the judges, the tyrants who tried to silence us? Who carried the fascists and their thousand-year Reich? The laws that consecrated slavery forever and a day, where are they? They are dead, but the people are still alive. Hungry, robbed, bleeding, but alive. To try to stop the people's march to freedom is like trying to stop running water. Wherever there is oppression, there is resistance: such is the law of the laws of history – all the others pass, but this one remains.

Yes, to sing is necessary, it is necessary to have hope, to resist is necessary. Now and always!

Long live the June demonstrations! To struggle is not a crime!

To defend the 23 is to defend all women and men in the struggle!³³

To display the invitation and wait³³

Ou seja, tratar-se ou não de militância não é o ponto nevrálgico da questão. O chamado é por uma ativação do corpo como potência relacional, uma tomada de consciência ativa de que nossas dramaturgias não apenas participam de um determinado contexto, mas criam “estilo de vida” e “situação política.” Sobretudo aqui e agora, neste nosso país, a um só tempo enrijecido e flácido por conta de tantas e tamanhas truculências políticas e descalabros sociais, sobretudo aqui e agora, neste nosso país tão profundamente marcado pela herança colonial, a performance interessa por ser a arte da negociação e da criação de corpo – aqui e agora.³²

LEVANTE aprofunda essas questões, exercita a criação e a prática em coletividade, o engajamento como procedimento, a vontade de fazer junto – pessoas, história, ambiente, terra, instituições, cidade – como condição para a “negociação” e “criação” do corpo. Um corpo de luta! Em 2018, no dia em que se completavam quatro meses em que já perguntávamos quem mandou matar Marielle Franco, Eleonora pensou: “É preciso levantar.” E o fez, ela e catorze pessoas. Levantaram até o pico do Pão de Açúcar, lá fincaram, depois desceram e distribuíram um triângulo, um círculo e um quadrado. As peças ficaram no tempo, levando e guardando água, sol, lua, maresia, poluição, para dali “voar” para três lugares: Ateliê Gaia, Centro de Artes da Maré e sede do grupo de teatro Tá na Rua. Importante frisar: Eleonora pesquisou que, para algumas cosmogonias indígenas, a pedra do Pão de Açúcar é o seio que derama leite e fertiliza a terra ao redor. As peças seguiram para três endereços: foram se derramar, entrar em fluxo, chamar mais gente, fertilizar onde o pé da gente anda. Inevitavelmente, pensar em LEVANTE chama para a conversa o texto de Igor Mendes. O relato do militante conta sobre a condenação dos 23 ativistas que participaram das manifestações de 2013 e 2014.

Enganam-se, portanto, os que pensam que podem amordçar o povo. Podemos cantar alto ou sussurrar, a depender das circunstâncias, mas sempre falaremos. Onde estão os reis, os juízes, os tiranos que tentaram nos calar? Quem levaram os fascistas e o seu Reich de mil anos? As leis que



consagravam a escravidão para todo o sempre, onde estão? Estão mortas, mas o povo segue vivo. Faminto, espoliado, dessangrado, mas vivo. Pretender deter a sua marcha para a liberdade é como pretender deter a água corrente. Onde há opressão, há resistência: esta é a lei das leis da história – todas as outras passam, esta permanece.

Sim, cantar é preciso, é preciso ter esperança, resistir é preciso. Hoje e sempre!

Viva as jornadas de junho! Lutar não é crime!

*Defender os 23 é defender todas e todos que lutam!*³³

Exibir o chamado e esperar³⁴

LEVANTE (UPRISE),
2018
Pão de Açúcar,
Rio de Janeiro

P 198-199
**NO MEIO DA NOITE
TINHA UM ARCO-
ÍRIS, NO MEIO DO
ARCO-ÍRIS TEM
UMA NOITE** (IN THE
MIDDLE OF THE NIGHT
THERE WAS A RAINBOW;
IN THE MIDDLE OF THE
RAINBOW THERE IS A
NIGHT), 2015
Enseada de Botafogo
e Aterro do Flamengo,
Rio de Janeiro

NOTAS

1 Barthes, Roland. *Fragmentos do discurso amoroso*. Lisboa: Edições 70, 2010.

2 Primeira frase de Eleonora Fabião para iniciar uma "palestra/performance", no Sesc Santo Amaro em fevereiro de 2014, no evento PROMPTUS: Intercâmbio Brasil/México de Performance.

3 Entrevista de Ricardo Basbaum à *Arte & Ensaios*, com a participação de Marina Menezes, Maria Luisa Tavora, Simone Michelin, Ronald Duarte, Cecília Cotrim, Alexandre Sá, Daniela Mattos, Beatriz Pimenta e Cezar Bartholomeu, no ateliê deste último, no Rio de Janeiro, RJ, em 29 de novembro de 2012

4 UKELES, Mierle Laderman. MANIFESTO FOR MAINTENANCE ART, 1969! Proposal for an exhibition: "CARE", 1969. Disponível em: <<https://feldmangallery.com/exhibition/manifesto-for-maintenance-art-1969>>. Acesso em: jun. 2021.

5 FABIÃO, Eleonora. "uma performance chamada *Linha*: encontros com o encontro". In: _____; LEPECKI, André (Org.). *Ações*: Eleonora Fabião. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015. p. 102.

6 FABIÃO, op. cit., 2015, p. 102.

7 Idem, p. 14.

8 Idem, p. 17.

9 Nancy, Jean-Luc. *Corpo, fora*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015. p. 7.

10 Trecho da série de conversas "Hic etc nunc", realizadas pelo Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia (MuBE) em julho de 2020.

11 Idem.

12 Idem.

13 Idem.

14 FABIÃO, op. cit., 2015, p. 45.

15 Idem, p. 41.

16 Idem, p. 104.

17 Idem, p. 194.

18 CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. Rio de Janeiro: Vozes, 2007. p. 79. (Original de 1980)

19 "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". FABIÃO, op. cit., 2015, p. 14.

20 TAYLOR, Diana. Eleonora Fabião: tocando o "ao vivo". In: FABIÃO, Eleonora; LEPECKI, André (Org.). *Ações*: Eleonora Fabião. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015. p. 271.

21 Fragmentos de FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, Revista do PPGAC ECA USP, v. 8, 2008. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>>.

22 CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. Rio de Janeiro: Vozes, 2007. p. 157.

23 CÍCERO, Antonio. *Guardar*. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 11.

24 ENTLER, Ronaldo. Testemunhos silenciosos: uma nova concepção de realismo na fotografia contemporânea. *ARS*, n. 8. São Paulo: Departamento de Artes Plásticas da USP, 2006. Disponível em: <http://www.entler.com.br/textos/testemunhos_silenciosos.html>. Acesso em: jun. 2021.

25 FABIÃO, op. cit., 2015, p. 352.

26 Idem, p. 249.

27 MUÑOZ, Beatriz Santiago. I'm going to describe a ritual. Disponível em: <<https://scrolldiving.tltr.biz/>>. Além da citação direta nesse parágrafo, diversos pontos do parágrafo anterior devem à reflexão de Beatriz.

28 FABIÃO, Eleonora. The Archive of Everything that Exists in the World. In: SCHWAEGERMANN, Maria Magdalena; ELY, Karmenlara (Org.). *Infinite Record*. Archive, Memory, Performance. Brooklyn: Brooklyn Art Press, 2016.

29 Idem, p. 103.

30 Ednardo, "Pavão misteriozo", 1974.

31 BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

32 FABIÃO, op. cit., 2008, p. 245.

33 MENDES, Igor. *Resistir é preciso*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

34 FABIÃO, op. cit., 2015, p. 12.

NOTES

1 BARTHES, Roland. *A Lover's Discourse: Fragments*. Hill and Wang, New York, 2010.

2 The first phrase said by Eleonora Fabião to begin a "lecture/performance" at SESC Santo Amaro in February 2014 in the event PROMPTUS: Brazil/Mexico Performance Exchange.

3 Interview with Ricardo Basbaum for *Arte & Ensaios*, with participation by Marina Menezes, Maria Luisa Tavora, Simone Michelin, Ronald Duarte, Cecília Cotrim, Alexandre Sá, Daniela Mattos, Beatriz Pimenta, and Cezar Bartholomeu in the latter's studio in Rio de Janeiro, November 29, 2012.

4 UKELES, Mierle Laderman. MANIFESTO FOR MAINTENANCE ART, 1969! Proposal for an exhibition: "CARE", 1969. Available at: <<https://feldmangallery.com/exhibition/manifesto-for-maintenance-art-1969>>. Accessed June 2021.

5 FABIÃO, Eleonora. "Line New York: talk". In: _____; LEPECKI, André (Org.). *Actions*: Eleonora Fabião. Rio de Janeiro: Tamandua Arte, 2015. p. 102.

6 FABIÃO, op. cit., 2015, p. 102.

7 Idem, p. 14.

8 Idem, p. 17.

9 NANCY, Jean-Luc. *Corpus* (Perspectives in Continental Philosophy). New York: Fordham University Press, 2008.

10 Excerpt from the series of conversations "Hic etc nunc" at the Brazilian Museum of Sculpture and Ecology (MuBE) in July 2020.

11 Idem.

12 Idem.

13 Idem.

14 FABIÃO, op. cit., 2015, p. 45.

15 Idem, p. 41.

16 Idem, p. 104.

17 Idem, p. 194

18 CERTEAU, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Berkley, University of California Press, 1984, p. 38 (originally published in 1980).

19 "On the street I came to understand the following: this first action is not exactly about site-specific art, but about opening spaces. Or still, it is about performing the opening of a dimension: 'a state of art without art', as Mário Pedrosa says". FABIÃO, op. cit., 2015, p. 14.

20 TAYLOR, Diana. Eleonora Fabião: touching the "live". In: FABIÃO, Eleonora; LEPECKI, André (Org.). *Actions*: Eleonora Fabião. Rio de Janeiro: Tamandua Arte, 2015. p. 271.

21 Fragmentos de FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, Revista do PPGAC ECA USP, v. 8, 2008. Available at: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>>.

22 CERTEAU, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Berkley, University of California Press, 1984, p. 92.

23 CÍCERO, Antonio. *Guardar*. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 11.

24 ENTLER, Ronaldo. Testemunhos silenciosos: uma nova conception de realismo na fotografia contemporânea. *ARS*, n. 8. São Paulo: Department of Visual Arts, University of São Paulo, 2006. Available at: <http://www.entler.com.br/textos/testemunhos_silenciosos.html>. Accessed June 2021.

25 FABIÃO, op. cit., 2015, p. 352.

26 Idem, p. 249.

27 MUÑOZ, Beatriz Santiago. I'm going to describe a ritual. <<https://scrolldiving.tltr.biz/>>. In addition to the direct quote in this paragraph, various points in the previous paragraph also draw on the reflection by Beatriz.

28 FABIÃO, Eleonora. The Archive of Everything that Exists in the World. In: SCHWAEGERMANN, Maria Magdalena; ELY, Karmenlara (Org.). *Infinite Record*. Archive, Memory, Performance. Brooklyn: Brooklyn Art Press, 2016.

29 Idem, p. 103.

30 Ednardo, "Pavão misteriozo", 1974.

31 BLANCHOT, Maurice. *The Space of Literature*. University of Nebraska Press, Lincoln, Nebraska, 1982, p. 73.

32 FABIÃO, op. cit., 2008, p. 245.

33 MENDES, Igor. *Resistir é preciso*. São Paulo: n-1 editions, 2018.

34 FABIÃO, op. cit., 2015, p. 12.





PABLO ASSUMPÇÃO BARROS COSTA

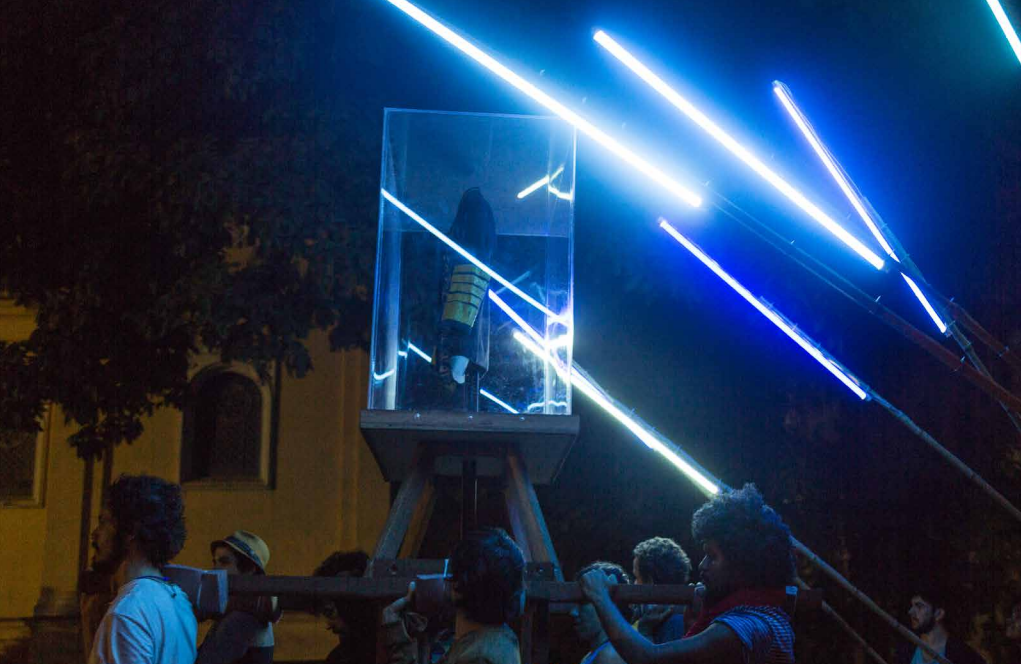
ANIMATÉRIAS DO COMUM: AS AÇÕES COLETIVAS DE ELEONORA FABIÃO

PABLO ASSUMPÇÃO
BARROS COSTA
é pesquisador
e professor do
Programa de Pós-
-Graduação em Artes
da UFC [RESEARCHER
AND PROFESSOR OF THE
GRADUATE PROGRAM IN
ARTS AT UFC]

"[...] poderíamos dizer que o que buscamos é sair da metafísica da presença, dada na figura do uno, para a física da presença, dada em uma nulidade transubstancial, no consentir em não ser (único), na inseparabilidade diferencial, na proximidade e distância entre fazer uma vida e suas fantasmagóricas, *animateriais* ações"

(FRED MOTEN)¹

"Eu não queria me formar / Não queria nascer / Não queria tomar forma humana / Carne humana e matéria humana / [...] / Eles é que me botam pra nascer todo dia / [...] / Me encarnam me desencarnam me reencarnam / Me formam em menos de um segundo / [...] / Eu era gases puro, ar, espaço vazio, tempo / [...] / Eu não tinha formação / Não tinha formatura / Não tinha onde fazer cabeça / Fazer braço, fazer corpo / Fazer orelha, fazer nariz / Fazer céu da boca, fazer falatório / Fazer músculo, fazer dente / Eu não tinha onde fazer nada dessas coisas / Fazer cabeça, pensar em alguma coisa / Ser útil,



ANIMATERIALS OF THE COMMONS: THE COLLECTIVE ACTIONS OF ELEONORA FABIÃO

PABLO ASSUMPÇÃO BARROS COSTA

"[...] we could say that what we're after is a move from the metaphysics of presence, given in the figure of the one, to the physics of presence, given in transubstantial no-thing-ness, in consent not to be (single), in differential inseparability, in the nearness and distance of the making of a living and its spooky, *animaterial* actions"

(FRED MOTEN)¹

"I didn't want to be raised / I didn't want to be born / I didn't want to take human shape / Human flesh and human matter / [...] / They make me be born every day / [...] / Incarnate me disembody me reincarnate me / Shape me in less than a second / [...] / I was pure gases, air, empty space, time / [...] / I had no shape / I had no upbringing / Had no place to make a head / To make arms, to make a body / To make ears, to make a nose / To make the roof of the mouth, to make chit-chat / To make muscles, to make teeth / I had nowhere to make such things / To make a head, to think of something / To be useful, intelligent, to be reasoning / I had nowhere to get any of that / I was pure empty space"

(STELA DO PATROCÍNIO)²

inteligente, ser raciocínio / Não tinha onde tirar nada disso / Eu era espaço vazio puro"

(STELA DO PATROCÍNIO)²

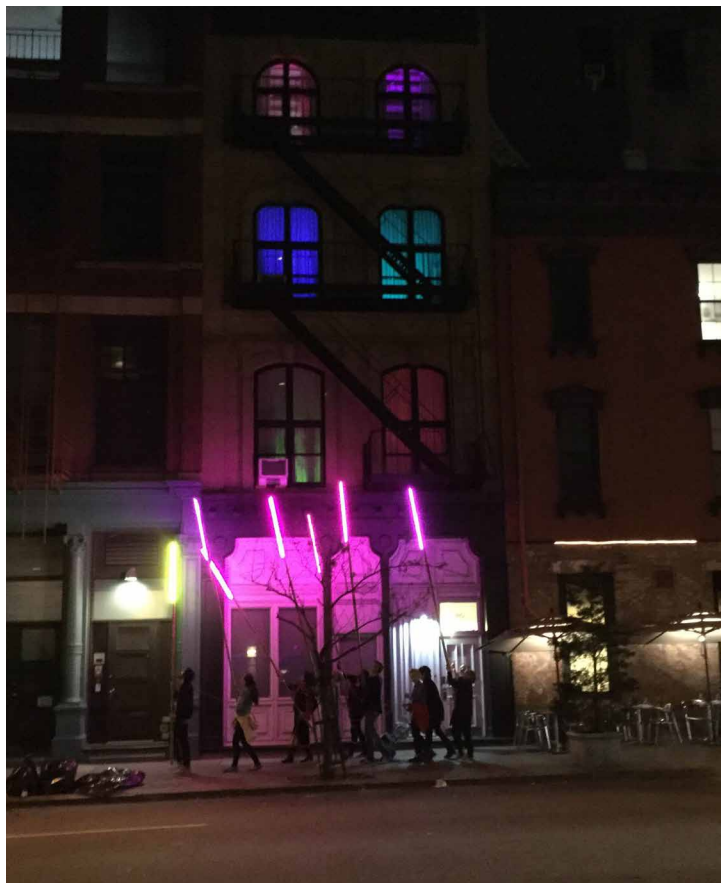
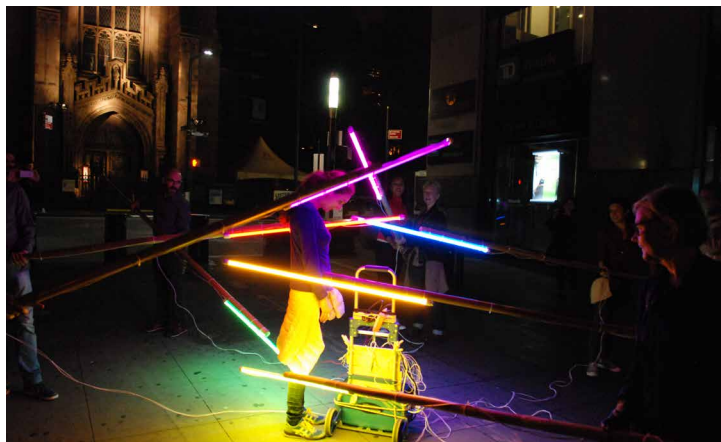
Para iniciar, é preciso antes desprogramar: desencarnar e reencarnar o corpo, o mundo, o falatório. O corpo não é mais delimitado na pele. O mundo não é mais o mundo. O autor não é mais sujeito – útil, inteligente, raciocínio, céu da boca. Consentir em não ser uno. Despossuir a arte de si própria; a matéria do material. Reencarnar o tempo como gás: a ionização do tempo-gás neon, ao gerar radiação ultravioleta, produz um corpo de luz visível. Sete lâmpadas azuis, carregadas por sete pares de mãos, acopladas em sete varas de bambu, consentem em fazer uma vida, em inseparabilidade diferencial com a luz. Esse mundo-carne-azul animaterializa ação artística na Colônia Juliano Moreira, hospital psiquiátrico do Rio de Janeiro, onde Stela do Patrocínio viveu por quase trinta anos. Azul era a cor da aura de Arthur Bispo do Rosário, paciente da mesma instituição psiquiátrica, corpo-raciocínio reencarnado em procissões de um coletivo de pessoas não-unitárias, mas também não-binárias.

É preciso desprogramar a imagem do mundo: *it must be done*. Lançar-se no "revezamento negativo entre coisidade e nulidade que é dado como asserção, e em defesa da diferença sem separação, do consentir em não ser um único ser."³ A arte é a vida é a ação é o bando é a política é a estética é o desejo é a cor é o som é o chão é o céu são os bambus é o corpo é o andor é a alvorada é o meio-dia é o poente é a cidade são os tijolos é a Maré é a assembleia é o quadrado são as cadeiras é a escola é Curitiba é o teatro é o hospital é o levante é o rosa-choque é o maracatu é o amarelo é a artista é Mário de Andrade é o desentendimento é a matéria é o espírito.

O compasso é dado pelos programas performativos de Eleonora Fabião, sobretudo os mais recentes, desde 2015. Esses trabalhos singularizam formações coletivas que acionam e propagam situações dialógicas, distribuem a volição e carregam um sentido de comprometimento com a ação poética que, em escala molecular, provoca corrosivas infiltrações nas estruturas do pensamento ordenado e dos conceitos mediadores das experiências estética e política herdadas pela ficção moderna da razão universal.

P 200-202

**AZUL AZUL AZUL E
AZUL** (BLUE BLUE BLUE
AND BLUE), 2016
Ruas da Colônia
Juliano Moreira
e Museu Bispo
do Rosário Arte
Contemporânea,
Rio de Janeiro



P 204-209
**SÉRIE COISAS QUE
 PRECISAM SER
 FEITAS - SCQPSF**
 [THINGS THAT MUST BE
 DONE SERIES - TTMBDS],
 2015
 Wall Street e
 arredores, Nova York

Obliteração do entendimento: uma po-ética

Se é certo que as cartografias dualistas que separam (e antagonizam) indivíduo e coletivo, corpo e mundo, sujeito e objeto, arte e vida estão em crise há décadas, também é certo que o pensamento crítico que procura estudá-las e superá-las permanece limitado pelos próprios termos que dão consistência àquilo que esse pensamento pretende suplantar: o entendimento. Daí a relevância de se voltar para uma arte como essa, que alveja impiedosamente a racionalidade funcional. *Things that must be done*. Coisas PRECISAM ser feitas. Para Eleonora Fabião: alavancar variações cinéticas e cromáticas no espaço público ao redor da bolsa de valores da cidade de Nova York, por exemplo.

Composta por cinco ações, cada uma em horários diferentes, conforme a posição do sol em relação ao horizonte, a série que leva justamente o título *Coisas Que Precisam Ser Feitas* foi realizada pela artista e mais dez colaboradores, em 2015, durante a Bienal Performa. No primeiro dia, às 11 da manhã e às 11 da noite, o coletivo concatenou sete varas de bambu de 3.4 metros de comprimento, paralelas ao chão, no formato de uma serpente. Entre um bambu e o próximo, os corpos seguravam uma ponta de cada vara, atuando como as articulações ósseas de um grande esqueleto que serpenteia no asfalto e nas calçadas. No meio da multidão de turistas, trabalhadores e pedestres, a longa serpente abriu passagem, atraindo curiosidade, perguntas, interessados em participar.

No dia seguinte, ao meio-dia, a segunda ação consistiu em outra caminhada com os mesmos sete bambus, dessa vez em posição vertical e amarrados entre si no topo por um barbante de algodão. A amarração formava um varal de 12 metros de comprimento, do qual pendiam tiras de fita metaloide prateadas e douradas. O brilho das fitas, numa inflexão carnavalesca daquele espaço público hipervigiado, também solicitava toda sorte de indagação: o que é isso? Para que estão fazendo isso? Por que hoje? Por que aqui? São brasileiros; é um carnaval? No terceiro dia, ao pôr do sol, o coletivo saiu às mesmas ruas com os sete bambus, cada um deles agora com uma lâmpada de tungstênio amarrada em seu topo (seis em tons de rosa e uma amarela), conectadas a uma bateria arrastada em um carrinho de

To begin, it is necessary first to deprogram: to disembody and to reincarnate the body, the world, chit-chat. The body is no longer demarcated by the skin. The world is no longer the world. The author is no longer subject—useful, intelligent, reasoning, roof of the mouth. Consent not to be one. Dispossess art of itself; the matter of the material. Reincarnate time as gas: the ionization of neon time-gas by generating ultraviolet radiation produces a body of visible light. Seven blue lamps carried by seven pairs of hands coupled to seven bamboo sticks consent to make a life in differential inseparability with the light. This blue-flesh-world animaterializes artistic action at the Colônia Juliano Moreira [Juliano Moreira Colony], the psychiatric hospital in Rio de Janeiro where Stela do Patrocínio lived for nearly thirty years. Blue was the color of the aura of Arthur Bispo do Rosário, a patient at the same psychiatric institution, a body-reasoning reincarnated in processions of a collective of nonunitary but also nonbinary persons.

It is necessary to deprogram the world's image: *it must be done*. To launch into the "negative relay between thingliness and nothingness that is given as an assertion, and in defense, of difference without separation, of consent not to be a single being."³ Art is a life is action is the band is politics is aesthetics is desire is color is sound is ground is the sky is bamboo is the body is the litter is the daybreak is noon is dusk is the city is the bricks is Maré is the assembly is the square is the chairs is the school is Curitiba is the theater is the hospital is the uprising is hot pink is maracatu is yellow is the artist is Mário de Andrade is misunderstanding is matter is spirit.

The beat is given by Eleonora Fabião's performative programs, especially the more recent ones, since 2015. These works singularize collective formations that mobilize and propagate dialogical situations, distribute volition, and bear a sense of commitment to poetic action which (on a molecular scale) provokes corrosive infiltrations in the structures of ordered thinking and of the mediating concepts of both aesthetic and political experience inherited from that modern fiction called universal reason.

Obliteration of understanding: a "poethics"

While it is true that the dualist cartographies that separate (and antagonize) the individual and the collective, body and world, subject and object, and art and life have been in a crisis for decades, it is also true that the critical thinking that seeks to study them and overcome them remains constrained by the very terms that lend consistency to what this thinking intends to supplant: understanding. Hence the relevance of turning to an art like this, which mercilessly slays functional rationality. *Things that must be done*. Some things simply MUST be done. For Eleonora Fabião: to propagate kinetic and chromatic variations in the public space around the New York Stock Exchange, for example.

Consisting of five actions, each at different times according to the Sun's position in relation to the horizon, the series called *Things That Must Be Done* was performed by the artist and ten collaborators in 2015 during the Performa Biennial. On the first day, at 11:00 AM and 11:00 PM, the collective lined up seven bamboo sticks each 3.4 meters long, parallel to the ground, in the shape of a snake. Between one bamboo stick and the next, the bodies held one tip on each stick, acting as joints in a huge skeleton that snaked along the pavement and sidewalks. The long snake slithered its way through the crowd of tourists, workers, and pedestrians, drawing curious looks, questions, and people interested in participating.

The next day, at noon, the second action consisted of another walk with the same seven bamboo sticks, this time positioned vertically and tied together at the tip with cotton string. The tied sticks formed a clothes-drying rack 12 meters long with silver and gold foil strips hanging from it. The glittery strips, in a carnivalesque twist in that hyper-surveilled public space, also provoked all sorts of questions: What is that? Why are they doing that? Why today? Why here? They're Brazilians, is it a carnival? On the third day, at sundown, the collective took to the same streets with the seven bamboo sticks, each now with a tungsten lamp tied at the tip (six in shades of pink plus one yellow), connected to a battery pulled in a wheelbarrow. The collective's chromatic-

carga. A caminhada jorro-cromática do coletivo atravessou a passagem do dia para a noite em Wall Street, mais uma vez a dialogar com a infraestrutura física e com as pessoas da região. Na ação *Paleta de Rothko*, no quarto dia, os bambus foram vestidos em camadas de lycra colorida, cada sequência de cores a corresponder a uma tela específica do pintor Mark Rothko. A ação com as varas-pintura aconteceu ao nascer do sol. No último dia, à meia-noite, os bambus voltaram a se paramentar com lâmpadas coloridas, dessa vez nas sete cores do arco-íris. Em bloco, o coletivo conduziu o arco-íris no espaço público do distrito financeiro madrugada adentro.

As ações, ora confundindo-se com o movimento intenso da cidade, ora provocando choques com esse mesmo movimento, atraíam muitas questões, depois compiladas pela artista: O que vocês estão fazendo? Isso é um protesto contra pena de morte?, todos esses cabos elétricos? Mas, pra que isso? Sobre o que é isso? Por que vocês estão fazendo isso? Um arco-íris no meio da noite. Isso é errado; Deus não criou arco-íris noturno. Isso é arte? Eu não entendi. Eu entendi. Eu amo isso. Como é possível? Isso não faz sentido nenhum e faz todo sentido. O que está acontecendo? Performance. Ah! Coisa dos anos setenta! Para quem vocês estão trabalhando? Vocês vendem isso? Como se vende isso? Isso é uma miniparada do orgulho gay, não é? Vocês têm permissão? O de ontem, a nuvem cor-de-rosa, era muito mais bonita. O que vocês estão reivindicando?⁴

Criando-se e movendo-se no espaço e no tempo ordenados pelo paradigma do capital, onde toda ação e objeto adquirem sentido e valor a partir de seu posicionamento relativo a um uso ou um valor de troca, a cognição do transeunte é paralisada por ações aparentemente "inúteis" e entra numa busca neurótica por sentido figurativo. Ao incitar equações paradoxais do valor – "isso é algo que precisa ser feito", isso mesmo, só isso, tudo isso – e mobilizar unidades não linguísticas da cognição, a ação artística nessa série força um deslocamento político da própria percepção. Para realmente atender à necessidade das "coisas que precisam ser feitas", o sujeito precisa abrir mão da sua imagem de mundo, descartar a ferramenta do entendimento.

Denise Ferreira da Silva identifica como questão ética fundamental do nosso tempo a recusa em responder à



spilling walks traversed the transition from day to night on Wall Street, once again in dialogue with the physical infrastructure and the habitués. In the action *Rothko Palette*, on the fourth day, the bamboo sticks were cloaked in layers of colored Lycra, each color palette corresponding to a specific painting by Mark Rothko. The action with the painting-sticks happened at sunrise. On the last day, at midnight, the bamboo sticks were decked out again with colored lamps, this time with the seven colors of the rainbow. The collective carried the rainbow across the financial district's public space far into the wee hours of the night.

The actions, alternately mistaken for part of the city's intense human traffic and clashing with this same hubbub, triggered numerous questions, later compiled by the artist: What are you all doing here? Are you protesting the death penalty? What are all these electric cables for? What's this for? What's this about? Why are you doing this? A rainbow in the middle of the night. This is all wrong; God didn't make night-time rainbows. Is this art? I don't get it. I get it. I love this. How do you do it? This doesn't make sense and it makes complete sense. What's happening? Performance. Oh! A thing from the seventies! Who are you working for? Are you selling this? How do you sell this? This is a miniature gay pride parade, right? Do you have a permit? The one yesterday with the pink cloud was a lot prettier. What are you demanding?⁴

Created and moving within a space and a time ordered by the paradigm of capital, where all actions and objects acquire meaning and value based on their position in relation to a use-value and an exchange-value, the passerby's perception is paralyzed by apparently "useless" actions and launches into a neurotic search for figurative meaning. By inciting paradoxical equations of value — "this is something that must be done", exactly this, just this, all of this — and animating nonlinguistic units of cognition, the artistic action in this series forces a political shift in perception itself. To really meet the need of the "things that must be done", the subject needs to forgo his or her image of the world, to discard the tool of understanding.

Denise Ferreira da Silva identifies as a fundamental ethical question of our time the

refusal to respond to the equation of value (always already posed) that maintains the subject determined by the fantasy of sovereignty (self-determination) and universal consciousness (understanding) as an aesthetic measure of the "Ordered World". This equation of value sustains and is sustained by the fiction of the subject's (Spirit's) total access to worldly things (matter). But certain artistic works aesthetically mobilize the imagination in order to liberate it from universal understanding, recuperating the de-territorializing statute of matter over the purported spirit, thereby producing deviations from the humanist conception of value.⁵ For Ferreira da Silva, this is an eminently "poethic" action,⁶ which breaks with the modern notion of the subject's criticality that still conditions our limited approach to art.

Eleonora Fabião's series precisely does not operate in criticality — that is, it does not encourage reflections mediated by the terms and world representations already given to the universal subject's reasoning, where spirit and matter assume opposite values. Hence its intense disruption of expectations and protocols of recognition in relation to art and its value in the world. To relate to the set of chromatic and kinetic variations of space and time in these "imperative" actions, it is mandatory first to glimpse new worlds — and to obliterate understanding. Ultimately, this obliteration is the principal *thing that must be done*.⁷

The creation of the "artistic work" in this and other series by Eleonora Fabião, which I present next, cannot be separated then from the orchestration of another image of the world and another experience of the social. Rather than being faced with a set of works that interact with the world's materiality, we are coming across a work that infiltrates the very genesis of the world's materialization, and that alters its physical and symbolic coordinates. Clues for a renewed conception of the entanglement of art and life germinate in the new worlds that are shaped by these art works, ruled by counter-ontologies of materiality and by alternative modes of social cohesion.

Animaterials of the commons

"There is, let's say, a basic material, a ground-work material: the circumstances. The thing

equação de valor (sempre já dita) que mantém o sujeito determinado pela fantasia da soberania (autodeterminação) e da consciência universal (entendimento) como medida estética do "Mundo Ordenado." Essa equação de valor sustenta e é sustentada pela ficção do acesso total do sujeito (espírito) sobre as coisas do mundo (matéria). Mas algumas obras artísticas mobilizam eticamente a imaginação, libertando-a do entendimento e reconfigurando o estatuto desterritorializante da matéria sobre o suposto espírito, produzindo assim desvios da concepção humanista de valor.⁵ Para a autora, isso é uma ação eminentemente "po-ética" (*poethic*),⁶ que rompe com a noção moderna de criticalidade do sujeito, a qual ainda condiciona nossa limitada aproximação com a arte.

A série de Eleonora Fabião justamente não opera na criticalidade — isto é, não fomenta reflexões mediadas por termos e representações de mundo já dadas ao raciocínio do sujeito universal, onde espírito e matéria assumem valores opostos. Daí sua intensa desorganização das expectativas e protocolos de reconhecimento em relação à arte e ao seu valor no mundo. Para relacionar-se com o conjunto de variações cromáticas e cinéticas do espaço e do tempo nessas imperativas ações é obrigatório vislumbrar novos mundos — e obliterar o entendimento. Em última instância, é essa obliteração a principal *thing that must be done*.⁷

A criação da "obra artística" nesta e nas outras séries de Eleonora Fabião, que apresento a seguir, não se separa portanto da orquestração de uma outra imagem de mundo e de uma outra experiência do social. Não estamos sequer diante de um conjunto de obras que interagem com a materialidade do mundo, mas de obras que se infiltram na própria gênese de sua materialização, e que alteram suas coordenadas físicas e simbólicas. Desse outro mundo que o trabalho configura, regido por contraontologias da matéria e por outros modos de coesão social, brotam pistas para uma renovada concepção do emaranhado arte-vida.

Animatérias do comum

"Há, digamos, uma matéria de base, uma matéria-chão: as circunstâncias. A coisa consiste em escutar as circunstâncias

consists of listening to the circumstances and of diving into them – to be moved by them, to move with them, and to move them in directions that I find precise (necessary and on target). The work is to deal with places, persons, institutions, legislations, historical mass, and ghostly matter. To deal with volumetry, velocities, densities, colors, luminosities, atmospheres, force fields. To deal with multiple perspectives, points of view, knowledges, systems of inclusion and exclusion, places of speech, and silencing forces”

(ELEONORA FABIÃO)⁸

The procedures orchestrated by Eleonora Fabião in her actions, from the “solo” to the

collective pieces, have been expanding and increasingly encompassing more agencies. Starting with the series *azul azul azul e azul* [blue blue blue and blue, 2016], the works began to integrate not only a set of human agents, but also a multiplicity of public institutions, spinning off into dramaturgies that consist (as the artist says) of “diving into the circumstances” and dealing with them. This incorporation of more and more people, more spaces, more institutions in the performance, brings greater maturity to the conceptual coupling of materiality/subjectivity of (and in) the work of art. From subjectivity as production of the individual-subject, we move to the more complicated notion of subjectivity as a distinctly collective phenomenon and later



P 212-214
**AZUL AZUL AZUL E
AZUL** (BLUE BLUE BLUE
AND BLUE), 2016
Ruas da Colônia
Juliano Moreira
e Museu Bispo
do Rosário Arte
Contemporânea,
Rio de Janeiro

e me meter nelas – ser movida por elas, mover-me com elas e movê-las nas direções que me parecem precisas (necessárias e certas). O trabalho é lidar com lugares, pessoas, instituições, legislações, massa histórica e matéria fantasma. Lidar com volumetrias, velocidades, densidades, cores, luminosidades, atmosferas, campos de força. Lidar com múltiplas perspectivas, pontos de vista, saberes, sistemas de inclusão e exclusão, lugares de fala e forças de silenciamento”

(ELEONORA FABIÃO)⁹

Os procedimentos orquestrados por Eleonora Fabião nas suas ações, desde os “solos” até as coletivas, vêm expandindo e cada vez abarcando mais agências. A partir da série *azul azul azul e azul*, as obras passam a integrar não apenas um conjunto de agentes humanos, mas também uma multiplicidade de instituições públicas, desdobrando dramaturgias que consistem, como diz a artista, em “se meter nas circunstâncias” e lidar com elas. Essa incorporação de cada vez mais gente, mais espaços, mais instituições na performance, traz consigo uma maturação dos modos de compreendermos a dupla conceitual materialidade/subjectividade da/na obra de arte. Da subjectividade como produção do indivíduo-sujeito, passamos à noção mais complicada da subjectividade como fenômeno distintamente coletivo e depois à ideia ainda mais complexa da subjectividade enquanto produzida também pelas instituições, inseparável da materialidade destas. Ao singularizar esses diferentes níveis de matéria e subjectivação na obra, as ações também multiplicam um “aglomerado sincrônico” de tempos e espaços.⁹

Mas, afinal, quais são as “circunstâncias”? Em linhas gerais, listo as seguintes: um país marcado por desenvolvimento econômico dependente, em processo de reconstrução e redemocratização após mais de duas décadas de ditadura militar, situado na periferia geopolítica de um mundo em forte aceleração neoliberal. Toda e qualquer arte de performance produzida nesse contexto participa de um aglomerado sincrônico que inclui ainda, além das matérias agenciadas pela obra: os sucessos e os fracassos da Constituição Cidadã de 1988, a “ameaça” de maior inclusão social por ela planejada, o fortalecimento da lógica financeira em todos os níveis da produção social, a falha fundamental e programada na redistribuição de renda, a contínua readaptação do patriarcado

to the even more complex idea of subjectivity as also produced by the institutions, inseparable from their materiality. By singling out these different levels of materials and subjectivation in the work, the actions also multiply a "synchronic structure" of times and spaces.⁹

But what are the "circumstances" after all? In broad strokes, I can list the following: a country (Brazil) marked by dependent economic development in a process of reconstruction and re-democratization after more than two decades of military dictatorship, situated on the geopolitical periphery of a world in breakneck neoliberal acceleration. Any and all performance art produced in this context participates in a synchronic structure that further includes the following (in addition to the materials mobilized by the work): the successes and failures of the 1988 Citizens' Constitution, the "threat" of greater social inclusion as laid out by said Constitution, the strengthening of financial logics at all levels of social production, the basic and programmed failure of income redistribution, the continuous readaptation of the colonial patriarchy, the rise in urban violence, the break with conciliatory pacts (the demise of the ideology of racial democracy, for example), and the insurgence of micro-activisms (black, indigenous, feminist, LGBTQI+, etc.). In the case of the series *azul azul azul e azul*, the following are added to all of the above: the Colônia Juliano Moreira

(a psychiatric institution)*, the anti-asylum movement, the Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, the latter's employees, 19 collaborators, the ghostly matter of Arthur Bispo do Rosário, three pieces from his inventory – the *Manto da apresentação* [Presentation mantle], the *Vela Roxa* boat [Purple Sail], and the *Eu vim* admiral's jacket [I came] –, wooden litters, acrylic domes, bamboo sticks, tungsten lamps in various tones of blue, sisal rope (30 meters) wrapped with scraps in various tones of blue, metallic strips (blue, green, silver, and gold), electric cables, a truck battery, transformer, and wheelbarrow. The Sun, the ground, the weather, and the community around the Colônia.

The five actions in the series, as in *Things That Must Be Done*, consisted of walks every three hours over the course of the day, at 6:00 AM, 9:00 AM, 12:00 noon, 3:00 PM, and the last one at 6:00 PM. In the first action, with dim light at daybreak, the collective walks carrying the *Manto da apresentação*, an extraordinary work by Bispo do Rosário, suspended on a litter and covered by a protective dome. The walk, in the form of a procession, circles around the museum's building.¹⁰ Upon return, the mantle is positioned in the exhibition space. In the second action, the collective carries the *Vela Roxa* boat, also on a litter and under a dome, which is now covered with blue fabric, protecting the

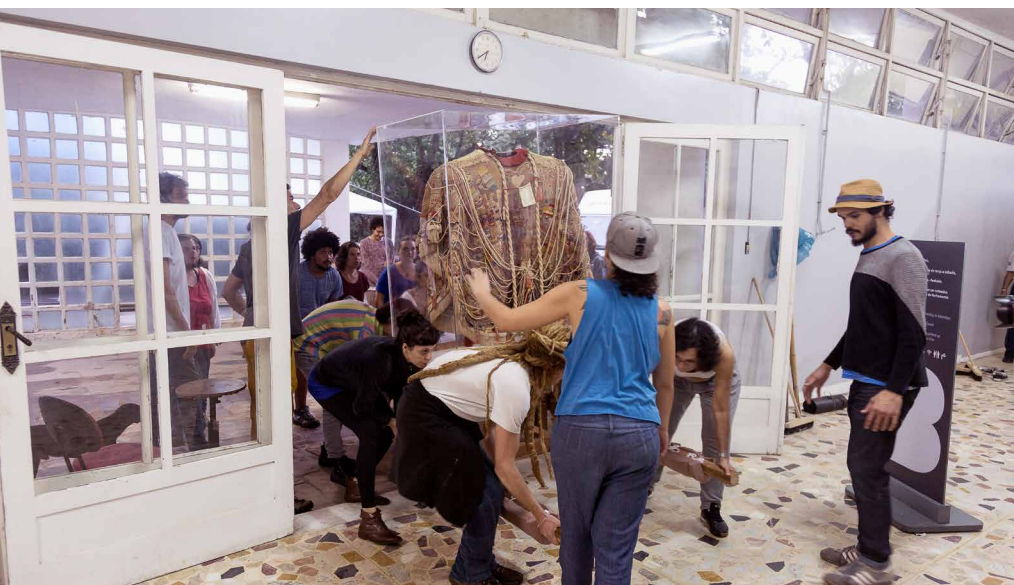
*
[COLÔNIA JULIANO MOREIRA IS ALSO THE NAME OF THE NEIGHBORHOOD WHERE THE INSTITUTION IS LOCATED – TRANSLATOR'S NOTE]

colonial, a escalada da violência urbana, a ruptura com os pactos conciliatórios (a derrocada da ideologia da democracia racial, por exemplo), a insurgência dos microativismos (negro, indígena, feminista, LGBTQI+ etc.).

No caso da série *azul azul azul e azul*, soma-se a isso tudo: a instituição psiquiátrica Colônia Juliano Moreira, a luta antimanicomial, o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, seus funcionários, dezenove colaboradores, a matéria fantasma de Arthur Bispo do Rosário, três peças do seu inventário – o *Manto da apresentação*, a embarcação *Vela Roxa* e o jaquetão *Eu vim* –, andores de madeira, cúpulas de acrílico, varas de bambu, lâmpadas de tungstênio em variados tons de azul, corda de sisal (30 m) envolvida por retalhos em variados tons de azul, fitas metaloide (azuis, verdes, prata e douradas), cabos elétricos, bateria de caminhão, transformador e carrinho de carga. O sol, o chão, o tempo, a comunidade em torno da Colônia.

As cinco ações da série, como em *Coisas Que Precisam Ser Feitas*, consistiam em caminhadas, ocorridas a cada três horas ao longo do dia: às 6h, 9h, 12h, 15h e, a última, às 18h. Na primeira ação, na baixa luminosidade da alvorada, o coletivo caminha carregando o *Manto da apresentação*, excepcional obra de Bispo do Rosário, suspenso em um andor e coberto por uma cúpula protetora. A caminhada, aos moldes de uma procissão, faz um anel em torno do prédio do museu.¹⁰ Na volta, a obra é posicionada no espaço expositivo. Na segunda ação, o coletivo carrega a jangada *Vela Roxa*, também em um andor e sob uma cúpula, que agora está coberta por um tecido azul, protegendo a peça da luz direta do sol. O movimento é cruzar e ligar dois portais – a entrada da Colônia Juliano Moreira e a entrada da Escola Municipal Juliano Moreira, ali perto – e na volta posicionar a obra no espaço expositivo.

Ao meio-dia, a terceira caminhada leva para passear uma imensa corda de sisal (30 m) esticada, recoberta com diversos tons de azul, pelas ruas principais da Colônia e nas obras da via Transolímpica. Duas semanas antes, essa mesma corda havia sido customizada na Praça do Anil, zona oeste do Rio de Janeiro, durante uma manifestação pelo Dia Nacional da Luta Antimanicomial. A ação de envolver a corda com tecidos azuis teve a colaboração de médicos, enfermeiros, pacientes, familiares e apoiadores da luta antimanicomial que participavam do evento, além



piece form the direct sunlight. The movement crosses and links two gateways – the entrance to the Colônia Juliano Moreira and the entrance to the nearby Juliano Moreira Municipal School – and upon returning to the museum, the piece is positioned in the exhibition space.

In the third walk, at noon, the collective takes a stroll with a long sisal rope (30 meters) stretched out, covered with scraps of various tones of blue fabric, along the main streets of the Colônia and the construction work under way for the Trans-Olympic Beltway. Two weeks earlier, the same rope had been decorated at the Praça do Anil [Anil Plaza] in the West Zone of Rio de Janeiro during a demonstration on the National Day of the Anti-Asylum Struggle. The action of wrapping the rope with blue fabric featured collaboration by physicians, nurses, patients, family members, and supporters of the anti-asylum struggle that were participating in the event, besides passersby, homeless people, and children who were playing in the playground and their parents. The fourth walk, at 3:00 PM, used the bamboo sticks 3.4 meters long, tied together at the tips with cotton string 12 meters long, like a clothes-drying rack with blue, green, silver, and a few golden metallic strips hanging from it. The action's program says: walk with the shiny blue from the museum to the Ulisses Viana Section, where Arthur Bispo do Rosário's cell is located. Surround the site's wall. Stop in front of the gateway. In the wind: shine and tinkle the scintillating fringe. Upon return, position the piece in the exhibition space. At 6:00 PM, the last action consisted of walking from the museum to the Historical Center of the Colônia Juliano Moreira carrying seven lamps in various tones of blue attached to the tips of the bamboo sticks. In the Historical Center, recover the wooden litter where Bispo do Rosário's *Eu vim* jacket is displayed and carry the work to the museum's exhibition space, accompanied by the seven blue-light-angels suspended in the sky.¹¹

The series *azul azul azul e azul* distributes aesthetic action in and through a multiplicity of human and nonhuman materials, intra-related in a process of mutual agential constitution: all the heterogeneous elements invoked in and through the actions enact aesthetics, enact politics, and

enact the expansion of the existential horizon. The psychiatric institution's space, for example, does not act as a stage, or the mere "setting for the work", but as a constitutive physical presence in the aesthetic action, bearing a material and discursive force articulated in and through this very action. The Colônia as material was already there, but its aesthetic agency did not preexist its mobilization in the "performance": the different movements in *azul azul azul e azul* produce agential cuts from which the walking bodies and the circumstantial bodies (Bispo's cell, his pieces, the gateway, the Praça do Anil, the passersby, the anti-asylum movement, the gateway to the Municipal School, etc.) assume their significant contours within the performative phenomenon.¹²

The walk is topological, traced out on a mental representation of the space, but it recreates this space both intensively and extensively. Each walk's topology includes the qualities of time (noon, sundown, daybreak), qualities of color and light, and qualities of movement (sinuosity, curve, pace). It is not a matter of interaction between these components, but their continuous re-materialization in collective and entangled action. More than a manipulation of distinct forms of materiality, the performance "animaterializes" a commons.

"Animateriality" is term coined by Fred Moten precisely as a primary resistance to modern ontology's separation of matter and spirit, of subject and object, that conditions racist equations of value. The term evokes a radical interweaving of materiality and animism, partly analogous to the psychophysical production of the social and of discursive power in Judith Butler's work. In fact, in one of his clues to the term "animateriality", Moten draws on a reading of Foucault by Butler, when the latter states that "materialization of body" and "investiture of power" are coinciding processes. For Butler, the production of the subject occurs through a violence, a subordination, a sublimation, and even a destruction of the body.¹³ But what interests Moten is the way Butler disturbs the very ontological status of this destruction:

"If the body is subordinated and to some extent destroyed as the dissociated self emerges, and if that emergence might be read as the sublimation

de passantes, moradores de rua, crianças que brincavam no parquinho e seus pais. A quarta caminhada, às 15h, recupera os sete bambus de 3.4 metros de altura, mais uma vez amarrados no topo por uma linha de algodão de 12 metros, como um varal de onde pendiam tiras de fita metaloide azul, verde, prata e, em menor quantidade, dourada. O programa da ação diz: caminhar com os brilhos azuis desde o museu até o Núcleo Ulisses Viana, onde está localizada a cela de Arthur Bispo do Rosário. Circundar o muro do local. Parar em frente ao portão de entrada. Ao vento: reluzir e ressoar a cintilante franja. Na volta, posicionar a composição no espaço expositivo. Às 18h, a última ação foi caminhar do museu até o Núcleo Histórico da Colônia Juliano Moreira, carregando sete lâmpadas em variados tons de azul acopladas aos bambus. No Núcleo Histórico, recolher o andor de madeira que expõe o jaquetão *Eu vim* de Bispo do Rosário e conduzir a obra ao espaço expositivo do museu, acompanhado pelos sete anjos-luzes-azuis suspensos no céu.¹¹

A série *azul azul azul e azul* difunde ação estética em uma multiplicidade de matérias humanas e não-humanas, intrarrelacionadas em um processo de mútua constituição agencial: todos os elementos heterogêneos invocados na e através da ação agem estética, agem política e agem a expansão do horizonte existencial. O espaço da instituição psiquiátrica, por exemplo, não atua como palco, mero "entorno da obra", mas como presença física constituinte da ação estética, dotada de uma força material e discursiva articulada na e através dessa ação. A Colônia como matéria já estava ali, mas sua agência estética não preexistia ao seu acionamento na "performance": os diferentes movimentos de *azul azul azul e azul* geram cortes agenciais, de onde os corpos caminhantes e os corpos das circunstâncias (a cela de Bispo, suas peças, o portão de entrada, a Praça do Anil, os transeuntes, o movimento antimanicomial, o portal da Escola Municipal etc.) assumem seus contornos significativos dentro do fenômeno performativo.¹²

A caminhada é topológica, desenhada sobre uma representação mental do espaço, mas recria esse espaço tanto intensiva, quanto extensivamente. A topologia de cada caminhada inclui as qualidades do tempo (do meio-dia, do

of body and the self be read as the body's ghostly form, then is there some part of the body which is not preserved in sublimation, some part of the body which remains unsublimated? This bodily remainder, I would suggest, survives for such a subject in the mode of already, if not always, having been destroyed, in a kind of constitutive loss"

(JUDITH BUTLER)¹⁴

For Moten, the constitutive loss, the material remainder whose survival subsists precisely "in the mode of already having been destroyed", is the very definition of blackness as "improvisational immanence".¹⁵ Hence animateriality emerges for the author as a paradoxical physics of presence, "a transubstantial nothingness" that never ceases to reproduce resistant matter. In devouring both Moten and Butler, I call "animaterial" all the paradoxical matter that is structured by Eleonora Fabião's performative programs, all the materiality that exceeds itself in the performances, all the physical sense of "full emptiness" that the works' material enacts – and in the ultimate analysis, the work itself, the phenomenon that always escapes, that resists objectification and understanding, that overflows its own boundaries, and in this overflowing produces aesthetic and political consistency, conjuring new body-world relations. The animaterial is a counter-ontology that collapses the separability between form and force, between body and sign.

In the collective piece *MOVIMENTO HO* [*HO MOVEMENT*], also from 2016, an animateriality of the commons was performed in the durational gesture of sustaining immateriality itself as a project of collective construction. For seven consecutive days, eight hours a day, the artists occupied the ground floor and the area around the Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica [Hélio Oiticica Municipal Art Center]. The materials in the occupation were seven persons, three books, and 4,700 bricks. In addition to the public institution itself, of course, which became an agent – in fact, one of the walls in the exhibit space was painted 100% yellow, identical to the color of the three books that were mixed into the thousands of bricks. All the doors and windows in the space were left open during the seven

days of the performance, with natural light and no electricity in the four galleries on the ground floor. In its 56 hours of duration, the performance staged impermanence in a flow of bricks, books, and the institution's floor and walls. An open conversation circle was organized in the middle of the week, in the very space where the work was in progress. And on the last day, the bricks and books were transported to the Casa das Mulheres da Maré [House of the Women at Maré], a project under the Redes NGO, in the Maré Complex in the North Zone of Rio. There, the bricks (or the fired clay dancers) were used to build the fourth floor of the Women's House, and the three yellow books (the publication cataloguing Fabião's artistic actions from 2008 to 2015) were incorporated into their library's collection.

The animaterial of the piece is the continuous movement of bodies, words, and piles of bricks, the construction of ephemeral structures, soon dismantled to give way to others, expanding the materiality of the immaterial throughout the institution. The artist says that *MOVIMENTO HO* is "an explicit dispute for concrete, imaginary, and symbolic spaces in the public arena, [...] a meditation on materiality and enchantment, on the absence of cement and the presence of spirit."¹⁶ The bricks gradually decompose into reddish dust, inhaled by the lungs, a tangle of fired clay and cell tissue, a dehydrated body that constitutes public matter: body, chit-chat, institution. This intra-action is also a dance. Izabela Pucu and Tania Rivera, the project's curators, defend the compositions and re-compositions of the bricks as "counter-choreographies", pragmatic rather than spectacular movement toward each other, impelled by the desire to make-think collectively.

As an agential cut, *MOVIMENTO HO* enacts a kinetic world in which materiality is substantialized as dialogue, planning, and intra-active collaboration of bodies and things, space and time; the visible is generated by the invisible, the institution by deinstitutionalization. In short, each action and individual form are generated by their own dispossession: by the common's animateriality. The work mobilizes so many human and more-than-human agencies, in addition to the deterritorializations of meaning and of the spatial-temporal cartographies of

pôr do sol, da alvorada), as qualidades da cor e da luz, as qualidades do movimento (a sinuosidade, a curva, o ritmo). Não há interação entre esses componentes, mas uma contínua rematerialização deles em ação coletiva e emaranhada. Mais do que uma manipulação de suas distintas materialidades, a performance "animaterializa" um comum.

"Animaterialidade" é um termo fabulado e mobilizado por Fred Moten justo como uma resistência primária à ontologização moderna que separa sujeito e objeto e condiciona equações racistas do valor. O termo evoca uma imbricação radical da materialidade e do animismo, análoga à produção psicofísica do social e do poder discursivo na obra de Judith Butler. De fato, em uma de suas pistas sobre o termo "animaterialidade", Moten recorre à leitura de Butler sobre Foucault, quando a filósofa afirma que "materialização do corpo" e "investidura de poder" são processos coincidentes. Para Butler, a produção do sujeito ocorre através de uma violência, uma subordinação, uma sublimação e até mesmo uma destruição do corpo.¹³ Mas o que interessa a Moten é o modo como a autora enrasca o próprio estatuto ontológico dessa destruição:

"Se o corpo é subordinado, e até certo ponto destruído, na medida em que surge o si-mesmo, e se esse surgimento pode ser interpretado como a sublimação do corpo, e o si-mesmo como a forma fantasmagórica do corpo, existe alguma parte do corpo que não seja preservada na sublimação, alguma parte do corpo que permaneça sem ser sublimada? Eu diria que, para o sujeito, esse resíduo corporal sobrevive no modo de já ter sido destruído, quicá sempre destruído, em uma espécie de perda constitutiva"

(JUDITH BUTLER)¹⁴

A perda constitutiva, o resíduo material cuja sobrevivência subsiste justamente "no modo de já ter sido destruído", é para Moten a própria definição de pretitude (*blackness*) como "imanência improvisacional".¹⁵ Daí a animaterialidade emergir para o autor como uma física paradoxal da presença, que se dá "em uma nulidade transubstancial". Devorando Moten e Butler, eu chamo aqui de "animatéria" toda matéria paradoxal que se

reason, that there is always the reverse temptation of projecting a set of ready-made political interpretations on its signifiers, or even clinical, spiritual, and social considerations. And, in fact, these perspectives are not alien to the works' performative force. Yet it is also inevitable that with this, criticality threatens to restore a certain utilitarian desire in art, displacing the vertigo of meaning engendered by the actions toward a transcendent explanation of their vigor. What actually occurs is the animaterial genesis of another world, an alternate onto-epistemology that operates in the language of colors, temperatures, rhythms and smells, speech, materials, vibrations, lines, and shapes that compose the actions.

Geometries of the public

"[...] a living form of production for productive society... To achieve this, there must be a deinstitutionalization of the body as much as of every concrete relation"

(LYGIA CLARK)¹⁷

A specific formal procedure cuts across all the series like a current, which I would describe as the diagramming of another relational architecture between the gaze and the work's fruition. Eleonora Fabião's actions break with the performance-to-be-watched format in favor of a more encompassing experience. In doing this, the artist lends continuity to the experimental program of Lygia Clark, an artist whose participatory "propositions" are famous for having supplanted the power system crystallized in the fixed conceptions of the "work" and the "artist", dissolving both into a shared aesthetic experience, without a demarcated public. No longer an "object", the work in both Clark and Fabião becomes the "provisional and singular expression of a commitment."¹⁸

Unlike the propositions and experiences in Lygia Clark, however, this reconfiguration in the performative regime of the "public" by Fabião involves another element: the work's dramaturgy infiltrates the public sphere itself, the very body politic of the social, thereby singularizing a fold in what we understand as the Public (more generally speaking), in that

by which the commons differs from everything "private". This happens most vigorously in two series performed in the fateful year of 2018: *se o título fosse um desenho, seria um quadrado em rotação* [if the title were a drawing, it would be a rotating square] and *LEVANTE* [UPRISE].

The first series was performed during the program of the Curitiba Theater Festival in 2018. The point of departure is the square form of the agora, the public space par excellence of the Greek city-states, literally meaning assembly or meeting place. In a letter to the citizens of Curitiba, Fabião explains that the piece is intended to "experiment, to do, and to think the agora today."¹⁹ There are four actions, for four days, performed by five collaborators: *se o título fosse um desenho, seria um quadrado em rotação*.

The first action consists of shifting four chairs between four public institutions in Curitiba, switching them with each other, thus intervening in each institution's furniture. A chair from the Colégio Estadual Tiradentes [Tiradentes State School] is raised on bamboo sticks 3.4 meters high and carried through the sky to the Teatro Guaíra [Guaíra Theater], to which it is donated. A chair from that theater is likewise carried and donated to the University Hospital of the Universidade Federal of Paraná (UFPR). At the hospital, the chair is welcomed, and a different chair is carted away to be given to the Câmara Municipal de Curitiba [Curitiba City Council]. And finally, a chair from the City Council is carried and given to the Colégio Estadual Tiradentes, completing the square's four angles. Each of these chairs receives a little metal plaque indicating its provenance, the action's title, city, and year.

The next action also mobilizes animaterial shifts in each of these four public institutions. This time, the group of artists lifts from the ground and carries (always on a chair attached to two bamboo sticks) four different workers from their respective bus stops (or the equivalent) to the entrance of the building where they work. At 6:00 AM, Maria Angelina Padilha, a lunch hall worker at the Colégio Estadual Tiradentes, is lifted off the ground from her bus stop and carried to the school's gate; at 7:45, João Bicalho, a dancer in the Teatro Guaíra ballet company, is carried to the theater's door. The following morning, at

estrutura nos programas performativos de Eleonora Fabião, toda materialidade que excede a si própria, toda física do "vazio pleno" que agencia o material das obras – e, em última instância, a própria obra, o fenômeno que sempre escapa, que resiste à objetificação e ao entendimento, que vaza suas próprias fronteiras e que nesse vazamento produz consistência estética e política, conjurando novas relações corpo-mundo. A animatéria é uma contraontologia que faz colapsar a separabilidade entre forma e força, entre corpo e signo.

Na ação coletiva *MOVIMENTO HO*, também de 2016, uma animaterialidade do comum se articula no gesto duracional de sustentar a própria imaterialidade como projeto de construção coletiva. Por sete dias seguidos, oito horas por dia, os artistas ocupam o andar térreo e o entorno do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica. Matérias da ocupação: sete pessoas, três livros e 4.700 tijolos. Além, claro, da própria instituição pública como agente – uma das paredes do espaço expositivo foi pintada de amarelo 100%, idêntica à cor dos três livros que se misturam aos milhares de tijolos. Todas as portas e janelas do espaço são abertas durante os sete dias de performance, a luz é natural, e a energia elétrica é cortada nas quatro galerias do andar térreo. Nas suas 56 horas de duração, a performance encena a impermanência, num fluxo de tijolos, livros, chão e paredes da instituição. Uma roda de conversa é aberta no meio da semana, no próprio espaço em fluxo da construção. E no último dia os tijolos e os livros são transportados para a Casa das Mulheres da Maré, um projeto da ONG Redes, no Complexo da Maré, zona norte do Rio. Ali, os tijolos, bailarinos de cerâmica, se transformarão no quarto andar da Casa das Mulheres, e os três livros amarelos (publicação que cataloga as ações artísticas de Fabião de 2008 a 2015) entrarão no acervo da biblioteca.

A animatéria da peça é o movimento contínuo de corpos, palavras e tijolos empilhados, construção de estruturas efêmeras, logo desmontadas para dar lugar a outras, espalhando a materialidade do imaterial pela instituição. A artista diz que *MOVIMENTO HO* é uma "disputa explícita por espaços concretos, imaginários e simbólicos na arena pública, [...] uma meditação sobre materialidade e encantamento, sobre ausência de cimento e presença de espírito".¹⁶ Os tijolos aos poucos se decompõem em poeira vermelha, inspirada pelos

6:45, it is the turn of the head nurse at the UFPR University Hospital, Lúcia Helena Ribeiro, to be carried by the group; and at 8:45, the action ends by carrying Nei Brigano, an administrative assistant, to his workplace at the Curitiba City Council.

In the third action, the group balances a loudspeaker on a wooden square on their heads and carries it through downtown Curitiba playing music. And in the last action in the series, 44 wooden squares are painted orange, yellow, pink, and purple in the public square by participants (and volunteers), who later hand them out to citizens standing in line at theaters, bus stops, lottery outlets, and supermarkets. The 44 squares of various sizes (60, 70, and 80 cm), intentionally sized not to fit into a backpack or handbag, project their colors on the mobile cityscape.

This series deepens an engagement with public institutions that had already been outlined in previous works. Here, the work performs an agential cut in the institutions through the intertwining and shifting of materials between these institutions, deprogramming and reprogramming their furniture and their employees' commuting routine. But the aesthetic action does not act on the institution: it rematerializes the institution

in unhabitual images and actions. Through the work, the institution laughs and surprises itself, dangles its legs suspended in the litter, produces an unprecedented subjectivity, turns school into theater, theater into hospital, hospital into city council, city council into school; in short, the institution inaugurates new threads in the very social fabric that previously enveloped it.

The aesthetic action is thus political action, because its prime material is the reorganization itself of the forces that immobilize and traverse the public thing's instituted (institutional) field.²⁰ The sound—which makes the space vibrate and modulate rhythmically—and the colored squares that citizens receive and carry away act on the same frequency: rematerializing the public body-space beyond the force field of the pragmatic, controlled, surveyed, or spectacularized movement.²¹

It is impossible not to remember that 2018 was the year of the election of the Brazilian President who worships torture and the military dictatorship. It was the year of the cowardly summary assassination of Marielle Franco, city councilwoman and activist in the black and LGBTQI+ movements in Rio de Janeiro, a crime

pulmões, emaranhado de cerâmica e tecido celular, corpo desidratado a constituir matéria pública: corpo, falatório, instituição. Essa intra-ação é também uma dança. Izabela Pucu e Tania Rivera, curadoras do projeto, defendem as composições e recomposições dos tijolos como “contracoreografias”, movimento pragmático e não espetacular na direção do outro, impulsionado pelo desejo de fazer-pensar coletivamente.

Como corte agencial, *MOVIMENTO HO* opera um mundo cinético no qual a materialidade se substancializa como diálogo, planejamento, colaboração intra-ativa de corpos e coisas, espaço e tempo; o visível se gera pelo invisível, a instituição pela desinstitucionalização. Em suma, cada ação e forma individual se gera pela sua própria despossessão: pela animaterialidade do comum. O trabalho mobiliza tantas agências humanas e mais-que-humanas, além de desterritorializações do sentido e das cartografias espaço-temporais da razão, que há sempre a tentação reversa de projetar sobre seus signos um conjunto de interpretações políticas, ou mesmo apreciações de caráter clínico, espiritual, social. E de fato essas perspectivas não são alheias à força performativa dos trabalhos. Mas é também inevitável que com isso a criticalidade ameace restaurar certo desejo utilitário da arte, deslocando a vertigem do sentido que as ações engendram para uma explicação extracampo de seu vigor. O que ocorre aí é a gênese animaterial de um outro mundo, uma ontoepistemologia própria que se opera na linguagem das cores, das temperaturas, dos ritmos e cheiros, da fala, das matérias e vibrações, linha e formas que se compõem nas ações.

Geometrias do público

“[...] uma forma viva de produção para a sociedade produtiva... Para chegar lá, é preciso fazer uma desinstitucionalização tanto do corpo quanto de todas as relações concretas”

(LYGIA CLARK)¹⁷

P 222-225

MOVIMENTO HO

[HO MOVEMENT], 2016
Centro Municipal de
Arte Hélio Oiticica,
Rio de Janeiro

Um procedimento formal específico atravessa feito uma corrente todas as séries, que posso descrever como a diagramação de uma outra arquitetura relacional do olhar e





still unsolved. Infiltrating the animateriality of the public thing through aesthetic action, particularly in that unfortunate year, is also to effect an agential cut that repositions enchantment in place of terror. Dramaturgically, of course, Fabião's strategy is not to represent terror or even enchantment, but to infiltrate the image production of the world through forms and actions that are often abstract, creating waves of resonance and chromatic variation that refigure the political circumstances in a different way. The work acts on the senses, on the production of bodies and sociability. In this sense it is more pragmatic than utopian: *it must be done*. As the artist herself explains, "It's not about working 'to make the impossible possible'; it's not about taming, domesticating, capitalizing this extraordinary potentiality. What matters is to dive into things with the vital force opened by the impossible."²²

Exactly four months after the crime that took the lives of Marielle Franco and her driver Anderson Gomes, Eleonora Fabião conceived another series entitled *LEVANTE* [*UP-RISE*], which happened in September, on the eve of Brazil's presidential election. *LEVANTE* wagers again on the potential of enchantment of forms and colors to animaterialize another diagram of the "public" thing. With a complex simplicity, the series unfolds in four movements: (1) lifting a triangle (orange), a circle (yellow), and a square (pink), built in wood and measuring 2.5 meters (per side or diameter), with the help of 13 collaborators and transporting them on a cargo cable car to the top of Pão de Açúcas [Sugarloaf Mountain] in Rio de Janeiro; (2) to plant these large wooden figures in the ground in the middle of the forest, where they stay for seven consecutive days; (3) to carry the pieces back to the cable car and move them down to sea level again; and (4) to transport the colored forms in an open dump truck to give them as gifts to three institutions: the orange triangle is given to the Ateliê Gaia in the Colônia Juliano Moreira (West Zone of the city), the yellow circle to the Centro de Artes da Maré (North Zone of the city), and the pink square to the Tá na Rua theater group in Lapa (city center). In their new homes, the large colored

forms will continue unfolding their future interlocutions and movements independently.

LEVANTE emphasizes a strategy that was already explicit in other actions presented here: the laying out of intensive geometries among multiple forms of materiality. I have already contended before that the realm of matter in Fabião's work is expanded to incorporate events, spaces, light, sound, language, objects of all sorts, including cosmic objects (like the Sun and Moon), and human and nonhuman bodies. The material is animaterial, the germ of a process, configured continuously as such by the agential cuts performed by the aesthetic actions. However, amongst this profusion of materials, a particular geometry is assumed to take place: an organization of lines, planes, and forces.²³

In the intensive geometry that creates plastic connections between the bodily, discursive, and institutional matters activated in the performance, another image of the world is transported, and with it another experience of the public and of sociability. Again, the forms and colors are animaterials of a commons, since they are continuously conjured in sociability with the forest, with the insects, with the Tá na Rua theater artists, with the Centro de Artes da Maré, with the Colônia Juliano Moreira, and even with the already evoked ghostly matter of Bispo do Rosário and Stela do Patrocínio.

By evoking here the figure of a geometry of the social, I contend that the chromatic event (these wooden pieces traveling up and down Morro da Urca [Urca Hill] and Pão de Açúcar, serving as the stomping ground for dance classes at the Centro de Artes da Maré or as a perch for birds in the forest) does not act *on* our perception of the world – which would only serve to maintain the subject of reason at the center of the equation –, but rather shapes a world as a force field, yellow, pink, orange, square, round, triangle. The intra-active exchange among the elements is the geometry itself, which Lygia Clark called intersubjective exchanges, but

da fruição da obra. As ações de Eleonora Fabião rompem com o formato performance-para-ser-assistida em favor de uma vivência expandida. Nisso, a artista dá continuidade ao programa experimental de Lygia Clark, artista que, com suas "proposições" participativas, reconhecidamente suplantou o regime de poder cristalizado na concepção de "obra" e de "artista", dissolvendo ambos numa experiência estética compartilhada, sem um público demarcado. Não mais um "objeto", a obra, tanto em Clark quanto em Fabião, torna-se a "expressão provisória e singular de um comprometimento".¹⁸

Diferente das proposições e vivências em Lygia Clark, entretanto, essa reconfiguração no regime performativo do "público" efetuado pelas ações de Fabião carrega consigo um outro elemento: a dramaturgia da obra se infiltra na própria esfera pública, no corpo político do social, singularizando assim uma dobra no que se compreende como Público de forma mais geral, naquilo que essa animatéria do comum difere de tudo que é "privado." Isso acontece de forma vigorosa sobretudo em duas séries realizadas no fatídico ano de 2018: *se o título fosse um desenho, seria um quadrado em rotação* e *LEVANTE*.

A primeira série, realizada durante a programação do Festival de Teatro de Curitiba de 2018, tem como ponto de partida a forma quadrada da ágora, espaço público por excelência das cidades-Estados gregas, literalmente significando assembleia, local de reunião. Numa carta escrita para os concidadãos e concidadãs de Curitiba, Fabião explica que a peça quer "experimentalizar, fazer, pensar ágora hoje."¹⁹ São quatro ações, durante quatro dias, executadas por cinco colaboradores: *se o título fosse um desenho, seria um quadrado em rotação*.

A primeira ação consiste em deslocar quatro cadeiras de quatro instituições públicas de Curitiba, trocando-as entre si, intervindo assim nos acervos mobiliários de cada instituição. Uma cadeira do Colégio Estadual Tiradentes é suspensa em quatro varas de bambu de 3,4 metros e carregada pelos céus até o Teatro Guaíra, para o qual será doada. Uma cadeira do teatro é então igualmente levada e doada ao Hospital de Clínicas da Universidade Federal do Paraná (UFPR). No hospital, uma cadeira é recebida e outra é levada para doação à Câmara Municipal de Curitiba. E, por fim, uma cadeira da



**SE O TÍTULO
FOSSE UM
DESENHO, SERIA
UM QUADRADO
EM ROTAÇÃO** (IF THE
TITLE WERE A DRAWING,
IT WOULD BE A ROTATING
SQUARE), 2018
Ruas do centro da
cidade, Curitiba



which Eleonora Fabião unfolds into an intra-active experiment of the public thing.

The artistic actions convened here, conceived by Eleonora Fabião in intra-active collaboration with dozens of collaborators, materials, and institutions, emerge thusly as catalysts of a renewed reading for the entanglement of art and life. The works infiltrate the cracks in the aesthetic and political imagination, altering the physical coordinates of the world and of the social fabric. As co-constituents of this world and this social fabric, we are called upon to tune our senses for disruption and to refuse the limitations of intransigent reason. This is a task that demands aesthetic and

political commitment to enchantment. As an ancestral anti-episteme of the body, enchantment perhaps coincides with finally consenting not to be a single being, to making peace with the recognition of oneself as "pure empty space", in the words of Stela do Patrocínio. So that from there, to be able to make a head for oneself, to make a body, to make ears, to make a nose, to make the roof of the mouth, to make chit-chat, to make muscle, to make teeth, to think of something, to be reasoning – as the "poethic" glimpse of another world to come.

Câmara é carregada e doada ao Colégio Estadual Tiradentes, fechando os quatro ângulos do quadrado. Cada uma dessas cadeiras recebe uma pequena placa de metal que indica seu local de procedência, o título da ação, cidade e ano.

A ação seguinte também provoca deslocamentos animateriais em cada uma dessas quatro instituições públicas. Dessa vez, o grupo de artistas suspende do chão e carrega, sempre em uma cadeira presa em duas varas de bambu, quatro trabalhadores diferentes, desde o ponto de chegada em seu meio de transporte até a entrada do edifício onde trabalham. Às 6h, Maria Angelina Padilha, merendeira da Escola Estadual Tiradentes, é suspensa do chão e carregada até a porta da escola; às 7h45, João Bicalho, bailarino do corpo de baile do Teatro Guaíra, é carregado até a porta do teatro. Na manhã seguinte, às 6h45, é a vez da enfermeira-chefe do Hospital de Clínicas da UFPR, Lúcia Helena Ribeiro, ser levada nos braços pelo grupo; e, às 8h45, a ação termina com o deslocamento de Nei Brigano, técnico administrativo da Câmara Municipal de Curitiba, até seu posto de trabalho.

Na terceira ação, o grupo carrega, equilibrada sobre suas cabeças, uma placa quadrada de madeira, em cima da qual uma caixa de som espalha música pelo centro da cidade. E, na última ação da série, 44 quadrados de madeira são pintados em praça pública pelos participantes (e voluntários) nas cores laranja, amarelo, rosa e lilás, sendo depois presenteados às cidadãs e cidadãos em filas de teatro, ônibus, casas lotéricas e supermercados. Os 44 quadrados, de tamanhos variados (60, 70 e 80 cm), propositalmente dimensionados para não caber numa bolsa, projetam suas cores na paisagem móvel da cidade.

Essa série aprofunda um engajamento com a instituição pública que já se desenhava nos trabalhos anteriores. Aqui, a obra efetua um corte agencial nas instituições pelo entrelaçamento e deslocamento de matérias entre elas, desprogramando e reprogramando seus acervos mobiliários e a rotina de seus funcionários. Mas a ação estética não age *sobre* a instituição: ela rematerializa a instituição em imagens e ações inabituais. Através da obra, a instituição gargalha e se surpreende, balança as pernas suspensas no andor, produz uma subjetividade inédita, devém escola no teatro, teatro no hospital, hospital na câmara, câmara na escola, em



**SE O TÍTULO
FOSSE UM
DESENHO, SERIA
UM QUADRADO
EM ROTAÇÃO** (IF THE
TITLE WERE A DRAWING,
IT WOULD BE A ROTATING
SQUARE), 2018
Ruas do centro da
cidade, Curitiba



suma, a instituição instaura passagens na própria malha social que a envolve, antes inerte.

A ação estética é, portanto, ação política, porque sua matéria primária é a própria reorganização das forças que imobilizam e atravessam o campo instituído – institucional – da coisa pública.²⁰ O som – que faz o espaço vibrar e se modular ritmicamente – e os quadrados coloridos que as pessoas recebem e carregam consigo atuam na mesma frequência: rematerializando o corpo-espço público para além do campo de forças do movimento pragmático, controlado, vigiado ou espetacularizado.²¹

Impossível não lembrar que 2018 foi o ano de eleição do presidente da República que cultua a tortura e a ditadura militar. Foi o ano da covarde execução sumária de Marielle Franco, vereadora e ativista do movimento negro e LGBTQI+ no Rio de Janeiro, crime até hoje não esclarecido. Infiltrar-se na animaterialidade da coisa pública através de ação estética, nesse ano infelizmente, é também efetuar um corte agencial que reposiciona o encantamento no lugar do terror. Dramaturgicamente, claro, a estratégia de Fabião não é representar o terror ou mesmo o encantamento, mas se infiltrar na produção de imagem do mundo através de formas e ações às vezes abstratas, criando ondas de ressonância e variação cromática que figuram as circunstâncias políticas de outra maneira. O trabalho age sobre os sentidos, sobre a produção dos corpos e a sociabilidade. Nesse sentido, é mais pragmático do que utópico: *it must be done*. Como esclarece a própria artista: “não se trata de trabalhar para ‘tornar o impossível possível’; não se trata de docilizar, domesticar, capitalizar essa potência extraordinária. O que importa é se lançar nas coisas com a força vital que o impossível abre.”²²

Exatos quatro meses depois do crime que tirou a vida de Marielle Franco e do motorista Anderson Gomes, Eleonora Fabião concebeu uma série intitulada *LEVANTE*, a qual acontece em setembro, às vésperas da eleição presidencial. *LEVANTE* aposta mais uma vez na força de encantamento das formas e cores em animaterializar um outro diagrama da coisa “pública.” De complexa simplicidade, a série se desdobra em quatro movimentos: (1) levantar um triângulo



LEVANTE [UPRISE],
2018
Pão de Açúcar,
Rio de Janeiro

(laranja), um círculo (amarelo) e um quadrado (rosa), construídos em madeira e com 2,5 metros de lado/diâmetro, com ajuda de treze colaboradores e um bondinho de carga até o topo do Pão de Açúcar, no Rio de Janeiro; (2) fincar essas grandes figuras de madeira na terra em meio à floresta, onde permanecerão por sete dias consecutivos em relação com aquele ambiente; (3) carregar as peças de volta ao bondinho e descê-las novamente ao nível do mar; e (4) transportar as formas coloridas em caminhão de caçamba aberta para que sejam presenteadas a três instituições: o triângulo laranja é entregue ao Ateliê Gaia, na Colônia Juliano Moreira (zona oeste da cidade), o círculo amarelo ao CAM, Centro de Artes da Maré (zona norte da cidade), e o quadrado rosa vai para a sede do grupo de teatro Tá na Rua, na Lapa (centro da cidade). Em suas novas casas, as grandes formas coloridas seguirão suas interlocuções e movimentos futuros de modo independente.

LEVANTE enfatiza uma estratégia já explícita nas outras séries aqui apresentadas: a diagramação de geometrias intensivas entre múltiplas materialidades. Já defendi antes que o estatuto da matéria nas obras de Fabião é ampliado de modo a incorporar eventos, espaços, a luz, o som, a linguagem, objetos de toda sorte, inclusive objetos cósmicos (como o sol e a lua), corpos humanos e não humanos. A matéria é animaterial, germe de processo, configurada continuamente como tal pelos cortes agenciais efetuados pelas ações estéticas. Entre essa profusão de matérias, entretanto, é pressuposto haver uma geometria, uma organização de linhas, planos e forças.²³

Na geometria intensiva que cria conexões plásticas entre as matérias corpóreas, discursivas e institucionais em ação na performance, uma outra imagem de mundo se transporta, e com ela uma outra experiência de público e de sociabilidade. De novo, as formas e as cores são animatérias do comum, pois se conjuram continuamente em sociabilidades com a floresta, os insetos, os artistas de teatro no Tá na Rua, com o Centro de Artes da Maré, com a Colônia Juliano Moreira e mesmo com a matéria fantasma já evocada de Bispo do Rosário e Stela do Patrocínio.

Ao evocar a figura de uma geometria do social aqui, proponho que o evento cromático que são essas peças de madeira, subindo e descendo o Morro da Urca e o Pão de



Açúcar, servindo como chão de dança no CAM ou como galho de descanso pra passarinho na floresta, não age *sobre* nossa percepção do mundo – o que apenas serviria para manter o sujeito da razão no centro da equação –, mas sim configura um mundo como campo de forças amarelo, rosa, laranja, quadrado, redondo, triângulo. A troca intra-ativa entre os elementos é a própria geometria, que Lygia Clark chamava de trocas intersubjetivas, mas que Eleonora Fabião desdobra em experimento intra-ativo da coisa pública.

As ações artísticas reunidas aqui, concebidas por Eleonora Fabião, em colaboração intra-ativa com dezenas de colaboradores, matérias e instituições, emergem dessa maneira como catalisadores de uma renovada leitura da imbricação arte-vida. As obras se infiltram nas frestas da imaginação estética e política, alterando as coordenadas físicas do mundo e do tecido social. Na situação de co-constituidores desse mundo e desse tecido social, somos convocados a afinar nossos sentidos para a desorganização e para a recusa das limitações da razão intransigente. Essa é uma tarefa que demanda comprometimento estético e político com o encantamento. Antiepisteme ancestral do corpo, o encantamento talvez coincida com finalmente consentir em não ser único, em fazer as pazes com o reconhecimento de si-mesmo como “espaço vazio puro”, nas palavras de Stela do Patrocínio. Para, daí, fazer cabeça, fazer braço, fazer corpo, fazer orelha, fazer nariz, fazer céu da boca, fazer falatório, fazer músculo, fazer dente, fazer cabeça, pensar em alguma coisa, ser raciocínio – como vislumbre po-ético de outro mundo por vir.

P 234-243
**SE O TÍTULO
 FOSSE UM
 DESENHO, SERIA
 UM QUADRADO
 EM ROTAÇÃO** (IF THE
 TITLE WERE A DRAWING,
 IT WOULD BE A ROTATING
 SQUARE), 2018
 Ruas do centro da
 cidade, Curitiba

NOTAS

- 1 MOTEN, Fred. *Stolen Life. Series: Consent not to be a single being*, v. 2. Durham: Duke University Press, 2018. p. 244.
- 2 PATROCÍNIO, Stela do. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001. p. 77, 79 e 82.
- 3 MOTEN, *Stolen Life*, op. cit., p. 244.
- 4 Excertos do ensaio de FABIÃO, Eleonora. Things That Must Be Done Series. In: BRAYSHAW, T.; FENEMORE, A.; WITTS, N. (Org.). *The Twenty-First Century Performance Reader*. Londres: Routledge, 2020a.
- 5 “Ao se ocupar da matéria da obra de arte, o comentário poético negro feminista procede de modo a libertá-la do âmbito do sujeito, cuja faculdade de julgamento estético repousa sobre a figuração do sensível (e sobre as condições de afetabilidade), mediada pelas formas da razão transcendental e por uma visão de imaginação que as articula como se estivessem sempre e de antemão a serviço das formas abstratas do entendimento” (SILVA, Denise Ferreira da. Em estado bruto. Trad. Janaina Nagata Otoch. *ARS*, ano 17, n. 3, 2019a. p. 49). A autora mantém um forte diálogo com Fred Moten, para quem a doutrina estética que elabora nossa relação com a arte, proposta por Kant, é na realidade uma faculdade reguladora da ficção do sujeito universal — tanto no sentido de essa estética se articular junto a uma vontade de conter a inexistência de leis na imaginação, quanto no sentido de a doutrina estética kantiana estabelecer os termos nos quais (e através dos quais) a “liberdade” e a “autonomia” são concebidas como propriedades do sujeito humano universal (ideia que criará significativas repercussões racistas). Ver MOTEN, *Stolen Life*, op. cit., p. 1-7.
- 6 SILVA, Denise Ferreira da. Toward a Black Feminist Poethics: The Quest(ion) of Blackness Toward the End of the World. *The Black Scholar*, v. 44, n. 2, p. 81-97, 2014.
- 7 Devo esclarecer que fui um dos dez colaboradores nessa série de Wall Street em 2015. Mesmo depois de setenta anos, ou mais, de intensa produção artística em linguagens não convencionais na cidade de Nova York, o volume de interpelações atônitas que nos chegava na rua durante as ações era espantoso. A “tarefa ética” (conforme SILVA, Denise Ferreira da. *A dívida impagável*. Trad. Amílcar Packer e Pedro Daher. São Paulo: Oficina de Imagem Política e Living Commons, 2019b) de reimaginar o mundo para além do entendimento e das categorias produtoras e reguladoras do sujeito universal talvez nunca tenha sido tão urgente, dada a crescente aquiescência do cidadão contemporâneo à lógica empreendedora que restringe o conceito de “valor” à régua normativa e quantitativa da reprodução capitalista. Como escreveu Brian Massumi, “tomar de volta o valor é revalorar o valor para além da normatividade e do juízo padrão. Mais radicalmente, é mover-se para além do domínio do juízo em si” (MASSUMI, Brian. *99 teses para uma reavaliação do valor*. Trad. Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: GLAC Edições, 2020, p. 15). Mais adiante, trato como a tarefa ética de romper com o juízo é também necessariamente romper com uma noção eurocêntrica de estética, como esclarece Denise Ferreira da Silva.
- 8 FABIÃO, Eleonora. O impossível como matéria de pensamento e ação. *Revista 4 Parede*, 4 nov. 2020b. Disponível em: <<https://4parede.com/16-urgencias-do-agora-o-impossivel-como-materia-de-pensamento-e-acao/>>. Acesso em: jun. 2021.
- 9 GUATTARI, Félix. *Caosmose*: um novo paradigma estético. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992. p. 157.

10 Na realidade, um círculo interrompido, movimento circular de ida e volta, pois um muro no local impedia a caminhada de fechar sua circunferência unidirecionalmente.

11 Na noite do dia 22 de dezembro de 1938, Arthur Bispo do Rosário vê Cristo descer do céu, acompanhado por sete anjos azuis, que o deixam na “casa nos fundos murados de Botafogo”, conforme narra em bordado de um dos seus estandartes. “Bispo sai, madrugada adentro, pela rua deserta até chegar ao Mosteiro de São Bento, no Centro do Rio. Lá, se apresenta aos frades como ‘aquele que veio julgar os vivos e os mortos’. Encaminham-no, então, para o hospício da Praia Vermelha, de onde é transferido para a Colônia Juliano Moreira. Ali vive cinquenta anos de sua vida, diagnosticado com esquizofrenia paranoide.” Fonte: <<https://museubispodorosario.com/arthur-bispo-do-rosario/>>. Acesso em: jun. 2021.

12 Para Karen Barad, a partir da física quântica, um “fenômeno” não pode ser descrito como uma “interação” entre agentes ontologicamente separados — como se cada agente existisse anteriormente à ação que os leva a inter-agir. Ao contrário, um fenômeno é sempre a inseparabilidade ontológica de componentes agencialmente intra-ativos. “Intra-ação” (e não interação), pois não há separabilidade prévia: os agentes de um dado fenômeno físico assumem suas bordas e propriedades a partir da configuração material específica instituída por um “dispositivo de observação”, o qual só então efetua a separação entre um “sujeito” e um “objeto”, por exemplo. Quando entre os componentes de um fenômeno ocorre uma marcação, sempre local e provisória, das “agências de medição” (“efeito”) pelo “objeto medido” (“causa”), efetua-se um “corte agencial.” Ou seja, o “corte agencial” opera uma resolução local e provisória (dentro de um fenômeno) da indeterminação ontológica generalizada. Meu argumento aqui é que o “programa performativo” das ações estéticas propostas por Fabião efetua “cortes agenciais”, reordenando os mapas que constituem o mundo, de onde resultam novas fronteiras e novas propriedades agenciais das diversas matérias que, por sua vez, configuram o (e se configuram através do) evento-obra. (BARAD, Karen. Performatividade pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria. Trad. Thereza Rocha. *Vazantes*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFC, v. 1, n. 1, p. 7-34, 2017.)

13 O trecho citado por Moten é: “O corpo não é um lugar onde acontece uma construção; é uma destruição em cuja ocasião o sujeito é formado.” (Judith Butler apud MOTEN, Fred. *Black and Blur. Series: Consent Not To Be a Single Being*, v. 1. Durham: Duke University Press, 2017. p. 239.)

14 BUTLER, Judith. *A vida psíquica do poder*: teorias da sujeição. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 99.

15 Em um livro anterior, essa animaterialidade ou imanência improvisacional que é a pretitude — uma desposseção paradoxal que não cessa de secretar materialidade viva (*inspired materiality*) — se incorpora na “quebra” sonora do sentido, do sujeito e do valor constituída pela tradição estética radical do jazz e de outras performances pretas. Ver MOTEN, Fred. *In the Break: The Aesthetics of The Black Radical Tradition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

16 FABIÃO, Eleonora. Llámame texto, solamente texto. *Efímera Revista: Revista de Investigación en Artes de Acción*, Madri, v. 8, n. 9, 2017. Disponível em: <<http://www.efimerarevista.es/efimerarevista/index.php/efimera/article/view/65>>. Acesso em: jun. 2021.

17 Apud LEPECKI, André. Affective Geometry, Immanent Acts: Lygia Clark and Performance. In: *Lygia Clark: The Abandonment of Art* (Exhibition Catalogue). Nova York: The Museum of Modern Art, 2014. p. 281.

18 LEPECKI, op. cit., p. 279.

NOTES

- 1 MOTEN, Fred. *Stolen Life*. Series: Consent not to be a single being, v. 2. Durham: Duke University Press, 2018. p. 244.
 - 2 PATROCÍNIO, Stela do. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001. p. 77, 79, and 82.
 - 3 MOTEN, *Stolen Life*, op. cit., p. 244.
 - 4 Excerpts from the essay by FABIÃO, Eleonora. Things That Must Be Done Series. In: BRAYSHAW, T.; FENEMORE, A.; WITTS, N. (Org.). *The Twenty-First Century Performance Reader*. London: Routledge, 2020a.
 - 5 "Attending to the matter of the artwork, a black feminist poethical commentary moves to release it from the realm of the subject, whose faculty of aesthetic judgment rests on a figuring of the sensible (and the conditions of affectability) mediated by the forms of transcendental reason and a view of the imagination that articulates it as always already in the service of the abstract forms of the understanding." (SILVA, Denise Ferreira da. "In the Raw", e-flux Journal, Vol. 93, II.). The author also maintains a strong dialogue with Fred Moten, for whom the aesthetic doctrine that elaborates our relationship to art, proposed by Kant, is actually a regulatory faculty of the fiction of the universal subject – both in the sense of such aesthetics articulating itself with a desire to contain the imagination's lawlessness, and in the sense of the Kantian aesthetic doctrine establishing the terms in which (and by which) "freedom" and "autonomy" are conceived as properties of the universal human subject (an idea that will create significant racist repercussions). See MOTEN, *Stolen Life*, op. cit., p. 1-7.
 - 6 SILVA, Denise Ferreira da. Toward a Black Feminist Poethics: The Quest(ion) of Blackness Toward the End of the World. *The Black Scholar*, v. 44, n. 2, p. 81-97, 2014.
 - 7 I should say here that I was one of the ten collaborators in this series on Wall Street in 2015. Even after more than seventy years of intense unconventional artistic production in New York City, the volume of astonished reactions that reached us on the streets during the actions was alarming. The "ethical task" (see SILVA, Denise Ferreira da. *Unpayable Debt*: on the Antipolitical, The MIT Press, 2021) of reimagining the world beyond the constraints of understanding and of the productive and regulatory categories of the universal subject has perhaps never been so urgent, given the contemporary citizen's growing acquiescence to the entrepreneurial logic that restricts the concept of "value" to the normative and quantitative yardstick of capitalist reproduction. As Brian Massumi wrote, "to take back value is to revalue value, beyond normativity and standard judgment. More radically, it is to move beyond the reign of judgment itself." (99 *Theses on the Revaluation of Value*, p. 04). Later, I deal with how the ethical task of breaking with judgement entails a break with the Eurocentric notion of the aesthetic, as clarified by Denise Ferreira da Silva.
 - 8 FABIÃO, Eleonora. O impossível como matéria de pensamento e ação. *Revista 4 Parede*, 4 Nov. 2020b. <<https://4parede.com/16-urgencias-do-agora-o-impossivel-como-materia-de-pensamento-e-acao/>>. Accessed June 2021.
 - 9 GUATTARI, Félix. *Chaosmosis*: an ethico-aesthetic paradigm. Indiana University Press, 1995.
 - 10 <http://webmail.idc2.mandic.com.br/js/ext/resources/images/default/s.gif>
In fact, an interrupted circle, a coming-and-going movement, since a wall on site prevents the walk from completing a circle in one direction.
- 19 FABIÃO, O impossível como matéria de pensamento e ação, op. cit.
 - 20 Cristina Ribas e Paula Cobo-Guevara falam de um "inconsciente menor institucional" que deve ser mobilizado em sua consistência ética-vital, "pensado como a possibilidade de produzir projéteis de pensamento, armas para defender-se da instituição em seu sentido policial ou estatal." (RIBAS, Cristina; COBO-GUEVARA, Paula. Línguas sem posse: em direção a um inconsciente menor institucional. *Porto Arte*, Revista de Artes Visuais, v. 25, n. 44, 2020. p. 4.)
 - 21 Em outra ação, *O Vibra* (2019), em colaboração com Tato Taborda, Eleonora Fabião faz vibrar os corredores e arredores da Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo, com batidas de maracatu e loas tocadas ao vivo. Acompanha a performance musical um estandarte feito de espelho, pedra, fitas coloridas, cabo de aço e bambu, carregado pela artista.
 - 22 FABIÃO, O impossível como matéria de pensamento e ação, op. cit.
 - 23 André Lepecki escreve que Lygia Clark, tendo passado da sua produção neoconcretista para as proposições participativas, sobretudo com seus estudantes na Sorbonne, propunha uma desinstitucionalização do corpo e de todas as relações concretas, o que incluía entender a ação da obra de arte não como "comunicação", mas como "geometria." Criar seria mais "diagramar" uma troca intersubjetiva do que "comunicar" algo. Para Lygia Clark, a ação performativo-participativa dá corpo a uma "geometria imanente, processual" da relação arte-vida, uma ideia que identifico permanecer como força experimental nos trabalhos de Eleonora Fabião. Ver LEPECKI, op. cit., p. 282.

11 On the night of December 22, 1938, Arthur Bispo do Rosário sees Christ descend from the heavens accompanied by seven blue angels, who leave him "in the walled-in backyard in Botafogo", as he narrates in the embroidery on one of his banners. After the vision, "Bispo goes out in the middle of the night on the deserted streets until he reaches the Mosteiro de São Bento [São Bento Monastery] in downtown Rio de Janeiro. There, he presents himself to the monks as 'he who came to judge the living and the dead.' They refer him to the psychiatric asylum at Praia Vermelha, where he is transferred to the Colônia Juliano Moreira [Juliano Moreira Colony]. There he lives out the next fifty years of his life, diagnosed with paranoid schizophrenia." Source: <<https://museubispodorosario.com/arthur-bispo-do-rosario/>>. Accessed June 2021.

12 For Karen Barad, based on quantum physics, a "phenomenon" cannot be described as an "interaction" between ontologically separate agents—as if each agent existed prior to the action that leads them to inter-act. On the contrary, a phenomenon is always the ontological inseparability of agentially intra-active components. "Intra-action" (not interaction), since there is no prior separability: the agents of a given physical phenomenon assume their borders and properties based on the specific material configuration established by an "apparatus of observation", which only then conducts the separation between a "subject" and an "object", for example. Among the components of a phenomenon, whenever a marking of the "measuring agencies" ("effect") is made by the "measured object" ("cause"), Barad says that an "agential cut" is made. That is, the "agential cut" reconfigures the whole notion of causality, because it operates nothing but a local and provisional resolution (within a phenomenon) of generalized ontological indetermination. My argument here is that what Fabião calls her "performative programs", the works' actions, make "agential cuts", reordering the maps that constitute the world, resulting in new frontiers and new agential properties of the various materials which in turn configure (and are configured through) the event-work. (BARAD, Karen. *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*, The University of Chicago, 2003.)

13 The passage quoted by Moten is: "The body is not a site on which a construction takes place; it is a destruction on the occasion of which a subject is formed." (Judith Butler apud MOTEN, Fred. *Black and Blur*. Series: Consent Not To Be a Single Being, v. 1. Durham: Duke University Press, 2017. p. 239).

14 BUTLER, Judith. *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford University Press, Stanford, California 1997. p. 92.

15 In a previous book, this animateriality or improvisational immanence which is blackness—a paradoxical dispossession that never ceases to secrete inspired materiality—is incorporated in the sonorous "break" of meaning, subject, and value constituted by the radical aesthetic tradition of jazz and other black performances. See MOTEN, Fred. *In the Break: The Aesthetics of The Black Radical Tradition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

16 FABIÃO, Eleonora. Llámame texto, solamente texto. *Efímera Revista: Revista de Investigación en Artes de Acción*, Madrid, v. 8, n. 9, 2017. <<http://www.efimerarevista.es/efimerarevista/index.php/efimera/article/view/65>>. Accessed June 2021.

17 Apud LEPECKI, André. Affective Geometry, Immanent Acts: Lygia Clark and Performance. In: *Lygia Clark: The Abandonment of Art* (Exhibition Catalogue). New York: The Museum of Modern Art, 2014. p. 281.

18 LEPECKI, op. cit., p. 279.

19 FABIÃO, O impossível como matéria de pensamento e ação, op. cit.

20 Cristina Ribas and Paula Cobo-Guevara speak of an "institutional minor unconscious" that should be mobilized in its ethical-vital consistency, "conceived as the possibility of producing projectiles of thinking, weapons to defend oneself from the institution, in its police or State sense." (RIBAS, Cristina; COBO-GUEVARA, Paula. *Línguas sem posse: em direção a um inconsciente menor institucional*. *Porto Arte*, Revista de Artes Visuais, v. 25, n. 44, 2020. p. 4.)

21 In another action, *O Vibra* [The Vibe, 2019], in collaboration with Tato Taborda, Eleonora Fabião makes the corridors and surroundings of the Mário de Andrade Library in São Paulo vibrate with maracatu drumming and live chants. The musical performance is accompanied by a banner made of mirror, stone, colored ribbons, steel cable and bamboo carried by the artist.

22 FABIÃO, O impossível como matéria de pensamento e ação, op. cit.

23 André Lepecki writes that Lygia Clark, having moved from her neo-Concretist production to participatory propositions, especially with her students at the Sorbonne, proposed a deinstitutionalization of the body and of all concrete relations, which included understanding the action of the artwork not as "communication", but as "geometry". In such light, to create art would be more to "diagram" an intersubjective exchange than to "communicate" something. For Lygia Clark, performative-participatory action embodies a "processual, immanent, and unfolding geometry" of the relation between art and life, an idea that I identify as remaining an experimental force in the works of Eleonora Fabião. See LEPECKI, op. cit., p. 282.





CONVERSA

Rio de Janeiro, 13 de março de 2021

LOCAL: sala de Zoom

PARTICIPANTES: Eleonora Fabião com Ana Pimenta, André Lepecki, Fred Coelho, Keyna Eleison, Luiza Mello, Marisa S. Mello, Miro Spinelli e Ricardo Aleixo.

MIRO SPINELLI Eleonora, como já faz alguns anos que a gente vem conversando sobre tantos assuntos, eu fiquei pensando o que poderia lhe perguntar que não fosse meramente retórico. Então elaborei um pequeno combo de perguntas biográficas, coisas que não sei sobre você: como foi a sua infância? Você tem irmãos? Tem outros artistas na família? O que você gostava de fazer quando era criança? E quais lembranças dessa época a acometem mais hoje em dia?

ELEONORA FABIÃO É tudo muito misturado, a criança, a adulta, a adolescente. O que era da criança segue sendo. Por isso não estabeleço muito essa diferença e essa sequencialidade.

Na minha família, somos cinco filhos: quatro irmãs e um irmão. Sou a caçula. Os mais velhos nasceram em escadinha, depois morreu um antes de nascer, passaram alguns anos e eu cheguei. Fiquei um pouco temporã. Sempre fui muito atenta, ficava de olho em tudo.

Lembro bem de duas brincadeiras de criança. Como meus

irmãos eram mais velhos e não me davam muita bola, eu brincava de criar os meus mundos, me virava sozinha. Uma das brincadeiras era balançar na rede o mais alto possível, muito alto até começar a dar aqueles quiques. Usava a renda da rede como painel de controle da nave. Depois o negócio era deixar ela parar sozinha. Demorava um bocado até a rede parar completamente. Daí, vinda de outro planeta, eu descia da espaçonave e ia brincar de conhecer o mundo, fazer o primeiro contato. A grama, a cor da grama, o cheiro da grama. A formiga, o cachorro, a água, a mão de água marcando a pedra quente. O sumiço da marca da mão. Era uma expedição de reconhecimento, como se estivesse pisando ali pela primeira vez, conhecendo cada coisa.

Já no apartamento, a brincadeira era outra. Havia uma cortina longa na janela da sala. Eu colocava uma cadeira por trás repuxando o tecido e passava horas e horas ali. Levava minhas coisas pra lá (caneta, caderno, bonecos), ficava brincando e olhando pela janela, pra

TRIPTYCH MIAMI
[TRIPTICO MIAMI],
2017
Domino Park, Miami

CONVERSATION

March 13, 2021

Venue: Zoom room

Participants: Eleonora Fabião with Ana Pimenta, André Lepecki, Fred Coelho, Keyna Eleison, Luiza Mello, Marisa S. Mello, Miro Spinelli and Ricardo Aleixo.

MIRO SPINELLI Eleonora, since we've been talking about so many subjects for some years, I wondered what I could ask you that wouldn't be merely rhetorical. So, I prepared a little combo of life story questions, things I don't know about you: what was your childhood like? Do you have any brothers and sisters? Are there any other artists in your family? What did you like to do when you were a kid? And what memories from that time still strike you today?

ELEONORA FABIÃO It's all very mixed, the kid, the adult, the teenager. What was of the kid, still remains becoming. That's why I don't really set this distinction, this sequence.

We're five siblings in my family, four sisters and one brother. I'm the youngest. The older ones were born one after the other, then one was stillborn, some years went by and I arrived. I was sort of the late lamb. I was always very alert, with my eye on everything.

I remember two kiddie games very clearly. Since my sibs were older and never really gave me the time of day, I played at creating my own worlds. I got by on my own. One of the games was swinging the hammock as high as I could, very high, until it started making those jerking movements. I used the fringe on the hammock as my spaceship's control panel. Then

the thing was to let the hammock stop swinging by itself. It took a while for the hammock to come to a complete stop. Then, coming from another planet, I would get out of the spaceship and play that I was visiting planet Earth, making first contact. The grass, the color of the grass, the smell of the grass. The ant, the dog, the water, my wet handprint on the hot stone. The handprint disappearing. It was a reconnaissance expedition, as if I were stepping there for the first time, learning about each thing.

Inside the apartment I played a different game. There was a long curtain on the living room window. I put a chair behind the curtain, pulled on the fabric and spent hours on end there. I took my stuff there (pen, notebook, dolls), stayed there playing and gazing out the window, to the street. I created a world there between the window and the curtain. I think it was another cocoon. I'm thinking now. The hammock and the curtain were like cocoons – one horizontal, another vertical. They were my way of inventing a life and making contour with things.

My mother loves lyrical singing, she sang opera, but not professionally. She did not have an artistic career, but loves music very much. One of my sisters, Solange, is an artist and architect. Arnaldo and Sérgio Dias Baptista of the *Mutantes* rock group are our cousins, but I don't know them personally. My maternal grandfather, Renato Dias Baptista, was

rua. Ali, entre a janela e a cortina, eu criava um mundo. Era outro casulo, eu acho. Estou pensando agora. A rede e a cortina eram espécies de casulos – um horizontal, outro vertical. Eram a minha maneira de inventar uma vida e fazer contorno com as coisas.

Minha mãe gosta muito de canto lírico, cantou ópera, mas não profissionalmente. Não seguiu uma carreira artística, mas tem muito gosto pela música. Uma das minhas irmãs, Solange, é artista e arquiteta. Os "Mutantes", o Arnaldo e o Sérgio Dias Baptista, são nossos primos, mas não os conheço pessoalmente. O meu avô por parte de mãe, Renato Dias Baptista, era um artista plástico superexperimental. Fazia colagens com caixas de remédios (ele também era médico). Fazia esculturas com ferragens tipográficas, corpos humanos e bichos. Fazia também pinturas muito detalhistas em colagens de casca de ovo. Praticamente não o conheci, ele faleceu quando eu era pequena. Só tenho uma memória dele: ele na cama, câncer avançado, e eu gesticulando com os braços, contando que fazia natação. Ele imitando as braçadas, gesticulando...

KEYNA ELEISON Tem muita emoção nas questões que você traz. Tem muita personalidade para mim. Queria então perguntar uma coisa a partir de um diálogo comigo.

Como você lida com a questão da raiva? Muitas vezes a raiva aparece como algo a ser negado. No entanto, eu consigo perceber a raiva como constituinte de

vida. Quando você vê uma semente brotar, sem raiva, ela não brotaria. Em um parto, não haveria a força do impulso sem a raiva. A força do encontro muitas vezes está caracterizada pelo sentimento de raiva. Eu gostaria de saber como você está "nadando" com sua raiva.

ELEONORA FABIÃO Essa pergunta é importantíssima. Vou dar umas "braçadas" aqui. Vou entrar pelo lado destrutivo da raiva. E vou falar de agora, março de 2021, porque são tantos motivos para sentir raiva que não tem limite. Estamos vivendo tempos hediondos, genocidas, ecocidas e suicidários. A gente é propositalmente induzida a sentir raiva – o desgoverno durante a pandemia e o sadismo fascista são projetos de enraivecimento. É desamor pela vida, pouco caso com a vida. E então, num impulso paradoxal, irrompe em mim um sentimento oposto.

Vou te contar uma história para tentar explicar o que sinto. Uma vez fui raptada na rua, no Rio de Janeiro, por dois caras. Me colocaram dentro de um carro, meteram um revólver no meu ouvido e me obrigaram a dizer onde eu morava. Ao mesmo tempo em que eu estava furiosa, veio uma calma muito profunda. Como se fosse um manto. Uma espécie de formigamento e os gestos muito precisos. Veio uma necessidade de reversão imediata do contexto todo. Então, não é bem que eu pare de sentir a raiva, ela se transforma. É ela, mas de outro jeito. Uma espécie de autodefesa, uma questão de sobrevivência. Porque, se eu fosse

a super-experimental artist. He made collages with medicine boxes (he was a doctor, too). He made sculptures of human bodies, animals and other things with printing press parts. He also did highly detailed paintings in collages of eggshell pieces. I practically never knew him because he died when I was little. I have only one memory of him: he was in bed, with advanced cancer, and I was gesturing with my arms, telling him that I was doing swimming classes. He was imitating my swimming strokes, gesturing...

KEYNA ELEISON There's a lot of emotions in these questions you bring. I relate at a personal level with what you say. So, I wanted to ask you something based on a dialogue with me.

How do you deal with the issue of anger? Anger often appears as something to be denied. However, I can see anger as a constitutive part of life. Take a seed sprouting, for example, if there's no anger, it won't sprout. In childbirth, there would be no thrust in labor without the anger. The force of the encounter is often characterized by the feeling of anger. I'd like to know how you're "swimming" with your anger.

ELEONORA FABIÃO This question is extremely important. I'm going to perform some "swim strokes" here. I'm going to start with the destructive side of anger. I'm going to talk about now, March 2021, because there are so many reasons to feel anger, there's no limit. We're living in hideous, genocidal, ecocidal, and suicidal times. We're intentionally induced to feel anger – the misgovernment during the pandemic and the fascist sadism are projects for enragement. It's a lack of love for life, carelessness with life. So, in a para-

doxical impulse, an opposite feeling emerges in me.

I'm going to tell you a story to explain what I feel. I was kidnapped once on the street, in Rio de Janeiro, by two guys. They threw me into a car, stuck a pistol to my ear, and forced me to say where I lived. While I was furious, I also felt a profound calm. Like a blanket. A kind of tingling, and the gestures were very precise. The need came for an immediate reversal of the entire context. So, it's not that I stop feeling the anger, but it is transformed. It's there, but in a different way. A sort of self-defense, a matter of survival. Because, if I took the opposite path, it would end in blood and gore. So, there's a spin. I understand this as a kind of propositional attitude, because if I go into a reactive mode, I fall into the same logic that wants to kill me. But if I swerve, if I dodge, if I adopt another logic, I can open another dimension. I understand this way of reacting as a kind of strategy in the middle of so much violence. Because our reality is unbearably violent. And of course, it's particularly violent for the so-called "minority lives."

RICARDO ALEIXO It was great to begin with this "non-beginning." And your "swim strokes" and your grandfather reminded me of a quote by Augusto de Campos. He once said, in the 1980s, that "poets form a family of castaways swimming in time and space."

Something that really draws me to your work is the indistinction between thinking and doing. This came from the brief period in which I was a student of Lygia Pape. For her, there is no gap between the aesthetic thought and performing the work. Performing it is already thinking. And I laughed with joy while you were talking about this experience of the

pelo outro caminho, seria sangue sobre sangue. Então, tem um giro. Eu entendo isso como uma espécie de propositividade, porque, se eu entrar num padrão reativo, vou cair na mesma lógica daquilo que quer me matar. Mas, se faço um desvio, se esquivo, se entro com outra lógica, vou conseguir abrir outra dimensão. Eu entendo esse modo de reagir como uma espécie de estratégia em meio a tanta violência. Porque é insuportavelmente violenta a nossa realidade. E, claro, especialmente violenta para as ditas "vidas minoritárias."

RICARDO ALEIXO Foi muito bom ter começado por esse "não-começo." Esse seu "bracejamento" e do seu avô me lembrou uma frase de Augusto de Campos. Ele disse certa vez, na década de 1980, que "os poetas formam uma família de naufragos bracejando no tempo e no espaço."

Algo que me aproxima muito do seu trabalho é a indistinação entre pensar e fazer. Isso veio do breve período que fui aluno de Lygia Pape. Para ela, não existe vácuo entre o pensamento estético e a realização da obra. A realização já é um pensar. E eu ri de contentamento enquanto você falava dessa experiência do rapto, pensando: Eleonora está falando de uma teoria da performance. Porque você foi falando do modo de funcionamento de um corpo que está cada vez mais preparado, desde a infância, pelo que entendi. Você foi se dando ferramentas para lidar com o real de um modo próprio, o que hoje lhe dá condições muito particulares de se relacionar, mesmo com os aspectos mais violentos do real.

Gostaria de perguntar sobre o lugar da arte nesse duplo momento de banalização da vida. De um lado, a turma da morte, como diria Torquato Neto. Ele dizia: "A turma do fogo é fogo, mas a turma da vida é viva." De um lado, a turma da morte e de outro as vidas matáveis, dos negros, das mulheres, da população LGBTQI+, que adotaram como jargão corriqueiro o termo "nossos corpos." O que, no lugar de nossas vidas, virou nossos corpos. No meu entendimento, isso facilita o jogo para a turma da morte, porque, de corpo, rapidamente podemos virar carne.

Essa redução semiológica acaba sendo útil para a extrema direita. O corpo na sua obra é central, enquanto tema, suporte e convite à alteridade. Enquanto obra pública, há sempre um agenciamento de outras forças. A participação das pessoas é fundamental. Por quais caminhos tem passado a sua reflexão sobre o corpo no tempo presente, levando em conta esse quadro de terror que temos vivido?

ELEONORA FABIÃO Pois, Ricardo, sigamos bracejando no tempo e no espaço!

Há algumas coisas que podemos pensar juntos. Primeiro é entender o que está sendo chamado de corpo nessas práticas que venho realizando. Há uma tendência no campo da performance de dizer "corpo" e entender com essa palavra apenas "corpo humano." Isso por motivos óbvios. A performance se consolida como gênero, ou quase-gênero, ou antigênero, depois da Segunda Guerra Mundial. Foram séries de posicionamentos,

kidnapping, thinking to myself: Eleonora is talking about a theory of performance. Because you were talking about the functioning of a body that is becoming increasingly prepared, since childhood, as I understood it. You gave yourself tools to deal with reality in your own way, which gives you very particular conditions to relate today, even with the most violent aspects of reality.

I'd like to ask you about art's place in this dual moment of life's banalization. On one side, the death crowd, as Torquato Neto would say. He used to say, "The fire crowd are fiery, but the life crowd are alive." On one side, the death crowd, and on the other the killable lives, the blacks, the women, the LGBTQI+ population, who have adopted "our bodies" as their motto. Which, rather than our lives, became our bodies. In my view, this makes the game easier for the death crowd, because from bodies we can quickly turn into meat.

This semiological reduction ends up being useful for the far right. The body is central to your work as theme, support and invitation to otherness. As a public work, there is always an assemblage of other forces. People's participation is fundamental. What paths have your thoughts taken, concerning the body in the present time, considering this situation of terror that we've been experiencing?

ELEONORA FABIÃO **Yes, Ricardo, let's keep swimming in time and space!**

There are some things that we can think together. First, to understand what is being called "body" in these practices I've been performing. There's a tendency in the field of performance to say "body" and relate this word only with the "human body." And this is for obvious reasons. Performance was consolidated as a genre, or quasi-genre, or anti-genre, after World War II. There

were various positions, several artistic acts reacting to that wartime horror. It was necessary to value the human body and action, to value human bodies in their multiplicity as theme, material, and means. Feminist performances were crucial. And the cut in the body was also fundamental, literally this act of opening the body performed by many performers, which was also a cut in certain aesthetical-political and institutional paradigms.

But for me, when I say "body", I'm not referring exclusively to the human body. A cup is a body, a cloud is a body, a thought is a body, and bodies of all types co-constitute each other intra-actively. It's an endless movement. And when I say that inanimate and subjective things are bodies, it's because they have agency. Each body has its ways of affecting and being affected, each in its own way, but all forming a teeming intra-active entanglement. All performing that interweaving. So, what interests me is a big picture, what interests me is the human and nonhuman web – or "more-than-human", as Denise Ferreira da Silva says – and its links to infinity.

And I'll tell you, Ricardo, "body", like "word", is a mystery to me. I understand, but I don't understand. They're too strange. Too rich and infinite. They're too intimate and outrageous. So, I do the works to see how this plays out.

I recently found a precise phrase by [Luiz] Rufino and [Luiz Antonio] Simas. They say, "The opposite of life is not death. The opposite of life is disenchantment." And enchantment is where I think of the body. That's why it's always a thought about life. It's a vitalist thought. And increasingly vitalist. In the face of today's necro-horrors, never had I enjoyed saying "I'm an artist" this much. Now it has become

de ações artísticas reagindo àquele horror. Foi preciso valorizar o corpo humano e a ação, valorizar os corpos humanos em sua multiplicidade como tema, matéria e meio. As performances feministas foram fundamentais aqui. E o corte no corpo, literalmente esse ato de abrir o corpo que muitos performers realizaram – que foi também o corte de certos paradigmas estético-políticos e institucionais –, foi igualmente fundamental.

Mas, para mim, quando digo "corpo", não estou me referindo exclusivamente ao corpo humano. Uma xícara é corpo, uma nuvem é corpo, um pensamento é corpo e os corpos de todos os tipos se co-constituem intra-ativamente. É uma movida sem fim. E quando digo que as coisas inanimadas e subjetivas são corpos, é porque elas têm agenciamento. Cada corpo com seus modos de afetar e ser afetado, cada um com o seu cada qual, mas todos formando uma trama intra-ativa muito fértil. Todos performando a tal trama. Então, me interessa uma visão ampla, me interessa a trama humana e não-humana – ou "mais-que-humana" como diz a Denise Ferreira da Silva – e suas articulações ao infinito.

E lhe digo, Ricardo, "corpo", assim como "palavra", são mistérios para mim – entendo, mas não entendo. São estranhos demais. Ricos e infinitos demais. São muito íntimos e muito descabidos. De modo que faço os trabalhos para ir vendo como é isso.

Recentemente encontrei uma frase do [Luiz] Rufino e do

[Luiz Antonio] Simas muito precisa. Eles dizem: "O contrário da vida não é a morte, o contrário da vida é o desencanto." E encantamento é por onde penso o corpo. Por isso, é um pensamento sobre vida, sempre. É um pensamento vitalista. E cada vez mais vitalista. Diante dos necro-horroses, nunca gostei tanto de me dizer artista. Agora se tornou uma militância, ganhou essa dimensão. Através da arte, fazer vida acontecer. Devolver vida à vida.

Essa semana comecei a pensar sobre algo que vamos ver se consigo lhe dizer. É sobre o lema "igualdade, fraternidade e liberdade", estou precisando descomprimir isso aí. A ideia de igualdade, por exemplo, estou repensando pela chave da equidade. Entre humanos, há que se considerar as questões estruturais e as questões circunstanciais ao invés de imaginar uma igualdade e modos de igualação que, no final das contas, podem se tornar extremamente opressivos, compressores de diferenças. E diferença é um valor maior. Também entre humanos e outros-que-humanos é preciso desbancar o antropocentrismo não apenas valorizando a diferença, mas des-hierarquizando as relações. O vício colonialista é tremendo. Quanto à referência fraternal, ela me soa limitada, pois o referente é humano, é coisa entre irmãos. O que é absolutamente fundamental, mas insuficiente. Neste momento, precisamos praticar solidariedade interespecies. Uma solidariedade

a kind of activism, it has taken on this dimension. Making life happen through art. Giving life back to life.

This week I began thinking about something, let's see if I can manage to tell you. It's about the motto "liberty, fraternity, equality", I need to decompress that. The idea of equality, for example, I'm rethinking it, using equity as the key. Among humans, we must take the structural and circumstantial issues into account rather than imagining an equality and modes of equalizing which, at the end of the day, may become extremely oppressive, crushing differences. And difference is a greater value. Also, between humans and other-than-humans it is necessary to debunk the anthropocentrism, not only valuing difference, but eliminating hierarchy from relations. The colonialist vice is enormous. As for the fraternal reference, it sounds limited to me, since the referent is human, it's a thing among siblings. Which is absolutely essential, but insufficient. At this moment, we need to practice interspecies solidarity. A radical solidarity on a planetary scale. And about liberty, I recall Mário Pedrosa and his call for an "experimental exercise of freedom," the radical importance of poetic and political experimentation. Of course, we need to be permanently working on the macropolitical scale and collectively – this gets more evident every day. But the experimental exercise of freedom can be a liberating daily practice. To embrace experimentation in search of other ways of dealing with life's things, of making life. Anyways, I think we need to broadly rethink the notions of liberty, fraternity, and equality. I don't know if I made myself understood, because everything is still fresh, it's a thought-in-process. But to talk about making body and making life, you need to go far.

RICARDO ALEIXO Your answer reminded me of a rich formulation by Didi-Huberman concerning the role reserved for the artist in the contemporary world. He rejected any freedom that did not extend to other artists, and much less to "non-artists." Your work refuses any place for the artist as someone special. I identify deeply with your concept of artist.

ANDRÉ LEPECKI I'm a sort of affective archive of the nearly twenty years that I've been accompanying Eleonora. It's always an adventure and a joy to accompany her.

I want to join Keyna's question and Ricardo's question. The question about anger, not as a feeling of yours, but anger as an affect that defines a social field within which you maneuver.

And then, to begin by recalling that Ricardo brought the reference to Lygia Pape. And I think there's something in Eleonora's work that may resonate with a notion of Pape's, which is magnetization. I think there's a question of the body in Lygia Pape's magnetized spaces, which is very important. And when you, Eleonora, launched *Converso sobre qualquer assunto* [Carioca Action #1: I will have a conversation about any subject, 2008], it was an important moment, because I think there your body went out onto the street to create, with strangers, with non-artists, a provisional field of magnetization, who knows, even of enchantment (to return to your reference to Simas and Rufino), in the middle of total social rage!

In that initial moment of *Converso sobre qualquer assunto*, in 2008, you were outraged, angry, I would say it was about an ethic of anger, if one can say that, because your anger was eminently a political outrage. So, the program *Converso...*, can be summarized as: in the face of this enraged field, living in a city exploited, abandoned, extorted,

radical em escala planetária. E, sobre liberdade, fico lembrando do Mário Pedrosa, do seu chamado para o "exercício experimental da liberdade," da importância radical de experimentação poética e política. Claro que precisamos estar permanentemente trabalhando na escala macropolítica e coletivamente – a cada dia isso fica mais gritante. Mas o exercício experimental da liberdade pode ser uma prática cotidiana liberadora. Abraçar a experimentação em busca de outros modos de lidar com as coisas da vida, de fazer vida. Enfim, me parece que precisamos repensar amplamente as noções de igualdade, fraternidade e liberdade. Não sei se consegui me fazer entender, pois está tudo muito fresco, é pensamento em processo. Mas, para falar em fazer corpo e fazer vida, é preciso ir longe.

RICARDO ALEIXO A sua resposta me trouxe a lembrança de uma formulação muito rica do Didi-Huberman a respeito do papel reservado ao artista no mundo contemporâneo.

Ele não teria uma liberdade que não seria extensiva aos demais artistas, e muito menos aos "não artistas". O seu trabalho nega qualquer que seja o lugar do artista como alguém especial. Eu me identifico profundamente com a sua concepção de artista.

ANDRÉ LEPECKI Sou uma espécie de arquivo afetivo dos quase vinte anos que venho acompanhando a Eleonora. É sempre uma aventura e uma alegria acompanhá-la.

Querida Keyna, gostaria de fazer a pergunta da Keyna e do Ricardo. A questão da raiva não como um sentimento seu, mas a raiva como um afeto que define um campo social dentro do qual você manobra.

E, aí, começar lembrando que o Ricardo trouxe a referência da Lygia Pape. E eu acho que há uma coisa no trabalho da Eleonora que talvez ressoe com uma noção da Pape, que é a de imantação. Acho que tem uma questão de corpo nos espaços imantados da Lygia Pape, que é muito importante. E, quando você, Eleonora, começa o *Converso sobre qualquer assunto*, é um momento importante, porque eu acho que aí o seu corpo sai para a rua para criar, com desconhecidos, com não-artistas, um campo provisório de imantação, quem sabe até de encantamento (para retornar à sua referência ao Simas e ao Rufino), no meio da raiva social total!

Naquele primeiro momento do *Converso sobre qualquer assunto*, em 2008, você estava indignada, com raiva, eu diria que se tratava de uma ética da raiva, se for possível fazer tal afirmação, porque a sua raiva era eminentemente uma raiva política. Daí o programa do *Converso...*, que se pode resumir a: perante esse campo raivoso, vivendo numa cidade miliciada, policiada, controlada, explorada, abandonada, extorquida, eu me dou como tarefa ir encontrar nas ruas aquele que eu não conheço para, talvez, ao conversarmos, enca-minhar essa raiva (minha e, quem sabe, desse outro também) para algum outro modo de viver mais afirmativo, mais propositivo, como

controlled by militias, under police surveillance, I give myself the task to go find in the streets the one I don't know, so that perhaps through conversation, we can channel this anger (my own anger, and who knows, this other person's anger, too) into some other way of living more affirmatively, more purposefully, as you said just now. It's not about a utopia of the encounter with the other, and that will solve all the world's problems. But it's an exercise of an encounter with no interest or agenda other than to meet a stranger who also lives in and makes this city with me. There are some interesting photographs that you show in your more recent talks about *Converso*... that show you facing the persons sitting in the chair to talk with you, when you challenge them radically if what is said or enacted is unacceptable to you. So, it's interesting to think of the role *your* body has. You place your body at the disposition of the other, whom you do not know, and who does not know you, either. And you're open to the conflict resulting from this encounter. And this encounter continues happening on you days and sometimes weeks later. With *Converso*... there's a sort of endlessness to the pieces, whereas in your previous work in the early 2000s, like *Giro* [*Spin*, 2002], there was a beginning, middle, and end. How do you resolve this, this interminable aspect of the actions, which continue to act even when they're apparently finished?

ELEONORA FABIÃO Thanks, André, for remembering *Converso sobre qualquer assunto* and what moved me to start that action. A project like that might even seem like a bed of roses. Or maybe it truly is a "bed of roses" because extreme beauty comes with thorns. Because, you see, there is tension, conflict, negotiation and, also,

openness, attunement, and reinvention. It's a package deal.

Each work is an infinite negotiation, a lot of hard work to weave all the threads. And this blanket is the fundamental element, the calm you need to maintain when you don't know. The wisdom that standing not knowing requires. But, while you don't know and you're trying to learn, you create fields, partnerships, alliances, and allies. And little by little the thing reveals itself. And there is an immense love for the aesthetic force that, at the end of the day, sustains all the moves. Moves that as you say continue to act even when they have apparently finished, because they are moves that constitute me.

ANDRÉ LEPECKI I wonder if constructing an image (whatever it is, that is, the aesthetic operation, the plastic field) plays a part in this movement of magnetization.

ELEONORA FABIÃO It's all about that, about the aesthetic force and the creation of an aesthetic field. Otherwise, rather than art I would do social work, which is also wonderful. The question is the aesthetic energy and what it can make happen. Which, after all, only the aesthetic energy can make happen, can give way for. The experiences, the thoughts, the directions, including sociopolitical ones, that only aesthetic action can make happen. The issue is to infiltrate the regime of aesthetic attention in the world's urgencies. The colors, the angles, the tempos, the verses, the strangeness, the light, the suspensions of meaning, the magnetizations, they're all part of the aesthetic operation. Which is this vibration difficult to put into words. The work seeks to insert itself into a supposedly "non-aesthetic" field, as the street is

you said now. It's not about a utopia of the encounter with the other, and that will solve all the world's problems. But it's an exercise of an encounter with no interest or agenda other than to meet a stranger who also lives in and makes this city with me. There are some interesting photographs that you show in your more recent talks about *Converso*... that show you facing the persons sitting in the chair to talk with you, when you challenge them radically if what is said or enacted is unacceptable to you. So, it's interesting to think of the role *your* body has. You place your body at the disposition of the other, whom you do not know, and who does not know you, either. And you're open to the conflict resulting from this encounter. And this encounter continues happening on you days and sometimes weeks later. With *Converso*... there's a sort of endlessness to the pieces, whereas in your previous work in the early 2000s, like *Giro* [*Spin*, 2002], there was a beginning, middle, and end. How do you resolve this, this interminable aspect of the actions, which continue to act even when they're apparently finished?

ELEONORA FABIÃO Obrigada, André, por lembrar do *Converso sobre qualquer assunto* e do que me moveu a iniciar aquela ação. Num trabalho como aquele, pode até parecer que é tudo um mar de rosas. Ou talvez seja mesmo um "mar de rosas", porque há extrema beleza e espinhos. Porque, entende, há tensão, conflito, negociação

e, também, abertura, sintonia e reinvenção. O pacote vem inteiro.

Cada trabalho é uma negociação infinita, uma trabalhadeira para que todos os fios sejam trançados. E esse manto é elemento fundamental, a calma que é preciso manter quando não se sabe. A sabedoria que aguentar não saber exige. Mas, enquanto você não sabe e está procurando saber, vai fazendo campos, parcerias, alianças e aliadas. E então, aos poucos, a coisa vai se revelando. E há um amor imenso pela força estética que, no final das contas, sustenta todas as movidas. Movidas que, como você diz, continuam agindo mesmo quando aparentemente terminaram, porque são movidas que me constituem.

ANDRÉ LEPECKI Eu me pergunto se a construção de uma imagem, qualquer que ela seja, isto é, a operação estética, o campo plástico, participa desse movimento de imantação.

ELEONORA FABIÃO É só sobre isso, sobre força estética e criação de campo estético. Se não, eu ia fazer serviço social e não arte, que também é maravilhoso. A questão é a energia estética e o que ela é capaz de fazer acontecer. Que, aliás, só ela é capaz de fazer acontecer, de dar passagem. As experiências, os pensamentos, os encaminhamentos, inclusive sociopolíticos, que só a ação estética pode fazer acontecer. A questão é infiltrar o regime de atenção estético nas urgências do mundo. As cores, os ângulos, os tempos, os versos, os estranhamentos, a

usually viewed. Or still, the work is to channel the aesthetic vibration pulsating in everything there is, potentialize this force and make way for it. And the street is a very special place to do this.

MIRO SPINELLI Since Keyna spoke of anger, I'm reminded of the definition of anger by an American transgender theorist, Susan Stryker. She defines anger (or "rage" in the original) as something that takes place through the unstable relationship between matter and language. Listening to this conversation, I believe that it's not about thinking of an aesthetic of anger. Perhaps aesthetic force is already a furious manifestation. When you transform anger into something else, it's already anger happening. In transgender studies, and specifically for Stryker, this is important because she treats rage as the impulse that allows you to recreate yourself, to give birth to yourself differently. Rage is what triggers the transformation in the social body and the carnal body.

KEYNA ELEISON There are also silences in the path of the translation. Because language can't accomplish everything. Because we need to invent, and it's a good thing here in Brazil that we're good at it. We have incredible muscle and elasticity for neologisms.

I want to share a word that I poke around at a lot, which is an ethical conception of bodies that fight and dance at the same time. It's an intelligence which is not to fight, and it's not to dance, it's *gingar* [to swing, in free translation]. Within this dynamic of anger, of rage, of opera, in this sense. This apotheosis, which can play out as something.

I had a dream at the beginning of the pandemic that made me start to study biological issues in the process of the

chrysalis, between the caterpillar and the butterfly. The caterpillar liquifies completely and, from there on, the molecular, genetic, and ethical conversations begin to happen inside there. That liquid turns into something that only manages to break that shell, which is also part of her, with this apotheosis that can be described as anger. It takes effort. Often, when we're making a huge physical effort, we put anger into it. It is about this dynamics of potentiality of creation that I am talking about.

ELEONORA FABIÃO We mentioned Lygia Pape, and I'm reminded of a story about Lygia Clark.

I read this in a book by her sister, Sonia Lins. Lygia attended a convent school, and when she was 12, she had to present an essay to her class on a subject of her choice. So, she decided to talk about menstruation. The nuns thought it wasn't a good idea and vetoed her essay. They "muffled the case." So, she decided to talk about metamorphosis. And we know what the outcome was – the *Casulos* [Cocoons, 1959], *Bichos* [Critters, 1959], *A casa é o corpo* [The house is the body, 1968], this liquefaction and creative rage that escapes, but that's not escapist. That escapes from a certain idea of woman, of artist, of artwork, of art. The outcome was a trailblazing and emancipatory force. The outcome was that trajectory, the Lygia Clark current.

MIRO SPINELLI I'm going to weigh in with my second question on metamorphosis. I had the opportunity to be inside and together of some works. That's why I'd like to ask a question from inside. One of the things I realized is the way things transform themselves, the materials,

luz, as suspensões de sentido, as imantações, é tudo parte da operação estética. Que é essa vibração difícil de colocar em palavras. O trabalho busca se inserir num campo supostamente "não estético", como em geral se percebe a rua. Ou, ainda, o trabalho é canalizar a vibração estética latejando em tudo que há, potencializar essa força e dar passagem. E a rua é um lugar muito especial para fazer isso.

MIRO SPINELLI Desde que Keyna falou da raiva, está na minha cabeça a definição de raiva de uma teórica trans, estadunidense, chamada Susan Stryker. Ela define raiva (ou fúria, no original em inglês é *rage*) como algo que se dá a partir da relação instável entre matéria e linguagem. Ouvindo essa conversa, creio que não se trata de pensar uma estética da raiva. Talvez a força estética seja já uma manifestação furiosa. Você transformar a raiva em outra coisa já é a raiva acontecendo. Nos estudos trans, e especificamente para essa autora, isso é importante porque ela vai trazer a fúria como o ímpeto que lhe permite criar a si mesma de novo, se re-parir diferente. Fúria é o que dispara a transformação no corpo social e no corpo carnal.

KEYNA ELEISON Há também os silêncios do caminho da tradução. Porque a linguagem não dá conta de tudo. Porque a gente precisa inventar, e ainda bem que aqui no Brasil a gente é craque, temos uma musculatura e elasticidade incrível para neologismos.

Eu queria trazer uma palavra que eu cutuco bastante, que é uma concepção ética de corpos, que lutam e dançam ao mesmo tempo. É uma inteligência que não é lutar, e não é dançar, é gingar. Dentro dessa dinâmica da raiva, da fúria, da ópera, nesse sentido. Essa apoteose, que pode desaguar em algo.

Logo no começo da pandemia, tive um sonho que me fez começar a estudar questões biológicas sobre o processo da crisálida, entre a lagarta e a borboleta. A lagarta se liquidifica completamente, a partir daí as conversas moleculares, genéticas e éticas começam a acontecer ali dentro. Aquele líquido se transforma em algo que só consegue romper aquela casca, que também faz parte dela, com essa apoteose que pode ser descrita como raiva. Tem que fazer força. Muitas vezes, quando estamos fazendo um esforço físico muito grande, você coloca raiva. É dessa dinâmica de potência de criação que estou falando.

ELEONORA FABIÃO A gente falou na Lygia Pape, gostaria de lembrar uma história da Lygia Clark.

Li isso num livro da irmã dela, Sonia Lins. Lygia estudava em uma escola de freiras e, quando tinha uns 12 anos, teve que apresentar para a turma um trabalho com um tema de sua escolha. Ela resolveu, então, falar sobre menstruação. As freiras acharam melhor que ela não apresentasse sobre esse tema e vetaram o trabalho. Abafaram o caso. Daí ela resolveu falar sobre metamorfose. E a gente sabe no que deu – deu nos *Casulos*, nos *Bichos*, em *A casa é*

people, time. Time changes a lot when the actions are happening. Something that has always moved me and touched me when working with you, Eleonora, is your total and unrestricted surrender to the transformations that happen during the actions. When I remember *azul azul azul e azul* [*blue blue blue and blue*, 2016], *LEVANTE* [*UPRISE*, 2018], and *MOVIMENTO HO* [*HO MOVEMENT*, 2016], in my memory it's as if the point of view were that of the brick, of the yellow circle, or the metallic blue plastic strip on the tip of the bamboo stick, dancing in the wind. It's totally selfless, or putting it differently, the surrender makes the experience of being together in the actions a process of de-subjection. How is this surrender for you? Has it been like this since you started the actions, or has it increased with practice?

ELEONORA FABIÃO That's right, Miro, a process of de-subjection. Because for me, the idea of "subject" is a cloister, it's too claustrophobic. I can't stand this idea. It's too heavy. It's extremely limiting. Boring. I think what interests is to enter the flows, to create situations in which it is truly possible to live flows and relations. Completely shameless, open, radical. It's always been this way. Maybe it began back in the spaceship-hammock, learning from the leaves, the ants, the water, and the stone. It's a desire to make body and to do not waste time. An urgency. Which may have been accentuated after some situations in which I nearly made my passage. Or perhaps, thinking out loud here, after some situations that made me understand all of life as the moment of passage.

You know, Miro, you ask this question and I'm reminded of the first time

I saw Bispo's work. I was a teenager, and I went to the first exhibit of Bispo do Rosário's work in Parque Lage, in 1989. When I came out of the exhibit, I didn't know whether to take the bus, walk, or just sit there forever. It was a turning point. To stop thinking all boxed-in and to do what needs to be done. To do things that must be done (according to my understanding of necessity and precision, of course). To do whatever is needed for the encounters that matter to happen. And that indescribable aesthetic-political force. The impossibility of adjectivizing, categorizing, dichotomizing. You see what Bispo does: he takes the margarine can, the bedsheet from the asylum, the sandals, the tin cups, and creates a life. For himself and for us.

ANDRÉ LEPECKI Eleonora, you worked as a volunteer at the Colônia Juliano Moreira [Juliano Moreira Colony, a mental health facility in Rio de Janeiro] soon afterwards. Returning to the surrender that Miro mentioned, what is this act for you? Do you like this word? Is it a kind of dedication, or fusion, or entry into a flow?

ELEONORA FABIÃO I think it's movement. To be in movement-in-the-movement includes all these dynamics that you mentioned, but it's not limited to any of them. Sometimes fusion happens, and other times absolute de-fusion happens. I think that you go on learning, energetically, ways to trans-tempo-spatialize. To trans-tempo-spatialize means to move yourself and let yourself be moved multi-directionally. Also, what Keyna said about dance-fight, fight-dance.

o corpo, nessa liquefação e nessa fúria criadora, que escapa, mas não é escapista. Que escapa de uma certa ideia de mulher, de artista, de obra de arte, de arte. Deu em força desbravadora e emancipadora. Deu naquela trajetória, na correnteza Lygia Clark.

MIRO SPINELLI Vou emendar minha segunda pergunta na metamorfose. Tive a oportunidade de estar dentro e junto de alguns trabalhos. Por isso gostaria de fazer uma pergunta desde dentro. Uma das coisas que percebi é o modo como todas as coisas se transformam, as matérias, as pessoas, o tempo. O tempo muda muito quando as ações estão acontecendo. Algo que sempre me moveu e me emocionou ao trabalhar com você, Eleonora, é a sua entrega total e irrestrita às transformações que acontecem durante as ações. Quando rememoro *azul azul azul e azul*, *LEVANTE* e *MOVIMENTO HO*, na minha memória é como se o ponto de vista fosse do tijolo, do círculo amarelo ou da tira de plástico azul metalizada na ponta do bambu, dançando no vento. É totalmente livre de ego, ou, colocando de outro modo, a entrega faz com que a experiência de estar junto das ações seja um processo de desassujeitamento. Como é essa entrega pra você? É assim desde que você começou as ações, ou foi aumentando com a prática?

ELEONORA FABIÃO É isso mesmo, Miro, um processo de desassujeitamento. Porque a ideia de sujeito pra mim é uma clausura, é muito claustrofóbica. Não suporto essa ideia. Ela é pesada demais. E

extremamente limitadora. Chata. Penso que interessa entrar nos fluxos, criar situações onde seja realmente possível viver fluxos e relações. Completamente despu-dorada, aberta, radical. Sempre foi assim. Talvez tenha começado lá na espaçonave-rede, aprendendo lá com as folhas, as formigas, a água e a pedra. É um desejo de fazer corpo e de não perder tempo. Uma urgência. Que talvez tenha se acentuado depois de algumas situações em que quase fiz minha passagem. Ou, talvez, pensando aqui, depois de algumas situações que me fizeram entender a vida toda como o momento da passagem.

Sabe, Miro, você faz essa pergunta e me vem à mente a primeira vez que vi a obra do Bispo. Eu era adolescente e fui na primeira exposição da obra do Bispo do Rosário no Parque Lage, em 1989. Quando saí, não sabia se pegava o ônibus, se ia andando, se sentava ali pra sempre. Foi um acontecimento determinante. Parar de pensar encaixotado e fazer o que é preciso fazer. Fazer coisas que precisam ser feitas (de acordo com o meu entendimento de necessidade e precisão, claro). Fazer o que preciso for para que encontros que importam aconteçam. E aquela força estético-política indescritível. A impossibilidade de adjetivar, de categorizar, de dicotomizar. Veja o que o Bispo faz: ele pega o latão de margarina, o lençol do manicômio, os chinelos, as canecas e cria uma vida. Para ele e para nós.

ANDRÉ LEPECKI And, who knows, maybe this capacity for surrender that Miro mentioned has to do with your past, importantly, in theater, your many years of experience working as an actress? I remember that when I met you, people were experiencing a kind of melancholic state in Rio's theater scene because you had left theater and taken up performance. What kind of actress were you? Are you still?

ELEONORA FABIÃO I think that I still am, but I don't know if "actress" is the word. It's action-artist. I experienced intense psychophysical training in theater, and I learned a lot in the process. I performed lots of plays, especially with two Carioca groups in the 90s, the Centro de Demolição e Construção do Espetáculo [Center for Demolition and Construction of Theater Performance] and KO Produções [KO Productions]. I also played *Alice* – alone on stage, directed by me – and I had the collaboration of extraordinary artists: Hermeto Pascoal, Ivana Leblon, Maysa Braga, and Waltercio Caldas. Soon afterwards I found performance art and a whole world opened. I remember one moment perfectly: it was night, I was reading a book on performance on a bench in a town square, and I realized the enormity of that. It was a kind of pass. I entered and never left again.

So, I don't know if actions are moments of surrender, since there isn't really an outside of surrender. There's no on-off button. There are levels of intensity (situations and situations), but the beat is non-stop. So, the events follow on each other, unfolding. The actions unfold in series, and the series unfold in new series. For example, JANELAS ABERTAS [OPENED WINDOWS], a project of the Núcleo Experi-

mental de Performance [Experimental Performance Nucleus] at UFRJ that I coordinate with Adriana Schneider, put me in more direct contact with Keyna and Ricardo, who are here today. You perform the projects, keep doing, keep living life, meeting people, dealing with materials, opening spaces, promoting encounters, engaging in dialogues. You go on making aesthetic-political life.

ANDRÉ LEPECKI I remember your project *Things That Must Be Done Series – TTMBDS*. *TTMBDS* in New York City as an incredible experience from that other time that Miro was talking about and that happen in your performance. You organized this action according to sidereal time with the Sun's position in relation to the Earth over the course of the day. We performed in relation to the Sun's position, not clock time. That incredible moment at four in the morning carrying bamboo rods three and a half meters high with Mark Rothko's colors through the streets of Downtown Manhattan. Accompanying the dawn, with several city blocks between each of us participants. It was the creation of something where the whole was only possible to observe from a nonhuman perspective. Every now and then you could glimpse a person from afar carrying a bamboo rod, with the unusual colors bouncing off the semidarkness. A truly physical effort, which is also very important in your work. You need physical effort, no matter how mundane the task. Something happens with matter, in your relationship to matter. I think this issue of weight becomes important in your work at a certain moment, perhaps starting with the collective actions, since *no meio da noite tinha um arco-íris, no meio do arco-íris tem uma noite* [in the middle of the night there was a rainbow, in the middle of the rainbow there is a night, 2015].

ANDRÉ LEPECKI Eleonora, você foi trabalhar como voluntária na Colônia Juliano Moreira logo em seguida. Voltando para a entrega de que o Miro falou, o que seria para você esse ato de entrega? Você gosta dessa palavra? Seria uma dedicação, ou fusão, ou entrada em um fluxo?

ELEONORA FABIÃO Acho que é movimento. Estar em movimento no movimento inclui todas essas dinâmicas de que você falou, mas não se restringe a nenhuma delas. Às vezes acontece fusão e outras vezes acontece desfusão absoluta. Acho que você vai aprendendo energeticamente modos de trans-tempo-espacializar. Trans-tempo-espacializar quer dizer se mover e se deixar mover multidirecionalmente. Também o que a Keyna falava da dança-luta, luta-dança.

ANDRÉ LEPECKI E, quem sabe, talvez essa capacidade de entrega de que fala Miro tem a ver com o seu passado, importante, no teatro, sua experiência de muitos anos trabalhando como atriz? Lembro que, quando te conheci, havia uma espécie de estado de melancolia das pessoas da cena teatral do Rio de Janeiro porque você havia abandonado o teatro e tinha passado a fazer performance. Que tipo de atriz você foi? Você continua sendo?

ELEONORA FABIÃO Acho que continuo sendo, mas não sei se o nome é atriz. É artista da ação. Vivi um treinamento psicofísico intenso no teatro e aprendi muito no processo. Fiz muitas

peças, sobretudo com dois grupos cariocas nos anos 90, o Centro de Demolição e Construção do Espetáculo e a KO Produções. Também fiz *Alice* – sozinha em cena, direção minha – e contei com a colaboração de artistas extraordinários: Hermeto Pascoal, Ivana Leblon, Maysa Braga e Waltercio Caldas. Logo depois, conheci a arte da performance e um mundo se abriu. Me lembro perfeitamente de um momento: era de noite, estava lendo um livro sobre performance num banco de praça e me dei conta da dimensão daquilo. Foi uma espécie de passe. Entrei e não sai mais.

Portanto, não sei se as ações são momentos de entrega, pois não tem muito um fora da entrega. Não tem um botão liga-desliga. São níveis e intensidades, situações e situações, mas a batida é contínua. E, então, os acontecimentos vão se sucedendo, se desdobrando. As ações se sucedem em séries, e as séries se sucedem em novas séries. Por exemplo, o projeto JANELAS ABERTAS – projeto do Núcleo Experimental de Performance da UFRJ que coordeno com a Adriana Schneider – me colocou em contato mais direto com a Keyna e com o Ricardo, que estão aqui hoje. Você vai fazendo, vai indo, vai vivendo a vida, conhecendo pessoas, lidando com materiais, abrindo espaços, promovendo encontros, dialogando. Vai fazendo vida estético-política.

ANDRÉ LEPECKI Lembro daquele seu trabalho *Things That Must Be Done Series – TTMBDS* [Série Coisas Que Precisam Ser Feitas – SCQPSF].



The nine-plus tons of bricks used in *MOVIMENTO HO* are heavy! It's not the same thing as the two chairs from your kitchen in *I will have a conversation about any subject...* Something begins to happen, but I don't know if the word "surrender" expresses this something...

MIRO SPINELLI I don't know either if surrender is the word. I agree when you [Eleonora] say that there's no "before" and "after." But I do think that there's a difference between the moment in which the action occurs and the preparation of the action, there's the psychophysical transformation. There may not be a separation, but a difference, a difference without separability, as Denise Ferreira da Silva says. When I said "surrender", I think it had to do with openness, availability. Because it's not just anybody at any time that tunes the thing's vibration. And this is not about being special, but about

being able to identify this difference. I think that you connect and go, there's no turning back.

ELEONORA FABIÃO **At a certain stage in the process, who are we to tell the thing that it doesn't need to be done? And it has a contour, we can't forget that word. The programs I generate are contours. And yes, Miro, a system of difference without separability is being permanently calibrated. And in this calibration, the movements and moments of happenings happen.**

ANA PIMENTA I would like to take a step back, when Ricardo and André brought up Lygia Pape, and Miro too, about an affective circulation or the term "pass", which appears in some of your writings, with the break in the subject-object logic. I think the way you see it is fundamental. For example, in *Quase nada, sempre tudo*

NO MEIO DA NOITE TINHA UM ARCO-ÍRIS, NO MEIO DO ARCO-ÍRIS TEM UMA NOITE [IN THE MIDDLE OF THE NIGHT THERE WAS A RAINBOW; IN THE MIDDLE OF THE RAINBOW THERE IS A NIGHT], 2015
Enseada de Botafogo e Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro

O *TTMBDS*, em Nova York, foi uma experiência incrível desse tempo outro de que Miro falava e que acontece dentro da sua performance. Você organizou essa ação de acordo com o tempo sideral, com a posição do sol relativa à Terra ao longo do dia. A gente performava em relação à posição solar, não ao horário do relógio. Aquele momento incrível às quatro horas da manhã carregando bambus de três metros e meio de altura com as cores de Mark Rothko nas ruas de Downtown Manhattan. Acompanhando a alvorada e cada participante com quarteirões de distância entre nós. Era a criação de uma coisa cujo total só era possível observar de uma perspectiva não humana. De vez em quando, via-se uma pessoa muito longe carregando um bambu, as cores inusitadas rebatendo o lusco-fusco. E tinha o esforço. Esforço físico mesmo, que é algo também muito importante no seu trabalho. Tem que ter empenho físico, por mais mundana a tarefa. Algo acontece em termos de matéria, da sua relação com a matéria. Penso que a questão do peso passa a ser importante no seu trabalho a partir de certo momento, talvez a partir das ações coletivas, desde *no meio da noite tinha um arco-íris, no meio do arco-íris tem uma noite*. Mais de nove toneladas de tijolos usadas no *MOVIMENTO HO* pesa! Não é a mesma coisa que as duas cadeiras da sua cozinha no *Converso sobre qualquer assunto...* Algo começa a acontecer, mas também não sei se é a palavra entrega que dá conta desse algo...

MIRO SPINELLI Não sei também se entrega é a palavra. Concordo quando você [Eleonora] fala que não tem "antes" e "depois". Mas eu acho que existe uma diferença entre o momento em que a ação acontece e a preparação da ação, tem a transformação psicofísica. Talvez não exista separação, mas existe diferença, uma diferença sem separabilidade, como Denise Ferreira da Silva fala. Quando eu falei entrega, acho que tinha a ver com abertura, disponibilidade. Porque não é qualquer pessoa a qualquer hora que sintoniza na vibração da coisa. E isso não é sobre ser especial, mas sobre conseguir identificar essa diferença. Acho que você conecta e vai, não tem volta.

ELEONORA FABIÃO **Lá pelas tantas do processo, quem somos nós para dizer para a coisa que ela não precisa ser feita? E tem contorno, não podemos esquecer dessa palavra. Os programas que eu gero são contornos. E sim, Miro, um sistema de diferença sem separabilidade está sendo permanentemente calibrado. E nessa calibragem vão acontecendo os movimentos e os momentos dos acontecimentos.**

ANA PIMENTA Queria voltar um pouco a quando o Ricardo e o André trouxeram a Lygia Pape, e o Miro também, sobre uma circulação afetiva ou o termo passe, que aparece em alguns dos seus escritos, com a quebra da lógica sujeito-objeto. Eu acho que é fundamental como você a enxerga. Por exemplo, em *Quase nada, sempre tudo*, lençóis agem como corpos no espaço. Ou

[*Almost nothing, always everything*, 2012/13], bedsheets act as bodies in space. Or in *Jarros* [*Carioca Action #7: pitchers*, 2008; *Bogotana Action #7: pitchers*, 2009; *Fortalezense Action #7: pitchers*, 2010; *Rio-Prentense Action #7: pitchers*, 2012], when you report that the focus was on the water that passes, not on the body of the artist, of the performer. I think that the shift I refer to is reinforced in *Linha* [*Line Piece*], which you performed the first time in 2010 in New York, when you go to strangers' homes and propose the creation of a joint action. An "ethics of the strange", as Tania Rivera writes. I wondered, Eleonora, how do you view the place of creation in your work? How do you deal with the idea of authorship?

ELEONORA FABIÃO That question is a maelstrom, Ana. Let's walk together here.

While there are ideas that have been elaborated somehow for 53 years, there is also the caterpillar's permanent liquefaction in the cocoon. The liquid is forever present while the shapes are made. So, on the one hand, I say yes, that there's a need on my part, something that needs to be done, so I start to do it. A triggering force, an "initiative",

this word that Hannah Arendt uses and that I like so well. Something that is actualized in the middle of flows by an initiative that Eleonora takes. "Eleonora", who, by the way, is a bunch of voices and references and ancestries. On the other hand, the actions are performed collectively by countless agents, and here we find ourselves more on the side of the liquid inside the cocoon. The actions are simply not performable without the collective, without a collective body, without the intelligence and force of the collective body. And, certainly, they also create themselves as they take place. The *Line* that you cited is an emblematic case. The program that I created was: "to create programs with other people and to perform them jointly" – that is, we conceived, we produced, and we performed the actions together. And without the collective, what is the reason for being of the *MOVIMENTO HO*? Without that specific collective, the movement would not have been what it was. And, as in *MOVIMENTO HO*, which involves the people from the Casa das Mulheres da Maré [House of the Women

no *Jarros*, quando você relata que o foco estava voltado para a água que passa, não para o corpo da artista, da performer. Penso que o deslocamento ao qual me refiro tenha se reforçado na *Linha*, que você realizou pela primeira vez em 2010 em Nova York, quando vai à casa de pessoas desconhecidas e propõe a criação de um trabalho em conjunto. Uma "ética do estranho", como vai escrever Tania Rivera. Fiquei pensando, Eleonora, como você enxerga o lugar da criação no seu trabalho? Como você lida com a ideia de autoria?

ELEONORA FABIÃO Essa questão é ventania, Ana. Vamos caminhando juntas aqui.

Ao mesmo tempo que existem ideias que vêm sendo elaboradas de alguma maneira há 53 anos, também existe a liquefação permanente da lagarta no casulo. O líquido está presente o tempo inteiro enquanto as formas se fazem. Então, por um lado, lhe digo que sim, que existe uma necessidade que parte de mim, algo que entendo que precisa ser feito e então começo a fazer. Uma força de disparo, uma "iniciativa", essa palavra que a Hannah Arendt usa e eu gosto tanto. Algo se atualiza em meio aos fluxos por uma iniciativa que a Eleonora toma. "Eleonora" que, diga-se, é uma porção de vozes e referências e ancestralidades. Por outro lado, as ações são realizadas coletivamente por inúmeros agentes e aí estamos mais pro lado do líquido dentro do casulo. Elas simplesmente não são realizáveis sem o coletivo, sem um corpo coletivo, sem

a inteligência e a força do corpo coletivo. E, claro, elas também se criam na medida em que se realizam. O caso da *Linha* que você citou é mesmo emblemático – o programa que eu criei foi "criar programas com outras pessoas e realizá-los conjuntamente", ou seja, nós concebíamos, produzíamos e realizávamos as ações juntas. E, sem o coletivo, qual a razão de ser do *MOVIMENTO HO*? Sem aquele coletivo específico, o movimento não teria sido o que foi. E, assim como no *MOVIMENTO HO*, que envolve o pessoal da Casa das Mulheres da Maré, no *LEVANTE* são envolvidos mais três coletivos artísticos para além das colaboradoras e colaboradores do projeto. Não haveria aquela ação, daquele jeito, se o pessoal do Ateliê Gaia, do Centro de Artes da Maré e do Grupo Tá na Rua, que receberam o triângulo, o círculo e o quadrado, não tivessem aceitado recebê-los. Tampouco haveria *LEVANTE* sem as três peças, elas mesmas, cuja carpintaria foi feita pelo Jabal EL Murbach. Não é possível fazer o trabalho fora de uma rede muito ampla e muito firme de agenciamentos e colaborações. São as diferenças sem separabilidade que o Miro acabou de citar. Então, Ana, você me diga. Me diga se o coletivo não é também autor dos gestos? Me diga se os materiais não são catalisadores dos acontecimentos? É uma sucessão de alianças a partir de uma iniciativa. E, sim, lhe respondendo bem diretamente, o fio d'água no *Jarros* ou os lençóis no *Quase nada*, *sempre tudo* não aguentam essa divisão



LINHA NOVA YORK
[LINE NEW YORK],
2010-2011
Ruas e residências
da cidade, Nova York

at Maré], *LEVANTE* involved three more artistic collectives besides the project's collaborators. That action would not have existed that way if the people from the Ateliê Gaia [Gaia Atelier], Centro de Artes da Maré [Maré Arts Center], and Grupo Tá na Rua [Tá na Rua Theatre Group], who received the triangle, the circle, and the square, had not agreed to receive them. Neither would *LEVANTE* have existed without the three pieces themselves, where the carpentry work was done by Jabal EL Murbach. It is not possible to do the work outside a broad, solid network of assemblages and collaborations. They're the differences without separability that Miro just mentioned. So, you tell me, Ana. Tell me, isn't the collective also author of the gestures? Tell me, aren't the materials catalysts of the events? It's a succession of alliances starting with an initiative. And yes, answering you quite directly, the run-of-the-water in *Jarros* or the bedsheets in *Quase nada*, *sempre tudo* cannot withstand this subject-object division in which, supposedly, active subjects dominate passive objects. Completely different bodies intra-act, and it is important to make the relationships visible.

One day I was talking with mariah miguel, my dear friend, collaborator and assistant in several projects since 2016. I was wondering where a certain idea had come from, attempting to understand it better. She looked at me and said, "Eleonora, the question is not how did you get the idea but how the idea got you." So, you don't exactly have an idea, it's not your property. You are taken by an idea that imposes itself and that guides you. But of course, to listen to the ideas takes a lot of work and discipline. And yes, there's

a human figure there, attempting to channel her rage. Not as an imperative author, but as an artist. An artist that takes initiatives, that works collaboratively, and that believes that the work, that the "thing" is a creative entity. It's a conjunction of forces where a flat notion of authorship fails to do justice. We do things and we are done by them. We make ourselves through the actions, and they make themselves through us.

RICARDO ALEIXO The conversation was presentified when André referred to himself as the "affective-aesthetic archive". He brought to the scene a central question for the contemporary world and for all the prior and future worlds: the question of the couple. One of the most beloved books I have here in my library is about partnerships between artist-couples. The most beautiful story is that of Jasper Johns talking about Robert Rauschenberg. When they would wake up, one would say to the other, "I had a wonderful idea for you." And the other would reply, "I had an amazing idea for you." Does that happen with you two?

ELEONORA FABIÃO (Laughs) André, take the floor.

ANDRÉ LEPECKI Eleonora, I don't know if I've ever had a wonderful idea for you. But I do know that you always have them for me! And Ricardo, I think Eleonora and I are always "ideating" together. But there are things that happen with you, Eleonora, that only happen with you. I agree with you, and I don't know either if you're the sole author of these events in the traditional sense of the term, a subject that affirms their will on the world's forms and manipulates them to create what is supposedly new. But what I do know is

sujeito-objeto em que, supostamente, sujeitos ativos dominam objetos passivos. Corpos completamente diferentes intra-agem e importa dar a ver as relações.

Um dia eu estava conversando com a mariah miguel, minha querida amiga, colaboradora e assistente em vários trabalhos desde 2016. Eu me perguntava de onde uma certa ideia teria saído na tentativa de melhor compreendê-la. Ela me olhou e disse: "Eleonora, a pergunta não é de onde saiu essa ideia, mas por onde ela entrou." Então, você não tem propriamente uma ideia, ela não é sua propriedade. Você é tomada por uma ideia que se impõe e te guia. Mas, claro, para escutar as ideias, é preciso muito trabalho e disciplina. E, sim, tem lá uma figura humana buscando dar encaminhamento à sua fúria. Não como autora imperativa, mas como artista. Uma artista que toma iniciativas, trabalha colaborativamente e acredita que o trabalho, que a "coisa", é uma entidade criadora. É uma conjunção de forças que uma noção de autoria chapada não dá conta. Fazemos as coisas e somos feitas por elas. Nos fazemos por meio das ações e elas se fazem por meio de nós.

RICARDO ALEIXO A conversa veio presentificando quando o André se autodenominou "arquivo afetivo-estético". Ele trouxe para a cena uma questão central para o mundo contemporâneo e para todos os mundos anteriores e por vir: a questão do casal. Um dos livros mais queridos que tenho aqui na minha biblioteca é um livro sobre parcerias

entre casais de artistas. O relato mais bonito é o de Jasper Johns falando sobre Robert Rauschenberg. Quando acordavam, um dizia para o outro: eu tive uma ideia maravilhosa para você. E o outro respondia: eu tive uma ideia genial para você. Isso acontece com vocês?

ELEONORA FABIÃO (Risos) André, vou lhe passar a palavra.

ANDRÉ LEPECKI Eleonora, eu não sei se eu já tive uma ideia maravilhosa para você. Mas sei que você permanentemente as tem para mim! E, Ricardo, eu acho que a Eleonora e eu ficamos ideando juntos. Mas eu sinto que existem coisas que acontecem com você, Eleonora, que só acontecem com você. E eu concordo com você, e também não sei se você é a única autora desses acontecimentos no sentido clássico do termo, um sujeito que afirma sua vontade sobre as formas do mundo e as manipula para criar o supostamente novo. Mas o que eu sei é que você é uma singularidade, no sentido matemático do termo, um atrator dessas ideias que vão entrando sabe-se lá por onde e que você sabe muito bem o que fazer com elas. Você tem a coragem da iniciativa.

Além disso, acho também importante pensar sobre a sua capacidade de fazer com que o trabalho se concretize de maneira plástica (por via de corpos ou por matérias não-humanas). O Ricardo, no início, trouxe a ideia do pensar e do fazer, e o seu pensar é muito verbal. A palavra é muito importante em todo o seu processo — da concepção à ação em si.



that you're a singularity in the mathematical sense of the term, an attractor of these ideas that keep entering who knows where from, and that you know so well what to do with them. You have the courage of initiative.

I also think it's important to consider your capacity to make the work materialize plastically (via bodies or nonhuman types of matter). Ricardo, at the beginning of our conversation, brought up the idea of thinking and doing, and your thinking is highly verbal. The word is very important in your entire process, from the conception to the action itself.

When you did the *Ações Rio-Pre-pretenses* [*Rio-Pre-pretense Actions*, 2012] in São José do Rio Preto in the state of São Paulo (2012), the first thing you told me was that you cannot come to a town that is not yours as an artist and impose what you want to do. So, you decided that the best way to enter the town and ask for permission was to dive into the Rio Preto. You put on a white t-shirt and plunged into the Rio Preto, but it was full of capivaras. There was Eleonora in the river among the capivaras, and I was freaking out, trying to take photos. I live in constant terror in relation to Eleonora's actions. When I

wrote my text for the yellow book (*Actions*, 2015) I said that I am always together, but always a bit behind. A little behind, because I can't keep pace with Eleonora, and a little behind, too, to see if I can provide backup in case the capibara attacks, if there's an undertow in the Rio Preto, if Eleonora starts drowning, I need to be there, ready! I think few people can keep up with you exactly, Eleonora, with your speed of thought and action... At least I can't. But that's also why it's so good to be your partner, because the surprises (and the stories to tell!) never end.

I remember soon after you first wanted to do the *Ações Cariocas* [*Carioca Actions*, 2008], how we were talking about the ways they would emerge without an appointment, without a predefined audience, and without announcing a venue, so that when an action happened, the encounter would be spontaneous, unexpected, and free. And I remember that we launched into a conversation about the ethical issue of this detachment, and the actions' disappearance almost without a trace. And this conversation also has to do with Hannah Arendt. Not only the question that was so important to her, the courage of the initiative to act in a public

AÇÃO RIO- PRETENSE #1: DE CAMISETA BRANCA NO RIO PRETO

[RIO-PRETENSE ACTION
#1: WITH WHITE T-SHIRT IN
THE BLACK RIVER], 2012
Parque da Represa,
São José do Rio Preto

Quando você fez as *Ações Rio-Pre-pretenses*, em São José do Rio Preto, no estado de São Paulo, a primeira coisa que você me disse é que você não pode chegar numa cidade que não é a sua como uma artista e impor o que quer fazer. Então você resolve que o melhor modo de entrar na cidade e pedir licença é mergulhar no Rio Preto. Você colocou uma camiseta branca e se jogou no Rio Preto, só que ele é cheio de capivaras. Estava Eleonora lá no meio do rio e das capivaras e eu, totalmente apavorado, tentando tirar fotos. Eu vivo em permanente estado de pavor em relação às ações da Eleonora. Quando eu escrevi o meu texto para o livro amarelo (*Ações*, 2015) eu falo que estou sempre junto, mas sempre um pouquinho atrás. Um pouquinho atrás porque não consigo acompanhar a velocidade da Eleonora, e um pouquinho atrás também para ver se consigo segurar a coisa, porque, se a capivara enfeza, se tem um remoinho ali no Rio Preto, se Eleonora se afoga, eu tenho que estar atrás, preparado! Acho que poucos conseguem estar exatamente ao seu lado, Eleonora, na sua velocidade de pensamento e ação... Eu não consigo, pelo menos. Mas por isso também é tão bom ser seu parceiro, pois as surpresas (e os casos para contar!) nunca acabam.

Lembro, logo quando você começou a querer fazer as *Ações Cariocas*, que a gente conversava sobre o fato de elas emergirem sem hora marcada, sem público demarcado e sem lugar anunciado, de modo que, quando uma ação acontecesse, o encontro fosse espontâneo, inesperado e solto. E me lembro de que então entramos numa conversa

sobre a questão ética desse des-pego, e do sumiço quase sem rastro das ações. E essa conversa também tem a ver com a Hannah Arendt. Não apenas a questão que para ela era tão importante, que era a coragem da iniciativa de agir em espaço público, mas também o ato fundamental ligado intimamente à ação que é o ato de narrar, narrar para os outros aquilo que você fez. Eu acho que, com as *Ações Cariocas*, a narração, a palavra, o contar o que se faz juntos quando estranhos se encontram na cidade, passa a ser elemento crucial do trabalho. Acho que foi então que a gente concatenou — talvez essa ideia tenha vindo das nossas conversas, ela foi se pensando por via das nossas conversas — que, quando uma série de ações suas acontecesse, no final da série alguma coisa precisaria ser contada para as cidadãs e cidadãos de São José do Rio Preto (pessoas e capivaras!). Narrar, contar casos do que tinha acontecido naquela cidade com elas e por causa delas, que sem as pessoas e ruas e cheiros e bichos e carros daquela cidade nada teria sido possível, nenhuma ação teria vindo ao mundo. Assim, desde as primeiras *Ações Cariocas*, procura-se um boteco e utiliza-se o que já estava lá — o aparelho de televisão, a cerveja, as mesinhas — e lá você faz uma narração pública daquilo que aconteceu durante as ações naquela cidade. Não apenas para o público do circuito da arte, mas para os frequentadores diários do boteco.

Estou falando demais, mas a pergunta do Ricardo abriu aqui o "arquivo afetivo"! Só mais um caso-memória-ação. Durante muito

space, but also the fundamental act linked intimately to the action that is the act of narrating, narrating what you've done for others. I think that with the *Ações Cariocas*, the narration, the word, telling what you do together when strangers meet in the city, becomes a crucial element in the work. That was when we made the link — maybe this idea had come from our conversations, it was conceived via our conversations — that when a series of your actions happened, at the end of the series something would need to be told to the citizens of São José do Rio Preto (people and capibaras!). To narrate, to tell stories about what had happened in that town with them and because of them, that without the townspeople and streets and smells and animals and cars of that city, nothing would have been possible, no action would have come into the world. So, since the first *Ações Cariocas*, a corner bar was found and what was already there was used — the TV set, the beer, the tables — and there you do a public narration of what had happened during the actions in that town. Not just for the art circuit public, but for the bar's regular customers.

I'm talking too much, but Ricardo's question opened the "affective file"! Just one more story-memory-action. For a long time, starting in 2003, Eleonora and I performed a series called *Wording*. The first time it happened was in Berlin, when we were invited to participate in a dance festival. It was an hour-long piece in which we read short writings of ours based on words that were supposedly worn out, but which we thought still had a breath of life. So, we wanted to breathe this breath back into those words. And the words (which were also accompanied by simple actions, like dripping a drop of red paint on a white wall or a long kiss on the mouth) go on changing with each

city, each context. When we did the version of *Palavrando* in Rio at the Festival Atos de Fala [Speech Acts Festival, 2011] curated by Felipe Ribeiro at the Oi Futuro in Ipanema, at the end of the piece we left the gallery and took one of the tables we were using in the performance out on the street. We took the table for a stroll. The table had always been functioning as an object, having to put up with humans all the time, so we decided to give it some tender loving care. We walked with the table and with a large share of the audience to Ipanema Beach and took her (the table) for a swim in the ocean. The ocean was obviously choppy and dark, since it was nighttime by then. The table and I waded into the breakers up to our knees. And Eleonora dived in all the way, disappearing in the dark water. That's what I mean.

ELEONORA FABIÃO (Laughs) A lot of conversation goes into it. There is endless dialogue. There's a lot of complicity, love, love for each other's work. Work and life go together. *Wording* was when we wanted to do a thing of our own. This project must have gone on for ten years. In the last version, Valentina, our daughter, entered the scene.

FRED COELHO My first question has to do with the political issue and with your relationship that everybody says — you brought up Lygia Clark, Keyna spoke of the idea of metamorphosis. There's a thing I've been researching in the writings from the 1960s, especially by Lygia and Hélio [Oiticica], which is the idea of cosmos. They both use this expression a lot. The issue of reaching a cosmic situation. Hélio later abandoned this, since he took other directions, but Lygia stuck to it somehow. This idea of cosmos is very beautiful in her work and mainly in



FALA: AMOSTRA URBANA [TALK: URBAN ART FESTIVAL], 2012
Heris Lanchonete e Restaurante, Curitiba

tempo, a partir de 2003, Eleonora e eu fizemos uma série de performances chamada *Wording*. A primeira vez que aconteceu foi em Berlim, quando fomos chamados para participar de um festival de dança. Era uma peça de uma hora em que líamos pequenos textos nossos baseados em palavras que supostamente estavam exaustas, mas que a gente achava que ainda tinham um sopro de vida. Então queríamos trazer esse sopro para essas palavras. E as palavras (que também eram acompanhadas por ações simples, como pingar um fio de tinta vermelha numa parede branca, ou dar um longo beijo na boca) iam mudando a cada cidade, a cada contexto. Quando teve a versão do *Palavrando* no Rio, no festival Atos de Fala curado pelo Felipe Ribeiro, lá no Oi Futuro de Ipanema, no final da peça a gente saiu da galeria e levou uma das mesas que usávamos na performance para a rua. Levamos a mesa para passear. Ela que está sempre funcionando como objeto, sujeita a aguentar os humanos o

tempo todo, então a gente resolveu fazer um carinho. Caminhamos com a mesa e com grande parte do público até a praia de Ipanema e fomos dar um banho de mar nela. Obviamente o mar estava revolto, escuro, pois era noite. Eu e a mesa entramos no mar até o meio das pernas. E a Eleonora mergulhou completamente, sumindo no mar escuro. É isso o que eu quero dizer.

ELEONORA FABIÃO (Risos) É muito conversado mesmo. É diálogo sem fim. Muita cumplicidade, amor, amor pelo trabalho um do outro. O trabalho e a vida seguem juntos. *O Palavrando* foi quando a gente quis fazer uma coisa nossa. Esse projeto deve ter rolado por uns dez anos. Na última versão, a Valentina, nossa filha, entrava em cena.

FRED COELHO Minha primeira pergunta tem a ver com a questão política e com uma relação sua que todos falaram — você trouxe a Lygia Clark, a Keyna falou da ideia de metamorfose. Tem uma coisa que

her writings, which, I think, has a lot to do with your work, as discussed so far, in a sort of transhuman political community.

That was in 1961 or 1962. Obviously, somehow it relates to the mystic perspective permeating Russian constructivism and her entire background in abstractionism, Mondrian's influence, but Lygia used this term a lot to refer to a grand community. An ethics appeared to emerge, a political proposal that transcended many of the situations in the context of a civilian-military dictatorship. Do you share such a political vision? Of a cosmic aspect, of a community beyond what you just called this modern subject's claustrophobic cloister? A way of producing flows as parallel lines that meet at infinity, a way of thinking beyond? How do you imagine the political community to which you belong with your work, beyond the everyday flows?

MARISA S. MELLO I'd like to add something about the political issue. I was wondering, Eleonora, when you spoke of de-subjection — although I'm limiting my commentary to the subject (Fred went beyond with the cosmos) —, where Vladimir Safatle says in an essay that we need a new concept that affirms the political subject, as Marx was able to summarize in the term "proletariat". For Safatle, we would only be able to do so based on an anti-predicative idea of the subject. I believe we could combine the subject with the cosmos and think that the work is beyond the subjects and is also anti-predicative, which I think has to do with your ethics. I see your movement as profoundly political. With your de-subjection, you create this political collective that transcends the individual. It's a very generous perspective in your work.

ELEONORA FABIÃO That's very beautiful the way you put it, Marisa. And you too, Fred. Maybe it suffices to hear

you two. Let's see how I can contribute because you have already spoken beautifully. I'm going to pick up on that question of fraternity, a basic ethical and political referent but with a familiar association that's human, and therefore I think insufficient, I mean it no longer does justice. I'm thinking in terms of interspecies community, planetary solidarity, and not only fraternity between sisters and brothers, between humans. Of course, human fraternity is essential, but not sufficient. Besides, at the end of the day, such fraternity is usually limited to closed brotherhoods. Fraternal action is a rare thing in our radically individualist neoliberal state of things, based on the notion of private property. Among other things, as I see it, the subject's first property is himself. He, the individual, is the owner of himself and his indivisibility. Then, the individual "invests" in himself. Ailton Krenak talks about individuality as an "incredible abstraction" of the merchandise people. As if anything could exist individually and autonomously.

Yes, I do remember the word "cosmos" in the writings by Lygia Clark and Hélio Oiticica. I'm going to add to this, other words by Clark: "rite without myth" and "demystification" of art and the artist. And the notion of precariousness, too, which I think is important for us when we think about their cosmic-political project. In different moments, Clark refers to the precarious as a concept of existence, as a foundation for the work (which has nothing to do with the precarization of neoliberal life). So, seeking to add to this reflection on the cosmic in their work, precariousness suggests that access to the cosmic is via immanence. By the act's immanence and by experiencing the permanent movement in the permanent movement. The cosmopolitics

eu venho investigando nos textos dos anos 1960, principalmente nos da Lygia e do Hélio [Oiticica], que é a ideia de cosmos. Os dois usam muito essa expressão. A questão de atingir uma situação cósmica. Depois o Hélio abandona isso, porque ele vai para outras matrizes, mas a Lygia de alguma forma persiste. Essa ideia de cosmos é muito bonita na obra e principalmente nos textos dela e acho que tem muito a ver com o seu trabalho, como foi falado até agora, no que é uma espécie de comunidade política trans-humana.

Isso foi em 1961 ou 1962. Óbvio que de alguma forma tem relação com a perspectiva mística que atravessava o construtivismo russo e toda a formação dela no abstracionismo, a influência do Mondrian, mas a Lygia usa muito esse termo para se referir a uma grande comunidade. Parece então que surge uma ética, uma proposta política que transcende muito das situações de um contexto de ditadura civil militar. Você comunga de uma visão política como essa? De um aspecto cósmico, de uma comunidade para além do que você chamou agora de clausura claustrofóbica desse sujeito moderno? Uma forma de produzir fluxos como paralelas que se encontram no infinito, uma forma de pensar além? Como você imagina a comunidade política em que você se insere com o seu trabalho para além dos fluxos cotidianos?

MARISA S. MELLO Gostaria de acrescentar uma coisa sobre a questão política. Fiquei pensando, Eleonora, quando você falou de desassujeitamento — ainda que eu esteja me

limitando ao sujeito (o Fred foi além com o cosmos) —, que em um texto do Vladimir Safatle ele afirma que precisamos de um novo conceito que afirme o sujeito político como Marx é capaz de sintetizar no termo proletariado. Para Safatle, nós só conseguiríamos fazê-lo a partir de uma ideia antipredicativa do sujeito. Penso que poderíamos juntar o sujeito com o cosmos e pensar que o trabalho é para além dos sujeitos e é também antipredicativo, o que eu acho que tem a ver com sua ética. Considero profundamente político esse seu movimento. Quando você desassujeita, você cria esse coletivo político que ultrapassa o indivíduo. É uma perspectiva muito generosa do seu trabalho.

ELEONORA FABIÃO Muito bonita a maneira como você colocou, Marisa. E você também, Fred. Talvez bastasse ouvir vocês. Vamos ver como eu posso contribuir porque vocês já falaram belamente. Vou retomar aquela questão da fraternidade, um referente ético e político básico, mas cuja associação é familiar, é humana e, por isso, me parece não ser suficiente, não dar mais conta. Penso em termos de comunidades interespécies, de solidariedade planetária e não apenas de fraternidade entre irmãs e irmãos, entre seres humanos. Claro que a fraternidade entre humanos é fundamental, mas não suficiente. Além disso, no frigor dos ovos, a tal fraternidade, na maioria das vezes, se restringe a irmandades bem fechadas. Ação fraterna é coisa rara em nosso estado de coisas neoliberal radicalmente

in question, I believe, is done through an aesthetic of the precarious. The last work Clark did with lasting material was *Bichos*. Immediately afterwards came rubber, but what followed were the sensorial objects and, later, the relational objects – plastic bag, water, shells, elastic band, sand... And Oiticica spoke of the “objectact” as a bridge to access the instant. This objectattitude that is making the world every instant. The dimension is cosmic, and for this very reason, the act is immanent.

FRED COELHO On that point, citing the last work in which Lygia Clark uses, let’s say, an industrial material, which is the *Bicho*, it’s precisely the work in which she produces a new subject. That’s when she concludes the writing by saying: the critter knows. I think this is a kind of view of Lygia’s. I’ve been discussing this with a few people, and you’re essential for this, to show that back in 1961, 1962, she identified an idea of political subject or a political situation that’s very present today, namely relational subjects. A view that is present in the discourses of Amerindian thinkers like Krenak and various others. As you said, the final vertex of industrialization becomes precisely the virtually ontological passage of a possibility of other subjects existing, and not only the Cartesian subject.

ELEONORA FABIÃO And the abandonment of a kind of thinking about the object.

FRED COELHO Exactly.

ELEONORA FABIÃO I’m thinking here. I think there’s a kind of turnaround that we do with *LEVANTE*. We’re fed by all these references, we’re heirs to a generation that dematerialized the artistic

object, and at the end of the day, for *LEVANTE*, we created three sculptures weighing 80 kg each. As André said, the things in the more recent projects have a certain weight. Some are large. They did not disappear or even shrink; they’re very colorful and heavy. jokingly, I even call the orange triangle, yellow circle, and pink square “kinetic sculptures” because despite their size and weight, they circulate back and forth in our arms, on the Pão de Açúcar [Sugarloaf Mountain] cargo cable car, on an open truck. And by the end, they’re given to three communities of artists from the fields of visual arts, dance, and theater, to do with them as they please. In other words, these pieces literally circulate and don’t become merchandise. They’re given as gifts, delivered into the hands of collectives for them (the things and the people) to do together whatever they want.

ANDRÉ LEPECKI Then it’s no longer an object. It’s just a thing.

ELEONORA FABIÃO Yes. But look at the irony. It could have followed a line of complete dematerialization. But that’s not the thing. It’s a search for other kinds of materiality, for other relations with matter and with, let’s say, the result of artistic action. It’s “the thing.” I think that there is a search for other ways of dealing with things, other ways of handling art-matter, for other ways of thinking the circulation and exhibition of art. After all, what is art’s place? The triangle, square, and circle are there, one way or another, but they’re there. And if you want to visit, just contact the people at Ateliê Gaia, Tá na Rua, or Centro de Artes da Maré. Speak to the people, take the bus, relate to the city, and get there. So, the

individualista, pautado pela noção de propriedade privada. Inclusive, assim como percebo, a primeira propriedade do dito sujeito é ele mesmo. Ele, o indivíduo, é proprietário de si e da sua indivisibilidade. E, então, o indivíduo “investe” em si mesmo. O Ailton Krenak fala da individualidade como uma “abstração incrível” do povo da mercadoria. Como se algo pudesse existir individual e autonomamente.

Lembro sim da palavra *cosmos* nos escritos da Clark e do Oiticica. A esta palavra vou juntar outras da Clark: “rito sem mito” e “desmistificação” da arte e da artista. E também a noção de precariedade, que penso ser importante para pensarmos o projeto cósmico-político dos dois. Em diferentes momentos, a Clark se refere ao precário como conceito de existência, como fundamento do trabalho (nada que ver com a precarização da vida neoliberal). Então, procurando somar a essa reflexão sobre o cósmico no trabalho deles, a precariedade sugere que o acesso ao cósmico se faz pela imanência. Pela imanência do ato e pela vivência do movimento permanente no movimento permanente. A cosmo-política em questão, me parece, se faz por meio de uma estética do precário. O último trabalho que a Clark fez com material duradouro foram os *Bichos*. Imediatamente depois até veio a borracha, mas o que se seguiu foram os objetos sensoriais e, mais tarde, os relacionais – saco plástico, água, conchas, elástico, areia... E o Oiticica falava do “objetoato” como uma ponte para acessar o

instante. Essa objetoatidade que é o fazer do mundo a cada instante. A dimensão é cósmica e, por isso mesmo, o ato é imanente.

FRED COELHO Aproveitando para citar, o último trabalho em que ela usa um material, digamos, industrial, que é o *Bicho*, é justamente o trabalho em que ela produz um novo sujeito. Quando ela termina o texto dizendo: o bicho sabe. Eu acho isso um tipo de olhar da Lygia. Estou hoje em dia discutindo isso com algumas pessoas e você é fundamental para isso, para mostrar como lá em 1961, 1962, ela apontou uma ideia de sujeito político ou de uma situação política que está muito presente hoje, que são os sujeitos relacionais. Um olhar que está presente nos discursos dos pensadores ameríndios, como Krenak e vários outros. Como você falou, o vértice final do industrializado vira justamente a passagem quase ontológica de uma possibilidade de outros sujeitos existirem que não apenas o sujeito cartesiano.

ELEONORA FABIÃO E o abandono de um tipo de pensamento sobre objeto.

FRED COELHO Isso.

ELEONORA FABIÃO Estou pensando aqui. Eu acho que tem uma reviravolta que a gente faz com o *LEVANTE*. Somos alimentados por todos esses referentes, somos herdeiros de uma geração que desmaterializou o objeto artístico e, no final das contas, para o *LEVANTE* criamos três esculturas de 80 kg

option was not for the object's dematerialization, but for the dismantlement of certain conventions that constrain things. Where does the "exhibition space" begin and end? And where should "art things" stay in a supposedly adequate way for their particularity? Just to continue elaborating. I'm still digesting this project to this day.

RICARDO ALEIXO And there's Hélio Oiticica again. In *Vozes* magazine in 1974, Lygia Pape held an interview with him in which he says "there's no turning back" and accuses the Christian idea of turning back, of returning. Because everything is loose, as Luiz Melodia says, "everything is loose on the platform of air" the whole time. It's just that we don't see, don't listen, don't feel all the time, but there actually is no turning back.

ANDRÉ LEPECKI Interesting, Ricardo, this not regressing leads me to think of a non-economy, that is, if there's no return, then there's no economy, there's only the gift. This also links to the phrase that's the subtitle of the book *Actions*, the one that says, "It is forbidden to sell this book," and thus it can't be stolen! Because it's not property, it's loose.

RICARDO ALEIXO I remembered Gertrude Stein on her deathbed when she asks, "What is the answer?" And when no answer comes, she says, "What is the question?" The question is always what's interesting, it's the question that requests.

FRED COELHO I'd just like to add that Ricardo cited the great philosopher Luiz Melodia who converses with another great philosopher, Paulinho da Viola, who says that "the things are in the world, but I need to learn." Two highly important

sonorous thinkers with this idea that Eleonora works with. And that various other artists need to work with, because they're poets that capture things, bringing to the world this necessary key that André mentioned, setting fire to an economy that's going to return. They bring back to the world for others to learn as in a flow.

ANDRÉ LEPECKI Eleonora, what is your relationship to the economy?

ELEONORA FABIÃO Which one?

ANDRÉ LEPECKI To the surrounding economic system. You brought up the question of precariousness, which after all is also an economic precariousness.

ELEONORA FABIÃO I pay attention to the energies' economies, to the circulation of energies. I pay attention to the energetic patterns and the ways of giving, receiving, passing on whatever. Processes of production and circulation that involve capital, people, traditions, coloniality, neoliberalism, sexuality, gender, race... I think that it's up to the artist to create economies based on a mapping of circumstances, to generate objective and subjective economies that appear adequate for the work to really work. Working in the direction that matters.

And it's interesting how the work finds ways. The book *Actions*, for example, was produced with the support of a cultural program connected to a bank. Thus, the option of distributing it free. It says on the cover, "It is forbidden to sell this book", that is, it cannot be sold or stolen. Copies were even left in bookshops to be taken at no cost, which required lots of talking with booksellers. A gift economy was performed. In *MOVIMENTO HO*, there

cada. Como disse o André, as coisas nos trabalhos mais recentes têm um certo peso, algumas são grandes. Elas não desapareceram, sequer diminuíram; são muito coloridas e pesadas. De brincadeira, chamo até o triângulo laranja, o círculo amarelo e o quadrado rosa de "esculturas cinéticas" porque, apesar do tamanho e do peso, andam pra lá e pra cá nos nossos braços, no bondinho de carga do Pão de Açúcar, em caminhão aberto. E, no final das contas, são dadas para três comunidades de artistas dos campos das artes visuais, da dança e do teatro, para que façam com elas o que quiserem. Ou seja, essas peças literalmente andam por aí e não viram mercadoria. São dadas de presente, entregues nas mãos dos coletivos para que eles, as coisas e as pessoas, façam juntos o que quiserem.

ANDRÉ LEPECKI Aí deixa de ser objeto. É uma coisa qualquer.

ELEONORA FABIÃO Sim. Mas olha só que ironia do destino. Poderia ter seguido a linha de uma desmaterialização completa. Só que não é isso. É uma busca por outras materialidades, por outras relações com a matéria e com, digamos, o resultado da ação artística. É a tal "coisa." Acho que há uma busca por outras lidas, outras pegadas com a matéria-arte, por outros modos de pensar a circulação e a exibição da arte. Afinal, qual o lugar da arte? O triângulo, o quadrado e o círculo estão lá, seja de que maneira for, mas estão lá. E, se você quiser visitar, basta contar o pessoal no Gaia, no Tá na Rua

ou no CAM. Falar com as pessoas, pegar a condução, se relacionar com a cidade e chegar lá. Então a opção não foi pela desmaterialização do objeto, mas pelo desmantelamento de certas convenções que apertam as coisas. Onde começa e onde acaba o "espaço expositivo"? E onde "as coisas de arte" devem ficar de maneira supostamente adequada a sua particularidade? Só para seguir elaborando. Estou digerindo esse trabalho até hoje.

RICARDO ALEIXO E tem Hélio Oiticica de novo. Na revista *Vozes*, em 1974, Lygia Pape faz uma entrevista com ele em que ele fala "não há voltas", e acusa a ideia cristã da volta, do retorno. Porque está tudo solto, como diria Luiz Melodia, "tá tudo solto na plataforma do ar" o tempo inteiro. A gente é que não vê, não escuta, não sente todo tempo, mas não há voltas, de fato.

ANDRÉ LEPECKI Interessante, Ricardo, esse não regressar me faz pensar em uma não-economia, ou seja, se não há retorno, logo, não há economia, só tem a dádiva. Isso entra também na frase que é o subtítulo do livro *Ações*, aquela que diz que "este livro não pode ser vendido, nem comprado", e, portanto, não pode ser roubado! Porque ele não é uma propriedade, ele está solto.

RICARDO ALEIXO Me lembrei de Gertrude Stein no leito de morte quando ela pergunta "qual é a resposta?". Diante do silêncio, qual é a pergunta? A pergunta é o que interessa sempre, é a pergunta que re-pergunta.

was a certain amount of funding that was turned into payment for the team and 4,700 bricks to build the fourth floor of the Casa das Mulheres da Maré [House of the Women at Maré]. That is, the artistic gesture included turning money into bricks for the construction of the House. In *se o título fosse um desenho, seria um quadrado em rotação* [if the title were a drawing, it would be a rotating square], the last action was to give 44 wooden squares (each monochromatic, in yellow, pink, purple, and orange, and large enough not to fit in bags or backpacks) for passersby in downtown Curitiba. Some people accepted the offer, while others did not, and the dialogues that happen between strangers about giving and receiving are key. So, the idea is the formulation of a proposition, a formulation that I've been calling "program", and its highly concrete addressment: the modes of production and circulation that each program proposes. Production and circulation of objective and subjective matter – of things, thought, attitude, narratives. As for the money, it is one such material among others, and like all of them, it needs to find the right direction, otherwise the work doesn't work. So, André, the economy is an economy of energetic addressment of the relations between all the matters involved, objective and subjective, financial-affective, aesthetic-political.

FRED COELHO Eleonora and André, you work with the theme of performance from both the artistic and the academic points of view. I think that everyone who works with this universe, whether in the humanities or the visual arts, has seen a sort of inflation of the idea of performance in recent years. This is not a criticism, but an observation from someone who works

and gives classes. I remember that in the 1950s, 60s, and 70s, one of the manias of academia, especially in North America, was with "turns", or *viradas* as we call them in Portuguese. The linguistic turn, the cultural turn, the visual turn. Today, in Brazil, I think a "performative turn" is happening. Because performance started to become a concept that unfolds as performative, performatic, performing, etc., and we begin to see how it has spread in the world of literature, other areas, and especially (I think this is the point) in the contemporary Brazilian political world.

As Keyna said before, the body became central for discussing politics among Brazilian political subjects today. I ask you, Eleonora, as an artist and professor, if you also view performance entering that old term "expanded field" and expanding such that it nearly loses a kind of shape, or if this expansion would be the result of a transformation that we're experiencing even to conceive of politics? André used a term of yours that I wasn't familiar with and that I thought was great: do you think that performance runs the risk of becoming an exhausted word?

ELEONORA FABIÃO You touched a sensitive point. I can tell you that there was also a performative turn, but like all the other turns, it "passed". What I find funny in the turns is that they pass, as if the point had run out or resolved, and then a space opens for a new turn. A rather tiresome and poor dynamic in my opinion. Like so many fads.

Concerning the performative turn, I can tell you that it emerged, according to some historiographies, in the 1960s and especially in the 70s – although I view this in a relative light, since we know for example what was happening at Black Mountain College in the 50s, we know the importance of the historical

FRED COELHO Queria só complementar, o Ricardo citou o grande filósofo Luiz Melodia que conversa com outro também grande filósofo, o Paulinho da Viola, que diz que "as coisas estão no mundo, só que eu preciso aprender". Dois pensadores sonoros muito importantes com essa ideia que a Eleonora trabalha. E que vários artistas precisam trabalhar, porque são poetas que captam as coisas, trazem para o mundo essa chave necessária de que o André falou, a de incendiar uma economia que vai retornar. Trazem de volta para o mundo para outras pessoas aprenderem como num fluxo.

ANDRÉ LEPECKI Eleonora, qual é a sua relação com a economia?

ELEONORA FABIÃO Qual delas?

ANDRÉ LEPECKI Com o sistema econômico em volta. Você trouxe a questão da precariedade, que apesar de tudo também é uma precariedade econômica.

ELEONORA FABIÃO Presto atenção nas economias energéticas, na circulação de energias. Presto atenção em padrões energéticos e nos modos de dar, de receber, de repassar o que quer que seja. Processos de produção e circulação que envolvem capital, gente, tradições, colonialidade, neoliberalismo, sexualidade, gênero, raça... Eu acho que cabe à artista criar economias a partir de um mapeamento das circunstâncias, gerar economias objetivas e subjetivas que lhe pareçam adequadas para que o trabalho

possa de fato trabalhar. Trabalhar na direção que interessa.

E o interessante é como o trabalho vai encontrando maneiras. O livro *Ações*, por exemplo, foi realizado com o apoio de um programa cultural ligado a um banco. Daí a opção foi distribuí-lo gratuitamente. Na capa, está escrito: "A venda deste livro é proibida", ou seja, ele não é vendível nem roubável. Livros foram até deixados em livrarias para serem levados sem custo, o que exigiu muita conversa com livreiros. Fez-se economia da dívida. No *MOVIMENTO HO*, havia uma determinada verba que foi transformada em pagamento para a equipe e em 4.700 tijolos para construir o quarto andar da Casa das Mulheres da Maré. Ou seja, o gesto artístico incluiu a transformação de dinheiro em tijolos para a construção da Casa. Em *se o título fosse um desenho, seria um quadrado em rotação*, a última ação foi dar 44 quadrados de madeira (monocromáticos em amarelo, rosa, lilás, laranja e grandes o suficiente para não caber em bolsas) para passantes no centro de Curitiba. Houve quem aceitasse e quem não aceitasse a oferta, e fundamentais são os diálogos sobre dar e receber que acontecem entre pessoas desconhecidas. Então, a ideia é a formulação de uma proposição, formulação que tenho chamado de "programa", e seu encaminhamento muito concreto: os modos de produção e circulação que cada programa propõe. Produção e circulação de matérias objetivas e subjetivas – de coisas, pensamento, atitude, narrativas.



vanguards in the early 20th century for performance art, and we know that to escape the exclusively artistic framing is crucial in performance, that is, that link-ages between the performative and the ritualistic should be taken into account, which would lead us out of not only the Western circuit, but the history of art.

But let us stick to the “performa- tive turn” as it is traditionally known, that is, the 1960s and 70s and mostly as practiced in European countries, the United States, and Japan. One of the most important characteristics of this “turn” is the affirmation of hybridism. It started to get complicated to continue to call “this” dance, “that” theater, or “the other” music. Another point was the newfound importance assigned to the spectator’s dramaturgy. The specta- tor is no longer perceived as someone who is in front of something and has become someone who is necessarily part of that something. A third related aspect was the passage from the no- tion of oeuvre to the notion of event. We’re in the 60s, when Roland Barthes published “The Death of the Author” in the late decade and Umberto Eco published *The Open Work* in the early decade. Yoko Ono performed *Cut Piece* in 1964, Graciela Carnevale did *El Encierro* [*The Enclosure*] in 1968, and Mierle Laderman Ukeles wrote the *Maintenance Art Manifesto* in 1969, to cite just a few examples.

And as we know, the word “perfor- mance” has various meanings. A Honda car’s performance, the Honda factory worker’s performance, or the perfor- mance performed by Miro Spinelli. The complexity is at this level. I think it’s a word we should pay attention to, because it reveals a fusion of political, bodily, social, and aesthetic issues. The word performance is a sort of

epistemological peak. And I’m putting all this on the table for us to articulate the complexities.

I like to call myself a performer because I think I’m part (as an honor and with great respect) of a tradi- tion and phalanx of persons that call themselves by that name. Meanwhile, I say that I do actions, because I prefer this more direct way of saying that I do action art.

RICARDO ALEIXO It is important to also recall the degree to which performance is a word that emerged full of complexities, at least in Brazilian Portuguese. It is also *desempenho* [performance, fulfillment, accomplishment] – “sexual performance”, “automotive performance” –, which is all mixed together. Today, when we talk about this indistinction between subject and object, it’s not just a conceptual question, it also appears in so-called “everydayness.” Suffice it to observe the body behavior of a person using a cellphone, a person walking on the street listening to music. The degree to which this body gained other functions. Around three years ago I saw a girl on the street who was almost levitating, moving her arms as if dancing. How to categori- cally separate dance from a performance motivated by a sound that only that person was hearing, which is not known if it was music or the speech of the loved one? In other words, what the information industry helped insert into our world – the indistinction between fact and fiction – is experienced by everyone. Paul Auster has a beautiful phrase: “We live inside an im- aginary world.” And we have for a long time. Performance is a word that needs to be thought in this setting in which the writing was already on the wall since the early 20th century. The historical vanguards already explored, Otto Kade brings indetermina- tion and foretells much of the research in

P 280-281
NÃO COMPRO LATA VELHA (I DO NOT BUY OLD WRECK), 2014-2015
Ruas de Laranjeiras e Grajaú, Rio de Janeiro

Quanto ao dinheiro, ele é um dos materiais entre os outros e, como todos, precisa encontrar o rumo certo senão o trabalho não tra- balha. Então, André, a economia é uma economia de encaminha- mento energético das relações entre todas as matérias envolvidas, objetivas e subjetivas, financeiro- -afetivas, estético-políticas.

FRED COELHO Eleonora e André, vocês são pessoas que trabalham tanto do ponto de vista artístico como do ponto de vista acadêmico com o tema da performance. Acho que todo mundo que trabalha com esse universo, seja nas humanida- des, seja nas artes visuais, tem visto nos últimos anos uma espécie de inflação da ideia de performance. Isso não como uma crítica, mas como uma constatação de quem também trabalha e dá aulas. Lembro que nos anos 1950-1970, uma das manias da academia, principal- mente a norte-americana, eram as viradas, os *turnings*. A virada linguis- tica, a virada cultural, a virada visual. Hoje em dia, no Brasil, penso que acontece uma “virada performativa”. Porque a performance começou a ser um conceito que se desdobra em performativo, performático, per- formando etc., e a gente começa a ver como tem se espreado no uni- versos da literatura, outras áreas, e principalmente – acho que esse é o ponto da questão – no universo político contemporâneo brasileiro.

Como Keyna falou anterior- mente, o corpo se tornou central para discutir política entre os sujeitos políticos brasileiros hoje. Pergunto para você, Eleonora, como artista e

como professora, se você também vê a performance entrando naquele velho termo “campo ampliado” e se ampliando de tal forma que vai quase perdendo um tipo de con- torno, ou se essa ampliação seria uma decorrência da transformação que estamos vivendo até mesmo para pensar política? O André falou um termo de vocês que eu não conhecia e achei ótimo: você acha que a performance corre perigo de virar uma palavra exausta?

ELEONORA FABIÃO Você pegou em um ponto nevrálgico. Te digo que também houve o *performative turn*, mas como todos ou outros ele também “passou.” O que eu acho engraçado nos *turns* é que eles passam, como se aquilo tivesse se esgotado ou se resol- vido, e abre-se então espaço para um novo *turn*. Uma dinâmica um bocado cansativa e pobre, na minha opinião. Umas modas.

Sobre o *performative turn*, te digo que ele se afirma, de acordo com algumas historiografias, nos anos 60 e sobretudo nos anos 70 – ainda que para mim isso seja relativo, pois sabe- mos, por exemplo, o que estava acontecendo no Black Mountain College nos anos 50, sabemos da importância das vanguardas históricas no início do século XX para a arte da performance, e sabemos que escapar do enquadramento exclusivamente artístico é fundamental na performance, ou seja, que arti- culações entre o performativo e o ritualístico devem ser levadas em conta, o que nos levaria para

physics. Just when you think something is right-side up, it turns out to be upside-down, sideways, inside-out.

MIRO SPINELLI Recently, I've been thinking a lot about the word "form" in "performance." Together with it, the prefix "per-", or "through." Through the form. Perhaps this etymological key will help us understand the distinction between the word's uses in the automobile industry or corporate world (where *through* takes place in the pursuit of an ideal and more powerful form, the pursuit of a result) and in art, where form is something that is not exhausted, that cannot be exhausted. What we do through form, when it's about aesthetics, has an endless instability.

ANDRÉ LEPECKI If one of the translations for the word performance in Portuguese is "*desempenho*", I wondered whether "*empenho*" [dedication to a task, perseverance] is the positive side of this neoliberal and capitalist "*desempenho*." It may be a way of rethinking the "surrender" we were talking about before. The "art of *empenho* [dedication]" could be a way of conceiving performance, in a different way, not neoliberal, not Neo-Darwinist, not competitive.

RICARDO ALEIXO Perhaps as an awareness of this gesture. If all of us living persons today are necessarily delivered to certain vocal, bodily, and gestural demands, nevertheless there are situations in which some persons will be aware of this. Perhaps this awareness can be called "*empenho*", dedication.

FRED COELHO Just to highlight a point, I brought up this question from the perspective of someone who works with literature, research, history. I work with visual

arts, but I'm not a person from the field's day-to-day, especially from performance art. I have friends who are curators, and what I see a little in the writings, essays, and projects that reach the graduate studies program sometimes is a kind of quick slide, but you now raise highly pertinent questions to rethink this, between the experience and the performative. To speak of my life is necessarily to situate myself in a "performance state" the entire time. That's why I ask you, since I know that for someone who lives, practices, and thinks this world, while it's a word in permanent expansion since the 1960s as Eleonora said, it's also a word that sometimes requires precision to avoid losing the power of dedication that it convokes. The impression is that like all words, it gains reinventions. In contemporary daily reality in Brazil, it seems like there is virtually no act that is not performative – which is also true – in the sense of expressing a profound experience related to something. It's interesting how in the last ten years, at least in the visual arts, writing has necessarily become a performative device, and increasingly so. It's interesting to see the fields interweaving. But I asked this because you live this word in your day to day.

ANDRÉ LEPECKI Super-important, Fred. Especially because in Eleonora's work she theorizes performance, she has published several texts on it, but it's interesting that you, Eleonora, prefer to refer to what you do as "action." I think this ambivalence is important. You aligne with a tradition of specific artists, who are also quite specific in the history of performance art, but there's always an ambivalence in relation to the word performance – Allan Kaprow detested it. Various others can't stand it either, since they

fora não apenas do circuito ocidental, mas da história da arte.

Mas fiquemos com a "virada performativa" tradicionalmente conhecida, ou seja, anos 60/70 e, maiormente, conforme praticada em países europeus, nos EUA e Japão. Uma das características mais importantes dessa "virada" é a afirmação do hibridismo. Passa a ser muito complicado seguir nomeando "isso" como dança, "aquilo" como teatro ou música. Outro ponto é a importância que passou a ser dada à dramaturgia da espectadora. A espectadora deixou de ser percebida como alguém que está diante de algo e passou a ser alguém que, necessariamente, faz parte desse algo. Um terceiro aspecto ligado a este foi a passagem da noção de obra à noção de evento. Estamos nos anos 60, Roland Barthes publicou "A morte do autor" no final da década e Umberto Eco a *Obra aberta* no começo. Yoko Ono performou *Cut Piece* em 1964, Graciela Carnevale realizou *El Encierro* em 1968 e Mierle Laderman Ukeles escreveu o *Maintenance Art Manifesto* em 1969, só para citar uns exemplos.

E, como sabemos, a palavra performance tem várias significações. A performance do carro da Honda, a performance do funcionário na fábrica da Honda, ou a performance que o Miro Spinelli realizou. A complexidade é nesse nível. Acho que é uma palavra à qual devemos prestar muita atenção, porque ela revela uma fusão de questões políticas, corporais, sociais e estéticas. A palavra

performance é uma espécie de pico epistemológico. E estou colocando isso tudo na mesa para irmos articulando as complexidades.

Eu gosto de me chamar performer porque acho que faço parte, com muita honra e respeito, de uma tradição e de uma falange de pessoas que se nomearam como tal. Por outro lado, digo que realizo ações, pois prefiro esse jeito mais direto de dizer que faço arte de ação.

RICARDO ALEIXO É importante pensar também o quanto performance é uma palavra que surge, pelo menos em "brasileiro", carregada de complexidades. Ela é também desempenho – "performance sexual", "performance automotiva" –, se mistura muito. Hoje, quando nós falamos dessa indistinção entre sujeito e objeto, ela não é só uma questão conceitual, também aparece no chamado "cotidiano." Basta observar o comportamento corporal de uma pessoa que usa um aparelho celular, uma pessoa andando na rua ouvindo música. O quanto esse corpo ganhou até outras funções. Há uns três anos, vi uma moça que quase levitava, movia os braços como quem dançava. Como separar de forma tão taxativa o que é dança e o que é uma performance motivada por um som que só essa pessoa ouvia, que não se sabe se era música ou a fala da pessoa amada? Ou seja, isso que a indústria da informação colaborou para inserir em nosso mundo – a indistinção entre fato e ficção – é vivido por todo mundo. Paul Auster tem uma frase linda: "Vivemos

think it's synonymous with theater. Just to conclude, another recent spinoff here in the United States: the word "performative" is appearing increasingly in everyday language as the equivalent of fake or feigned. A speech or act described as "performative" denotes that it's a falsehood.

RICARDO ALEIXO There's some confusion, and I don't know if it's intentional, between performativity and mise-en-scene. I draw on a theoretical argument that's already quite old, but still valid, which is from Paul Zumthor. I think Zumthor's definition, no matter how problematic, still poses important questions for us. Performance is competence, a knowing how to do, which the ultimate end is to know how to be. Although this doesn't answer all the world's questions, it raises more questions than the mere confusion (which may be intentional) between mise-en-scene and performativity.

KEYNA ELEISON I'd just like to put our heads together about what I'm hearing, thinking, and ruminating. Bringing liquidity to an expression by Fred about the power of the word, which really brought up the idea of attachment for me. When you bring up this power, you touch the word in a way that brings up attachment. So, I want to provoke with an ode to detachment, an ode to disappearance, an ode to a possibility of ceasing to exist. Sometimes we assign importance — and rightly so — to questions of language, but the point of departure is a violent Eurocentric structure, and I think we can bring in the very strong knowledge we have as Brazilians, the Indigenous and Afrocentric knowledge. There's an entire strong and definitive intellectual relationship — the first universities were on the African continent. There is no relationship of conceiving the body through a romanticized

notion coming from Eurocentricity, while understanding the possible technologies and developments of detachment to be able to deal with some questions that language can't handle through writing. I want to rise on high, unfurl the flag of detachment, and bring it here, because for me, words are dear, having a background in philosophy, being an art curator, I'm very attached to them. To find parameters that violate me within the words I am uttering myself also helps me think of detachment as potentiality. To think of detachment as a trait of rage. To develop a chrysalis relationship with what is strong and sometimes turns to liquid. I want to bring in more of a bodily experience. I have been exercising a lot, trading clarity for sharpness. I have been seeking a dynamic of cinema, in which we need the theater to get dark to lapidate the rest of our body. The movie theater's temperature, the smell of popcorn, the amount of light shining on our retinas. So, I have been bringing more definitions of sharpness than of clarity, and there I unfurl the flag of detachment again. This was also greatly motivated by curatorial work, by the encounters. As a curator, I see myself as a person in the encounter. I gain with the encounter. I am who I am through the encounter. Eleonora, for me, is a great exercise of detachment on various issues. I want to leave you with this provocation, because sometimes it's important for us to understand the de-potencies of issues.

RICARDO ALEIXO Very good, among other things because the word potency carries its opposite, which is impotence, and we in such a phallogocentric society deal very poorly with this idea. Impotence as becoming, impotence as something immediate. We need to turn to this dimension of performance that is dedication, to grasp this notion. It's beautiful to

dentro de uma ficção." E já há muito tempo vivemos. Performance é uma palavra que exige ser pensada nesse ambiente no qual a pedra já tinha sido cantada desde o início do século XX. As vanguardas históricas exploraram, Otto Kade traz enquanto indeterminação e prenuncia muitas das pesquisas da física. O buraco é sempre mais embaixo, ao lado, acima.

MIRO SPINELLI Ultimamente tenho pensado muito na palavra "forma" dentro de "performance". Junto com ela, o prefixo "per-", através de. Através da forma. Talvez por essa chave etimológica dê para entender melhor a distinção que existe entre os usos dessa palavra na indústria automobilística ou no universo corporativo — onde o *através de* se dá na busca por uma forma ideal e mais potente, por um resultado — e na arte, onde a forma é um assunto que não se esgota, não pode se esgotar. O que fazemos através da forma, quando se trata de estética, tem uma instabilidade que não se finda.

ANDRÉ LEPECKI Se uma das traduções da palavra performance para o português é desempenho, fiquei pensando se "empenho" é o lado positivo contido nesse "desempenho" neoliberal e capitalista. Talvez seja um jeito de pensar de novo naquela entrega de que a gente falava antes. A "arte do empenho" poderia ser uma forma de pensar a performance, de outro jeito não neoliberal, não neodarwinista, não competitivo.

RICARDO ALEIXO Talvez como consciência desse gesto. Se todas

nós, pessoas viventes hoje, estamos entregues forçosamente a determinadas demandas vocais, corporais, gestuais, há no entanto situações em que algumas pessoas terão consciência sobre isso. Essa consciência talvez possa ser chamada de empenho.

FRED COELHO Só para pontuar, trouxe essa questão do lugar de quem trabalha com literatura, pesquisa, história. Trabalho com artes visuais, mas não sou uma pessoa do dia a dia da área, principalmente da arte da performance. Tenho amigos e amigas que são curadores, e o que vejo um pouco nos textos, ensaios, nos projetos que chegam às vezes na pós-graduação, é uma derrapagem muito rápida, mas vocês agora colocaram questões muito pertinentes para repensar isso, entre a experiência e o performativo. Falar da minha vida é necessariamente me colocar "em estado de performance" o tempo todo. Por isso perguntei para vocês, porque sei que para quem vive, pratica e pensa esse mundo, ao mesmo tempo que é uma palavra em expansão permanente desde os anos 1960, como a Eleonora disse, também é uma palavra que às vezes demanda de uma precisão para não perder a potência do empenho que ela convoca. A impressão é que ela vai ganhando, como todas as palavras, reinvenções. No cotidiano brasileiro contemporâneo, parece que quase não há ato que não seja performativo — o que também é verdade — nesse sentido de expressar uma experiência profunda relacionada a alguma coisa. Interessante como, nos últimos dez anos, pelo menos nas artes

hear you, Keyna, because with detachment you enter a dialogical spiral with a French author I met when I was invited to a debate with him, Dénètem Touam Bona, and we became friends. He has a beautiful book called *Cosmopoetics of Refuge*, in which he speaks of de-capture. What is de-capture? We're not going to clash head-on with the system, but we're going to seek strategies to de-capture ourselves, to not satisfy the expectations toward us. I find this very powerful.

Eleonora, as far as I see, in your work you always deal with this, with these displacements. Not as an idea of sliding that Fred mentioned, in the sense of something that slides from other forces, but of something that moves, that shifts. There, I think Fred will enjoy this analogy since we agree on the Brazilian philosophers. Neném Prancha, the legendary football coach, gives a great definition of performance: "A player that calls for the ball has the preference, but the player that moves gets it." It's the logic of the *orixá* Exu, of continuous movement.

FRED COELHO We do have the same philosophers. This has been a rule of life for me for years, "the player that moves gets the ball."

RICARDO ALEIXO This points to the collective dimension of living. Perhaps one of the most beautiful plays in football is the player that attacks by sneaking forward, without letting on that he's attacking, and then he gestures for his teammate to pass the ball. We do that. "Look at me, I'm looking at you, look at me." That's the radical exercise of otherness and freedom, to go back to Mário Pedrosa. Freedom to be able to ask. And to be able to ask on behalf of the collective, not for me, but because it's going to be good for us.

FRED COELHO In Brazil, sometimes what's important is to have the freedom

even to enter the game. To be able to call out for the ball. Freedom to be able to understand the game, because often in this idea of "moving" and "receiving" the ball you need to be in the game, and this is not the case. I loved this idea of detachment, because nowadays we think that the grand movement is to attach, to generate consensus, and reaching these aporias of polarizations, that Brazil is always a country of consensus. And we know all too well how the consensus was reached in Brazil.

RICARDO ALEIXO And whose purpose it serves.

FRED COELHO And whose purpose it serves as a tool of political language. I think it's extremely important to realize, as you said, Keyna, how to produce detachments, clashes, and transformations that aren't aimed at consensuses. I think I'm being somewhat contradictory because I brought up the idea of the cosmos as a kind of politics that transcends everything, but at the same time it's not a politics of appeasement of conflicts. It's a politics of understanding the conflicts, of what makes us, beyond the narrow ideas we have of what it means to be in the world.

RICARDO ALEIXO Because the cosmos also entails the hypothesis of entropy. The cosmos is not the resolution of anything.

ANDRÉ LEPECKI Eleonora, picking up on what everyone is saying, I'm wondering what you think of the idea of detachment? And how you link everything that was said now to your more recent thoughts and experiments on aliens, science fiction, radical estrangement, believing that absolutely everything that is and exists is

visuais, a escrita se tornou necessariamente um dispositivo performativo, e cada vez mais. Interessante ver os campos se embrenhando. Mas perguntei porque vocês vivem o cotidiano dessa palavra.

ANDRÉ LEPECKI Superimportante, Fred. Principalmente porque no trabalho da Eleonora ela teoriza performance, tem vários textos publicados sobre isso, mas é interessante que você (Eleonora) gosta de chamar o que faz de "ação." Essa ambivalência acho que é importante. Você se alinha a uma tradição de artistas específicos, que também são bem específicos dentro da história da arte da performance, mas sempre existe a ambivalência com relação à palavra performance — Allan Kaprow a detestava. Vários outros também não a toleraram, pois pensam ser sinônimo de teatro. Só para terminar, mais um desdobramento recente aqui nos Estados Unidos: a palavra *performative* está aparecendo cada vez mais na linguagem comum como equivalente a falso, fingido. Uma fala ou ato qualificado como "*performative*" denota que se está perante uma falsidade.

RICARDO ALEIXO Existe uma confusão que não sei se é proposital entre performatividade e encenação. Busco um argumento teórico que já é bem velho, mas não é caduco, que é Paul Zumthor. A definição de Zumthor, por mais problemática que seja, me parece que ainda coloca questões importantes para nós. Performance é competência, um saber fazer que tem como fim último um saber ser. Ainda que isso não responda todas

as questões do mundo, traz mais questões do que a mera confusão, que pode ser intencional, entre encenação e performatividade.

KEYNA ELEISON Queria só fazer um conclave em relação ao que estou escutando, pensando e maquiando. Trazendo liquidez para uma expressão do Fred sobre a potência da palavra, que me trouxe muito o vínculo. Quando você traz essa potência, você mexe com a palavra de um jeito que ela traga vínculo. Então queria fazer a provocação de uma ode ao desvínculo, uma ode ao desaparecimento, uma ode a uma possibilidade de deixar de existir. Às vezes a gente dá importância — que tem que ser dada — para as questões de linguagem, mas parte de uma estrutura violenta eurocentrada, e eu acho que a gente pode trazer conhecimentos que temos muito fortes, sendo brasileiros, os conhecimentos nativos e afrocentrados. Existe toda uma relação intelectual forte, e definitiva — as primeiras universidades foram no continente africano. Não uma relação de pensar o corpo por um caráter romantizado da eurocentralidade, mas entender das tecnologias e dos desenvolvimentos de desvínculos possíveis para podermos dar conta de algumas questões de que a linguagem não dá conta no caráter da escrita. Queria levantar, sacudir a bandeira do desvínculo e trazer para cá, porque as palavras para mim são muito caras, tendo uma formação em filosofia, sendo curadora de arte, eu sou muito agarrada a elas. Encontrar parâmetros que me violentam dentro das palavras que eu mesma estou





P 290-299
SINGELAS NY
[PLAIN PIECES NY], 2016
East Village,
Nova York

proferindo me ajuda também a pensar o desvínculo como uma potência. Pensar em desvínculos como caráter de fúria. Desenvolver uma relação de crisálida, com o que é forte e às vezes se torna líquido. Queria trazer mais uma vivência corpórea. Tenho exercitado muito trocar a clareza pela nitidez. Venho buscando uma dinâmica de cinema, em que a gente precisa que escureça para lapidar o resto do nosso corpo. A temperatura do ambiente, o cheiro da pipoca, a quantidade de luz que imprime no nosso olho. Então tenho trazido mais definições de nitidez que clareza, e aí volto a sacudir a bandeira do desvínculo. Isso também foi muito motivado pelo meu exercício curatorial, pelos encontros. Enquanto curadora, me entendo como uma pessoa que está no encontro. Eu ganho com o encontro, sou quem sou a partir do encontro. Eleonora, para mim, é um exercício de desvínculo muito grande em várias questões. Queria deixar essa provocação porque às vezes é importante que a gente entenda as des-potências das questões.

RICARDO ALEIXO Muito boa, inclusive, porque a palavra potência carrega o seu oposto, que é a impotência, e nós, em uma sociedade falocrática, lidamos muito mal com essa ideia. Impotência como devir, impotência como algo imediato. Precisamos recorrer a essa dimensão da performance que é a do desempenho, nos aferrar a essa noção. É bonito te ouvir, Keyna, porque você, com o desvínculo, entra em uma espiral dialógica com um autor francês que conheci quando fui convidado para um debate com ele, que é o Dénètem

Touam Bona, de quem me tornei amigo. Ele tem um livro bonito chamado *Cosmopoéticas do refúgio*, no qual ele fala de descaptura. O que é a descaptura? Nós não vamos bater de frente com o sistema, mas vamos buscar estratégias de nos descapturarmos, de não responder às expectativas que existem em relação a nós. Isso me parece ser muito forte.

Eleonora, do que eu pude alcançar, o tempo inteiro o seu trabalho lida com isso, com esses deslocamentos. Não como uma ideia de deslizamento que o Fred mencionou, no sentido de algo que desliza por outras forças, mas de algo que se desloca. Aí, acho que Fred vai gostar dessa analogia já que estamos de acordo quanto aos filósofos brasileiros. O Neném Prancha, lendário treinador de futebol, dá uma grande definição de performance: "Quem pede tem preferência, quem se desloca recebe." É a lógica de Exu, do movimento contínuo.

FRED COELHO A gente realmente tem os mesmos filósofos. Essa é uma regra de vida minha há muitos anos, "quem se desloca recebe".

RICARDO ALEIXO Isso aponta para a dimensão coletiva do viver. Talvez um dos gestos mais bonitos que o futebol nos levou seja o daquele jogador que furtivamente vai avançando, sem parecer que está avançando, e faz um gesto para pedir que a bola seja passada. Nós fazemos isso. Olha para mim, eu estou olhando para você, olha para mim. Esse é o exercício radical da alteridade e da liberdade, para voltar com o Mário Pedrosa. Liberdade

always fundamentally strange?

ELEONORA FABIÃO I'm listening here very attentively because the way Keyna weighs in is very precise, very sharp. You began with the issue of anger, which seems to me to be, so to speak, a kind of scalpel to perform our operation here. Anger as one of the scalpels. And now you raised another one, which is detachment. I'm trying to see how detachment has manifested in my experimentation with words, thought, and practices, because it's part. There's always a situation of belonging and unbelonging. All the time. To belong-not-belonging, to not-belong-belonging. To join and resist, to resist-joining and to join-resisting. I associate unbelonging with strangeness. And strangeness has always been very important for me. It's a kind of ethical-poetic entrance into things. I have huge respect for and attraction to the stranger, to the unknown. If you listen a little more closely, just a little more attentively, the inherent strangeness of everything that exists reveals itself tremendously.

But the experiences in recent times – due to the growing of fascism, the ecological catastrophe under way, the pandemic, and the quarantine (already more than a year) – have built up a lot of pressure. And under this pressure, my interest in strangeness has gained new densities and turned towards the alien. I think because of *LEVANTE*, having transported myself imaginarily and have actually stayed so long on the top of Pão de Açúcar, 396 meters above sea level, with those huge lizards plus the smog covering the Rio-Niterói Bridge and the wind blowing in my hair, I began to think of "extraterrestrialities." The study of sacred geometry, getting up and staking those "perfect" abstract

forms in the forest on top of the rock, the stories of that place and the historical layers – for some indigenous cultures, this mountain is a breast that spills milk and fertilizes the land; and during the military dictatorship, political prisoners were tied in the caves at the base of the boulders to die drowning with high tide –, besides the books by Octavia Butler that I was reading at the time, all transported me to science fiction. But a science fiction without fiction, a sci-fi with no-fi, as I have written. I began to see the terrestrial as extraterrestrial. To find other forms of uncanniness and to want to stay there, to want to experiment there. Just imagine: a world made of strangers, of foreigners. Everything and everyone aliens. A world where there is no racism or sexism because everything is different from everything, because difference prevails.

What happened then was a piece titled *There is a smell of burning in the air* – a sci-fi with no-fi. The original title is in English, because the work was done at the invitation of La Pocha Nostra and the Grace Gallery Space in New York. For me, the question is: in this catastrophic moment, what do we need to attach to and what do we need to detach ourselves from to, in fact, enter consistent fields of sharpness and action? That's why I've been studying Amerindian perspectives, reading thinkers of blackness, and I've been learning a lot. This has been extremely important to keep me strong and moving. And for me, paradoxical movement is very important. To join-resisting, to belong-unbelonging, art-without-art. The anger and the calm come together. Whenever something tries to hold me back, to squeeze me, I jump immediately because for me it's

de poder pedir. E poder pedir em nome do coletivo, não para mim, porque vai ser bom para nós.

FRED COELHO No Brasil, às vezes, o importante é poder ter liberdade até para entrar no jogo. Para poder pedir a bola. Liberdade para poder entender o jogo, porque muitas vezes nessa ideia de "se desloca" e "recebe" você precisa estar no jogo e isso não se coloca. Adorei isso da desvinculação, porque hoje em dia estamos achando que o grande movimento é vincular, gerar consenso, e chegando nessas aporias de polarizações e de que o Brasil é um país sempre do consenso. A gente sabe como é que foi feito o consenso no Brasil.

RICARDO ALEIXO É a quem ele serve.

FRED COELHO É a quem ele serve enquanto ferramenta da linguagem política. Acho importantíssimo perceber, com o que você falou, Keyna, como produzir desvínculos, atritos e transformações não visando consensos. Acho que estou meio contraditório, porque trouxe a ideia do cosmos como uma política que transcende tudo, mas ao mesmo tempo não é uma política da apaziguamento dos conflitos. É uma política do entendimento dos conflitos, do que nos faz para além das ideias reduzidas que temos do que é estar no mundo.

RICARDO ALEIXO Porque o cosmos traz em seu bojo também a hipótese da entropia. O cosmos não é a resolução de nada.

ANDRÉ LEPECKI Eleonora, pegando o que todo mundo está falando,

fico pensando o que você pensa sobre a ideia de desvínculo? E como você articula tudo o que se disse agora com os seus pensamentos e experimentos mais recentes sobre alienígenas, ficção científica, estranhamento radical, acreditar que absolutamente tudo o que é e há já é fundamentalmente, sempre, estranho?

ELEONORA FABIÃO Estou ouvindo aqui com muita atenção, porque o jeito da Keyna entrar é muito preciso, muito nítido. Inicialmente você trouxe a questão da raiva, que me parece ser, vamos dizer, um tipo de bisturi para performar a nossa operação aqui. A raiva como um dos bisturis. E agora você trouxe outro que é o desvínculo. Estou tentando ver como ele, dentro da minha experimentação com as palavras, com o pensamento e as práticas, vem se manifestando, porque ele faz parte. Tem sempre uma situação de pertencimento e de despertencimento. É o tempo inteiro isso. Pertencer não-pertencendo, não-pertencer pertencendo. Aderir e resistir, resistir-aderindo e aderir-resistindo. Eu associo o despertencimento ao estranho. E o estranho sempre foi muito importante para mim. É uma espécie de entrada ético-poética nas coisas. Tenho enorme respeito e atração pelo estranho, pelo desconhecido. Se você escutar com um pouquinho mais de atenção, basta um pouco de atenção, a estranheza inerente a tudo o que há se revela de uma maneira absurda.

Só que as vivências nos últimos tempos – por conta do crescimento

about staying in critical movement. It is necessary to have dodge agility in the Guarani sense of the word *esquiva*. It's not an escapist escape – the *esquiva* is a fighting strategy in the direction that interests the warriors. And that matters for the struggle.

KEYNA ELEISON It's *ginga* [swinging].

ELEONORA FABIÃO Exactly, *ginga*.

MIRO SPINELLI I'd like to do a concatenating exercise. Starting with Eleonora's swimming strokes in front of her grandfather, moving to the anger that Keyna brought up, and transforming into rage through Stryker, who says that "rage is generated by the subject's situation in a field ruled by the unstable and indissoluble relationship between language and materiality." I realized that we may situate nearly everything that interests us here today in this conversation on this instability. The anger, the rage, the performative. What the performative does as a concept is to denaturalize certain relations that the colonial legacy attempts to crystalize in the pursuit of a single and definitive relationship between matter and language. The performative shows us that these relations are being recreated all the time, so it tensions the relationship between reality and falsehood. There is a confusion between gender performativity and gender acting, but when Judith Butler addresses this concept to reflect on gender, she is denaturalizing, liquefying something that has been crystalized for centuries by the modern-colonial project. Between matter and language, there is also belonging and unbelonging, strangeness, this movement that's in Eleonora's work, but that's also in many other works, which is surfing. I found *esquiva* fabulous. It may be the Guarani version of what Fred Moten

calls "fugitive planning" or "fugitivity." This relationship with the words and concepts, which is only possible through constant movement, because if you close, you end, which is the most violent cut that exists. The cut of definition. It seems we're surfing between matter and language, going hand in hand with instability. I was listening and thinking to myself that there's something in the middle, but it's not the middle road, not the third bank. It's a non-conformity to any single way. I think the actions that Eleonora proposes produce a possibility of transiting, of remaining in this in-between.

KEYNA ELEISON Miro, I want to grab a word that you spoke and bring it in physically, which is surfing. It's a dynamic of the body and integrality. The possibility of being part of something that we don't build with our own hands, with a conceived object, that we can perform together with a relationship, which in some points we consider something bigger, in some points as part of us, which is what differentiates us from nature. I see Eleonora's work as a surfboard on which we can surf. You can balance on it, plant your feet. Because it's not just about remaining standing, you need to know how to stand to be able to surf. I think that in exercising, being, living, passing, studying, exchanging with Eleonora's work, she's the surfboard that I can surf on. When you talked about surfing, that came to mind.

FRED COELHO Eleonora, some of your works strongly posit a thought on color, because you like to use color in your work. I'd like to understand why and how you apply this, so super-intelligently. That work by Hélio Oiticica that you cited, which is "100% yellow": it's a definition by someone who knows that Hélio made the paint, of someone who knows that Hélio

1 STRYKER, Susan. My Words to Victor Frankenstein Above the Village of Chamounix – Performing Transgender Rage. *Trans* - Kvinder, Køn & Forskning*, n. 3-4. Odense: University Press of Southern Denmark, 2011. p. 83-96.

do fascismo, da catástrofe ecológica em curso, da pandemia e da quarentena (que já passa de um ano) – ganharam um bocado de pressão. E, sob essa pressão, o meu interesse pelo estranho ganhou novas densidades e rumou também para o alienígena. Acho que por conta do *LEVANTE* – por ter me transportado imaginariamente e ter permanecido de fato tanto tempo no topo do Pão de Açúcar, a 396 metros de altitude, com aqueles lagartos enormes mais a mancha de poluição tapando a Ponte Rio-Niterói e o vento descalando –, comecei a pensar em "extraterrestrialidades." O estudo da geometria sagrada, o levantar e o fincar daquelas formas abstratas "perfeitas" na mata no topo da pedra, as histórias daquele lugar e as camadas históricas – para algumas culturas indígenas, o Pão de Açúcar é um seio que derrama leite e fertiliza as terras; e, durante a ditadura militar, presos políticos foram amarrados nas cavernas na base do pedregulho para que morressem afogados com a subida da maré –, além dos livros da Octavia Butler que estava lendo na altura, foram me levando para a ficção científica. Mas uma ficção científica sem ficção – uma sci-fi sem-fi –, como tenho escrito. Comecei a enxergar o terrestre como extraterrestre. A encontrar outras formas de estranhamento e querer ficar ali, experimentar ali. Imagina: um mundo feito de estranhos, de estrangeiras. Tudo e todos alienígenas. Um mundo onde não há racismo ou sexismo porque tudo é diferente de tudo, porque a diferença prevalece.

Aconteceu então um trabalho que se chamou *there is a smell of*

burning in the air – a sci-fi with no-fi. O título é em inglês porque o trabalho foi feito a convite do La Pocha Nostra e da Grace Gallery Space em Nova York. Para mim, a questão é: nesse momento catastrófico, estamos precisando nos vincular a que e nos desvincular de que para, de fato, entrar em campos de nitidez e de ação consistentes? Por isso tenho estudado perspectivas ameríndias, lido pensadoras e pensadores da negritude, e venho aprendendo muito. Isso tem sido extremamente importante para me manter forte e em movimento. E, para mim, é muito importante o movimento paradoxal. Aderir-resistir, pertencer-não-pertencer, arte-sem-arte. Vem a raiva e vem a calma junto. Qualquer coisa que queira segurar, que aperte, eu pulo imediatamente porque para mim é sobre manter-se em movimento crítico. É preciso ter agilidade de *esquiva*, no sentido guarani. Não se trata de um escape escapistista – a *esquiva* é uma estratégia de luta na direção que interessa às guerreiras. E que interessa à luta.

KEYNA ELEISON É a *ginga*.

ELEONORA FABIÃO É exatamente a *ginga*.

MIRO SPINELLI Queria fazer um exercício de concatenar. Partindo das braçadas da Eleonora diante do avô, passando pela raiva, que a Keyna trouxe, e transformando em fúria através da Stryker, que coloca que "a fúria é gerada pela situação do sujeito em um campo governado pela instável e indissolúvel relação



had an artisanal relationship with the issue of paint. How does color interest you in your work?

ELEONORA FABIÃO There are various things, Fred, when someone says, “There’s that”, and I say, “But the work is all about that!” (Laughter). Right, so it’s all about color. When you look at a series like *Manchas* [Stains], you’ll think, “Fine, she bagged herself in red, black, and white.” But if you look at *Quase nada, sempre tudo* [Almost nothing, always everything], you’ll see that it was reddish bricks, black charcoal, and white bedsheets. And the black, red, and white palette is “the thing.” If you look carefully, you’ll always find a palette. And what’s at play? The vibration. Color is the whole thing’s vibration. The work I’m planning now for example, is silver. So, I try to listen. Color makes a lot of noise. I try to listen, to tune with the vibration, and to see the possibilities it reveals, that it starts producing. It’s the energy pattern, to go back to the previous question.

ANDRÉ LEPECKI Picking up on the color thing and what Keyna said about the distinction between clarity and sharpness, I was wondering, what’s your relationship to light?

ELEONORA FABIÃO It’s all about that, André. (Laughter)

ANDRÉ LEPECKI And obviously to darkness, like when you put the rainbow in the middle of the night and the night in the middle of the rainbow...

ELEONORA FABIÃO It’s all about light. Whoever works on the street knows. There are two grand changes that happen and transform everything: nightfall and daybreak. They change the light,

color, sound, temperature, frequenters, frequencies, smells, everything changes. And we can work in various ways: using a source that irradiates light in the middle of natural light, or that irradiates light in the dark, or that absorbs natural light and reflects it. For example, in *Things That Must Be Done – Wall Street Actions*, when we have the tungsten lamps lit and night begins to fall, they shine farther and farther. But when the day is breaking and we have Lycra on the bamboo sticks, the fabric absorbs the light from the rising Sun and glows. But I really like the tungsten lamps tied to the ends of the bamboo sticks. When we carry them, the sticks reach up to five meters high (from the ground to the tip of the lamp).

ANDRÉ LEPECKI What’s cool is that it’s always low-tech lamps. You start like this: I want to hang a lamp on the end of a bamboo stick, but you lack the engineering or technical expertise. So, you say: let’s go to Saara a popular, inexpensive shopping area in downtown Rio where everything under the Sun is sold or repaired – [Translator’s note] and ask the guy – and that starts the process. And this is great, because you’re not going to talk to the super-mega-hi-tech specialist, no – but to someone at Saara that you’ve never seen before. You enter the shop and start asking questions, and this person often says that they don’t have what you’re looking for or that it doesn’t work like that, but you insist. You have this persistence, which is fabulous, you don’t take no for an answer from anybody, because it simply has to work, it has to happen, the work. And later, asking around and around, you find somebody who thinks that if you hook up a truck battery to feed the lights on the tips of the bamboo sticks, the thing will work. So,

P 296-297
SINGELAS NY
[PLAIN PIECES NY], 2016
East Village,
Nova York

1
STRYKER, Susan.
My Words to Victor
Frankenstein
Above the Village
of Chamounix –
Performing
Transgender Rage.
Trans - Kvinder, Køn
& Forskning*,
n. 3-4. Odense:
University Press of
Southern Denmark,
2011. p. 83-96.

entre matéria e linguagem”.¹ Fui percebendo que quase tudo o que está nos interessando aqui hoje nesta conversa podemos localizar nessa instabilidade. A raiva, a fúria, o performativo. O que o performativo faz enquanto conceito é desnaturalizar certas relações que a herança colonial quer fixar na busca de uma relação única e definitiva entre matéria e linguagem. O performativo nos mostra que essas relações estão sendo recriadas o tempo inteiro, por isso mesmo ele tensiona a relação entre realidade e falsidade. Existe uma confusão entre performatividade de gênero e encenação de gênero, mas, quando a Judith Butler traz esse conceito para pensar sobre gênero, ela está desnaturalizando, liquefazendo algo que por séculos vinha sendo concretizado pelo projeto moderno-colonial. Entre matéria e linguagem tem também pertencimento e não-pertencimento, o estranho, tem esse movimento que está no trabalho da Eleonora, mas que também está em muitos outros trabalhos, que é de surfar. Esquiva, eu achei maravilhoso. Talvez seja a versão guarani do que o Fred Moten chama de fugitividade. Essa relação com as palavras e os conceitos, que só é possível se for de constante movimento, porque, se você fecha, você acaba, e esse é o corte mais violento que existe. O corte da definição. Parece que estamos surfando entre matéria e linguagem, de mãos dadas com a instabilidade. Fiquei ouvindo e pensando que tem algo no meio, mas que não é o caminho do meio, não é a terceira margem. É uma não-conformidade com qualquer via única. Acho que as ações que a Eleonora

propõe produzem uma possibilidade de transitar, permanecer nesse entre.

KEYNA ELEISON Miro, eu queria me agarrar em uma palavra que você falou e trazer fisicamente, que é o surfar. É uma dinâmica do corpo e da integralidade. A possibilidade de fazer parte de algo que a gente não construiu com as próprias mãos, com um objeto pensado, que a gente pode realizar junto com uma relação, que em alguns pontos a gente coloca como maior, em alguns pontos como parte de nós, que é o que a gente diferencia da natureza. Vejo muito o trabalho da Eleonora como uma prancha em que se pode surfar. Você consegue apoiar, plantar os pés. Porque não é só ficar em pé, você precisa saber ficar em pé para poder surfar. Acho que exercitar, estar, viver, passar, estudar, trocar com o trabalho da Eleonora, ela é a prancha que eu consigo surfar. Quando você falou surfar, me veio.

FRED COELHO Eleonora, alguns dos seus trabalhos trazem muito um pensamento sobre a cor, você gosta de usar cor no trabalho. Queria entender por que e como você aplica isso, de um jeito superinteligente. Aquele trabalho do Hélio Oiticica, que você fala que é “amarelo 100%”: é uma definição de quem sabe que o Hélio fazia as tintas, de quem sabe que o Hélio tinha uma relação artesanal com a questão da tinta. Como é que a cor lhe interessa no trabalho?

ELEONORA FABIÃO Tem várias coisas, Fred, que alguém fala “tem isso”, e aí eu digo “mas o trabalho é só sobre isso”! (Risos) Pois, então, é

you don't go to a battery shop! You go ask the man at the hotdog stand on the corner of Dona Mariana, near the cemetery, who has a similar battery, and you ask him: how do you do it? And the work is also this weaving, these bits of wisdom all together, which you believe and know is already out there in the world, when all you need to do is go out and talk to strangers and learn. The thing about knowing and knowhow is already there, in a "collective head" to evoke Clark again... So, then you meet someone who takes all this information that you've been collecting, who puts it all together and creates that contraption that makes the sublime light happen. But it's all precarious, everything is always about to fall to pieces.

RICARDO ALEIXO Which also points to a requalification of the notion of work, which totally evades the perimeter of Western

European jurisdiction. Paulo Nazareth, the visual artist, shows up here at my house every now and then. Sometimes he comes and I'm napping, so I wake up and to compensate I do interviews with him. In one of these he kept repeating the word "work." I said to him, Paulo, tell me something. Why do you, an Afro-indigenous man as you define yourself, insist so much on such a battered word? And he gave me a whole class which I later adopted for my own action: when I talk about work, I'm talking about *ebó*, fetish, spell, *padê*, offering; I'm talking about other things, not exactly work. I also found this in what you do and say, Eleonora. The work also in another dimension, which is the work with yourself. When there's dedication (*empenho*), another word with which we talked so much today. Thus, a making of oneself that doesn't point to the oeuvre. Not by coincidence, it was said several times here that you use



QUASE NADA, SEMPRE TUDO #2: CARVÃO [ALMOST NOTHING, ALWAYS EVERYTHING #2: CHARCOAL], 2012-2013
Praça Tiradentes, Rio de Janeiro

só sobre cor. Quando você olhar para uma série como as *Manchas*, vai pensar: "Tá bom, ela se ensacou de vermelho, de preto e de branco." Mas, se você olhar para o *Quase nada, sempre tudo*, você vai ver que eram tijolos avermelhados, carvões negros e lençóis brancos. E a paleta preto, vermelho e branco é o bicho. Se você olhar com jeito, sempre vai encontrar uma paleta. E o que está em jogo? A vibração. A cor é a vibração da coisa toda. O trabalho que estou pensando neste momento, por exemplo, é prata. Então, procuro escutar. A cor faz muito barulho. Fico tentando escutar, sintonizar na vibração e ver que possibilidades ela revela, o que vai se fazendo. É o padrão energético, para voltar à questão anterior.

ANDRÉ LEPECKI Seguindo a coisa da cor, e o que a Keyna tinha falado da distinção entre clareza e nitidez, fiquei pensando: qual é a sua relação com a luz?

ELEONORA FABIÃO É só sobre isso, André. (Risos)

ANDRÉ LEPECKI E obviamente com escuridão, como quando você coloca os arco-íris no meio da noite, e a noite no meio dos arco-íris...

ELEONORA FABIÃO É só sobre luz. Quem trabalha na rua sabe. Tem duas grandes mudanças que acontecem e transformam tudo: a chegada da noite e a chegada do dia. Muda luz, cor, som, temperatura, frequentadores, frequências, cheiros, muda tudo. E a gente pode trabalhar de várias formas: a partir

de uma fonte que irradia luz em meio à luz natural, ou que irradia luz no escuro, ou que absorve a luz natural e rebate. Por exemplo, na *Things That Must Be Done – Wall Street Actions*, quando a gente tá lá com as lâmpadas de tungstênio acesas e o crepúsculo vai chegando, elas vão irradiando cada vez mais longe. Porém, quando o dia tá amanhecendo e temos lycra nas varas de bambu, o tecido absorve a luz do sol nascente e brilha. Mas eu realmente gosto muito das lâmpadas de tungstênio atadas nas pontas dos bambus. Quando carregadas, as varas chegam a ter 5 metros de altura (desde o chão até a ponta da lâmpada).

ANDRÉ LEPECKI O legal é que é sempre lâmpada *low-tech*. Você começa assim: quero colocar uma lâmpada em cima de um bambu, só que você não tem nenhuma capacidade de engenharia, de técnica. Então você fala: vamos lá no Saara perguntar para o moço — e aí começa. E isso é muito legal, porque não vamos falar com o técnico supermega especialista, não — é com um alguém no Saara que você nunca viu na vida. Você entra na loja e começa a fazer perguntas e daí muitas vezes essa pessoa diz que o que você quer não tem jeito ou não funciona, mas você insiste. Tem essa sua persistência que é fabulosa, você não aceita não de ninguém, porque vai ter que dar, vai ter que acontecer, o trabalho. E depois, de consulta em consulta, você encontra alguém que acha que, se colocar uma bateria de caminhão para alimentar as luzes nos topos das varas de bambu, a coisa



GEOMETRIAS MUNDANAS

(MUNDANE GEOMETRIES), 2014
Praça Tiradentes,
Rio de Janeiro

the term "pieces." It is not an oeuvre as the European West defined it when we talk about your making yourself.

ELEONORA FABIÃO That's exactly it, Ricardo, it's a work, an offering, a *despacho*. And that's why I don't have a problem with the word work. "Oh, it's too much work!" For me, work is what needs to be done, understand? My next book's title might not even be *Actions*, but *Works*. Because I think we need to re-dimension this word, which is exhausted, like the word precariousness. It's beautiful, there's no problem with it at all. The problem is the work one is doing and would rather not be doing, that's the issue. And, of course, all kinds of forced labor and the cultures and lives that are forced in this system of endless exploitation of such a beautiful human capacity. As for the "work with oneself", it takes place in the

day-to-day, every day, also in a very unconscious way. But definitely, the work of alignment, firmament, opening of horizons, the works' sharpness has to be performed meticulously. It's all about that. (Laughter)

RICARDO ALEIXO (Laughter) I already suspected.

ANDRÉ LEPECKI The problem is when the work becomes forced labor. But the work you speak of, Eleonora, comes from another type of life with another type of work that does not obey a capitalist-extractivist-slaveholding-supremacist command, but a different imperative.

MARISA S. MELLO Today is March 13th, 2021, this terrestrial and extraterrestrial day in which we meet and talk about this work that not only is in movement, but which places us in movement. We are

funciona. Aí você não vai na loja de bateria! Vai consultar o moço da barraquinha de cachorro-quente ali na esquina da Dona Mariana, perto do cemitério, que tem uma lâmpada parecida e pergunta para ele: como é que você faz? E o trabalho também é essa trama, essas sapiências todas juntas, que você acredita e sabe estarem já no mundo, basta sair para conversar com estranhos, que a gente aprende. A coisa do saber e do saber fazer já está aí, numa "cabeça coletiva" para evocar a Clark de novo... Você então encontra alguém que, partindo de todas essas informações que você vai colecionando, vai colocar tudo junto e criar aquela traquitana que fará a sublime luz acontecer. Mas é tudo precário, está tudo sempre prestes a cair aos pedaços.

RICARDO ALEIXO O que também aponta para uma requalificação da noção de trabalho, que sai totalmente do perímetro da jurisdição do Ocidente europeu. O Paulo Nazareth, artista visual, de vez em quando resolve aparecer aqui na minha casa. Às vezes, ele vem e eu estou cochilando, então acordo e, para compensar, faço entrevistas com ele. Em uma dessas, ele insistentemente repetia a palavra trabalho. Falei para ele: Paulo, me explica uma coisa. Por que você, afro-indígena como se define, insiste tanto nessa palavra tão malhada? Aí ele me deu uma aula, que depois adotei para o meu próprio fazer: quando eu falo de trabalho, estou falando de ebó, fetiche, feitiço, padê; estou falando de outras coisas que não exatamente trabalho. Isso me pareceu presente também no que você faz e nas suas falas, Eleonora.

Trabalho ainda em uma outra dimensão, que é o trabalho de si. O quanto há de empenho, outra palavra com a qual conversamos tanto hoje. Portanto, um fazer-se que não aponta para a obra. Não à toa, foi dito várias vezes aqui que você usa o termo peças. Não é obra conforme o Ocidente europeu definiu quando falamos do seu fazer de si.

ELEONORA FABIÃO Pois é isso mesmo, Ricardo, é um trabalho, um despacho. E, por conta disso, eu não tenho problema com a palavra trabalho. "Ah, excesso de trabalho!" Para mim, trabalho é o que precisa ser feito, entende? O título do meu próximo livro, inclusive, possivelmente, não será *Ações*, mas *Trabalhos*. Porque acho que precisamos redimensionar essa palavra, que junto com a palavra precariedade ficou tão exausta. Ela é bela, não tem problema nenhum. O problema é o trabalho que se está fazendo e não se gostaria de estar fazendo, isso sim. E, claro, toda espécie de trabalho forçado e as culturas e vidas que são forçadas nesse sistema de exploração sem fim de uma capacidade tão bela do humano. Quanto ao "trabalho sobre si", ele vai se dando no dia a dia, a cada dia, também de modo muito inconsciente. Mas, com certeza, os trabalhos de alinhamento, firmamento, abertura de horizontes, os trabalhos flecheiros têm que ser performados meticulosamente. É só sobre isso. (Risos)

RICARDO ALEIXO (Risos)
Eu já desconfiava.

ANDRÉ LEPECKI O problema é quando o trabalho vira trabalho

experiencing a very difficult political moment here in Brazil, plus the global pandemic issue, many people dying, a collective mourning. We were suffering terribly with the feeling of thinking about what we do, why we do it, and finding Eleonora was a true source of energy. She's generous. And to be here today with you, who are people we admire, through her, is a joy that renewed our capacity for hope by doing this work of organization of culture. This possibility we have, to promote encounters between people.

LUIZA MELLO Let's surf a lot on this surf-board! Eleonora, André said something: you have courage. That's always on my mind. The courage you possess to plant ideas in the world, to do what you do. You have been giving us a lot of courage, I think that's very important. And your elegance, too.

ELEONORA FABIÃO **It's all about elegance, Luiza. (Laughter)**

KEYNA ELEISON I just wanted to put in one last word, Eleonora. I kept remembering this, I can't avoid getting emotional with you, and to quote the lyrics from a song I love: "Grilos", by Erasmo Carlos [*grilo* or "cricket" is slang for fretting in Brazil — Translator's note]. "I know the world weighs a lot of kilos / So, don't get me wrong if I ask you / To cut the crickets / To cut the crickets / To cut the crickets / Then you'll be convinced / That if the world's getting heavy / You'll never get by / Just on a prayer." There's a word that Erasmo uses that whenever I listened to the song when I was a kid, I mistook it for another. He said, "Rest a little / And wake up here with me / I'm your friend, you'll see." And I would sing, "Un-grow a little / And wake up here with me." Let's un-grow a little and let's

let the light in and out. Thank you.

ELEONORA FABIÃO **Thank you, Keyna. Just to remember that Miro began by asking about childhood, and the first thing I said is that it's hard to know when childhood ends. It's because that's not the point at all, it's all happening at the same time. It really is. All I can do is thank you. I thank you one and all immensely. A big kiss, stay well.**

forçado. Mas o trabalho de que você fala, Eleonora, vem de um outro tipo de vida com outro tipo de trabalho que não obedece a um comando capitalista-extrativista-escravagista-supremacista, mas de um imperativo outro.

MARISA S. MELLO Hoje é dia 13 de março de 2021, este dia terrestre e extraterrestre em que nos encontramos e conversamos sobre este trabalho que não só está em movimento, mas que nos colocou em movimento. Estamos em um momento muito difícil político aqui no Brasil e com a questão mundial da pandemia, muitas pessoas morrendo, um luto coletivo. A gente estava sofrendo demais com o sentimento de pensar o que a gente faz, para que a gente faz, e encontrar a Eleonora foi de fato uma fonte de energia. Ela tem uma generosidade. E estar também aqui hoje com vocês, que são pessoas que admiramos, a partir dela, é uma alegria que renovou a nossa capacidade de esperar realizar este trabalho de organização da cultura. Essa possibilidade que temos de promover encontros entre as pessoas.

LUIZA MELLO Vamos surfar muito nessa prancha! Eleonora, o André falou uma coisa: você tem coragem. Isso está sempre na minha cabeça. A coragem que você tem de colocar as ideias no mundo, fazer o que faz. Você tem dado muita coragem para nós, acho que isso é muito importante. E também a sua elegância.

ELEONORA FABIÃO **É só sobre elegância, Luiza. (Risos)**

KEYNA ELEISON Queria só dar uma última palavra, Eleonora. Me lembrei muito, não consigo evitar de me emocionar com você e citar o trecho de uma música que adoro: "Grilos", do Erasmo Carlos. "Sei que o mundo pesa muitos quilos / Não me leve a mal se eu lhe pedir / Para cortar os grilos / Pra cortar os grilos / Pra cortar os grilos / Pra cortar os grilos / Ai, então, você vai se convencer / Que se o mundo pesa / Não vai ser de reza / Que você vai viver." Tem uma palavra que o Erasmo usa, que, quando eu escutava quando criança, ouvia outra. Ele diz: "Descanse um pouco / E amanheça aqui comigo / Sou seu amigo, você vai ver." E eu cantava: "Descresce um pouco / E amanheça aqui comigo." Descreçamos um pouquinho e vamos deixar a luz entrar e sair. Obrigada.

ELEONORA FABIÃO **Obrigada a você, Keyna. Só para lembrar que Miro começou perguntando sobre a infância e a primeira coisa que eu disse foi que é muito difícil saber onde ela acaba. É porque não tem nada disso, está tudo acontecendo ao mesmo tempo. De fato, está. Eu só agradeço. Agradeço a cada uma e a cada um de vocês imensamente. Beijo enorme, fiquem bem.**



CRONOLOGIA

ORGANIZADA POR ELEONORA FABIÃO, LUIZA MELLO, MARISA S. MELLO E ANA PIMENTA

1968

Nasce no dia 29 de fevereiro, na cidade do Rio de Janeiro.

1986

Com o primeiro grau concluído (atual ensino médio), procura a Fundação Nacional do Índio (Funai), oferece seus serviços, porém não é recrutada para nenhum trabalho.

Começa a cursar duas universidades simultaneamente — Comunicação Social/Jornalismo na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e Artes Cênicas/Interpretação Teatral na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

“Uma parte da minha formação aconteceu no ônibus 512, a condução que ligava as duas universidades. Estudava esperando o ônibus, porque demorava a passar, e estudava dentro do ônibus, porque o trajeto era longo. Nessa época, nos finais de semana eu frequentava as quadras da Mocidade Independente de Padre Miguel e da Mangueira. Circulava muito pela cidade.”

1988

Com mochila nas costas, viaja para conhecer parte da América do Sul: Uruguai, Argentina, Chile, Peru, Bolívia e Pantanal Mato-Grossense.

1989

Conclui as duas graduações, realizando, assim, uma espécie de formação transdisciplinar, articulando ciências humanas e artes cênicas.

Vê, pela primeira vez, no Parque Lage, uma exposição da obra de Arthur Bispo do Rosário.

1990

Torna-se membro fundadora do Centro de Demolição e Construção do Espetáculo (CDCE), grupo de teatro formado por um coletivo de atrizes e atores e dirigido por Aderbal Freire-Filho. O grupo realiza espetáculos, debate políticas públicas para as artes e administra teatros públicos cuidando de sua manutenção e programação — primeiro o Teatro Gláucio Gill (Copacabana) e, em seguida, o Teatro Carlos Gomes (Praça Tiradentes, Centro). No CDCE, Eleonora faz parte do elenco de duas peças escritas por Aderbal Freire-Filho e Carlos Eduardo Novaes: *O tiro que mudou a história* (Palácio do Catete, 1991) e *Tiradentes, Inconfidência no Rio* (peça itinerante, Centro do Rio, 1992). É uma das protagonistas na montagem de *Senhora*.

SINGELAS NY

[PLAIN PIECES NY], 2016
East Village,
Nova York

dos afogados, de Nelson Rodrigues, com direção de Aderbal Freire-Filho (Teatro Carlos Gomes, 1994). Durante este processo, convive com o cenógrafo Hélio Eichbauer e com o diretor musical Tato Taborá, importantes influências desde então.

No mesmo ano, inicia-se na dança butoh, referência importante em sua formação.

1993

Ingressa na companhia de teatro KO Produções, na qual permanece até sua dissolução, em 1998. O grupo é formado pela diretora Ivana Leblon, a cenógrafa e figurinista Maysa Braga e o ator Oscar Saraiva. Realizam cotidianamente sessões intensivas de treinamento psicofísico. Os espetáculos realizados pelo grupo nascem das questões elaboradas ao longo dos treinamentos. Montam: *Os amigos*, de Máximo Gorki (Espaço 2 do Teatro Villa-Lobos, 1994, e Festival Internacional de Teatro de Havana, 1995), *Projeto Frankenstein*, adaptação do romance de Mary Shelley (Espaço Cultural Sérgio Porto, 1996), *Crime e castigo*, adaptação do romance de Fiódor Dostoiévski (Teatro Carlos Gomes, 1995, e Festival RioCena Contemporânea, 1996), e *Orlando*, adaptação do romance de Virginia Woolf (Espaço Cultural Via Arte 22, 1997). Protagonizar *Orlando* foi particularmente importante para a artista. Os trabalhos no CDCE e na KO Produções complementam-se.

1994

Procurando dar rumo a questões que a prática teatral levanta, ingressa no mestrado em História Social da Cultura na PUC-Rio, com bolsa de estudos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

Ao longo do ano, trabalha voluntariamente na Colônia Juliano Moreira — hoje Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira —, oferecendo oficinas de práticas corporais para pacientes em três núcleos hospitalares.

1995

Viaja com a KO Produções para participar do Festival Internacional de Teatro de Havana, Cuba. Em seguida, via Venezuela, segue para os Estados Unidos. Ou seja, conhece pela primeira vez, e em uma mesma viagem, Havana e Nova York.

1996

Finaliza sua dissertação de mestrado, *Teatro imediato: um exercício de história do espetáculo — Senhora dos afogados 1954 e 1994*, com orientação do professor, poeta e crítico de arte Ronaldo Brito. Pesquisa modos de historiografar espetáculos tanto por meio da análise dos arquivos da montagem dirigida por Bibi Ferreira em 1954, como a partir de sua experiência atuando na montagem de *Senhora dos afogados* do CDCE em 1994. Mantém até hoje especial interesse pela historiografia.

Viaja para a França com o intuito de pesquisar no Centre National de Recherche Théâtrale. Contudo, por se basear na sua dissertação de mestrado, em que também tratava de um espetáculo do qual fez parte, seu projeto não é aceito.

“Eu estava justamente investindo a relação sujeito/objeto, questionando a dicotomia sujeito/objeto. E isso não era aceito sob um determinado ponto de vista historiográfico.”

1997

Atua como professora substituta do Curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). No mesmo ano, presta concurso e torna-se professora efetiva. Até hoje, trabalha como servidora pública nessa instituição de ensino superior. A universidade proporciona o aprofundamento das articulações teoria-prática, o desenvolvimento de diálogos transdisciplinares, a continuidade da pesquisa filosófica e historiográfica e encontros intergeracionais. Entende o trabalho na UFRJ como parte de seu trabalho artístico e vivência a universidade e o ensino como processos de criação. Eleonora performa, escreve e leciona conjuntamente. Sua minibiografia, no livro *Ações*, diz:

“Experimenta 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.

1999

Realiza um workshop em Dijon, França, com Yoshi Oida. No ano seguinte, volta a estudar com o artista em São Paulo. Passa a considerar Oida um de seus mestres.

2000

Estreia *Alice* no Teatro Cacilda Becker, Rio de Janeiro. É diretora da peça e única atriz em cena. Alice é

uma adaptação de Ivana Leblon a partir dos romances *Alice no País das Maravilhas* e *Alice através do espelho e o que ela encontrou por lá*, de Lewis Carroll. Ivana e Maysa Braga, figurinista da peça, haviam sido suas companheiras na KO Produções. O cenário e a programação visual são de Waltercio Caldas, a música é de Hermeto Pascoal. O encontro com Waltercio e Hermeto, o “encontro com essas duas Alices”, foi extremamente importante para a artista. No programa da peça, escreve ao público:

“Estás diante de uma longa mesa. A cabeceira é teu lugar. Dois dedos acima do tempo, a toalha. Sobre a toalha, o livro. Sobre a capa e entre as folhas o ar é azul. Na roda da mesa, gente, bichos e árvores — todos de pé. Os corpos: horizontes verticais. Palavras, papalavras, lapavrasss, shhhhh, por todos transbordando das bocas, dos focinhos, escapando do livro, brotando nos galhos. Podemos realizar tudo o que formos capazes de imaginar! O embaixo da mesa é oco. Apoiada no vazio, a reunião se dá.”

Inicia mestrado e doutorado conjuntos no Departamento de Estudos da Performance da New York University (NYU) com bolsa de estudos da Capes. Ali conhece performers, pensadores e pensadoras que a influenciam — Adrian Heathfield, Allen Weiss, André Lepecki, Barbara Browning, Carmelita Tropicana, Diana Taylor, Fred Moten, Guillermo Gómez-Peña, Michael Taussig, Peggy Phelan —, faz amizades e parcerias de trabalho — Camilla Eeg-Tverbakk.

Karmenlara Ely, Liz Heard, Pablo Assumpção Barros Costa.

“Fui para os Estados Unidos em busca do pragmatismo e encontrei também o experimentalismo. E o experimentalismo me fez um grande bem, é uma força liberadora. Mas meu lugar é o Brasil. Meu compromisso poético, político e existencial é com o Brasil.”

Ao longo do mestrado, realiza a pesquisa *Scenic Body, Scenic State*.

2001

Estava a caminho da universidade no momento em que ocorreu o atentado às torres gêmeas. Vê a queda do World Trade Center de pé, no Washington Square Park.

“Na época fazia minhas práticas corporais num ginásio da NYU, numa quadra de squash. Nos meses seguintes comecei a girar. Girar, girar, girar. Experimentei vários tipos de giro – de bailarina marcando um ponto no espaço, de dervixe olhando para a mão. Mas o movimento adequado para mim, o que descobri praticando, foi um giro-caminhada. O giro que eu fazia era uma longuíssima caminhada em torno do meu próprio eixo.”

2002

A convite do Festival Rio Cena Contemporânea, realiza o *Giro* na rua, ao lado da escultura *Passante*, de José Rezende, no Largo da Carioca. Convida para participar do trabalho um amolador de facas.

“Eram três círculos: a roda de pedra do afiador de facas, o meu giro e o anel de gente que se formou para acompanhar a ação. E mais o som se propagando pela praça, os assovios agudos das facas atritando na pedra e as faíscas saltando. De vez em quando pessoas lançavam perguntas e eu respondia girando. De vez em quando conversavam e eu conseguia escutar o que diziam. E sempre presente o *Passante* do José Rezende – passando, passando, passando. O *Giro* tinha uma hora de duração.”

Realiza a versão galeria do *Giro* em Lima, Peru, no III Encontro do Instituto Hemisférico de Performance e Política, na La Galería.

2003

Casa-se com André Lepecki.

Juntos, compõem a peça *Palavrando/Wording*. O trabalho foi realizado em diversos contextos e locais: *Wording Berlin* (Tanz in August, 2003), *Wording Paris* (Centre National de la Danse, 2005), *Wording Berlin 2* (Tanz Kongress, 2006), *Palavrando Rio de Janeiro* (Panorama Festival, 2006), *Palavrando Fortaleza* (Alpendre, 2010), *Palavrando Rio de Janeiro 2* (Festival Atos de Fala, 2011), *Palavrando Lisboa* (Encontros de Estética, 2011), *Wording Gras* (Truth is Concrete, Steirischer Herbst Festival, 2012), *Palavrando São José do Rio Preto* (Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto, 2012) e *Palavrando Recife* (Articulações, 2014). André virá a ser editor, dramaturgista e colaborador em vários trabalhos futuros.

2006

Conclui o Doutorado em Estudos da Performance com a tese *Precarious, Precarious, Precarious: performative historiography and the energetics of the paradox – the works of Arthur Bispo do Rosário and Lygia Clark in Rio de Janeiro*. Seu orientador é o professor e escritor Allen Weiss.

Precarious, Precarious, Precarious articula o conceito de “historiografia performativa” e trata das obras de Lygia Clark e Bispo do Rosário. Lygia Clark, artista mineira, branca, nascida em 1920, educada para ser dona de casa. Arthur Bispo do Rosário, sergipano, negro, data de nascimento desconhecida, diagnosticado esquizofrênico aos 20 e tantos anos de idade. Ambos moradores do Rio de Janeiro, onde desenvolvem parte significativa de seus trabalhos. Eleonora interessa-se pelas obras e trajetórias extraordinárias de Bispo e de Clark, e pelo paradoxo arte-não-arte. Na lida com os arquivos dos dois criadores, elabora a noção de “historiografia performativa”.

Recebe, por sua tese, o Prêmio Monroe Lippman Memorial Prize for Distinguished Doctoral Dissertation, do Departamento de Estudos da Performance da NYU.

Recebe o Prêmio Antonio Luís Vianna, de apoio ao professor recém-doutor, da Fundação Universitária José Bonifácio, UFRJ.

Quatro meses depois da defesa da tese, nasce Valentina, sua filha com André Lepecki, no Rio de Janeiro. Logo após o parto, Eleonora passa por um grave problema de saúde e precisa realizar três cirurgias. Renasce com a filha. Amamenta. Passa a comemorar aniversário duas vezes por ano. Ama muito. Recupera-se gradualmente ao longo dos anos seguintes.

2008

Realiza as *Ações Cariocas* ao longo de dois meses no Largo da Carioca, Centro do Rio. Contexto sociopolítico: guerra do tráfico, crescimento da milícia, epidemia de dengue. As *Ações Cariocas* são uma série de oito programas, dos quais sete foram realizados e um não (seria necessário que chovesse e não choveu). Com as *Ações Cariocas*, inicia uma parceria de trabalho contínua com o grande amigo Felipe Ribeiro, que virá a fotografar, filmar e participar de muitas das futuras ações.

No mesmo ano, performa as *Berliner Actions* [*Ações Berlinenses*] como parte do Artists' Lab do Festival In Transit, Haus der Kulturen der Welt, Berlim – curadoria de André Lepecki. Na ocasião, convive com o performer norte-americano William Pope.L, artista que passa a admirar profundamente.

Até 2015, realizará séries de ações em diversas cidades, sempre acrescentando novos programas de acordo com cada localidade (Bogotá, Fortaleza, Montreal, São José do Rio Preto, Santo André).

2009

Participa do projeto Próximo Ato: Encontro Nacional de Grupos Teatrais, com curadoria de Antonio Araújo (Teatro da Vertigem), José Fernando Azevedo (Teatro de Narradores), Maria Tendlau (Coletivo Bruto) e coordenação-geral de Sonia Sobral, uma realização do Itaú Cultural. Conduz um workshop para noventa representantes de grupos de teatro de todo o Brasil. Na ocasião, trabalha com o coletivo a noção de “programa performativo”, conceito que vinha elaborando desde o final do doutorado. Sobre este procedimento composicional diz:

“O ‘programa’, colocado da maneira mais concisa que consigo, é um disparador. Ele é o enunciado da ação performativa. E por ser enunciado performativo, já é ação. O programa age como uma espécie de contorno. Ele me dá contorno para agir. E opera paradoxalmente: o que faz é des-programar aquilo em que toca e que o toca. No final das contas, é um corpo estranho que se mete nas circunstâncias, uma forma de vida que suspende o estabelecido. Importante também dizer que ele sempre envolve, conjugadamente, experimentação psicofísica, social, política e existencial por meio de ações marcadamente estéticas.”

Realiza em Bogotá, na Colômbia, no VII Encontro do Instituto Hemisférico de Performance e Política, as *Acciones Bogotanas* [Ações Bogotanas].

2010

Entre 2010 e 2012, trabalha como pesquisadora no projeto *Re.act.feminism: a performing archive*, baseado em Berlim – curadoria de Bettina Knap e Beatrice E. Stammer. Seu foco são práticas de performers mulheres e performances queer realizadas na América Latina durante os anos 1960, 1970 e 1980.

É pesquisadora convidada no Instituto Hemisférico de Performance e Política (Nova York). Atualmente, é membro do conselho do Instituto.

Em parceria com André Lepecki, realiza a curadoria do evento Ativações, Passagens, Processos para o Festival ArtCena, no Rio de Janeiro. Convidam: Alexandre Veras e Andréa Bardawil, Cibele Forjaz,

ciateatroautônomo, Denise Stutz, Felipe Ribeiro, Fernanda Eugenio, Jarbas Lopes e Katerina Dimitrova, Ibrahim Quraishi, Justin Cabrillos, La Pocha Nostra (Guillermo Gómez-Peña, Michèle Ceballos e Dani D’Emilia), Lia Rodrigues, Lin Hixson, Mathew Goulish, Meg Stuart, Regina José Galindo, Teatro de Narradores e Thereza Rocha.

Participa da II Bienal Internacional de Dança do Ceará/De Par em Par, em Fortaleza, com as *Ações Fortalezenses*. Realiza pela primeira vez a ação *Troco tudo*.

Em Nova York, inicia a *Linha*. Visita a casa de uma pessoa desconhecida e leva na mochila café, chá e açúcar brasileiros. O objetivo é conceberem juntas um programa que realizarão conjuntamente em um lugar público específico. No segundo encontro, a ação é realizada. Então, essa pessoa entra em contato com uma outra pessoa, conhecida sua, e marca um novo encontro para Eleonora. Envia o horário e o endereço da nova casa, mas não informa quem a receberá. É assim que a *Linha* caminha. Participaram da *Linha NY*: Karmenlara Ely, Jeff Stark, Rachel Berg, Anne Wenniger, Mina, Clarisse, Olivia Beens, Natalie J. Willemsen, Miki Glasser, Lucy Kaminsky e Aimee Lutkin.

Participa do encontro Tecido Afetivo, na Praia de Flecheiras, Ceará, organizado por Andréa Bardawil. Reúnem-se para refletir e dialogar sobre dramaturgia: Alexandre Veras, André Lepecki, Andréa Sales, Angela Souza, Eduardo Jorge, Eliana Lyra Madeira, Enrico Rocha, Fátima Souza, Fernanda Eugenio, Flavia Meireles, Gerson Moreno, Gustavo Ciriaco, Heber Stalin, Marcelo Evelin, Márcio Medeiros da Costa, Marcos Moraes, Micheline Torres, Pablo Assumpção

Barros Costa, Paulo Caldas, Sandra Meyer e Silvia Soter.

2011

Ganha o Prêmio Funarte Artes na Rua para desenvolver o projeto *Arte de Correio: 25 Postais para o Rio*, realizado em 2012.

Inicia, no Rio de Janeiro, a *Série Precários*.

Participa, como mediadora, da Mostra Rumos Teatro, no Itaú Cultural, em São Paulo. O encontro tem curadoria de Antonio Araújo, José Fernando Azevedo, Maria Tendlau e coordenação-geral de Sonia Sobral. Na reunião de encerramento, apresenta a projeção *9 dias, 89 instantâneos*, que, mais tarde, ganhará formato de livro.

2012

Realiza as *Ações Rio-Pretenses* no Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto, estado de São Paulo, com curadoria de Kil Abreu, Natália Nollis Sasso, Beth Lopes e Sérgio Luis Venitt de Oliveira.

Inicia a série *Quase nada, sempre tudo*, na Praça Tiradentes, Centro do Rio. Faz e desfaz, ao longo do dia, composições com distintos materiais: 25 tijolos, uma saca de carvão e nove lençóis brancos. Cada dia se dedica a um material.

2013

Perde o pai, Geraldo Fabião.

Realiza as *Manchas: Mancha Preta, Mancha Branca e Mancha Vermelha*. A artista caminha ensacada pelas ruas do Rio de Janeiro, cada dia com uma cor, e às cegas, sem buracos para o nariz e a boca. No último dia, com a *Mancha Vermelha*, banha-se na cachoeira da Estrada das Paineiras, Floresta da Tijuca.

2014

Recebe o apoio do programa Rumos Itaú Cultural para realizar o Projeto Mundano, que consiste na realização de novos trabalhos na rua e na produção do livro *Ações/Actions*, publicado em 2015.

Desenvolve, no Rio de Janeiro, as ações: *Não compro lata velha, Pixo a guache e Brasil: o momento em que o copo está cheio e não dá mais para engolir – nosso caso é uma porta entreaberta*.

Realiza a *Precarious Series* [Série Precários], no IX Encontro do Instituto Hemisférico de Performance e Política, em Montreal, Canadá.

Inicia a *Linha Rio*. Participam da ação: Felipe Ribeiro, Gunnar Borges, Murilo Reis, Lena Martins, Liana Garcia Castro e Thiago Trindade de Oliveira.

Eleonora torna-se professora permanente do recém-fundado Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Escola de Comunicação da UFRJ (PPGAC ECO/UFRJ). Leciona seus cursos teórico-práticos de pós-graduação no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica. Nos anos seguintes, passa a acolher ouvintes selecionados por meio do CMAHO nas aulas, na maioria artistas da cidade. Torna-se coordenadora da linha de pesquisa “Experimentações da cena: formação artística”. Retoma a função em 2021.

2015

No Rio de Janeiro, convida amigas e amigos para participar da ação *no meio da noite tinha um arco-íris, no meio do arco-íris tem uma noite*. A partir desse trabalho, a artista passa a criar ações para serem realizadas por coletivos.

Com a colaboração de onze artistas, pensadoras e pensadores da performance, realiza as *Wall Street*

Actions [Ações Wall Street], parte do projeto *Things That Must Be Done Series – TTMBDS* [Série Coisas Que Precisam Ser Feitas – SCQPSF], em Nova York, durante residência artística na Performa Biennial. A série é considerada pela ArtnetNews um dos trabalhos memoráveis do evento.

Realiza as *Ações Andreenses* como parte da exposição A Experiência da Arte, no Sesc Santo André, com curadoria de Evandro Salles.

Com o apoio do programa Rumos Itaú Cultural, publica o livro-obra *Ações* (Tamanduá Arte, 2015) também com versão em inglês, *Actions*. O livro, coeditado com André Lepecki, apresenta ações realizadas entre 2008 e 2015, escritos da artista e sete ensaios inéditos de Adrian Heathfield, André Lepecki, Barbara Browning, Diana Taylor, Felipe Ribeiro, Pablo Assumpção Barros Costa e Tania Rivera. O design gráfico é de Rara Dias e Paula Delecave. Conforme consta na capa do livro:

“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.”

São realizadas ações de lançamento do livro em sete cidades. Em 2015: São Paulo, sede do Itaú Cultural; Rio de Janeiro, Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (curadoria de Izabela Pucu); Nova York, Performa Biennial, como parte da *Things That Must Be Done Series* [Série Coisas Que Precisam Ser Feitas, curadoria de Adrienne Edwards]. Em 2016: Belo Horizonte, sede do grupo Espanca! (curadoria de Marcelo Castro); Estocolmo, Stockholm University of the Arts (curadoria de Cecilia Roos); Oslo, sede do projeto Oslo Pilot (curadoria de Per Gunnar Eeg-Tverbakk e Eva González-Sancho); e Madri, Museo Reina Sofía (curadoria de Victoria Pérez Royo).

Colaborando com a Cia. Oito Nova Dança na criação da intervenção urbana *Esquiva*, com direção de Lu Favoreto, conhece a Tekoa Kalipety em São Paulo. A casa de reza desta aldeia Guarani Mbya é um dos lugares mais bonitos onde já esteve. Toma banho em um olho d'água. Aprende muito.

2016

Na abertura da exposição Das Virgens em Cardumes e A Cor das Auras, no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, conduz uma série de cinco caminhadas pelas ruas da Colônia Juliano Moreira entre 6h da

manhã e 6h da tarde. A ação coletiva *azul azul azul e azul* conta com a colaboração de dezoito profissionais e estudantes de diversas áreas (performance, dança, teatro, cinema, fotografia, antropologia, psicologia). Neste trabalho, e em ações coletivas futuras, conta com a firme assistência de Mariah Valeiras.

Nesse mesmo ano, performa no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, o *MOVIMENTO HO*. Esta ação coletiva conta com a colaboração de um grupo de seis artistas e distende as fronteiras entre espaço da arte e rua. Na época, Eleonora formula uma questão-guia:

“Como manter, em cada trabalho, 100% ativas e sem separá-las, as dimensões estética, social, política e espiritual das ações?”

Realiza *Prismatics* na Times Square, Nova York.

Inicia uma série de palestras-performances em distintos contextos e eventos, em que apresenta e discute trabalhos selecionados: “Encuentro en la calle Cárcel 471, Parque Cultural de Valparaíso, Región de Valparaíso, Chile – latitud: 33°2' Sul, longitud: 71°37' Oeste – dia 20 de julio de 2016, 20:00h, luna 100% llena”; “Encontro na Avenida Professor Lúcio Martins Rodrigues 443, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil – latitude: 23°33' Sul, longitude: 46°43' Oeste – dia 26 de julho de 2016, 10:45h (horário de Brasília), lua 59,5% iluminada”; e “Encounter at Kjell Arholms gate 41, Department of Music and Dance, University of Stavanger, Stavanger, Norway – latitude: 58°58' North, longitude: 5°43' East – 13:09h, October 17th 2016, first day after full moon.”

2017

Realiza pós-doutorado no Departamento de Estudos da Performance da New York University. Trabalha articuladamente os temas performance, democracia, aventura e novos materialismos.

É indicada ao Prêmio PIPA.

Realiza o projeto *Triptych Miami* [Triptico Miami] como parte do evento Living Together Series. Em Miami, a ação *Converso sobre qualquer assunto* chega a reunir quinze participantes em uma mesma roda de conversa.

Nas ruas do East Village, em Nova York, e nas ruas do Centro do Rio de Janeiro, performa séries de ações *Singelas*.

Com a professora Adriana Schneider, funda o Núcleo Experimental de Performance (NEP ECo/UFRJ). O NEP é formado pelas duas amigas e alunas, alunos e alunas de graduação e pós-graduação que desenvolvem pesquisas sob suas orientações. Com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, o NEP realiza o encontro internacional Arte Agora: partilha de matérias. O evento é concebido como um programa performativo em que apresentações de falas individuais são substituídas por diálogos entre convidadas e convidados que trazem distintas matérias para compartilhar. Matérias de todo tipo: imagens, textos, sons, gente, coisas, bichos, gestos, comida, cheiros, pensamento.

Segue apresentando a série de palestras-performances em distintos contextos e eventos: “Encuentro en la Casa del Festival, Calle 2 entre 17 y 19, Vedado, La Habana, Cuba – latitud: 23°8' Norte, longitud: 82°22' Oeste – dia 16 de febrero de 2017, 14:17h, luna 59,8% iluminada”; “Encuentro en el Centro Cultural de la Cooperación, Av.

Corrientes 1.543, San Nicolás, Buenos Aires, Argentina — latitud: 34°36' Sur, longitud: 58°23' Oeste — dia 21 de mayo de 2017, 11:16h, luna 28,3% iluminada"; "Encontro no Auditório do Centro de Difusão Internacional, Universidade de São Paulo, Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues 222, Butantã, São Paulo, Brasil — latitude: 23°55' Sul, longitude: 46°72' Oeste — dia 14 de julho de 2017, 16:24h (horário de Brasília), lua 77,3% iluminada"; "Encontro no Heris Lanchonete e Restaurante, Rua Saldanha Marinho 73, Centro, Curitiba, Brasil — latitude: 25°25' Sul, longitude: 49°16' Oeste — dia 12 de novembro de 2017 às 17:00hs (horário de verão), lua 36,9% iluminada"; e "Encontro no Canteiro Experimental, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rua Marquês de São Vicente 225, Gávea, Rio de Janeiro, Brasil (sempre em frente, depois do RDC, depois do restaurante Couve-Flor) — latitude: 22°28' Sul, longitude: 43°13' Oeste — dia 11 de dezembro de 2017, 18:32h (horário de verão), lua 42,1% iluminada."

2018

Concebe *se o título fosse um desenho, seria um quadrado em rotação*, trabalho comissionado pelo Festival de Teatro de Curitiba. Um grupo de cinco artistas com a colaboração de duas produtoras, troca cadeiras entre instituições públicas (um teatro, um hospital, uma escola e a Câmara Municipal); carrega trabalhadoras e trabalhadores destas mesmas instituições em cadeiras até seus locais de trabalho; equilibra um quadrado de madeira com uma caixa de som sobre as cabeças e caminha espalhando música e silêncio pelo Centro de Curitiba; presenteia cidadãos e cidadãos nas ruas com quadrados de madeira coloridos. No

dia seguinte ao final da série, o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva é preso naquela cidade.

Realiza o *LEVANTE* na exposição ArtRio Intervenções Urbanas, no Pão de Açúcar, com um grupo de quinze colaboradoras e colaboradores. Ao final do movimento, as peças são dadas para três coletivos artísticos sediados em distintas regiões da cidade: Ateliê Gaia (Colônia Juliano Moreira, Zona Oeste), Centro de Artes da Maré (Nova Holanda, Zona Norte) e Grupo de Teatro Tá na Rua (Lapa, Centro do Rio).

Volta a realizar *Converso sobre qualquer assunto*, porém, dessa vez com um tema: "Converso sobre segundo turno." Os candidatos Fernando Haddad (Partido dos Trabalhadores) e Jair Messias Bolsonaro (Partido Social Liberal) disputam o segundo turno das eleições presidenciais no Brasil. Bolsonaro vence as eleições.

Retângulos dobrados e flutuantes é o título da ação que realiza na exposição Lugares do Delírio, com curadoria de Tania Rivera e colaboração de Valentina Fabião Lepecki, no Sesc Pompeia, São Paulo.

Durante um workshop que conduz com o Grupo Galpão em Belo Horizonte, a convite do diretor Marcio Abreu, criam e performam o *Rolê Galpão* na sede da companhia e arredores.

Finaliza a série de palestras-performances iniciada em 2016 com "Encuentro en el Centro Cultural Brasil-Bolivia, Avenida Arce 2808, Sopocachi, La Paz, Bolivia — latitud: 16°30' Norte, longitud: 68°7' Oeste — dia 20 de abril de 2018, 20:22h, luna 20,4% iluminada."

2019

Com o Núcleo Fuga!, desenvolve o projeto C.A.S.A. — Caminho Aberto, Sempre Aberto, performance instalativa realizada ao longo do VIII Simpósio

Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas na Casa do Lago, Unicamp, Campinas.

Em parceria com Tato Taborda e com a colaboração de batuqueiras e batuqueiros de maracatu, realiza *O Vibra* na Biblioteca Mário de Andrade durante a Virada Cultural Paulista.

Com a colaboração de Bruna Reis, Lindsay Castro Lima, Mariah Valeiras e Roberto Rezende, a ação *Quadrado de cinco pontas* é performada na abertura da exposição 3º Ato: O Verso do museu do Louvre pau-brazyl, com curadoria de Jéssica Varrichio e Guilherme Giufrida. A ação começa na Praça da Sé, especificamente no marco zero da cidade de São Paulo, e termina no Edifício Louvre, Avenida São Luís.

Com a colaboração de Ed Soares, Mariah Valeiras e Miro Spinelli, conduz a ação *Junto* no Museu Bispo do Rosário, Rio de Janeiro, como parte do evento comemorativo dos 30 Anos da Apresentação de Arthur Bispo do Rosário.

É convidada para participar da Residência Artística no Setor Público (RASP) promovida pela República.org em parceria com a produtora Automática e curadoria de Luiza Mello. A RASP é uma residência em órgãos públicos com o objetivo de desenvolver projetos artísticos em colaboração com suas servidoras e servidores.

É convidada para participar da 34ª Bienal de São Paulo, curadoria geral de Jacopo Crivelli Visconti e curadoria adjunta de Paulo Miyada.

Torna-se bolsista de produtividade em pesquisa nível-2 do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

2020

Participa, em Gotemburgo (Suécia) e Porto de Espanha (Trinidade e Tobago), do projeto Spectral Collaborations. Um

grupo de artistas, pesquisadoras e pesquisadores — Cecilia Lagerström, Eleonora Fabião, Hanna Järvinen, Karmenlara Ely, Mari Pitkänen, Narad Mahabir, Safa Ali, Rondel Benjamin, Tafar Chia Lewis, Thomas Prestø e Tony Hall — investiga o tráfico negreiro no Atlântico e funda a Kraken Skool of Finance.

Após participar como palestrante na MIT-SP (Mostra Internacional de Teatro de São Paulo), volta para casa e praticamente não sai mais. A quarentena iniciada em março de 2020, decorrente da pandemia de Covid-19, continua até o momento da edição deste livro.

Em quarentena, começa a desenvolver projetos on-line, além da prática de ensino remoto.

Com o NEP, realiza o programa JANELAS ABERTAS. Eleonora e Adriana Schneider são curadoras e apresentadoras da série. Entre abril e setembro, semanalmente, duplas de pessoas amigas entre si, são convidadas para conversar on-line: professoras, pesquisadoras de diversas áreas, mestras de saberes tradicionais, cientistas, artistas, curadoras. Cada pessoa é entrevistadora e entrevistada ao mesmo tempo. Um dos objetivos centrais do JANELAS ABERTAS é estimular doações para o Complexo Hospitalar da UFRJ na campanha de combate à pandemia de Covid-19.

Publica o jogo *SINO* no livro *Primeiros ensaios*, publicação educativa da 34ª Bienal de São Paulo — um baralho de 27 cartas que trata da partilha de experiências sensoriais e pode ser jogado presencial ou virtualmente, individual ou coletivamente.

A convite do La Pocha Nostra e da Grace Gallery Space, em Nova York, cria a peça eletrônica *There is a smell of burning in the air — a sci-fi with no-fi* e a apresenta na exposição *How To Survive The Apocalypse?*

Concebe a ação *ELETROVENTO* como resposta a convites que recebe para palestrar em distintos eventos on-line. A performance é composta por fragmentos de textos, músicas, imagens e gestos que são aleatoriamente ordenados a partir da interação com participantes. O trabalho é apresentado na Universidade Federal do Ceará, na Escola de Artes Dramáticas da USP e na Universidade Federal de Santa Maria. Em seguida, a versão *ELECTROWIND* é realizada na Norwegian Theatre Academy.

2021

Retoma a criação do projeto comissionado pela 34ª Bienal de São Paulo, adiada para 2021 em razão da pandemia. Concebe *nós aqui, entre o céu e a terra*.

Com Adriana Schneider, faz a curadoria do seminário *Times of hands – and paws and leaves and wings and fins and* [*Tempos das mãos – e patas e folhas e asas e barbatanas e*], evento comissionado pela Akademie der Künste der Welt de Colônia, Alemanha.

É convidada pelas editoras Luiza Mello e Marisa S. Mello para participar da coleção ARTE BRA.

CHRONOLOGY

ORGANIZED BY ELEONORA FABIÃO, LUIZA MELLO, MARISA S. MELLO AND ANA PIMENTA

1968

Born on February 29th in the city of Rio de Janeiro.

1986

Just after graduating from high school, Eleonora contacts the Fundação Nacional do Índio [Brazilian National Indian Affairs Foundation, Funai] offering to work, but she is not recruited for any job.

She enrolls in two university courses simultaneously, Social Communication/Journalism at the Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) and Drama/Acting at the Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

“Part of my education was on city bus line number 512, on the connection between the two universities. I used to study at the bus stop, because it was a long wait, and I also studied on the bus, because it was a long ride. At the time, on weekends, I hung out at two samba schools, Mangueira and Mocidade Independente de Padre Miguel. I circulated a lot around the city.”

1988

She backpacks across part of South America: Uruguay, Argentina, Chile, Peru, Bolivia, and the Pantanal Mato-Grossense.

1989

She graduates from the two universities with a sort of double major or transdisciplinary training, combining human sciences and theater arts.

Eleonora sees, for the first time, the work of Arthur Bispo do Rosário in an exhibition at Parque Lage.

1990

She becomes a founding member of the Centro de Demolição e Construção do Espetáculo, CDCE [Center for Demolition and Construction of Theater Performance], a group consisting of a collective of actresses and actors directed by Aderbal Freire-Filho. The group holds performances, debates public politics for the arts and manages public theaters taking care of their maintenance and programming – first the Teatro Gláucio Gill (Copacabana) and next the Teatro Carlos Gomes (Tiradentes Square, downtown Rio). At the CDCE, Eleonora is part of the cast in two plays written by Aderbal Freire-Filho and Carlos Eduardo Novaes: *O tiro que mudou a história* [*The shot that changed history*] (Palácio do Catete, 1991) and *Tiradentes, Inconfidência no Rio* [*Tiradentes, Insurrection in Rio*] (itinerant play, downtown Rio, 1992). She is one of the protagonists in *Senhora dos afogados* [*Lady of the drowned*] by Nelson Rodrigues, directed by Aderbal Freire-Filho (Teatro Carlos Gomes, 1994). During this process, she works with set designer Hélio Eichbauer and music director Tato Taborda, important influences since then.

The same year she begins dancing butoh, a key reference in her training.

1993

She joins the theater company KO Produções [KO Productions], where she remains until it is dissolved in 1998. The group consists of director Ivana Leblon, set and costume designer Maysa

Braga, and actor Oscar Saraiva. They routinely perform intensive sessions of psychophysical training. The performances by the group are born from questions elaborated over the course of trainings. They perform: *Os amigos* [The friends], by Maxim Gorky (Espaço 2, Teatro Villa-Lobos, 1994, and Havana International Theater Festival, 1995), *Projeto Frankenstein* [Frankenstein Project], adaptation of the novel by Mary Shelley (Espaço Cultural Sérgio Porto, 1996), *Crime e Castigo* [Crime and Punishment], adaptation of the novel by Fyodor Dostoevsky (Teatro Carlos Gomes, 1995, and Festival RioCena Contemporânea, 1996), and *Orlando*, adaptation of the novel by Virginia Woolf (Espaço Cultural Via Arte 22, 1997). Starring *Orlando* was particularly meaningful for the artist. The works developed at the CDCE and KO Produções complement each other.

1994

Seeking answers to questions raised by her theater practice, she enrolls in the MA of Social History of Culture at PUC-Rio, with a scholarship from the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior [Coordination for the Improvement of Higher Education Personnel, CAPES].

Over the course of the year, she works as a volunteer at the psychiatric institution known as Colônia Juliano Moreira [Juliano Moreira Colony], now the Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira [Juliano Moreira Municipal Institute of Healthcare], offering workshops on corporeal practices for patients in three hospital nuclei.

1995

She travels with KO Produções to participate in the Havana International Theater Festival in Cuba. Next, via Venezuela, she goes to the United States. That is, on the same trip

she visits both Havana and New York City for the first time.

1996

She concludes her Master's thesis, *Teatro Imediato: um exercício de história do espetáculo – Senhora dos afogados 1954 e 1994* [Immediate Theater: an exercise in theater performance's history – Lady of the drowned 1954 and 1994], oriented by Ronaldo Brito, professor, poet, and art critic. She studies ways of historiographing performances both through the analyses of the archives from the play's performance directed by Bibi Ferreira in 1954 and based on her own experience acting in the performance of Senhora dos afogados by CDCE in 1994. She has a special interest in historiography to this day.

She travels to France hoping to conduct research at the *Centre National de Recherche Théâtrale*. However, her project was not accepted, since it was based on her Master's thesis, which also dealt with the performance of a play in which she played a part.

"I was researching exactly the relationship subject/object, questioning the subject/object dichotomy. And this was not accepted from a certain historiographic point of view."

1997

She works as a substitute professor in the Theater Directing Course of the School of Communication, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). The same year, she takes the admissions exams and becomes a full-time professor. Since then, she has worked as a public servant in this institution of higher education. The university fosters the deepening of theory-practice articulations, the development of transdisciplinary dialogues, continuity of philosophical and historiographic research, and

intergenerational encounters. She views the work at UFRJ as part of her artistic work and experiences the university and teaching as creative processes. Eleonora performs, writes, and teaches articulately. Her bio in the book *Actions* says that she experiments:

"...theory and practice as inseparable doings. For example: a study awakens a psychophysics which sparks an idea, which transforms itself into a performance proposal, the performance of which indicates concepts, activates the need for writing and of ways of living, which then unfold as multiple forms of knowledge, action, and relations."

1999

She holds a workshop in Dijon, France, with Yoshi Oida. The following year she studies again with the artist in São Paulo and starts considering Oida one of her masters.

2000

She premieres *Alice* at the Teatro Cacilda Becker in Rio de Janeiro. She directs the play and is the only actress on stage. *Alice* is an adaptation by Ivana Leblon based on the novels *Alice in Wonderland* and *Through the Looking Glass and what Alice found there*, by Lewis Carroll. Ivana and Maysa, the play's costume designer, are former coworkers from KO Produções. The set design and visual programming are by Waltercio Caldas, and the music by Hermeto Pascoal. The encounter with Waltercio and Hermeto, the "meeting with these two Alices", is extremely important for the artist. In the playbook, she writes to the audience:

"You are sitting at a long table. Your place is at the head. Two inches above the tabletop is the tablecloth. On the tablecloth, the book. On the cover and between the leaves, the air is blue. Around the table are people, animals, and trees, all standing. The bodies: vertical horizons. Words, wowords, drowssss, shhhhhh, from allsidessounds spewing from mouths, from snouts, fleeing the book, sprouting on the branches. We can do everything we can imagine! The under of the table is hollow. Leaning on emptiness, the meeting unfolds."

She begins a joint Master's and PhD program in the Department of Performance Studies at the New York University (NYU) with a scholarship from CAPES. There she meets performers and thinkers that influence her – Adrian Heathfield, Allen Weiss, André Lepecki, Barbara Browning, Carmelita Tropicana, Diana Taylor, Fred Moten, Guillermo Gómez-Peña, Michael Taussig, and Peggy Phelan –, forms friendships and work partnerships – Camilla Eeg-Tverbakk, Karmenlara Ely, Liz Heard, Pablo Assumpção Barros Costa.

"I went to the United States in search of pragmatism and found experimentalism as well. And the experimentalism did me tremendous good, it's a liberating force. But my place is Brazil. My poetic, political, and existential commitment is to Brazil."

During her Master's course, she develops the research *Scenic Body*, *Scenic State*.

2001

She is on her way to the university when the attack on the Twin Towers happens. She watches the World Trade Center fall, standing in Washington Square Park.

"At the time, I was doing my body practices in a gym at NYU, on a squash court. The following months I started to spin. Spin, spin, spin. I tried various types of spinning – a dancer marking a point in space, a dervish looking at the hand. But the best movement for me, the spinning I discovered by practicing, was a spin-walk. The spin I did was a long, long walk around my own axis."

2002

At the invitation of the RioCena Contemporânea Festival, she performs *Giro* [*Spin*] on the street, next to the sculpture *Passante* [*Passerby*] by José Rezende, on Largo da Carioca. She invites a knife sharpener to take part in the action.

"There were three circles: the knife sharpener's grinding wheel, my spin, and the ring of people that formed to follow the action. Besides the sound bouncing around the square, the high-pitched whistle of the knives rubbing on the grinding stone, and the sparks flying. Every now and then, people threw out questions, and I answered while spinning. Every now and then they talked, and I could hear what they were saying. And

the *Passerby* by José Rezende was always there – passing, passing, passing by. The *Spin* lasted an hour."

She performs the gallery version of the *Giro* in Lima, Peru, during the 3rd Encuentro of the Hemispheric Institute of Performance and Politics, at La Galería.

2003

She marries André Lepecki.

Together, they compose the piece *Wording/Palavrando*. The project is performed in various contexts and places: *Wording Berlin* (Tanz in August, 2003), *Wording Paris* (Centre National de la Danse, 2005), *Wording Berlin 2* (Tanz Kongress, 2006), *Palavrando Rio de Janeiro* (Festival Panorama, 2006), *Palavrando Fortaleza* (Alpendre, 2010), *Palavrando Rio de Janeiro 2* (Festival Atos de Fala, 2011), *Palavrando Lisbon* (Encontros de Estética, 2011), *Wording Grasz* (Truth is Concrete, Steirischer Herbst Festival, 2012), *Palavrando São José do Rio Preto* (Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto, 2012), and *Palavrando Recife* (Articulações, 2014). André becomes editor, dramaturg, and collaborator in various future works.

2006

She concludes her doctoral degree in Performance Studies with the dissertation *Precarious, Precarious, Precarious: performative historiography and the energetics of the paradox – the works of Arthur Bispo do Rosário and Lygia Clark in Rio de Janeiro*.

Her dissertation supervisor is professor and writer Allen Weiss.

Precarious, Precarious, Precarious addresses the concept of "performative historiography" and deals with the works of Lygia Clark and Bispo do Rosário. Lygia Clark, an artist from Minas Gerais, white, born in 1920, raised and educated to be a

housewife. Arthur Bispo do Rosário, from Sergipe, black, date of birth unknown, diagnosed with schizophrenia at 20-some years of age. Both residents of Rio de Janeiro where they develop a significant part of their work. Eleonora takes interest in the extraordinary works and trajectories of Bispo and Clark, as well as in the art-non-art paradox. Working with the two creators' archives, she develops the notion of "performative historiography".

For her dissertation, she receives the Monroe Lippman Memorial Prize for Distinguished Doctoral Dissertation from the NYU Department of Performance Studies.

She receives the Antonio Luís Vianna Award to support professors with recently completed doctoral studies, from the Fundação Universitária José Bonifácio, UFRJ.

Four months after Eleonora defends her dissertation, she gives birth to Valentina, her daughter with André Lepecki, in Rio de Janeiro. Eleonora suffers a serious postpartum complication and needs to undergo three surgeries. She is reborn with her daughter. She breastfeeds. She begins to celebrate her birthday twice a year. She loves boundlessly. She recovers gradually in the following years.

2008

She performs *Ações Cariocas* [*Carioca Actions*] over the course of two months on Largo da Carioca in downtown Rio. The city's sociopolitical context is marked by intense drug traffic warfare, the growth of armed militias, and a dengue fever epidemic. *Ações Cariocas* is a series of eight programs, seven of which were performed, and one was not (it had to rain, but it didn't). With the *Ações Cariocas*, Eleonora begins an on-going work partnership with her great friend Felipe Ribeiro, who will be photographing, filming, and participating in many of the future actions.

The same year, she performs the *Berliner Actions* as part of the Artists' Lab

of the Festival in Transit, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, curated by André Lepecki. On the same occasion she meets the North American performer William Pope.L, an artist that she comes to admire deeply.

Until 2015, she will perform series of actions in many cities, always adding new programs according to each place (Bogotá, Fortaleza, Montreal, São José do Rio Preto, Santo André).

2009

She participates in the project Próximo Ato: Encontro Nacional de Grupos Teatrais [Next Act: National Encounter of Theater Groups], with curators Antonio Araújo (Teatro da Vertigem), José Fernando Azevedo (Teatro de Narradores), and Maria Tendlau (Coletivo Bruto) coordinated by Sonia Sobral and sponsored by Itaú Cultural. She conducts a workshop for ninety representatives of theater groups from all over Brazil. On the occasion, she works with the collective on the notion of "performative program", concept that she had been elaborating since the end of her doctorate. About this compositional procedure she says:

"The 'program', put as concisely as I can, is a trigger. It is the enunciation of the performative action. And because it is a performative utterance, it is already action. The program acts as a kind of contour. It gives me contour to act. And it works paradoxically: what it does is de-program what it touches and what touches it. In the end, it is a foreign body that gets into the circumstances, a way of life that suspends the established. It is also important to say that it always involves, in an articulated way, psychophysical, social,

political and existential experimentation through markedly aesthetic actions."

In Bogotá, Colombia, she performs *Acciones Bogotanas* [Bogotana Actions] at the 7th Encuentro of the Hemispheric Institute of Performance and Politics.

2010

From 2010 to 2012, she works as researcher in the project *Re.act. feminism: a performing archive*, based in Berlin, curated by Bettina Knaup and Beatrice E. Stammer. Her focus is practices by female performers and queer performances in Latin America in the 1960s, 70s, and 80s.

She becomes a guest researcher at the Hemispheric Institute of Performance and Politics (New York). Currently, Eleonora is a member of the Institute's board.

In partnership with André Lepecki, she curates the event *Ativações, Passagens, Processos* [Activations, Passages, Processes] for the ArtCena Festival in Rio de Janeiro. They invite Alexandre Veras and Andréa Bardawil, Cibele Forjaz, ciateatroautônomo, Denise Stutz, Felipe Ribeiro, Fernanda Eugenio, Jarbas Lopes and Katerina Dimitrova, Ibrahim Quraishi, Justin Cabrillos, La Pocha Nostra (Guillermo Gómez-Peña, Michèle Ceballos, and Dani D'Emilia), Lia Rodrigues, Lin Hixson, Mathew Goulish, Meg Stuart, Regina José Galindo, Teatro de Narradores, and Thereza Rocha.

She participates in the 2nd International Dance Biennial of Ceará/De Par em Par, in Fortaleza, with the *Ações Fortalezaenses* [Fortalezense Actions]. She performs *Troco tudo* [To trade everything] for the first time.

In New York City, she starts the *Line* piece, which involves visiting the home of a stranger taking Brazilian coffee, tea, and sugar in her backpack. The objective is to jointly conceive a program that will be performed by both in a specific public

place. The action is performed in their second encounter. Then, this person contacts someone else that they know and schedules a new encounter for Eleonora. They send the time and the new address, but do not tell her who will receive her. That's how the *Line* moves. Participants in *Line New York*: Karmenlara Ely, Jeff Stark, Rachel Berg, Anne Wenniger, Mina, Clarisse, Olivia Beens, Natalie J. Willemsen, Miki Glasser, Lucy Kaminsky, and Aimee Lutkin.

She participates in the meeting *Tecido Afetivo* [Affective Tissue] on *Praia de Flecheiras* [Flecheiras Beach] in Ceará, organized by Andréa Bardawil. This meeting to reflect and dialogue on dramaturgy includes Alexandre Veras, André Lepecki, Andréa Sales, Angela Souza, Eduardo Jorge, Eliana Lyra Madeira, Enrico Rocha, Fátima Souza, Fernanda Eugenio, Flavia Meireles, Gerson Moreno, Gustavo Ciríaco, Heber Stalin, Marcelo Evelin, Márcio Medeiros da Costa, Marcos Moraes, Micheline Torres, Pablo Assumpção Barros Costa, Paulo Caldas, Sandra Meyer, and Silvia Soter.

2011

She wins the Funarte Arts on the Street Award to develop the project *Arte de Correio: 25 Postais para o Rio* [Mail Art: 25 Postcards for Rio], held in 2012.

She launches the *Precarious Series* in Rio de Janeiro.

She participates as mediator in the Mostra Rumos Teatro by Itaú Cultural in São Paulo. Curators are Antonio Araújo, José Fernando Azevedo, and Maria Tendlau. General coordinator is Sonia Sobral. In the closing session, she presents the projection *9 dias, 89 instantâneos* [9 days, 89 snapshots], which later comes out in book format.

2012

She performs *Ações Rio-Pretenses* [Rio-Pretense Actions] at the Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto in the state

of São Paulo, curated by Kil Abreu, Natália Nolli Sasso, Beth Lopes, and Sérgio Luis Venitt de Oliveira.

She launches the series *Quase nada, sempre tudo* [Almost nothing, always everything] on *Praça Tiradentes* in downtown Rio. Over the course of the day, she assembles and disassembles compositions with different materials: 25 bricks, a sack of charcoal, and nine white bedsheets. Each day is dedicated to one of these materials.

2013

Her father, Geraldo Fabião, passes away.

She performs the *Manchas: Mancha Preta, Mancha Branca e Mancha Vermelha* [Stains: Black Stain, White Stain, and Red Stain]. Bagged, Eleonora walks the streets of Rio de Janeiro, each day with a color, blindly, with no holes for her nose and mouth. On the last day, with *Red Stain*, she bathes in the waterfall on Paineiras Road in the Tijuca Forest.

2014

She receives the Rumos Itaú Cultural grant to carry out the *Projeto Mundano* [Mundane Project], which consists of performing new projects on the street and producing the book *Ações/Actions*, published in Portuguese and English in 2015.

In Rio de Janeiro, she performs: *Não compro lata velha* [I do not buy old wreck], *Pixo a guache* [Guoache tagging], and *Brasil: o momento em que o copo está cheio e não dá mais para engolir – nosso caso é uma porta entreaberta* [Brazil: the moment when the glass is full, and it is no longer possible to swallow – our affair's door is ajar].

She performs the *Série Precários* [Precarious Series] at the 9th Encuentro of the Hemispheric Institute of Performance and Politics in Montreal, Canada.

She launches *Rio Line*. Participating in the action are Felipe Ribeiro, Gunnar Borges, Murilo Reis, Lena Martins, Liana Garcia Castro, and Thiago Trindade de Oliveira.

Eleonora joins as permanent faculty the recently founded Graduate Studies Program

in Arts of the Scene at the School of Communication, UFRJ (PPGAC Eco/UFRJ). She teaches her theoretical-practical graduate courses at the Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica [Hélio Oiticica Municipal Art Center]. In the following years, she receives auditors selected through the institution in the courses, mostly artists from the city. She starts coordinating the research line "Experimentações da cena: formação artística" [Scenic experimentations: artistic training] at PPGAC. She later resumes this role in 2021.

2015

In Rio de Janeiro, she invites friends to participate in the action *no meio da noite tinha um arco-íris, no meio do arco-íris tem uma noite* [in the middle of the night there was a rainbow, in the middle of the rainbow there is a night]. From this project on, the artist starts creating actions to be performed by collectives.

In New York city during an artist's residence in the Performa Biennial, with collaboration of eleven artists and performance art scholars, the *Wall Street Actions* are performed as part of the *Things That Must Be Done Series – TTMBDS*. ArtnetNews considers the series one of the event's memorable works.

Eleonora performs *Ações Andreenses* [Andreense Actions] as part of the exhibit *A Experiência da Arte* [The Art Experience], at SESC Santo André, with Evandro Salles as curator.

With the support of the Itaú Cultural Rumos Program, she publishes the book *Ações* (Tamanduá Arte, 2015), with a joint version in English, *Actions*. The book, coedited with André Lepecki, presents actions performed from 2008 to 2015, writings by the artist, and seven previously unpublished essays by Adrian Heathfield, André Lepecki, Barbara Browning, Diana Taylor, Felipe Ribeiro, Pablo Assumpção Barros Costa, and Tania Rivera. The graphic design is by Rara Dias and Paula Dele-cave. As stated on the book's front cover:

"It is forbidden to sell this book. Actions was made to be given, received, traded, lost, found, purposely lost, donated, lent, passed on. Neither bought nor sold. Even if you find it in a bookstore, you can acquire it at zero cost; just ask the bookseller. I will leave some copies on bus', subways', and ferryboats' seats; on town squares and churches' benches; on tables at coffee shops, bars, and nightclubs; on the ground at universities, museums, galleries. I will also leave copies in government offices, banks, supermarkets, gyms, and on car hoods in parking lots and garages. And, on pieces of colored cloth, they will be left at beaches, waterfalls, and riverbanks. Several copies will be sent to Brazilian and international libraries or handed out in specific events. I can affirm that this book enjoys movement immensely. The proposal is to continue the performative movement launched on the streets. What matters is the art of initiative."

Actions for launching the book are performed in seven cities. In 2015: São Paulo, headquarters of Itaú Cultural; Rio de Janeiro, Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (curator, Izabela Pucu); New York, Performa Biennial, as part of the *Things That Must Be Done Series* (curator, Adrienne Edwards). In 2016: Belo Horizonte, headquarters of the Espanca! theater group (curator, Marcelo Castro); Stockholm, Stockholm University of the Arts (curator, Cecilia Roos); Oslo, headquarters of the Oslo

Pilot project (curators, Per Gunnar Eeg-Tverbakk and Eva González-Sancho); and Madrid, Museo Reina Sofía (curator, Victoria Pérez Royo).

Collaborating with the Cia. Oito Nova Dança in the creation of the urban intervention *Esquiva [Dodging]*, directed by Lu Favoreto, she visits the Guarani Mbya village Tekoa Kalipety in São Paulo. The prayer house of this indigenous community is one of the most beautiful places she has ever been. She bathes in a spring. She learns a lot.

2016

In the opening to the exhibit Das Virgens em Cardumes e A Cor das Auras [Of Virgins in Schools and The Color of Auras], at the Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, she conducts a series of five walks on the streets of the Colônia Juliano Moreira between 6:00 AM and 6:00 PM. The collective action *azul azul azul e azul [blue blue blue and blue]*, features collaboration by eighteen professionals and students from various fields (performance, dance, theater, cinema, photography, anthropology, psychology). In this work, and in future collective actions, Eleonora has the steadfast assistance of Mariah Valeiras.

The same year, at the Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica in Rio de Janeiro, *MOVIMENTO HO [HO MOVEMENT]* is performed. In this collective action, with the collaboration of a group of six artists, Eleonora stretches the borders between the space of art and the street. At the time, Eleonora formulates a guiding question:

"How to keep in each work, 100% active and without separating them, the aesthetic, social, political, and spiritual dimensions?"

She performs *Prismatics* in Times Square, New York City.

She begins a series of lecture-performances in different contexts and events, in

which she presents and discusses selected artistic works: "Encuentro en la calle Cárcel 471, Parque Cultural de Valparaíso, Región de Valparaíso, Chile — latitude: 33°2' Sul, longitude: 71°37' Oeste — dia 20 de julio de 2016, 20:00h, luna 100% llena"; "Encontro na Avenida Professor Lúcio Martins Rodrigues 443, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil — latitude: 23°33' Sul, longitude: 46°43' Oeste — dia 26 de julho de 2016, 10:45h (horário de Brasília), lua 59,5% iluminada"; and "Encounter at Kjell Arholms gate 41, Department of Music and Dance, University of Stavanger, Stavanger, Norway — latitude: 58°58' North, longitude: 5°43' East — 13:09h, October 17th 2016, first day after full moon."

2017

Eleonora develops her postdoctoral research at the Department of Performance Studies, New York University. She works articulating the themes of performance, democracy, adventure and new materialisms.

Nominated for the PIPA Award.

Performs the project *Triptych Miami* as part of the event Living Together Series. In Miami, the action *Converso sobre qualquer assunto [I will have a conversation about any subject]* convenes as many as fifteen participants in the same round of conversation.

She performs the series of Singelas actions [*Plain Pieces*] on the streets of East Village in New York City and downtown Rio de Janeiro.

With professor Adriana Schneider, she founds the Núcleo Experimental de Performance [Experimental Performance Nucleus] (NEP ECo/UFRJ). NEP is made up of the two friends and undergraduate and graduate students that develop research under their orientation. With the support of the Graduate Studies Program in Arts of the Scene, NEP conducts the international symposium Arte Agora: partilha de matérias [Art Now: sharing matters]. The event is conceived as a performative program in which presentations of individual speeches are replaced by dialogues among guests, based on sharing different types of matter brought by each

person. All kinds of matters and materials: images, texts, sounds, people, things, animals, gestures, food, smells, thought.

Eleonora continues to present the series of lecture-performances in different settings and events: "Encuentro en la Casa del Festival, Calle 2 entre 17 y 19, Vedado, La Habana, Cuba — latitude: 23°8' Norte, longitude: 82°22' Oeste — dia 16 de febrero de 2017, 14:17h, luna 59,8% iluminada"; "Encuentro en el Centro Cultural de la Cooperación, Av. Corrientes 1.543, San Nicolás, Buenos Aires, Argentina — latitude: 34°36' Sur, longitude: 58°23' Oeste — dia 21 de mayo de 2017, 11:16h, luna 28,3% iluminada"; "Encontro no Auditório do Centro de Difusão Internacional, Universidade de São Paulo, Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues 222, Butantã, São Paulo, Brasil — latitude: 23°55' Sul, longitude: 46°72' Oeste — dia 14 de julho de 2017, 16:24h (horário de Brasília), lua 77,3% iluminada"; "Encontro no Heris Lanchonete e Restaurante, Rua Saldanha Marinho 73, Centro, Curitiba, Brasil — latitude: 25°25' Sul, longitude: 49°16' Oeste — dia 12 de novembro de 2017 às 17:00hs (horário de verão), lua 36,9% iluminada"; and "Encontro no Canteiro Experimental, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rua Marquês de São Vicente 225, Gávea, Rio de Janeiro, Brasil (sempre em frente, depois do RDC, depois do restaurante Couve-Flor) — latitude: 22°28' Sul, longitude: 43°13' Oeste — dia 11 de dezembro de 2017, 18:32h (horário de verão), lua 42,1% iluminada."

2018

The action *se o título fosse um desenho, seria um quadrado em rotação [if the title were a drawing, it would be a rotating square]*, a work commissioned by the Festival de Teatro de Curitiba, is conceived. A group of five artists, with the collaboration of two producers, exchange chairs between public institutions (a theater, a hospital, a school, and the Curitiba City Council); lifts workers from these institutions on chairs and carries them to their workplaces;

balances a wooden square with a loudspeaker on the tops of their heads and walks spreading music and silence through the streets of downtown Curitiba; and gives local citizens colored wooden squares as gifts. The day after the end of the series, former President Luiz Inácio Lula da Silva is arrested in that same city.

Performs *LEVANTE [UPRISE]* in the ArtRio Urban Interventions exhibit at Pão de Açúcar [Sugarloaf Mountain], with a group of fifteen collaborators. At the end of the movement, the pieces are given to three artistic collectives with headquarters located in different areas of Rio: Ateliê Gaia [Gaia Atelier], Centro de Artes da Maré [Maré Arts Center], and Grupo Tá na Rua [Tá na Rua Theater Group].

She returns to the action *I will have a conversation about any subject*, but now with the theme “I will have a conversation about the second round of the elections.” Candidates Fernando Haddad (Workers’ Party) and Jair Messias Bolsonaro (Liberal Social Party) face off in the second round of Brazil’s Presidential elections. Bolsonaro wins.

Retângulos dobrados e flutuantes [Folded and floating rectangles] is the title of the action performed in the exhibit Lugares do Delírio [Places of Delirium] at SESC Pompeia, São Paulo, with the collaboration of Valentina Fabião Lepecki and curated by Tania Rivera.

During a workshop she holds with the Grupo Galpão in Belo Horizonte, invited by director Marcio Abreu, they create and perform *Rolê Galpão* at the company’s headquarters and vicinity.

She concludes the series of lecture-performances launched in 2016 with “Encuentro en el Centro Cultural Brasil-Bolivia, Avenida Arce 2808, Sopocachi, La Paz, Bolivia — latitud: 16°30’ Norte, longitud: 68°7’ Oeste — día 20 de abril de 2018, 20:22h, luna 20,4% iluminada.”

2019

With Núcleo Fuga!, Eleonora develops *C.A.S.A. — Caminho Aberto, Sempre*

Aberto [H.O.U.S.E. — Open Path, Always Open], an installation-performance during the 8th International Symposium on Contemporary Scenic Reflections, Casa do Lago, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

In partnership with Tato Taborda and the collaboration of a group of maracatu percussionists, she performs *O Vibra [The Vibe]* at Biblioteca Mário de Andrade [Mário de Andrade Library] during the Virada Cultural Paulista, curated by Lindsay Castro Lima.

With the collaboration of Bruna Reis, Lindsay Castro Lima, Mariah Valeiras, and Roberto Rezende, the action *Quadrado de cinco pontas [Five-pointed square]* is performed in the opening of the 3rd Act: The Verse exhibit at museu do louvre pau-brazyl, curated by Jéssica Varrichio and Guilherme Giufrida. The action begins on Praça da Sé, more specifically at the historical ground zero of the city of São Paulo, and ends at the Louvre building on Avenida São Luís.

With the collaboration of Ed Soares, Mariah Valeiras, and Miro Spinelli, Eleonora conducts the action *Junto [Together]* at the Museu Bispo do Rosário in Rio de Janeiro, as part of the celebration of the 30th anniversary of Arthur Bispo do Rosário’s Presentation.

She is invited to participate in the Artistic Residence in the Public Sector (RASP) promoted by República.org in collaboration with Produtora Automática and curator Luiza Mello. RASP is a residence in government agencies that aims to develop artistic projects in collaboration with public servants.

She is invited to participate in the 34th São Paulo Biennial, chief curator Jacopo Crivelli Visconti and adjunct curator Paulo Miyada.

She becomes a level-2 research productivity grantee under the Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico [Brazilian National Council for Scientific and Technological Development, CNPq].

2020

She participates in Gothenburg, Sweden, and Port-of-Spain, Trinidad and Tobago, in the project Spectral Collaborations. A group of artist-researchers — Cecilia Lagerström, Eleonora Fabião, Hanna Järvinen, Karmenlara Ely, Mari Pitkänen, Narad Mahabir, Safa Ali, Rondel Benjamin, Tafar Chia Lewis, Thomas Prestø, and Tony Hall — study the Transatlantic slave trade and found the Kraken Skool of Finance.

After participating as a speaker at the Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MIT-SP), she returns home and practically does not leave again. The quarantine beginning in March 2020 due to the Covid-19 pandemic continues to this day, as of this book’s editing.

In quarantine, Eleonora begins to develop online activities in addition to remote teaching.

With NEP, she develops the JANELAS ABERTAS [OPENED WINDOWS] program. Eleonora and Adriana Schneider are the series’ curators and presenters. From April to September, weekly, pairs of people that already know each other, couples of friends, are invited to engage in online conversations: professors, researchers from various fields, bearers of traditional knowledge, scientists, artists, curators. Each participant is both interviewer and interviewee. One of the key objectives of JANELAS ABERTAS is to encourage donations to the UFRJ Hospital Complex in the campaign to fight the Covid-19 pandemic.

She publishes the game *SINO [BELLE]* in the book *Primeiros ensaios [First essays]*, an educational publication of the 34th São Paulo Biennial. The game is a deck of 27 cards that involves sharing sensory experiences and that can be played either in-person or online, alone or in a group.

At the invitation of La Pocha Nostra and Grace Gallery Space in New York City, she creates the electronic piece *There is a smell of burning in the air — a sci-fi with no-fi* and presents it at the exhibit How to Survive the Apocalypse?

She conceives the action *ELEKTROVENTO [ELECTROWIND]* in response to invitations she receives to speak in various online events. The performance consists of fragments of writings, songs, images, and gestures that are ordered randomly based on interaction with participants. The project is presented at the Universidade Federal do Ceará, the Escola de Arte Dramática USP, and the Universidade Federal de Santa Maria. Next, the *ELEKTROWIND* version is performed at the Norwegian Theatre Academy.

2021

She resumes the project commissioned by the 34th São Paulo Biennial, postponed to 2021 due to the pandemic. She conceives *we here, between sky and earth*.

With Adriana Schneider, Eleonora is curator of the seminar *Times of hands — and paws and leaves and wings and fins* and, commissioned by the Akademie der Künste der Welt, Cologne, Germany.

She is invited by editors Luiza Mello and Marisa Mello to participate in the ARTE BRA collection.



RETRATO DE INFÂNCIA,
sem data
Copacabana,
Rio de Janeiro

BIBLIOGRAFIA [BIBLIOGRAPHY]

ORGANIZADA POR [ORGANIZED BY] ELEONORA FABIÃO, LUIZA MELLO, MARISA S. MELLO E [AND] ANA PIMENTA

34ª Bienal de São Paulo: *Faz escuro, mas eu canto: catálogo*. Elvira Dyangani Ose (editora convidada, em associação com The Showroom, Londres); Jacopo Crivelli Visconti, Paulo Miyada, Carla Zaccagnini, Francesco Stocchi, Ruth Estévez [curadoria]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2021.

ABREU, Marcio; FABIÃO, Eleonora. Troca de e-mails entre Marcio Abreu e Eleonora Fabião. **Sala Preta** — Publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP, n. 16. São Paulo: PPGAC USP, 2016.

ALCURE, Adriana Schneider; FABIÃO, Eleonora. arte agora: partilhas de matérias. **Concinnitas** — Revista do Instituto de Artes da UERJ, ano 21, n. 37, 2020.

BROWNING, Barbara. Cartão-postal. In: FABIÃO, Eleonora; LEPECKI, André (org.). **Ações**. Rio de Janeiro: Tamandua Arte, 2015. [English Version Post Card. **Actions**].

COSTA, Pablo Assumpção Barros. Eleonora e o corpo performativo: poéticas do ato, materialidades do encontro english version. In: FABIÃO, Eleonora; LEPECKI, André (org.). **Ações**. Rio de Janeiro: Tamandua Arte, 2015. [English version Eleonora and the performative body poetics of the act, materialities of the encounter. **Actions**]

EEG-TVERBAKK, Camilla. Dramaturgies of reality — shaping and being shaped by things. **Nordic Journal of Art and Research**, v. 10, n. 3, 2021.

ESPÍRITO SANTO, Cristina; FABIÃO, Eleonora; SOBRAL, Sonia (org.). **Encontro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2013.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta** — Publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP, n. 8. São Paulo: USP, 2009.

FABIÃO, Eleonora; Corpo cênico, Estado cênico. **Contrapontos** — Revista do Programa de Pós-graduação em Educação, v. 10, n. 3. Itajaí: Univali, 2010.

FABIÃO, Eleonora; On Precariousness and Performance: 7 actions for Rio de Janeiro. **Women and Performance: A Journal of Feminist Theory**, v. 20, n. 1. Londres e Nova York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2010.

FABIÃO, Eleonora; Performance e precariedade. In: OLIVEIRA JR. (org.). **Performance começo de século**. Fortaleza: Editora UFC, 2011.

FABIÃO, Eleonora; Performing Rio de Janeiro: Artistic Strategies in Times of Banditocracy. **e-misférica** — the on-line journal of the Hemispheric Institute of Performance and Politics, Nova York, n. 8.1, 2011.

FABIÃO, Eleonora; History and Precariousness: in search of a performative historiography. In: JONES, Amelia; HEATHFIELD, Adrian (org.). **Perform, Repeat, Record**: live art in history. Londres e Nova York: Thames and Hudson, 2012.

FABIÃO, Eleonora; Performance e história: em busca de uma historiografia performativa. In: FLORES, Livia (org.). **Pelas vias da dúvida**: segundo encontro de pesquisadores de Pós-Graduação em Artes do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes UFRJ, 2012.

FABIÃO, Eleonora; **9 dias, 89 instantâneos**. São Paulo: Itaú Cultural, 2013.

FABIÃO, Eleonora; Programa performativo: o corpo-em-experiência. **ILINX** — Revista on-line do LUME. Campinas: UNICAMP, 2013.

FABIÃO, Eleonora; Performing Feminist Archives: a research-in-process on Latin American performance art. In: KNAUP, Bettina; STAMMER, Beatrice Ellen (org.). **Re.Act.Feminism**: a performing archive. Londres: Verlag für moderne Kunst Nürnberg e Live Art Development Agency, 2014.

FABIÃO, Eleonora; The Making of a Body: Anthropophagic Slobber. In: BUTLER, Cornelia; PÉREZ-ORAMAS, Luis (org.). **Lygia Clark**: The Abandonment of Art. Nova York: MoMA, 2014.

FABIÃO, Eleonora; In: FABIÃO, Eleonora; LEPECKI, André (org.). **Ações**. Rio de Janeiro: Tamandua Arte, 2015.

FABIÃO, Eleonora; In: FABIÃO, Eleonora; LEPECKI, André (org.). **Actions**. Rio de Janeiro: Tamandua Arte, 2015.

FABIÃO, Eleonora; Historiography; Paradox; Precariousness. In: CHENG, Meiling; CODY, Gabrielle (org.). **Reading Contemporary Performance**: theatricality across genres. Londres e Nova York: Routledge, 2016.

FABIÃO, Eleonora; MOVIMENTO HO. In: SZANIECKI, Bárbara; COCCO, Giuseppe; PUCU, Izabela (org.). **Hélio Oiticica para além dos mitos**. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro e Secretaria Municipal de Cultura, 2016.

FABIÃO, Eleonora; Performing Rio de Janeiro: estratégias artísticas en tiempos de banditocracia. **Divanes Nómades** — Revista de la École Lacanienne de Psychanalyse. Argentina: Córdoba, 2016.

FABIÃO, Eleonora; The Archive of Everything that Exists in the World. In: ELY, Karmenlara; SCHWAEGERMANN, Maria Magdalena (org.). **Infinite Record**: archive, memory, performance. Nova York: Brooklyn Arts Press, 2016.

FABIÃO, Eleonora; Una acción llamada LÍNEA: encuentros con el encuentro. In: PÉREZ ROYO, Victoria; AGULLÓ, Diego (org.). **Componer el plural**. Escena, cuerpo y política. Madrid: Ediciones Polígrafa, 2016.

FABIÃO, Eleonora; azul azul azul e azul. In: LÁBRA, Daniela (org.). **Das virgens em cardumes e a cor das auras**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

FABIÃO, Eleonora; Llámame texto, solamente texto. In: CORNAGO, Óscar; CONDERANA, J. Alberto; ORTIZ, Rubén (org.). **EFÍMERA** — Revista de Investigación en Artes de Acción, Madrid, v. 8, n. 9, 2017.

FABIÃO, Eleonora; TROCO TODO. In: PAIS, Ana (org.). **Performance na esfera pública**. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

FABIÃO, Eleonora; TO TRADE EVERYTHING. In: PAIS, Ana (org.). **Performance in the Public Sphere**. Centro de Estudos de Teatro/FLUL e Performativa, 2018.

FABIÃO, Eleonora; Call me text, just text. **Women and Performance: Studies in Gender and Sexuality**, Nova York, v. 19, n. 1, 2018.

FABIÃO, Eleonora; El performer y su programa. In: **Danza**: diversidad de paisajes estéticos. Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes (UNA), Departamento de Artes del Movimiento, 2018.

FABIÃO, Eleonora; Produzir estranheza é cuidar: azul, azul, azul e azul. In: GOGAN, Jessica; GRAY, Kate; PUCU, Izabela; STIRLING, Alison (org.). **Revista MESA**, Instituto MESA, Rio de Janeiro, v. 5, 2018.

FABIÃO, Eleonora; To produce strangeness is to care: azul, azul, azul e azul [blue, blue, blue and blue]. In: GOGAN, Jessica; GRAY, Kate; PUCU, Izabela; STIRLING, Alison (org.). **Revista MESA**, Instituto MESA, Rio de Janeiro, v. 5, 2018.

FABIÃO, Eleonora; Performance y precariedad. In: HANG, Bárbara; MUÑOZ, Agustina (org.). **El tiempo es lo único que tenemos**: actualidad de las artes performativas. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.

FABIÃO, Eleonora; S I N O: baralho de 27 cartas, modos de uso e algumas considerações. In: **Primeiros Ensaios** — Publicação educativa da 34ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2020.

FABIÃO, Eleonora; Things That Must Be Done Series. In: BRAYSHAW, Teresa; FENEMORE, Anna; WITTS, Noel (org.). **The Twenty-First Century Performance Reader**. Londres e Nova York: Routledge, 2020.

FABIÃO, Eleonora; PUCU, Izabela. Correspondência 3. In: MAIOLINO, Anna Maria; MIYADA, Paulo (org.). **Presente**. São Paulo, 2021.

FABIÃO, Eleonora; PUCU, Izabela. Correspondence 3. In: MAIOLINO, Anna Maria; MIYADA, Paulo (org.). **Presente**. São Paulo, 2021.

HEATHFIELD, Adrian. Passagens imprevistas: propostas do imperceptível. In: FABIÃO, Eleonora; LEPECKI, André (org.). **Ações**. Rio de Janeiro: Tamandú Arte, 2015. [English version Unforeseen passages: propositions of the imperceptible. **Actions**.]

LEPECKI, André. ao lado, um pouco atrás/alongside, a bit behind. In: FABIÃO, Eleonora; LEPECKI, André (org.). **Ações**. Rio de Janeiro: Tamandú Arte, 2015. [English version alongside, a bit behind /ao lado, um pouco atrás. **Actions**.]

RIBEIRO, Felipe. A intimidade como pensamento. In: FABIÃO, Eleonora; LEPECKI, André (org.). **Ações**. Rio de Janeiro: Tamandú Arte, 2015. [English version Intimacy as thought. **Actions**.]

RIVERA, Tania. Por uma ética do estranho. In: FABIÃO, Eleonora; LEPECKI, André (org.). **Ações**. Rio de Janeiro: Tamandú Arte, 2015. [English version For an ethics of the strange. **Actions**.]

RIVERA, Tania. no meio do mundo (seguindo Eleonora Fabião). In: **Psicanálise Antropofágica (identidade, gênero, arte)**. Porto Alegre: Artes & Ecos, 2020.

TAYLOR, Diana. Eleonora Fabião: tocando o "ao vivo". In: FABIÃO, Eleonora; LEPECKI, André (org.). **Ações**. Rio de Janeiro: Tamandú Arte, 2015. [English version Eleonora Fabião: touching the "live". **Actions**].

ENTREVISTAS [INTERVIEWS]

FABIÃO, Eleonora; FREIRE, Fábio. Definir performance é um falso problema. **Diário do Nordeste**. Caderno 3, 9 jul. 2009.

FABIÃO, Eleonora; OSORIO, Luiz Camillo. Conversa com Eleonora Fabião por Luiz Camillo Osorio. **Site Prêmio Pipa**, 16 mar. 2018. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/2018/03/conversa-com-eleonora-fabiao-por-luiz-ca-millo-osorio/>>. 2018. Acesso em: nov. 2021.

FABIÃO, Eleonora; OSORIO, Luiz Camillo. Luiz Camillo Osorio in conversation with Eleonora Fabião. **Site Prêmio Pipa**, 29 mar. 2018. Disponível em: <<https://www.pipapize.com/2018/03/luiz-camillo-osorio-in-conversation-with-eleonora-fabiao/>>. 2018. Acesso em: nov. 2021.

FABIÃO, Eleonora; PINHEIRO, Fátima. Estranhar o próprio estranhar. Entrevista por Fátima Pinheiro com Eleonora Fabião. **Latusa** – Revista de Psicanálise da Escola Brasileira de Psicanálise, Impossível tirar o corpo fora: exílios e confinamentos, n. 25, 2020.

FABIÃO, Eleonora; NASCIMENTO, Elilson. o impossível como matéria de pensamento e ação. Entrevista por Elilson com Eleonora Fabião. **Dossiê Temático – Urgências do Agora / Revista Quarta Parede**. Combo Multimídia, Recife, 4 nov. 2020. Disponível em: <<https://4parede.com/16-urgencias-do-agora-o-impossivel-como-materia-de-pensamento-e-acao/>>. 2020. Acesso em: nov. 2021.

AGRADECIMENTOS [ACKNOWLEDGEMENTS]

Adriana Schneider
Adrian Heathfield
Adrienne Edwards
Ana Kemper
André Lepecki
Anna Backheuser
Ariadna Fabião
Barbara Browning
Bruno Lara Resende
Camilla Eeg-Tverbakk
Clara Acioli
Corpo docente, discente e administrativo do
Curso de Direção Teatral e da Pós-graduação em
Artes da Cena da Escola de Comunicação, UFRJ
[Professors, students, and staff of the Theater
Directing Program and of the Arts of the Scene
Graduate Program, School of Communication,
UFRJ]
Dea Backheuser
Diana Taylor
Dieymes Pechincha
Elisa Peixoto
Elsa Bean
Família Fabião
Família Lepecki
Felipe Ribeiro
Fernando Salis
Fred Coelho
Galciani Neves
Izabela Pucu
Jacopo Crivelli Visconti
Jaime Acioli
José Fernando Azevedo
Karmenlara Ely
Keyna Eleison
Lindsay Castro Lima
Liz Heard
Luanda Carneiro Jacoel
Luiza Toschi
Luiza Leite
Lygia Barbosa da Silva
Maggie Lepecki
Marcelo Castro
Marcio Abreu
mariah miguel
Miro Spinelli
Murilo Reis
Pablo Assumpção Barros Costa
Paula Delecave
Paulo Miyada
Rara Dias
Raquel Iantas
Ricardo Aleixo
Sonia Sobral
Suzy dos Santos
Tania Rivera
Thiago Florencio
Valentina Fabião Lepecki
Vinicius Arneiro

E agradecemos a todos que concederam
permissão de uso de imagem ao projeto.
Obrigada também as pessoas nas ruas onde
tantas dessas ações aconteceram; sem sua
participação ou testemunho não é possível o
trabalho.

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

[And thank you those who granted consent to
use their image in the project. We also thank
the citizens in the streets where the actions took
place; without their participation and witnessing,
the work is not possible.

Praise the people of the streets! Praise the people
in the streets!]

1ª EDIÇÃO: NOVEMBRO DE 2021
[FIRST EDITION, NOVEMBER 2021]

TIPOGRAFIA
[TYPEFACE]
UnB Pro
Rockwell Std

3ª CAPA
SINGELAS RIO
[PLAIN PIECES RIO], 2017
Avenida
Rio de Branco,
Rio de Janeiro

THE COLLECTION

ARTE BRA is a collection of books that documents the careers of contemporary artists from Brazil and reflects on the content and meaning of their work. The first publication appeared in 2007 and twelve volumes in total have currently been published.

Each dynamically-structured and carefully-edited book features a wide range of different elements, containing images, critical texts, an interview, a chronology and references. Texts are produced by an array of prestigious curators and art critics that includes Agnaldo Farias, Glória Ferreira, Felipe Scovino, Galciani Neves, Moacir dos Anjos Tania Rivera, Paulo Herkenhoff, and Paulo Miyada.

The process of editing ARTE BRA is a collective effort. The guest artists work together with the editors and Automatica partners, Luiza Mello and Marisa S. Mello — who are trained historians who have been working, since 2005, on creation, production, curation, management, and coordination of cultural projects and providing consultancy services in this field.

They provide an introduction for anyone who might be looking for information about these artists and their work, but the ARTE BRA collection goes far beyond this and provides the reader with a rich overview of the fascinating world of contemporary visual arts.

This collection is the result of a comprehensive mapping of the contemporary art currently being produced in Brazil and takes the form of small-format easy-to-read books designed for people working in the arts, students, and the general public. ARTE BRA provides anyone interested in finding out about the artists and their work with an opportunity to reflect on the wealth of contemporary visual art now available. It thereby confirms and consolidates the importance of this sector for the arts in general in Brazil.

In 2021, we launched a digital platform which provides access to all the books in two formats: online and free to download. To find out more check out www.colecaoartebra.com.

Volumes published: *Marcos Chaves* (2007), *Raul Mourão* (2007), *Luiz Zerbini* (2010), *Lucia Koch* (2010), *Crítica Moacir dos Anjos* (2011), *Livia Flores* (2013), *Eduardo Frota* (2013), *Barrão* (2014), *Fernanda Gomes* (2014), *Gabriela Machado* (2016), *Eleonora Fabião* (2021) and *Tatiana Altberg* (2021).

A COLEÇÃO

ARTE BRA é uma coleção que documenta a trajetória de artistas brasileiros contemporâneos, refletindo sobre os conteúdos e os significados de suas obras. Iniciada em 2007, conta com doze volumes publicados.

Cada livro é plural: apresenta imagens, textos críticos, entrevista, cronologia e referências, com uma estrutura dinâmica e uma edição cuidadosa. Os textos são assinados por importantes curadores e críticos de arte, como Agnaldo Farias, Glória Ferreira, Felipe Scovino, Galciani Neves, Moacir dos Anjos, Tania Rivera, Paulo Herkenhoff, Paulo Miyada, entre outros.

O processo editorial na coleção ARTE BRA é colaborativo. Trabalham juntos os artistas convidados e as editoras Luiza Mello e Marisa S. Mello — historiadoras e sócias da Automatica, que atua, desde 2005, na criação, produção, curadoria, gestão, coordenação e consultoria de projetos culturais.

A coleção é baseada em um mapeamento da arte contemporânea que se produz hoje no Brasil, resultando em livros de pequeno formato e fácil leitura, voltado para profissionais do meio cultural, estudantes e leitores curiosos. ARTE BRA proporciona, para quem quiser conhecer artistas e suas obras, uma reflexão sobre a diversidade da produção contemporânea em artes visuais, afirmando e consolidando a importância desse território da cultura nacional.

Em 2021, é lançada uma plataforma digital que reúne e disponibiliza todos os livros em dois formatos: consulta em tela e download gratuito. Para saber mais: www.colecaoartebra.com.

Volumes publicados: *Marcos Chaves* (2007), *Raul Mourão* (2007), *Luiz Zerbini* (2010), *Lucia Koch* (2010), *Crítica Moacir dos Anjos* (2011), *Livia Flores* (2013), *Eduardo Frota* (2013), *Barrão* (2014), *Fernanda Gomes* (2014), *Gabriela Machado* (2016), *Eleonora Fabião* (2021) e *Tatiana Altberg* (2021).



ELEONORA FABIÃO nasceu no Rio de Janeiro em 1968 e iniciou sua produção artística nos anos 1990. Performer, teórica da performance, professora da Escola de Comunicação da UFRJ, realiza ações em ruas, exposições, falas e publica no Brasil e exterior. Trabalhos recentes aconteceram na 34ª Bienal de São Paulo, Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Performa Biennial, ArtRio, Museu Bispo do Rosário, Grace Exhibition Space e Festival de Teatro de Curitiba. Publicou *Ações/Actions* (2015) com apoio do Programa Rumos Itaú Cultural.

Eleonora trabalha com um procedimento composicional que chama de "programa performativo". Diz: "O programa é o enunciado da ação e o motor da experimentação. Experimentação sempre coletiva envolvendo matérias diversas — humanas e não humanas, visíveis e invisíveis, leves e pesadas, estético-políticas. Os programas desprogramam. Arrancam a rotina das coisas. São corpos estranhos que se metem nas circunstâncias. Suspendem hábitos para conhecer o estranho-de-todas-as-coisas. Daí a pergunta: que programas agir para fazer a vida que se quer viver?"

"Eleonora define o seu fazer como *minimal barroco*. Minimal porque é 'quase nada' na simplicidade de meios e a agudeza dos programas. Barroco porque tem 'sempre tudo': tudo o que diz respeito à duração, à persistência e insistência de estar ali *na obstinação corporal, na corporeidade toda*."

(GALCIANI NEVES E PAULO MIYADA)

"As ações artísticas reunidas aqui catalisam uma nova leitura da imbricação arte-vida. As obras se infiltram nas frestas da imaginação estética e política alterando o tecido social. Convocam a afinar nossos sentidos para a desorganização e a recusa das limitações da razão intransigente. O que se demanda é comprometimento com o encantamento."

(PABLO ASSUMPTÃO BARROS COSTA)

ELEONORA FABIÃO was born in Rio de Janeiro in 1968 and began working as an artist in the 1990s. Performer, performance theorist, and professor at the UFRJ School of Communication, she performs actions in streets, participates in exhibitions, lectures and publishes in Brazil and abroad. Recent works were held at the 34th São Paulo Biennial, Hélio Oiticica Municipal Art Center, Performa Biennial, ArtRio, Bispo do Rosário Museum, Grace Exhibition Space, Curitiba Theater Festival. In 2015, she published the book *Ações/Actions*, sponsored by the Itaú Cultural Rumos Program.

Eleonora works with a compositional procedure that she calls "performative program". She says: "The program is the action's statement and the motor of experimentation. Experimentations that are always collective, involving various forms of matter, human and nonhuman, visible and invisible, light and heavy, aesthetic-political. Programs deprogram. They tear the routine out of things. They are foreign bodies that get into the circumstances. They suspend habits to know the strangeness-of-all-things. Thus, the question: what programs to act to make the life we want to live?"

"Eleonora defines the nature of her doing as *minimal baroque*. Minimal because it is "almost nothing", present in the simplicity of the means, in the programs' keen text. And baroque because it has "always everything": because it speaks to duration, to the body's persistence, to the insistence of being there *in the corporal obstinance, in total corporality*."

(GALCIANI NEVES AND PAULO MIYADA)

"The artistic actions convened here emerge as catalysts of a renewed reading for the entanglement of art and life. The works infiltrate in the cracks of aesthetic and political imagination thus altering the social fabric. We are called upon to tune our senses for disruption and to refuse the limitations of intransigent reason. This is a task that demands commitment to enchantment."

(PABLO ASSUMPTÃO BARROS COSTA)

