

“A rua é uma janela de solidariedade para além das assimetrias de poder”: entrevista com Elilson por Brunno Silva

“The street is a window of solidarity beyond the asymmetries of power”: interview with Elilson by Brunno Silva

“La calle es una ventana de solidaridad más allá de las asimetrías de poder”: entrevista con Elilson por Brunno Silva

Elilson Gomes do Nascimento

Universidade de São Paulo, Brasil

Brunno Silva

Sotheby's Institute of Arts de Londres, Inglaterra

RESUMO

Esta entrevista foi realizada de maneira remota em 23 de maio de 2024, e teve acréscimos feitos em julho de 2025. Na conversa, o curador Brunno Silva elabora perguntas sobre o fluxo criativo de Elilson, cujo trabalho acontece primordialmente no espaço urbano, em ruas, calçadas, estações e transportes. O artista reflete sobre as inter-relações entre arte da performance e mobilidade urbana que orientam sua pesquisa, partilhando histórias e processos criativos de ações e instalações. Através do entrelaçamento entre memória urbana e memória oral, ele situa seu trabalho como um contínuo entre ação, escrita e oralidade.

Palavras-chave: processos artísticos, corpo e cidade, arte da performance, mobilidade urbana, memória oral

Trabalho submetido: 15/06/2025
Aprovado: 18/08/2025

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
© 2025 Elilson Gomes do Nascimento, Brunno Silva

ABSTRACT

This interview was conducted remotely on May 23, 2024, and expanded in July 2025. In the conversation, curator Brunno Silva poses questions about Elilson's creative flow, whose work takes place primarily in the urban space—on streets, sidewalks, stations, and transport. The artist reflects on the interrelations between performance art and urban mobility that guide his research, sharing stories and creative processes of actions and installations. Through the intertwining of urban memory and oral memory, he situates his work as a continuum between action, writing, and orality.

Keywords: artistic processes, body and city, performance art, urban mobility, oral memory

RESUMEN

Esta entrevista fue realizada de manera remota el 23 de mayo de 2024 y tuvo añadidos en julio de 2025. En la conversación, el curador Brunno Silva formula preguntas sobre el flujo creativo de Elilson, cuyo trabajo ocurre primordialmente en el espacio urbano, en calles, aceras, estaciones y transportes. El artista reflexiona sobre las interrelaciones entre el arte de la performance y la movilidad urbana que orientan su investigación, compartiendo historias y procesos creativos de acciones e instalaciones. A través del entrelazamiento entre memoria urbana y memoria oral, sitúa su trabajo como un continuo entre acción, escritura y oralidad.

Palabras clave: procesos artísticos, cuerpo y ciudad, arte de la performance, movilidad urbana, memoria oral

Elilson¹ (Elilson Gomes do Nascimento, Recife, 1991), doutorando em artes visuais na USP, é um artista, pesquisador e professor brasileiro cuja pesquisa é imbricada com o espaço urbano e suas dinâmicas sociais. Em sua prática artística, corpo, lugares, trânsitos, histórias e acontecimentos são insumos para criar intervenções que se manifestam como ações, textos, livros, instalações e peças sonoras. Seus trabalhos geralmente envolvem a interação direta com o público. Sua formação interdisciplinar (graduação em Letras, mestrado em Artes da Cena e doutorado em Artes Visuais) é permeada por seu interesse em investigar inter-relações entre arte da performance e mobilidade urbana.

elilson@usp.br

Brunno Silva² (São Paulo, 1986) é curador, consultor de arte e escritor, que vive entre Berlim, Londres e o sul da Itália. Seus projetos são baseados em uma abordagem intercultural. Cursou o mestrado em Art Business no Sotheby's Institute of Arts de Londres. Com especialização em arte contemporânea ocidental (e influenciada pelo Ocidente), Brunno tem interesse particular por imagem em movimento, instalação, escultura e fotografia. Ao trabalhar com artistas emergentes em sua prática curatorial, utiliza teorias tecnológicas e sociopolíticas contemporâneas para engajar o público com obras de arte em diálogo com debates estéticos e políticos mais amplos.

brunno@athanatosdevelopments.com

Nesta entrevista, conduzida por Brunno como parte de seu projeto 100BR, que cataloga 100 artistas da cena contemporânea brasileira e suas conexões internacionais, Elilson detalha os pensamentos e processos que envolvem o seu trabalho performativo nas cidades e como busca suscitar reflexões críticas sobre temas contemporâneos.

Elilson, agradecendo pelo diálogo, queria começar pedindo para você se apresentar, pensando em um público que ainda não conhece a sua prática artística.

Elilson: Primeiramente, agradeço pelo convite e pelo espaço para conversarmos sobre o trabalho que venho desenvolvendo. Eu me chamo Elilson, sou artista, pesquisador e professor, e tenho atuado nessas três áreas em inter-relação. Sou de Recife, onde comecei o meu caminho artístico no campo do teatro, paralelamente a uma graduação em letras. Minha pesquisa se inicia a partir de uma observação cotidiana da performatividade presente no discurso urbano através das intervenções de artistas de rua e ambulantes em transportes coletivos. Eu abraçava aquela paixão por ser espectador desses eventos ocasionais, que mudavam meu cotidiano, sempre me ensinando modos de ser e de fazer cidade. E aí foi me dando uma vontade de ser *performer* além de espectador, ou de vivenciar essas duas coisas em conjunto. Eu fui para a UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro) fazer mestrado em Artes da Cena e, ali, fui compreendendo que meu interesse de produção se situava mais nas artes visuais. Atualmente estou em São Paulo, onde desde 2021 curso um doutorado em artes visuais (com período de intercâmbio realizado, entre 2024 e 2025, na Universidad Nacional Autónoma de México). Minha prática, em linhas gerais, se dá através da linguagem da performance (o processo criativo muito calcado no contínuo entre ação, escrita e oralidade) e nos últimos quatro anos, sobretudo, também tenho feito instalações. O trabalho acontece primordialmente em espaços públicos e seu registro é como uma continuidade, através das imagens, mas principalmente dos textos escritos, crônicas e relatos multivocais em que eu vou congregando esses encontros que se sucedem nas ruas. Depois, esse material

1 Alguns de seus projetos podem ser consultados em Elilson - Prêmio PIPA. (<https://4parede.com/16-urgencias-do-agora-o-impossivel-como-materia-de-pensamento-e-acao/>)

2 Seus projetos podem ser consultados em Brunno Silva – Curator & Art Consultant. (<https://brunno.art/>)

vira peças de “exposição oral”, como eu tenho chamado, que são as performances que apresento em contextos de exposição, lendo e partilhando os textos em galerias, praças, calçadas, museus e centros culturais.



Fig. 1 - Exposição oral apresentada no Centro Maria Antônia, 2022. Foto: Filipe Berndt

Você comentou sobre o transporte público. Isso é formativo para algumas das obras que você cria?

Elilson: É formativo para a minha vida! Quando eu cursava Letras, me interessei muito pelas áreas de sociolinguística e análise de discurso. Então, percebia que, quando artistas e ambulantes,

sobretudo, entravam nos corredores de transporte, mudava-se a cenografia cotidiana. Quem estava na posição de passageiro passava a ser espectador, os papéis discursivos se misturavam. O próprio corredor de transporte virava outra coisa: palco, feira livre, assembleia religiosa. Essa transformação momentânea em espaço performativo começou a me instigar muito. Daí, para eu começar a pesquisar arte urbana foi um salto, porque eu também sou de uma cidade que tem tradição na ocupação do espaço público, via expressões da performance e da poesia, como aparece, em diferentes épocas, nos trabalhos de Paulo Bruscky e do escritor Miró da Muribeca, só para citar alguns exemplos. A questão do transporte acabou sendo o tema do meu TCC em Letras, em que eu falava sobre esse papel de espectador e sobre a transformação performativa dos espaços públicos num recorte dos ônibus e linhas de metrô no Recife, nos quais eu passava pelo menos 4 horas nos trajetos diários entre casa, universidade, ensaios de peças teatrais, estúdios... Assim começou o interesse em experimentar o que seria performar, vivenciar essas alterações momentâneas que se dão nos espaços de encontro passageiro na cidade, como vagões, praças, calçadas.

Você pode dar um exemplo de uma dessas performances?

Elilson: *Transporte Olímpico*, de 2016, que era uma performance em que eu apostava corrida com o VLT, o Veículo Leve sobre Trilhos, um modal público no Rio de Janeiro; público-privado, porque, além de exigir tarifa de acesso, é uma concessão privada. Foi a principal obra para os megaeventos das Olimpíadas, o chamado Projeto Legado Olímpico. É aquele trem modernoso que simula esteticamente veículos do mesmo modelo de cidades europeias, como Barcelona. O que chamava atenção de imediato das pessoas, além do rasgo na malha urbana – porque muitas lojas foram realocadas, em algumas partes da cidade houve muita remoção domiciliar –, era a velocidade do trem, muito reduzida. Isso segue um parâmetro internacional, da circulação entre 15 e 30 quilômetros por hora, pela proximidade da calçada, mas tinha ali a questão do pedestre se habituar. Eu ia passeando pela cidade, estabelecendo

conversas instantâneas na rua, entendendo o que as pessoas estavam matutando sobre a cidade, ficando à espreita escutando diálogos alheios, tudo isso estimula meu processo criativo. O que eu fiz foi utilizar uma das paradas do VLT como academia de ginástica. Eu coloquei uma roupa típica de ginástica e ia no meio dos passantes fazendo alguns exercícios, enquanto uma amiga, a artista Maria Palmeiro, filmava, primeiro da calçada e, depois, de dentro do veículo. Aí eu fui apostando corrida, ultrapassando e sendo ultrapassado, vencendo o trem durante quatro estações.



Fig. 2 - *Transporte Olímpico* (2016/2017). Foto: Thiago Lacaz

Realizando essas ações no âmbito do mestrado em Artes da Cena da UFRJ, comecei a perceber que as pessoas costumam acusar a arte que acontece em espaço público por três características: falam que é loucura, ou protesto, ou teatro. Acho muito interessante o quanto a arte teatral está fincada no imaginário estético coletivo urbano. A leitura do gesto artístico como protesto estimula que as pessoas analisem o funcionamento dos serviços públicos, opinem sobre o que é liberdade movente, contestem a “perda de tempo” em meio à lógica incessante da mobilidade vinculada ao trabalho e à consequente produção de dinheiro... Enfim, na cidade, as ações artísticas acontecem em um fluxo de gerar conversas sobre o que está na ordem do dia e é de interesse público.

Nessa época, teve dois trabalhos que eu realizei mais vezes. Um se chamava *Massa Ré* (2016), que eram caminhadas coletivas para trás por até três horas nas ruas. Eu convocava diferentes grupos de pessoas, e todo mundo vestia camisas com as inscrições “2016” na frente e “1964” nas costas. Caminhávamos para trás em silêncio, com as mãos espalmadas para baixo. Havia uma relação entre tempo e espaço, porque eu escolhia sempre pontos de partida e chegada que tinham consonância com fatos históricos. Nesse primeiro experimento, tinha uma relação com toda uma leva de discursos pedindo, sobretudo entre 2015 e 2016, o retorno do regime militar no Brasil, além da concretização do golpe jurídico-parlamentar-midiático meses depois da ação. Depois, o trabalho acabou desencadeando uma série de outras ações com esse gesto de andar para trás, individualmente ou em coletivo. Interessa pensar a questão da mobilidade às avessas, de ver a cidade em *zoom out*, de atritar a expressão primeira e absoluta da ordem e do progresso, que é o andar para frente, uma marca civilizatória, um índice do que se nomeia humanidade.



Fig. 3 - *Massa Ré* (2016). Foto: Ique Gazzola

Outra ação que eu realizei muitas vezes, e que considero como o coração do meu corpo de trabalho, se chama *Gota* (2016). Eu caminhava pelas ruas portando um balde vermelho com capacidade para pouco mais de treze litros e saía procurando quem estivesse bebendo água ou trabalhando com água. Então, o tempo da caminhada era regido pela quantidade de negociações necessárias para as pessoas me doarem água até preencher todo o recipiente, que era, ali, um objeto precário-relacional. Em uma dessas ações, eu usei todo o conteúdo, toda a água das pessoas, isto é, uma multitude de salivas, sotaques, origens, trabalhos, ocupações e percursos para eliminar a pixação “viado bom é viado morto”, que foi inscrita em um banheiro da UFRJ, em comemoração ao assassinato do estudante Diego Viera Machado, morto no campus da Ilha do Fundão, uma ocorrência que atravessou os meus dias enquanto cidadão, homossexual e aluno da instituição. A caminhada-coleta gerou um texto em que eu vou, através de uma crônica, brincando com as

expressões “gota serena” e “gota d’água”, pensando como expressões populares e discursos de ódio podem igualmente se perpetuar na língua, já que se fincam no vocabulário. Eu contava como foi todo o percurso dessa coleta de água para lavar esse discurso de ódio do mundo com uma junção de águas. Apresentei cerca de 25 vezes esse texto em mostras, encontros e exposições no Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba e Recife, parando de fazê-lo com a instauração da pandemia e de suas necessárias medidas sanitárias. A cada vez que eu ia apresentar, repetia o gesto de ir coletando água. Sempre andando do lugar onde eu residia ou estava hospedado até o local da exposição, algumas vezes pegando ônibus e realizando a coleta nos coletivos. Então, a depender de onde eu estava, a caminhada poderia durar duas, três, quatro horas. No local expositivo, eu partilhava o texto, depositando folha por folha no balde. No final, eu tendia a beber boa parte e a despachar o restante no espaço. A ação nunca se dá só na escrita do texto ou na ação de leitura, há sempre todo um percurso, etapas que vão formando cada trabalho e, por consequência, me formando também. Cada trabalho artístico é, portanto, um contínuo.



Fig. 4 - *Gota* (2016). Foto: Wilton Montenegro

E você realmente faz essas performances com o público geral, com desconhecidos?

Elilson: Quando acontece na rua, acho que as únicas pessoas que eu aviso são as que vão trabalhar comigo. Às vezes, um ou outro amigo que participou da elaboração dos materiais também, além das que gentilmente se disponibilizam para ir acompanhar, mas eu gosto que seja uma coisa que acontece no meio de tudo que está acontecendo. Às vezes o trabalho vai gerando uma espécie de campo ativador, pelo menos naquele diâmetro onde está acontecendo a ação, já que antes de ser uma experimentação estética, é um modo de viver a rua. Em *Gota*, por exemplo, passava alguém e dizia: “olha o menino do balde, dá um pouco de água pra ele, ajuda ele a parar de andar”. Geralmente, quando me perguntam o que é, eu até evito falar que é arte de cara, porque isso pode limitar discussões e conversas. Quando a pessoa insiste muito, pergunto de volta: “o que é pra você?”. Porque, muitas vezes, o que as pessoas falam me ensina, na verdade, sobre o trabalho, é quando entendo melhor o que estou fazendo. Esse tipo de construção conceitual com as pessoas que estão na rua, fazendo a cidade, me interessa muito.

Outro trabalho que me ensina muita coisa para a vida e muitos princípios metodológicos para seguir fazendo outras peças, inclusive que me encaminhou a querer experimentar com a linguagem da instalação, é a série *Arte panfletária* (2018-atual), que até agora ocorreu em seis cidades (Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo, Recife, Buenos Aires e Cidade do México). Consiste no seguinte: eu saio de casa vestindo uma roupa sem estampas, uma roupa que me é muito cara por algum momento da vida. Ninguém sabe disso, mas para mim é crucial que seja uma roupa que tenha uma carga simbólica. Saio com uma sacola repleta de alfinetes de segurança à procura das panfleteiras e panfleteiros. Em vez de evitar aquele acúmulo de papel, eu quero toda sorte de panfletos, só que vou recebendo um a um, e peço que cada trabalhador ou trabalhadora escolha em que ponto do meu corpo seu panfleto deve ser anexado. Podem me ajudar ou eu mesmo coloco. Eu só acabo a caminhada quando todo o meu corpo está panfletado,

quando eu viro esse “panfleteço ambulante” ou esse “manifesto dos panfletos”, como me alcunhou um panfleteiro no Rio de Janeiro. No final, as roupas viram essas espécies de instalações discursivas, e seguem assim, totalmente panfletadas. A outra face do trabalho, a que me interessa muito mais, são as conversas que surgem disso, cuja variedade é da ordem do inimaginável. Eu lembro quando eu fiz a ação, por exemplo, num contexto de residência em Buenos Aires, ali encontrei um panfleteiro que era um imigrante russo, e a gente conversou em algum idioma ingramaticável, entre português, espanhol, russo e inglês, alguma coisa no meio das quatro línguas. Mas eu entendia seus olhos e seu coração cada vez que repetia a frase “mi hija”. A conversa se estendeu ao ponto de ele colocar todos os panfletos num poste e ficar conversando comigo livremente, porque, às vezes, é só um disparador para essa relação que não acontece na lida cotidiana do trabalho, da correria, da precarização...



Fig. 5 - Arte panfletária (Rio de Janeiro, 2018). Foto: Magno Scavone.

Pensando na sua produção artística, o foco não é só no espaço urbano, é realmente a situação, romper com comportamentos urbanos que são muito determinados.

Elilson: Sim. Em Porto Alegre, quando eu fiz *Arte panfletária*, por exemplo, era época de campanha eleitoral. Estava ali, com um monte de panfletos de candidatos, e muitos titubeavam: “nossa, não sei se posso participar, o fiscal não vai gostar”. Eu lembro que teve um panfleteiro que me corrigiu em termos semânticos: disse que o que fazia não era panfletagem, mas militância. Mas como eu não desisto de papear, comecei a fazer perguntas, deixei evidente meu interesse em escutar e ele abraçou as contradições em jogo naquela ação, anexando seus panfletos na minha roupa. Eu gosto de aprender o que só se aprende no boca a boca, ouvido a ouvido, na rua e da rua. Meu propósito ali, enquanto cidadão e artista, é justamente abraçar as contradições e ter essa amostragem no meu corpo – retinas, ouvidos, pés, pele, coração, pensamento e memória – do que está circulando na rua.



Fig. 6 - Arte panfletária (2018), instalação no VI Prêmio EDP nas Artes, Instituto Tomie Ohtake.
Foto: Ricardo Miyada

Então, pensando nesses desdobramentos, me parece que os trabalhos performáticos têm um ponto de início, meio e fim. Porém, depois existem outros possíveis desdobramentos com base na ação. Como você vê essa mudança da interpretação e da análise da obra?

Elilson: É realmente um desafio pensar como o trabalho vai ganhando camadas e não se fechando. Mas nesse trabalho, *Arte panfletária*, por exemplo, nas ocasiões em que eu o expus, a roupa era o foco central. No âmbito do Prêmio EDP, no Instituto Tomie Ohtake, em 2018, além dos pares de roupas panfletadas e suspensas, tinha uma peça sonora. A pessoa visitante podia colocar um fone sem fio e ficar passeando ao redor. Pensando na realização do trabalho na rua e no desdobramento expositivo, na rua as pessoas percebem que há um registro acontecendo, seja pela presença de papéis de anotação, folhas de autorização de imagem ou gravadores. Quando eu quero ou preciso registrar em fotografia, sempre peço para a pessoa fotógrafa acompanhar a conversa, entender o fluxo do encontro. Mas a gente só fotografa se a pessoa autoriza. O meu corpo sendo panfletado e caminhando panfletário, sim, é o tempo todo registrado. Inclusive, nas últimas realizações desse trabalho, passei a ir sozinho, registrando imagens apenas no início e no término da caminhada, pois a ausência de câmeras expande os graus de intimidade ligeira que trabalhos na rua e de rua instauram, sejam artísticos ou não.

No contexto expositivo, há algo que eu costumo inserir na ficha do trabalho, em que há título, ano, linguagem... Eu sempre coloco o que aprendi com a prática e pensamento de Eleonora Fabião, uma das artistas que mais me inspiram e que orientou minha pesquisa de mestrado, um ciclo muito importante para mim. Trata-se do conceito de “programa performativo”³, que ela define como o “enunciado da performance”, formado por frases curtas, concisas e com verbos no infinitivo que apontam o conjunto de ações previamente estipuladas pelo artista, que vai realizá-las sem ensaio prévio. É o que ela chama de “procedimento composicional”, “um contorno”⁴ para realizar os trabalhos. Por exemplo, no *Arte panfletária*: “sair de casa portando uma sacola repleta de alfinetes de segurança, vestindo roupas sem estampa, à procura de panfleteiros e panfleteiras, aceitar todos os anúncios dispostos e distribuídos na cidade, anexando-os ao meu corpo e só parar de caminhar quando as roupas estiverem integralmente panfletadas”. Eu costumo colocar o programa na ficha técnica, acho importante.

3 Programa performativo: o corpo-em-experiência” é um ensaio de Eleonora Fabião disponível em: Programa Performativo: O Corpo-Em-Experiência | Ilinx - Revista Do Lume. (<https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/276>)

4 Definição elaborada pela artista em: #16 Urgências do Agora | O impossível como matéria de pensamento e ação – Quarta Parede. (<https://4parede.com/16-urgencias-do-agora-o-impossivel-como-materia-de-pensamento-e-acao/>)

Se a pessoa vai chegar até a ficha, é uma outra decisão. Assim como acontece no espaço da rua, o espaço do museu e da galeria, com todas as regras tácitas de como se portar e de como transitar, não anula possibilidades de autonomia.

Essa ficha também faz parte da sua documentação da performance?

Elilson: Sim. Eu tenho dois livros que publiquei com diferentes conjuntos de performances. O primeiro, em 2017, integrou o projeto Editora Temporária, das designers Clara Meliande e Tania Grillo, que foi apoiado pelo Programa Rumos Itaú Cultural. Elas selecionaram três livros para publicação, incluindo o meu, numa chamada aberta para pesquisas sobre transformações urbanas. O segundo, de 2019, foi a etapa conclusiva de meu projeto "Mobilidade [inter]urbana-performativa", premiado na edição de 2018 do mesmo programa. Cada texto nos livros é antecedido por seu programa, além de outros dados importantes: duração, trajeto e, quando é o caso, nomes das pessoas que performaram comigo. Uma vez, um coletivo teatral de Recife me contatou para fazer uma versão de *Massa Ré* em que eu não estive presente. Foi o único trabalho que foi feito sem a minha presença, até agora, pois eu tenho pensado em estar de corpo presente em todos os trabalhos. Mas, claro, à medida que a gente vai criando, registrando e tendo a oportunidade de veicular essas documentações, o trabalho vai se alargando.

É difícil saber como isso vai ser recriado no futuro quando talvez até a panfletagem não seja mais panfletagem.

Elilson: Vire um indício histórico talvez, nesse sentido de uma característica urbana de um momento, que aparece ali nos textos e demais registros dos trabalhos que nós, artistas interessados pela rua e pelo espaço público de modo geral, seguimos realizando.

Inclusive, vários museus enfrentam um discurso um pouco semelhante com a videoarte, porque a televisão tem uma estética

dos anos 1980. Então, como são essas obras hoje? Ou, na questão da performance também, como trazer isso para o período atual, considerando as mudanças sociais?

Elilson: O que tem acontecido, pelo menos no que eu tenho produzido e vejo nas produções de outros artistas, é que tem esse conjunto que se forma a partir de cada trabalho. É um trabalho que nasce de uma ação, mas que vai virar uma crônica, um relato, uma peça sonora, ou um objeto instalativo. Eu não queria usar a palavra desmembramento, porque eu acho que essa ideia de ciclo, de contínuo é a tônica do trabalho. Até por conta disso, nesse processo de experimentação tenho me relacionado também com a linguagem da instalação, uma coisa para a qual, acredito, a performance encaminha, e vice-versa: começar a pensar em trabalhos para aquele espaço específico, mas sem perder de ouvidos a relação com a rua, o que, muitas vezes, faz com que o trabalho esteja apresentado na entrada de uma galeria ou no pátio de um espaço cultural, nesse interlúdio arquitetônico com a rua; às vezes o trabalho é uma peça sonora, cujo texto foi gravado no meio de um vagão lotado ou em alguma calçada. O que tenho experimentado com instalação tem esse indício de um fazer performativo, é performance, para mim, porque tem movimento.

Pensando nos objetos, eu queria falar sobre o Ré'tonomo, de 2022, que tem uma peça de madeira com espelho e o texto, em que você convida o espectador a fazer uma performance.

Elilson: Então, esse trabalho foi feito para uma ação coletiva na rua e para ser posteriormente exposto em *Tempo-mandíbula*, exposição individual que realizei em 2022. Um grande "móvil urbano", como disse minha amiga Júlia Fontes, artista e presença-produtora em muitos trabalhos, feito para desfilar na rua: em uma de suas faces, um espelho grande com a frase "a história nunca se apresenta de frente"; no outro lado, eu instalei seis puxadores de ferro. Convidei cinco performers, cinco amigos e amigas, para realizar a ação comigo: Rafa Bqueer, Mayara Millane, Malu Nascimento, Paulina Albuquerque e Mari Sobrancelha. A gente

vestia camisetas que formavam a frase “o outro”, porque essa frase, “a história nunca se apresenta de frente”, é um jogo com a original “o outro nunca se apresenta de frente”, que faz parte de um texto do filósofo Maurice Merleau-Ponty, que encontrei destacado em marca-texto numa xérox solta pela rua e escutei em uma conferência on-line, os dois acontecimentos na mesma semana.



Fig. 7 - *Rétôno* (2022). Foto: Filipe Berndt.

Íamos puxando esse carrinho em toda a extensão da Avenida Paulista. A ação coincidiu com o início da campanha eleitoral nas ruas e aconteceu no primeiro domingo do mês, quando o trânsito de carros é interrompido na Paulista. O trabalho passou pelo grande núcleo urbano de tudo que está acontecendo e que é aquela avenida: tem intervenção de academias de ginástica, que ficam lá fazendo aulas livres com pessoas para poder angariar mais alunos; tem shows, esquetes e mágicas de artistas de rua; comércio ambulante, skatistas, cosplays... A gente ia andando de costas (mais uma vez o princípio de andar para trás iniciado em *Massa Ré*) com

essa frase e não via quem estava vendo o espelho, ou seja, pela altura do carrinho, tinha já esse chamado da colocação corporal, nossa e do público passante. Então, quando isso foi para a exposição, o carrinho foi instalado em diagonal, ocupando sozinho uma sala justamente para ter esse jogo de angulação com as pessoas e com o espaço. Eu também exibi o vídeo de registro da ação que aconteceu na rua, mas entendendo que o objeto ali pode ter vida autônoma. Se eu escolhesse não exibir o vídeo da ação, portanto não mostrar a vida que ele teve na rua, e subtrair a existência das camisas, ele teria outras leituras. Sendo muito franco com você, conforme eu vou produzindo, também vou testando, experimentando até que ponto abro mão de certo controle. Selecionar o que expor, ainda mais quando um trabalho é oriundo da e para a experiência performativa, é sempre um desafio e uma questão de *frame* de interesse. Ao exibir vídeo e objeto, na minha cabeça há uma perspectiva de cuidado com o trabalho, com o que aconteceu, e cuidado com quem está vendo, de ir espelhando as camadas do trabalho.

É como se o trabalho se espalhasse. Você tem essas outras formas de mostrar o trabalho, mas também a ação original através do vídeo, do som, do texto. Até porque, ver o vídeo, ver a ação de forma isolada ou ver em combinação com o objeto também é um encontro único.

Elilson: Isso me faz pensar numa coisa que eu acho que tem aparecido, que são essas dinâmicas de observação, inclusive quando o trabalho está ali enquanto peça instalativa, objetual. Nessa mesma exposição, havia no pátio da galeria um moinho catavento chamado *Nome ao ar* (2022), de 8,5 metros e formado por 18 hélices. Em cada pá havia um adjetivo serigrafado. A maioria, 17 deles, corresponde a modos de extermínio da população LGBT ao longo da história, muitas coisas que aparecem em manchetes de jornal sobre o Brasil, país onde mais se extermina essa população. O 18º adjetivo era “vivos”, grafado VI-VOS, separando a sílaba tônica, para ter esse intuito de afirmação de vida diante do vento e nomeada pelo vento. O vento, por seu turno, ia mudando a base de orientação e perspectiva: o catavento podia estar voltado para qualquer ponto, a depender das orientações do dia. Quando chovia, ficava parado, porque a chuva controla, coloca o vento em outra engrenagem. Mas quem visitava também escolhia

de que ponto olhar, para tentar identificar as palavras, já que elas ficavam girando de acordo com o ar. Junto a isso, num banco, tinha um outro trabalho, chamado *Carta ao vento* (2022), uma peça sonora em que, através de uma crônica, eu restituía, teletransportando, via texto e vento, a gente (eu e você que estivesse ali ouvindo) para o acontecimento inaugural, não só da homofobia no Brasil, mas da lógica binária, que é a execução de Tibira do Maranhão, em São Luís, em 1614, quando uma expedição de frades franceses decidiu executar em praça pública esse indígena que eles leram como homossexual, já que o próprio termo Tibira se refere a “duas almas⁵. Além de ter sido um dos atos de maior crueldade e extrema violência registrados em nossa história, vale salientar que tais padres ainda burlaram as leis da época, já que as execuções da igreja tinham que passar pelo Vaticano, pela Inquisição. Isso foi feito autonomamente para que nesse território se apreendesse a homossexualidade como “pecado”. Enfim, as relações históricas também me interessam sempre e muito, perceber como é que o hoje dialoga com o ontem, como é que o ontem está aqui e agora, de maneira visível, carnal, escutável.

5 A história de Tibira do Maranhão pode ser consultada em O índio executado a tiro de canhão tido como “primeiro mártir da homofobia no Brasil” - BBC News Brasil (<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-55462549>).



Fig. 8 - *Nome ao ar* (2022). Foto: Filipe Berndt

Esse aspecto performático de sentar, escutar e observar é relativamente passivo, mas me parece que a autonomia, ou até essa influência de quem observa, é bastante importante para o

seu trabalho. Como você vê essas interferências entre o individual e o grupo coletivo?

Elilson: Eu acredito que isso fica mais evidente quando o trabalho acontece na rua, porque o cruzamento entre “eu” e “nós” é, sem dúvidas, um dos materiais-chave do trabalho. Os textos, em sua maioria, preservam essa costura de vozes. São as conversas que me interessam enquanto instância de acontecimento, mais que as fotos. Mas, sim, quando o trabalho está numa exposição, me interessa muito essa “influência de quem observa”, como você diz. Por mais que eu não esteja lá o tempo todo, a partir do momento em que o texto ecoado numa peça sonora, por exemplo, tem uma proposição de “passeio coletivo”, eu não saberei quem estará ali comigo, via escuta, mas a ideia é que eu esteja ali caminhando com a pessoa pela história. Um trabalho em que essas relações talvez tenham ficado mais evidentes foi uma instalação sonora chamada Praça aos nomes sem corpos (2022), parte da exposição coletiva Contar o tempo, curada por Dária Jaremtchuk no Maria Antônia, um centro ligado à USP (Universidade de São Paulo), em São Paulo, onde existe uma praça, que é um vão entre os dois prédios, chamado Praça Sem Nome. Aquilo me intrigou muito, e eu descobri que foi uma decisão de uma das gestões a de registrar o local assim na prefeitura para evitar homenagens indevidas a um espaço tão perpassado pela ditadura. Na elaboração do trabalho, fiquei pensando muito nas relações do prédio, a questão da memória política, e quis alterar momentaneamente o espaço nomeando-o como Praça aos nomes sem corpos, dialogando com a questão do desaparecimento político da ditadura, sim, mas sem esquecer da multidão vilipendiada pelas políticas de morte do então governo Bolsonaro, sobretudo na pandemia. A instalação era formada por cinco bancos em semicírculo, cada um com uma peça sonora acoplada. Os áudios eram emitidos em simultâneo, gerando uma cacofonia de um timbre só. Cada um foi gravado em um espaço público diferente, então tinha a massa sonora das ruas onde vocalizei convivendo com a massa sonora do lugar expositivo, que, nesse caso, era o acesso ao museu. Mas algumas pessoas que vivenciaram o trabalho partilharam que havia um agenciamento:

poderiam focar a escuta, banco por banco, em um dos áudios. Esses jogos de interação acabam acontecendo, por mais que, num espaço expositivo, isso seja um pouco mais coreografado, digamos assim, do que quando acontece na rua, em que o imprevisto vai guiar a realização do trabalho. Em todos esses contextos, o corpo faz a dramaturgia do trabalho, o corpo de quem está vendo, o de quem está se sentando para ouvir, o meu que estava na rua, o de quem está passando pela calçada ou visitando outra parte da exposição...

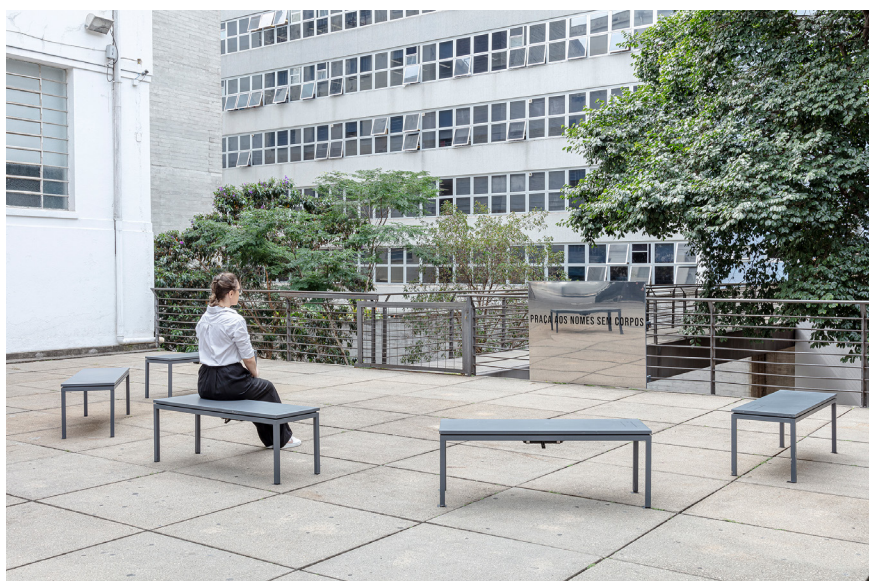


Fig.9 - *Praça aos nomes sem corpos* (2022). Foto: Filipe Berndt

Língua, comunicação, áudio são componentes superimportantes na sua prática. Mas como você vê o distanciamento que pode ser causado para quem não fala ou não entende português, por exemplo?

Elilson: Quando eu expus o *Arte panfletária* em Buenos Aires, em 2019, tinha ali um portunhol em prática nesse e em demais trabalhos realizados numa residência; em 2017, fiz uma ação de marcha de costas em um festival no Paraguai, chamado *Temporal*, em que, por duas horas, aconteceram diálogos com passantes sobre a Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai, evocada ali pelo ano 1864 estampado nas costas de minha camisa; em 2024

e 2025, tive a oportunidade de realizar alguns trabalhos nas ruas do México, como parte de um período do meu doutorado, alguns inéditos criados nesse período, outros já existentes em meu repertório: o que quero dizer é que em qualquer contexto, eu sou um falante de português, mas, para além das conexões linguísticas entre idiomas, a rua ou o espaço expositivo vão norteando as negociações e leituras para a efetivação dos trabalhos, que são sempre passíveis de tradução. Tradução aqui citada na chave da troca, do diálogo, da percepção conjunta, para além da questão idiomática. Os textos que escrevo igualmente vão se alinhado às expressões, aspectos culturais e urgências políticas de cada contexto. Eu acho que experimentar o trabalho em outros territórios às vezes possibilita isso, entender que ele pode acontecer também em outras línguas, abraçando outras urgências urbanas e outras atualidades. A língua é uma questão muito essencial no trabalho, justamente como uma prática de interação social.



Fig. 10 - *Antonímia* (2025). Ação realizada na Praia de Tijuana, fronteira México/Estados Unidos. Na bandeira, verso do poeta Horacio Enrique Nansen (1938-1963). Foto: Eliilson/Samyr Nacif

Elilson, você pode compartilhar alguma dificuldade ou até algum risco que vivenciou durante as performances, bem como os desafios enquanto artista da performance?

Elilson: Em relação à prática dos trabalhos na rua, o risco é um elemento presente, constante e abundante: Quem vai me abordar agora? O que é que vamos conversar? A polícia ou algum passante vai querer intervir? E se a pessoa que eu abordar não estiver na paz? Então, muitas vezes surgiram indícios de violência. Mas sempre tem uma coisa muito poderosa e igualmente presente, constante e abundante enquanto você está praticando um trabalho: a rua vai apontando, trazendo e chamando colaboradores, gente interessada no material, na imagem, no discurso, em parar para conversar, orientar, solucionar. A rua é também uma janela de solidariedade para além das assimetrias de poder. Fazer ações, por exemplo, em metrô, entrar com alguma indumentária, fazer um gesto extracotidiano, isso já vai acionar na cabeça das pessoas, seja em quem trabalha ou em quem está usando o meio de transporte, o aspecto legislativo. Tem esse controle espraiado de como usar os espaços públicos, de como ser público nos espaços públicos. Comigo já aconteceram vários embates das pessoas se incomodarem, muitas acusam a perda de tempo: “esse vagabundo vai ficar aqui na calçada colocando panfletos na roupa?”; ou “pô, eu estou trabalhando e esse pessoal está andando de costas, ralentando a passagem?”. Nesse trabalho especificamente, *Massa Ré*, que tem uma questão política mais evidente, eu lembro de um episódio em que alguns policiais militares no Rio de Janeiro, que circulavam de bicicleta, pediram para a gente não atrapalhar a passagem. A gente saiu da rua, era 7 de setembro, não tinha para quê ficar brigando, tampouco queríamos, mas daí eles subiram na calçada e bateram em nossos braços propositalmente com as bicicletas. Ou você pode imaginar também, por exemplo, enquanto homem gay, andando pela rua fazendo esse trabalho, volta e meia vem alguma insinuação: “Ah, mas agora só sobrou a tua bunda para colocar meu panfleto. Posso furar a tua bunda?”. Em São Paulo, um homem apertou violentamente meu mamilo ao anexar seu panfleto e outro, ao ouvir meu sotaque, me mandou “voltar para

minha terra”. Cada artista que trabalha na rua vai ser um vetor de diferentes abordagens por seus marcadores sociais, mas às vezes a violência pode surgir de algo que você sequer imagina. Quando fiz o trabalho *Chuva de Direitos* (2018), jogando carteiras de trabalho gigantes do alto de uma torre de sino de uma igreja, como um tributo à obra *Chuva de Dinheiro*⁶ (1983-1985), colaboração de Márcia X., uma de minhas artistas prediletas, com Ana Cavalcanti. Havia vários trabalhadores disputando os exemplares, mas depois começou uma torcida generalizada para que eu me jogasse, para que eu me matasse. Às vezes, o trabalho acaba colocando uma lupa nessas camadas de violência, o que inclui as banalizações. É preciso entender quais são os limites, porque o trabalho, no fim de tudo, é sobre afirmação de vida, sobre estar vivo para fazer mais ações. Em momentos que eu vejo que posso me arriscar em termos de um confronto físico, eu nem continuo, desvio. Tem gente que realmente espera só um estalo para poder colocar para fora sua violência. Mas, como eu disse, a solidariedade é igualmente presente e precisamos seguir acreditando nisso, alimentando nosso aspecto poroso, no sentido de escutar a intuição, de ter uma escuta ativa, de saber dialogar, de pedir licença mesmo às pessoas, para realizar o trabalho ali, em conjunto a tudo que está acontecendo.

6 Disponível em <http://marciax.art.br/mxObra.asp?sMenu=2&sObra=23>.



Fig. 11 – *Chuva de Direitos* (2018). Foto: Anette Carla Alencar

E o desafio em termos de caminhada profissional, como a maioria dos artistas, é entender como se sobrevive com o trabalho. Ainda mais quem tem a prática muito calcada na linguagem da performance, como eu tenho. As entradas mercadológicas têm outra dinâmica e, como sabemos, elas podem ser bastante predatórias. Nesse jogo, em que a precarização do trabalhador-artista é um desafio constante, tenho aprendido que é fundamental conversar com outros artistas mais experientes e com nossos pares, partilhar dúvidas, pedir conselhos, entender e sedimentar interesses mútuos de experimentação, continuidade e existência dos trabalhos, articular redes de colaboração, prospectar um fortalecimento conjunto frente aos sequestros de capitais simbólicos. Ainda mais se somos oriundos de outros contextos sociais, como é meu caso, podemos demorar a entender e afirmar o valor de nosso trabalho, e é preciso ouvir a intuição, que eu entendo e defino como a ciência de si, sobre como os lugares “abraçam” nossas práticas. Agora, falando sobre a realização de performances em contextos expositivos, com exceção do importante e cuidadoso trabalho realizado pelos poucos festivais e mostras dedicados à linguagem, como a *Verbo*⁷, parece ainda haver uma persistência em restringir a performance ao lugar de “entretenimento” e de “evento de abertura”. Às vezes, querem que aconteça em simultâneo a outras coisas, não entendendo quando o artista propõe o oposto pela dinâmica de cada trabalho, que, como acontecimento, requer o seu tempo de especulação, de absorção, de relação, de existência.

7 A *Verbo*, idealizada por Marcos Gallon e curada em conjunto a Samantha Moreira, é a mais longa mostra de performance ocorrida no país, tendo completado sua vigésima edição em 2025: Mostra de performance VERBO chega aos 20 anos na Galeria Vermelho.

arte
:lugar
:ciade