


## Estação Adílio: por uma política da memória a corpos invisibilizados

*Estação Adílio: towards a politics of memory  
for invisibilized bodies*

Pedro Caetano Eboli Nogueira\*

 0000-0001-5685-2331  
pceboli@gmail.com

### Resumo

O ensaio analisa a ação performática *Estação Adílio*, realizada por Elilson em 2016. Tratou-se de uma homenagem a Adílio Cabral, vendedor ambulante atropelado por três trens na Estação Madureira, Rio de Janeiro, em julho de 2015. Para compreender os vínculos políticos do trabalho, partimos dos subsídios teóricos de Jacques Rancière, em cruzamento com o pensamento de Judith Butler. Nos baseamos em Maurice Halbwachs e Walter Benjamin para explicitar o modo como a performance mobiliza uma escuta da memória no próprio território. Compreendemos que a performance reorganiza a cartografia de visibilidades e invisibilidades que coaduna a produção coletiva da memória.

### Palavras-chave

Políticas da memória; Arte e política; Memória coletiva;  
Performance; Distribuição desigual do luto

\* graduado em Desenho Industrial pela UFRJ, tendo também estudado no Politecnico di Torino, Itália. É mestre em Artes e Design pela PUC-Rio, onde atualmente cursa o doutorado, custeado por meio da Bolsa FAPERJ Nota 10.

### Abstract

*This essay analyzes Estação Adílio, performed by Elilson in 2016. It was a tribute to Adílio Cabral, a street vendor run over by three trains at Estação Madureira, Rio de Janeiro, in July 2015. To understand the politics underlying the artwork, we start from the theoretical subsidies of Jacques Rancière, along with the thought of Judith Butler. Based on Maurice Halbwachs and Walter Benjamin, we explain how the performance mobilizes a listening based on territory's memory. We understand the performance reorganizes the cartography of visibilities and invisibilities that follows the collective production of memory.*

### Keywords

*Politics of memory; Art and politics; Collective memory;  
Performance; Differential distribution of grief*

### Adílio Cabral dos Santos teve o azar de morrer no horário de pico<sup>1</sup>

O presente ensaio analisa *Estação Adílio*, ação performática realizada por Elilson em 2016. Tratou-se de uma homenagem ao vendedor ambulante Adílio Cabral dos Santos. Procurando evitar que sua mercadoria fosse apreendida pela polícia, ele cruzava os trilhos da ferrovia, quando um trem o atingiu e matou. O atropelamento aconteceu na estação de Madureira, Rio de Janeiro, no dia 28 de julho de 2015. Seu corpo seria novamente atropelado por outros dois trens, com a permissão da empresa que gerencia o serviço. Os bombeiros foram acionados apenas duas horas depois do ocorrido, quando o corpo de Adílio já estava esfacelado.

Caso alguns passageiros não houvessem gravado a cena com seus celulares, muito provavelmente a morte e o tratamento desumano dado ao corpo do ambulante teriam permanecido na invisibilidade. Diante da repercussão, a SuperVia<sup>2</sup> procurou se justificar, apontando os potenciais transtornos e perigos que a remoção imediata do corpo teria causado aos outros passageiros. A empresa declarou ter preferido evitar a interrupção do enorme fluxo de passageiros que circulava em pleno horário de pico.

Pouco mais de um ano após a morte de Adílio, Elilson realizaria sua performance, começando pela Central do Brasil<sup>3</sup>. Lá o artista deitou no chão um tecido branco medindo aproximadamente 1,80m, cortado em duas partes iguais. Auxiliado por um passante, ele deu o primeiro ponto de costura no tecido, usando uma linha grossa, vermelho-sangue. Ele então seguiu para os vagões de trem, falando aos passageiros e vendedores ambulantes sobre a morte de Adílio.

Enquanto isso, lia o poema “Adílio”, que o escritor Jonatas Onofre<sup>4</sup> havia composto a seu pedido. Elilson saltou na Estação Madureira já com o tecido costurado, onde pichou “Estação Adílio”, e por fim o levantou, como uma bandeira.

<sup>1</sup> Frase retirada de “A dignidade morreu no horário de pico”, artigo de María Martín, publicado no Jornal El País, dia 31 de julho de 2015. <[https://brasil.elpais.com/brasil/2015/07/31/politica/1438377272\\_774029.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2015/07/31/politica/1438377272_774029.html)> (acesso em fevereiro de 2020).

<sup>2</sup> SuperVia é a empresa que opera o serviço de trens urbanos na Região Metropolitana do Rio de Janeiro, por onde circulam aproximadamente 600 mil usuários por dia, através de uma malha ferroviária de 270 quilômetros dividida em cinco ramais, três extensões e 104 estações.

<sup>3</sup> Terminal rodoviário e ferroviário localizado no Centro da cidade do Rio de Janeiro.

<sup>4</sup> O poema está publicado, na íntegra, em *Por uma mobilidade performativa* (In: NASCIMENTO, 2017, pp. 64-65).

Vestido com um colete semelhante ao dos funcionários da SuperVia, ele seguiu para a passarela de acesso à estação, e terminou depositando o tecido-corpo no chão, sempre impedindo que os passantes pisassem nele.



Fig. 1  
Adílio Cabral.  
Fonte: reprodução

A performance articula o luto como um importante substrato para a ação política e artística. Ela está em diálogo com alguns dos traços mais prementes da poética de Elilson, marcada por um esforço simultâneo de mimetismo e produção de estranhamentos nos espaços públicos. Assim, no que tange às relações entre arte e vida, o artista flutua entre os paradigmas de autonomia e heteronomia, muitas vezes encontrando o gesto de arte onde ele não se encontra a priori. Partindo deste lugar paradoxal, o artista funda uma espécie de dispositivo de escuta dos territórios, transformados em locais onde encontros e acasos podem ter lugar. A própria ideia de *programa performativo*<sup>5</sup>, formulada pela performer e teórica Eleonora Fabião, permeia profundamente a poética do artista, em sua compreensão da performance enquanto uma espécie partitura aberta aos acasos do mundo real. Elilson oferece um olhar cuidadoso para os seres nômades e invisibilizados das ruas, produzindo reflexões sobre o caráter performático das atividades desempenhadas por estas personagens.

Compreendo que *Estação Adílio* mobiliza a arte em sua vocação política<sup>6</sup>, pois reorganiza algumas das formas e forças que regem os horizontes perceptivos compartilhados, produzindo fissuras naquilo que Rancière denomina *partilha sensível*<sup>7</sup>. Curiosamente, esta partilha em disputa é mantida pela figura que o filósofo francês denomina pelo termo *polícia*, constituindo o dispositivo social cujo lema seria: “Circulem! Não há nada para ver” (RANCIÈRE, 2014, p. 147).

<sup>5</sup> Elilson destaca que a expressão *programa performativo* remete ao vocabulário de Eleonora Fabião, e pode ser definida como um enunciado conciso que “possibilita, norteia e move a experimentação” (FABIÃO, 2013, p. 4), consistindo de “um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio” (idem). A prática deste *programa* previamente concebido, por sua vez, “ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa” (ibidem). Assim, um enunciado controlado incorpora a incidência dos acasos quando praticado.

<sup>6</sup> Segundo Jacques Rancière, a vocação política da arte em seu regime estético reside em seu modelo dissensual de eficácia (“Paradoxos da Arte Política”. In: RANCIÈRE, 2010).

<sup>7</sup> Jacques Rancière denomina partilha do sensível “à lei geralmente implícita que define as formas do tomar parte, definindo primeiro os modos perceptivos nos quais eles se inscrevem (...). Esta partilha deve ser entendida no duplo sentido da palavra: por um lado, o que separa e exclui, por outro, o que permite participar. Uma partilha do sensível é a forma como se determina no sensível a relação entre um comum partilhado e a repartição de partes exclusivas. Esta repartição que antecipa, pela sua evidência sensível, a repartição das partes e do que não o é, do que se ouve e do que não se ouve” (RANCIÈRE, 2014, p. 146).

Este dispositivo social amplo, que não está restrito àquilo que geralmente denominamos por polícia, “distribui os corpos no espaço de sua visibilidade ou de sua invisibilidade e põe em concordância os modos do ser, os modos do fazer e os modos do dizer que convém a cada um” (RANCIÈRE, 1996, pp. 40-41).

Ora, a justificativa para o brutal atropelamento de Adílio é sintomática de um *regime policial* em que o paradigma da circulação está acima de certas vidas: o corpo invisibilizado do vendedor estaria atrapalhando o direito de ir e vir dos passantes. Elilson conta que, quase uma hora após ter iniciado sua ação, “um segurança saiu da estação, pedindo que parasse de *atrapalhar o direito de ir e vir* das pessoas. Ironicamente, o mesmo argumento utilizado para justificar o injustificável em 28 de julho de 2015” (NASCIMENTO, 2017, p. 69). Vemos aqui o modo como as forças policiais estão recorrentemente engajadas em processos de apagamento.

O artista realiza a performance neste espaço limiar de circulação e invisibilização por excelência, em que os corpos, mesmo em movimento, se encontram ociosos, em sua maioria no percurso entre as casas e os trabalhos. Ao deslocamento rápido do trem pelo espaço se opõe o marasmo do tempo morto, onde Elilson provoca a emergência das memórias do ambulante atropelado.

Baseado especialmente no pensamento do filósofo Jacques Rancière, explícito de que modo *Estação Adílio* interfere na partilha do visível e do invisível que impermeabilizou a morte de Adílio ao luto coletivo. Em estudos mais recentes, Butler constata que “as molduras pelas quais apreendemos ou, na verdade, não conseguimos apreender a vida dos outros como perdida ou lesada (suscetível de ser perdida ou lesada) estão politicamente saturadas” (BUTLER, 2018, p. 14). A *distribuição desigual do luto* constituiria um sintoma do modo diferencial e seletivo como a violência atinge as diversas partes do tecido social, representando uma questão política de grande importância.

Acredito que *Estação Adílio* possa ser conceituado a partir do pensamento da filósofa, onde a vulnerabilidade dos corpos constitui um objeto privilegiado onde se sedimentam e se manifestam as relações de poder. Com vistas a compreender o esforço político empreendido pela performance, vinculo a *partilha do sensível* rancieriana à *distribuição desigual do luto*, teorizada por Judith Butler.

## A escuta do lugar e a costura da história

Na ação, o artista carrega o peso de um tecido que é ao mesmo tempo corpo inanimado e sua própria mortalha. Quantos trens, após os três que o despedaçaram, ainda terão atravessado os poucos escombros fugidios da memória que sobrou de Adílio? Quantos trens já terão passado, incólumes, pelos mesmos trilhos que ceifaram a vida do ambulante? É como se sua morte fosse reiterada a cada passagem do trem, e sua memória esgarçada. Mas a ação de Elilson realiza uma espécie de sutura simbólica no corpo de Adílio, realizada coletivamente nos vagões de trem: uma costura de memória que é também labor cuidadoso do luto.

A ação concebida pelo artista poderia ser dividida em dois tempos: um primeiro atravessado por um devir relacional<sup>8</sup>, colaborativo, e um segundo, em que o artista desdobra o tecido-corpo-mortalha suturado coletivamente em uma espécie de bandeira. Entre estes dois momentos ele realiza uma espécie de peregrinação, como um ritual fúnebre que reencena a caminhada diariamente performada pelo ambulante.

Assim, para além de seu aspecto plástico e performático, o ato de cerzir ganha uma função muito específica: é através dele que Elilson interage com os usuários do trem e evoca a memória de Adílio. Talvez aqui coubesse pensar a função social que a costura já desempenhou, uma espécie de ensejo para a conversa<sup>9</sup>, ao mesmo tempo em que guarda em si o sentido de um trabalho cuidadoso de elaboração e reparação. É através deste dispositivo que o artista fazia emergir conversas e lembranças sobre o vendedor, àquela altura já um tanto esmaecidas, soterradas pelo transcurso do tempo. Mas o processo histórico seria como uma costura, que vai sendo tecida coletivamente?

---

<sup>8</sup> O termo *Estética Relacional* foi cunhado pelo teórico e curador francês Nicolas Bourriaud, circunscrevendo trabalhos de arte direcionados ao estar-junto e à elaboração coletiva de sentido. Ele remete, portanto, a “uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado” (BOURRIAUD, 2009, p. 19).

<sup>9</sup> A este respeito, convém recordar que a palavra *tricotar*, em sentido coloquial, pode assumir o sentido de *fofocar*.

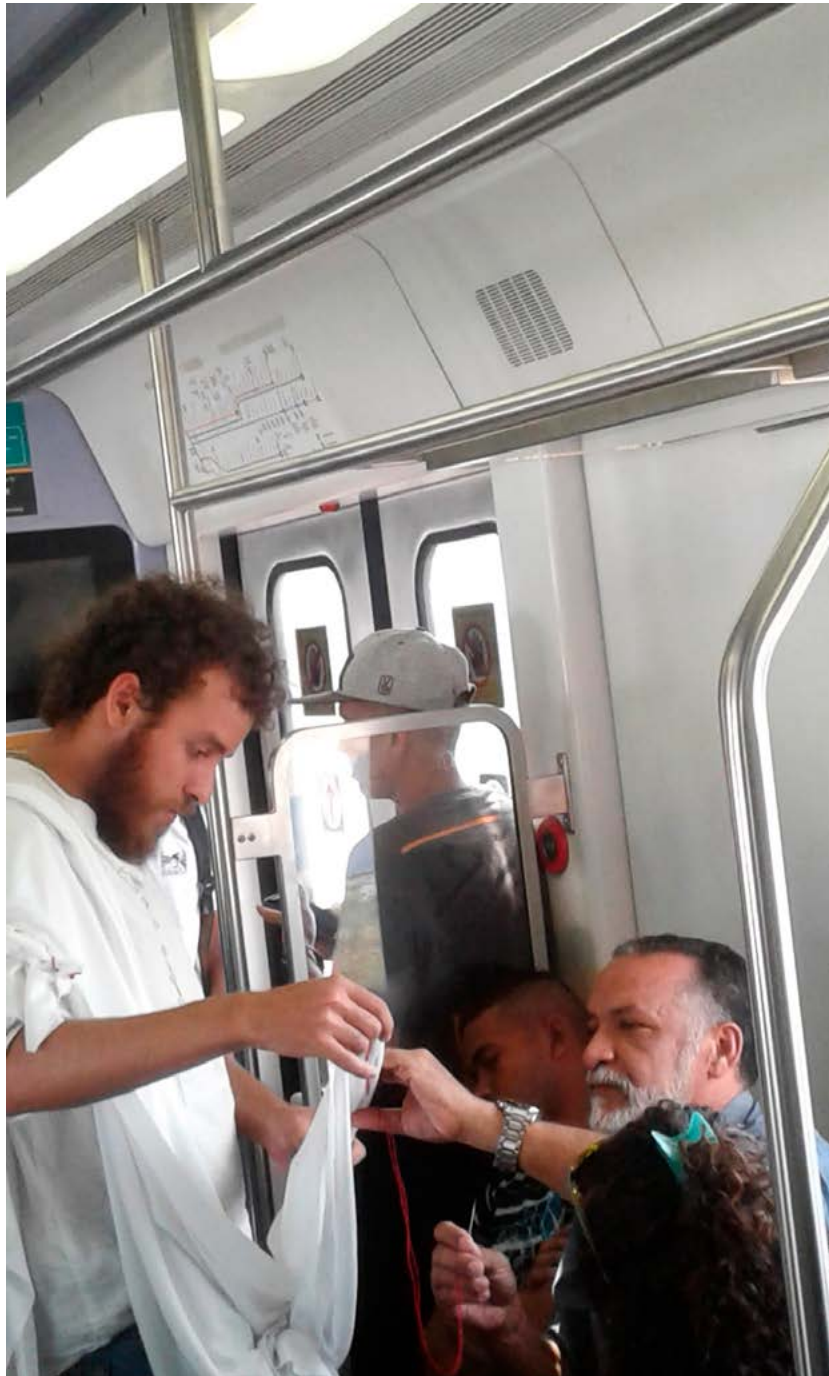


Fig. 2  
Elilson cerzindo o corpo-mor-  
talha-monumento de Adílio,  
com a ajuda de um usuário  
da supervia.  
Foto de André Rodrigues

Se nos baseássemos em Maurice Halbwachs, a figura de uma cosedura coletiva, distribuída uniformemente seria satisfatória. O autor compreende o espaço material como suporte estável para memórias fragmentares de caráter individual, mas que são criadas coletivamente e a nível local. Haveria, para o filósofo, uma espécie de memória coletiva impregnada nos espaços, resistente muitas vezes à sua destruição. Para o autor,

não há memória coletiva que não aconteça em um contexto espacial (...). É ao espaço, ao nosso espaço - o espaço que ocupamos, por onde passamos muitas vezes, a que sempre temos acesso e que, de qualquer maneira, nossa imaginação ou nosso pensamento a cada instante é capaz de reconstruir - que devemos voltar nossa atenção, é nele que nosso pensamento tem de se fixar para que essa ou aquela categoria de lembranças reapareça (HALBWACHS, 1990, p. 170).

Aqui poderíamos mobilizar o modo como o trabalho de Elilson é atravessado por um esforço de escuta do território onde se deu a morte de Adílio, fato ainda ignorado por muitos passageiros. Como grande parte das ações do artista, *Estação Adílio* não é performada em um espaço neutro, mas em uma atmosfera já prenhe de sentidos latentes, no espaço e no tempo em que são realizadas. Tratava-se de fazer emergir a lembrança do ambulante no próprio lugar onde ele circulava. Deste modo, poderíamos caracterizar *Estação Adílio* como uma espécie de performance *site specific*, haja vista seu ímpeto de fazer falar uma memória impregnada naquele espaço.

Segundo o historiador da arte Douglas Crimp, os trabalhos artísticos dos anos 1960 e 1970 a que convencionamos denominar *site specific* ou *site oriented* teriam surgido em contraposição ao

idealismo da arte moderna, na qual o objeto artístico em si e por si mesmo era visto como tendo um significado definitivo e trans-histórico, [e] determinava a falta de lugar do objeto, sua pertença a nenhum lugar em particular, um não-lugar que na realidade era o museu (CRIMP, 2005, p. 18).

Deste modo, o *site specific* desponta como uma recusa à mobilidade indiscriminada da obra de arte, partindo de sua pertença a um espaço específico.



A historiadora da arte Miwon Kwon, chama esta vertente de *fenomenológica*. Tratava-se de uma pertença invariavelmente remetida aos aspectos físicos e espaciais dos locais, resultando em soluções majoritariamente formais e ainda calcadas na presunção de um corpo-espectador universal.

A autora aponta que, sucessivamente, teriam surgido outros paradigmas determinando quais aspectos atribuiriam especificidade a um *lugar*. Ela esquematiza outros dois desses modelos: o *social/institucional* e o *discursivo*. O primeiro circunscreve uma série de práticas ligadas à *crítica institucional*, compreendendo o *lugar* como uma “estrutura cultural definida pelas instituições de arte” (KWON, 2008, p. 168), cujas operações ocultas e relações com processos socioeconômicos devem ser evidenciadas. Já o segundo compreenderia o *lugar* como o papel social desempenhado, geralmente pelo artista, no interior de uma política de identidades.

Elilson, por sua vez, parece absorver o modo como os trabalhos *site specific* recusam uma ideia de arte autônoma, alheia ao tempo e ao espaço, declarando seu ímpeto de “aderir às pessoas no agora, ao tempo do agora, ao espaço em que se é e se está, tentando negociar ativamente relações através do desencadeamento de ações” (NASCIMENTO, 2017, p. 11). Entretanto, o artista não adere aos outros dois modelos supracitados, uma vez que não está interessado em evidenciar estruturas e vícios ocultos internos ao meio da arte, tampouco partir de um certo *lugar de fala* como local específico da arte. Elilson provoca a emergência de um ponto cego de uma memória coletiva latente no espaço. Poderíamos justapor este exercício de uma escuta localizada a uma espécie de etnografia<sup>10</sup>, muito embora o artista não se coloque na posição de representar ou falar por uma alteridade. Em seus trabalhos a escuta se funda em uma relação de equidade com o outro.

Mas a recusa de uma autonomia da arte não é tomada de modo radical em *Estação Adílio*, uma vez que a ação não deixa de se articular como factóide estético, ação simbólica que produz uma fissura no cotidiano dos passantes. Este devir é coadunado por um ímpeto comunicativo, que jamais se efetiva por completo: o trabalho não se baseia apenas em comunicar a notícia de uma

---

<sup>10</sup> Conferir, a este respeito, O artista como etnógrafo (In: FOSTER, 2014).

morte, mas em fazer aflorar ou provocar uma memória que estaria latente naquele espaço. Assim, *Estação Adílio* tangencia um limite em que esta emersão poderia sequer acontecer, de modo que o trabalho lida com uma certa impotência de qualquer ímpeto propagador de uma mensagem.

Em outras palavras, a performance circula entre a ideia da política enquanto ação direta no mundo, apoiada em seu devir comunicativo, e a política como ruptura de uma determinada inércia da ordem sensível. Seguindo o rastro deixado pelo pensamento de Jacques Rancière, poderíamos dizer que a performance opera uma fina equação entre fala e mudez, atividade e inação, subjacente à identidade de contrários que caracteriza uma política imanente à arte.

Fig. 3  
Elilson levantando o corpo-mortalha-monumento de Adílio, já costurado.  
Foto de André Rodrigues



## Distribuição da violência, partilhas do luto e da memória

A filósofa Judith Butler interroga os horizontes de afecção que determinam uma certa predisposição coletiva a prestar luto para alguns corpos e não para outros. Este caráter diferencial da experiência do horror apontaria justamente para a maneira como as afecções são produzidas socialmente. Ela compreende que estas disposições afetivas não respondem a escolhas ou à consciência individuais, mas estão calcadas nos *enquadramentos epistemológicos* que determinam “a alocação diferencial da precariedade e da condição de ser lamentado” (BUTLER, 2018, p. 42).

Haveria, portanto, um componente estético subjacente ao pensamento de Judith Butler que permitiria aproximá-lo do domínio da arte, especialmente em cruzamento com os subsídios teóricos de Jacques Rancière. A autora declara seu “foco nos modos culturais de regular as disposições afetivas e éticas por meio de um *enquadramento* seletivo e diferenciado da violência” (BUTLER, 2018, p. 13). Butler questiona sobre quais corpos são dignos de deflagrar o luto coletivo e como esse fenômeno se dá.

A filósofa explicita que

Nossa comoção nunca é somente nossa: a comoção é, desde o começo, transmitida de outro lugar. Ela nos predispõe a perceber o mundo de determinada maneira, a acolher certas dimensões do mundo e resistir a outras. Entretanto, se uma resposta é sempre uma resposta a um estado percebido do mundo, o que faz com que determinado aspecto do mundo se torne perceptível e outro, não? Como abordar de novo a questão da resposta afetiva e da valoração moral considerando os enquadramentos já em operação de acordo com os quais certas vidas são vistas como dignas de proteção, enquanto outras não, precisamente porque não são completamente “vidas” de acordo com as normas predominantes da condição de ser reconhecido? (BUTLER, 2018, p. 81).

Partindo das reflexões de Butler, poderíamos concluir que talvez a vida de Adílio não tenha sido jamais compreendida enquanto viva. Para a filósofa “uma vida específica não pode ser considerada lesada ou perdida se não for primeiro considerada viva” (BUTLER, 2018, p. 13) motivo pelo qual “a condição

de ser enlutado precede e torna possível a apreensão do ser vivo como algo que vive, exposto à não vida desde o início” (BUTLER, 2018, p. 33). Parece que o nomadismo incessante de Adílio ainda mantinha aceso seu frágil sopro de vida, mas a transformação de seu corpo em matéria inerte tornou evidente que não lhe era atribuída qualquer dignidade. Seguindo o rastro deixado pela filósofa, poderíamos dizer que *Estação Adílio* confere uma espécie de vida póstuma a um corpo que nunca foi reconhecido enquanto vivo.

Remetendo a Jacques Rancière, compreendo que aos corpos invisíveis, àqueles cujas vidas nunca foram *enquadradas* enquanto vidas, a sociedade não destina sua disponibilidade para o luto. Reivindicando o luto a um corpo que não seria passível de luto, Elilson interfere nas *molduras* que regulam a produção coletiva de memórias.

Ora, Judith Butler compreende justamente a tarefa política nestes termos. Para a autora, “os enquadramentos que, efetivamente, decidem quais vidas são reconhecíveis como vidas e quais não o serão devem circular a fim de estabelecer sua hegemonia” (BUTLER, 2018, p. 28). Assim, trata-se de intervir no âmbito da circulação destas *molduras*, estabelecendo novos enquadramentos que aumentariam a possibilidade de reconhecimento e outras possibilidades de apreensão.

Em outras palavras, “o que acontece quando um enquadramento rompe consigo mesmo é que uma realidade aceita sem discussão é colocada em xeque” (BUTLER, 2018, p. 28). Ora, talvez estes rompimentos a que Judith Butler se refere poderiam ser aproximados às rupturas na partilha do sensível que marcam o pensamento político de Jacques Rancière. Sob este viés, o trabalho de Elilson poderia ser compreendido enquanto uma ruptura na partilha que invisibiliza corpos como o de Adílio, acionando uma política imanente à “contagem dos incontados” (RANCIÈRE, 1996, p. 48).

Neste sentido, embora a ação de Elilson consista na atividade de produzir suturas no corpo-mortalha-monumento de Adílio, o que o artista efetivamente faz, ao contrário, é esgarçar o tecido sensível que prescreve a visibilidade ou invisibilidade a certas mortes. Esta partilha constitui os horizontes sensíveis no seio dos quais as respostas afetivas a situações de violência e luto se fazem possíveis. Mas também é fundante dos modos através dos quais a produção de memórias pode se dar no âmbito social.

Assim, poderíamos compreender, com Walter Benjamin, a relação de empatia que o investigador historicista estabelece com o vencedor. Ou, em outras palavras, a maneira como a história é invariavelmente escrita do ponto de vista dos vencedores, de modo que “nunca houve qualquer monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (BENJAMIN, 1994, p. 225). Ora, as suturas cerzidas em linha vermelho-sangue-vivo por Elilson são como a tessitura da história para Walter Benjamin: ela já emerge como ferida, e não na forma de uma cesura totalmente pacífica. A agulha fura o tecido-pele, maculando a pureza do branco com a linha vermelha e cerzindo a história a sangue, como uma costura que jamais recompõe por completo. Ela não esconde os traços de uma violência absoluta e imanente, investida contra certas vidas tidas como matáveis, no âmbito de uma sociedade que o filósofo Achille Mbembe (2018) denominaria necropolítica.

A ação de Elilson permite questionar o caráter colaborativo e horizontal que Halbwachs atribui à produção de memórias. Afinal, o autor não analisou de forma cuidadosa as dinâmicas de poder que são intrínsecas e determinantes para o modo como as memórias coletivas são distribuídas socialmente. Ele negligenciou toda a cartografia de lutas e disputas que subjaz à construção social das memórias, compreendendo-a como uma formação espontânea. Em suma, o filósofo não foi sensível aos fatores políticos determinantes para a construção das memórias sociais, deixando de destacar a prevalência de alguns estratos sociais sobre ela. Restaria pensar: sob quais dispositivos de invisibilidade e visibilidade se assenta a escrita da história e da memória?

Ao criar a fantasia de uma de uma estação que levaria o nome de Adílio, no próprio local onde o ambulante foi morto, Elilson reflete sobre os princípios que orientam a nomeação de ruas, espaços e equipamentos públicos. Eles são especialmente sintomáticos da cartografia pré-estabelecida de visibilidades e invisibilidades que rege a produção de memórias, evidenciando o modo como a história é contada do ponto de vista dos vencedores. Não é um acaso que a maioria destes bens públicos receba nomes de políticos, militares ou datas que celebram guerras e batalhas.

As memórias sociais estão banhadas no sangue dos vencidos, embora predominem os nomes dos vencedores. Mas criando uma ficção que subverte este estado de coisas o artista estaria justamente interferindo nesta ordem, erigindo uma espécie de monumento aos vencidos. E talvez neste sentido Elilson

esteja assumindo a tarefa benjaminiana de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994, p. 225). Mas que rudimentos poderiam reger a construção de um memorial destinado ao corpo anônimo e brutalmente despedaçado do vendedor?

Talvez a efemeridade da ação proposta pelo artista, tão característica do pensamento político de Jacques Rancière<sup>11</sup>, incorpore o próprio caráter fugidivo das reminiscências de memória produzidas sobre os corpos subalternizados. *Estação Adílio* consiste na elaboração de uma espécie de monumento momentâneo em homenagem a uma vida que não seria passível de luto, portanto engajado em fazer emergir memórias menores. A este respeito, poderíamos destacar o próprio modo como o artista descreve o último momento da ação:

Com o consentimento do chefe de segurança, amarrei o tecido nas grades da tubulação de ar da Central do Brasil. Por instantes, além de repetir o gesto de adicionar graxa ao corpo, o ferro trouxe o vento dos trilhos, vibrando o nome de Adílio para a cidade que, rapidamente, voltou a esquecê-lo (NASCIMENTO, 2017, p. 69).



Fig. 4  
Elilson fazendo vibrar o nome de Adílio nas grades da tubulação de ar da Central do Brasil.  
Foto de André Rodrigues

<sup>11</sup> Jacques Rancière compreende a política como “uma atividade excedente e precária, ainda à beira de seu colapso” (RANCIÈRE, 2019, p. 12).

## Referências

- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto?. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo em experiência. **Revista do LUME**, Campinas, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais/Universidade de Campinas. p. 1-11. n. 4, 2013.
- FOSTER, Hal. **O retorno do Real**: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Rio de Janeiro: Biblioteca Vértice; Revista dos Tribunais, 1990.
- KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Universidade Federal do Rio de Janeiro, n. 17, p. 167-187, 2008.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- NASCIMENTO, Elilson Gomes do. **Por uma mobilidade performativa**. Rio de Janeiro: Editora Temporária, 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. **O Desentendimento**: política e filosofia. São Paulo: Editora 34, 1996.
- \_\_\_\_\_. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- \_\_\_\_\_. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Nas margens do político**. Lisboa: KKYM, 2014.
- \_\_\_\_\_. Da política à estética? **Revista Alceu**, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação do Departamento de Comunicação Social/Pontifícia Universidade Católica, vol. 20, n.38, p. 5-16, jan./jun. 2019.

Submetido em março de 2020 e aprovado em agosto de 2020.

### Como citar:

NOGUEIRA, Pedro Caetano Eboli. Estação Adílio: por uma política da memória a corpos invisibilizados. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 77-91, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.6>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>