

Claudio Moreira Pereira Júnior*

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Vito Acconci simplesmente fez isso

Resumo: Breve texto que percorre alguns dos deslocamentos da escrita nos processos de Vito Acconci, em que literatura e performance se enredam em revezamentos intensivos entre linguagem e corpo. Sua prática inicial combina textualidade, visualidade e fisicalidade, mobilizando instruções para performance que tensionam o texto em suas múltiplas presenças performáticas e espaciais. Acconci desautomatiza os dispositivos regulatórios da linguagem, convertendo gestos e espaços urbanos em superfícies de inscrição, instaurando, com seu corpo-verb, circuitos entre escrita, instrução e deslocamento.

Palavras-chave: performance, processos de escrita, instrução

Abstract: This brief text explores some of the displacements of writing in Vito Acconci's processes, where literature and performance intertwine in intensive relays between language and body. His early practice articulates textuality, visuality, and physicality, stretching text across its multiple performative and spatial presences. Acconci disrupts the regulatory mechanisms of language, transforming gestures and urban spaces into surfaces of inscription, establishing, with his body-verb, circuits between writing, instruction, and movement.

Keywords: performance, writing processes, instruction

1. um equívoco de percurso

Como começa uma pergunta? Por onde uma pergunta se move? Uma pergunta pode mover uma palavra? E a palavra – como percorre o corpo? Como se move? E o corpo pode percorrer a palavra? Qual é, afinal, o meio da palavra?

Sete perguntas. Um primeiro deslocamento. Devagar, convoco as forças performáticas de Vito Acconci, aquele que sondou a carne dos signos, que testou os músculos da linguagem contra o osso da página. *Eu queria a escrita como uma coisa, como um objeto*, ele disse. E fez. Simplesmente fez. Vito Acconci simplesmente fez isso.

Começou empurrando palavras para as margens, cortando, rasgando, dinamitando a sintaxe, desmontando o texto até que ele se tornasse opaco. Recusou qualquer transparência do sentido. Preferiu cobrir a página a revelar qualquer pretenso significado.

Muito da produção textual inicial de Acconci foi compilada no livro *Language to Cover a Page* (2006). Ali encontramos textos que circularam nas revistas marginais da *mimeo revolution* do Lower East Side, lado a lado com outros que jamais haviam sido publicados até então. Este livro documenta um momento-chave de interseção entre poetas e artistas no final dos anos 1960, uma convergência visível tanto nas exposições da série *Language*, realizadas na Dwan Gallery entre 1967 e 1970, quanto na própria revista de Vito Acconci, 0 to 9, editada em parceria com Bernadette Mayer.

A escrita inicial de Acconci reverbera as inflexões mínimas e corrosivas de Samuel Beckett, a secura árida e quase anti-narrativa do *nouveau roman*, assim como os cortes abruptos e as montagens descontínuas da *nouvelle vague*, compondo um regime de linguagem que opera menos pela construção de sentido e mais pela fricção entre palavra, corpo e espaço. Os textos reunidos em *Language to Cover a Page* instauram um campo de operação no qual a linguagem é tratada não como veículo de representação, mas como matéria concreta, densa, quase tátil, que tanto ocupa quanto tensiona o espaço físico da página, ao mesmo tempo que convoca a fisicalidade dos próprios materiais de origem – listas telefônicas, dicionários, encyclopédias e outros dispositivos linguísticos ordinários – que são apropriados, desdobrados e reconfigurados como matéria-prima de uma escrita que já opera como gesto espacial, como corpo textual em atrito com seus próprios limites. Ainda que não me detenha estritamente nesse conjunto inaugural, é necessário reconhecer que a escrita, desde esse ponto, permanece como uma linha persistente e propulsora, atravessando e modulando as proposições que se seguiram, deslocando-se, contaminando-se e se reinscrevendo nos gestos performativos, nos procedimentos instrucionais e nas operações espaciais que orientariam toda a trajetória subsequente de Acconci.

Alguns ainda insistem em dizer que ele abandonou a escrita, como se fosse possível, como se a escrita se reduzisse à superfície da página, como se ela não pudesse escapar dos seus suportes convencionais. Não é verdade. Nunca foi. Acconci nunca deixou de escrever. O que ocorre é que a escrita se moveu: operando agora em outra escala, uma escala em que palavra, corpo e espaço entram em choque, uma escrita que abandona o

plano bidimensional para se proliferar no movimento, na espacialidade, na fisicalidade, na coreografia dos deslocamentos, nos fluxos instáveis do corpo e de seus resíduos, saliva, suor, cansaço, respiração, até que o próprio corpo se torne dispositivo linguístico e, simultaneamente, campo de desautomatização. Acconci hackeia, de certo modo, as engrenagens tecno-motoras, linguísticas e sonoras que estruturam a linguagem enquanto máquina social, desmonta seus protocolos de funcionamento, corrompe seus algoritmos normativos, rompe a lógica de controle que regula corpos, subjetividades e condutas. É preciso fazer a linguagem delirar até que ela se verta sobre suas próprias dobras, escrever com o corpo inteiro, como um verbo-corpo, volumoso, instável, um verbo gordo, suado, vibrátil, um verbo em trânsito, que faz a língua maior do Estado tropeçar, gaguejar, falhar, desmontando os sistemas de captura que modulam o corpo pela cultura e pela norma.

Suas instruções para performance, ativadas em espaços públicos, domésticos, institucionais, seus vídeos de performance, vídeo-performances, trabalhos sonoros, foto-performances, fotografias de performance, anotações de processo, tudo isso está reunido no livro *Diary of a Body: 1969-1973* (2007). Um livro que carreguei comigo, de lá para cá, nos dois primeiros semestres do mestrado, entre 2023 e 2024. Um livro que encontrei por acidente na Biblioteca da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), enquanto procurava outra coisa. Uma outra coisa que não lembro. Não lembro o quê. Mas talvez a questão seja essa. No fim das contas, o que encontrei foi *Diary of a Body*. Aquele grande e gordo livro. Um livro-verbo que me atravessou no simples gesto de carregá-lo, percorrendo suas sentenças comigo, dissolvendo-as no corpo, dissolvendo o meu corpo.

Sempre havia um som. Um som, definitivamente. Um som que fazia as instruções para performance se infiltrarem sob meu corpo e me desestabilizarem. Acconci abriu um fluxo. Um fluxo *transléxico*. Um revezamento que rompia as formas, rachava superfícies, desregulava os contornos. Foi um equívoco no percurso. Um desvio. Algo que capturou minha atenção flutuante-concentrada e dispersou. Rotacionou os objetivos, aqueles objetivos iniciais, lá no corredor da biblioteca, de pegar outro livro que já não sei mais qual era.

A partir dessa rotação, fabulações começaram a se proliferar. Passei a executar, sem ordem, as instruções de Acconci – testando-as no meu corpo, contaminando-as com meus próprios circuitos. Um dia, caminhando pela cidade, percebi que já estava seguindo, quase sem querer, um desconhecido até descobrir onde ele entraria – *Following Piece*, 1969. Noutro dia, justamente no dia dos namorados, me sentei diante de uma mesa e iniciei uma sequência de fabulações direcionadas a um Outro qualquer, um Outro possível, real ou imaginado, compondo dedicatórias mínimas: “você, da jaqueta azul, eu te quero”. Anexava, na base da página, uma amostra do meu corpo – unha recém-cortada, saliva, sangue ou sêmen –, condensando ali o desejo, a presença e o risco. Na sequência, espalhei esses bilhetes no centro de uma praça, abandonados para quem quisesse (ou

não) se identificar, coletar e levar para si. A operação seguia, deliberadamente e de modo desviante, a instrução de *35 Approaches*, de 1970, de Acconci.

35 APPROACHES [35 APROXIMAÇÕES]

Uma prateleira na parede da galeria.

Envio uma carta todos os dias para a galeria;
cada carta do dia é colocada na prateleira.

Cada carta, datilografada, leva a data do dia;
cada uma é endereçada a uma pessoa diferente, um possível visitante específico da galeria:
“Você, de camisa amarela.”

“Você, de tênis azul.”

“Você, da saia vermelha.”

A carta diz, na sequência:

“Eu quero você.

Estou enviando um presente, uma amostra do meu corpo, como uma apresentação e um sinal da minha disponibilidade.”

A carta é assinada por mim e inclui, colado na parte inferior da página, um pequeno recipiente plástico circular contendo material do meu corpo (cabelo, pedaços de unha, saliva, sangue, sêmen...).

Se a carta não for retirada até o final do dia, ela é substituída, no dia seguinte, pela carta seguinte.¹ (Acconci 2007: trad. nossa)

Como traduzi-lo? Como abrir seus problemas? Como cavar o que atravessa suas propostas? Como ser atravessado por elas e atravessá-las? Fabular com Acconci. Com seu suor, sangue, urina, sêmen e lágrima. Fazer sua voz soar e suar com a minha. Simplesmente isso.

Em uma conversa entre Ingo Niermann e Tom McCarthy, traduzida e publicada na edição 6 da *Hay en portugués?*, Tom McCarthy discute diretamente a relação de Vito Acconci com a escrita, especialmente remontando ao período em que o artista frequentava o curso de escrita em Iowa, quando teria afirmado que seu maior erro foi ter lido *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard* (1897), de Stéphane Mallarmé, obra que escapa a qualquer categorização estável e que pode ser lida, simultaneamente, como poema, como manifesto ou como trabalho de arte visual, operando num regime em que palavra, página e espaço acontecem transversalmente. Trata-se de um texto atravessado por vazios, silêncios e espaços de suspensão, um texto que não oferece um caminho claro sobre como ser lido, que recusa a linearidade, que implode qualquer tentativa de sequência estável. Sim, há ali a fantasmagoria de um naufrágio, um navio, um capitão, vestígios de algo que poderia ser chamado de narrativa, mas que se desfaz à medida que tenta se afirmar, porque tudo, rigorosamente tudo, parece destinado a se dissolver.

Mallarmé escreve e nada acontece, exceto o próprio espaço.

Acconci lê aquilo e comprehende, de certo modo, que sua trajetória como escritor, no sentido convencional do termo, se encerra ali, aos vinte e quatro anos – um ano mais jovem do que eu agora –, quando se depara com um limite instaurado por *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard*. Um texto que não apenas reorganiza os regimes no qual a linguagem acontece espacialmente, mas implode a própria possibilidade de continuar escrevendo como se nada tivesse acontecido, como se ainda fosse possível alinhar palavras dentro dos contornos previsíveis da narrativa ou da poesia. Mallarmé já disse tudo, já fez tudo, já deslocou a escrita até um ponto em que qualquer continuidade exige não mais escrever, mas desdobrar a escrita por outros meios. É a partir dessa constatação ou, ainda, dessa falência, que Acconci passa as duas décadas seguintes deslocando a escrita para além da página, fazendo-a escorrer para o espaço, para o corpo, para o chão, caminhando entre lacunas, tropeçando em repetições sonoras, reiterando palavras em voz alta enquanto desenha cartografias aberrantes, linhas de fuga que instauram zonas provisórias, campos de operação que se sustentam apenas no tempo de sua própria execução.

O que me interessa nesse movimento, mais do que uma suposta conversão do texto em espaço, não é exatamente a questão espacial em si, mas a maneira como Acconci transforma a arte em um dispositivo de fricção, em uma arena instável, em um campo radicalmente aberto no qual suas obsessões literárias – que jamais foram abandonadas – são tensionadas, deformadas, testadas até o esgotamento, até que escrever deixe de ser uma prática confinada à página para se tornar uma tecnologia de presença, uma operação performativa, uma escritura sem suporte fixo. Tom McCarthy observa precisamente esse deslocamento, essa operação de tensão contínua entre literatura e artes visuais, nas dobras em que Acconci fazia a escrita delirar empurrando-a para além dos regimes que a capturam:

A literatura – ou, ao menos, esse tipo mais corrente e realista de literatura, essa versão de literatura definida pela indústria e pelo mercado editorial como literatura – não era o lugar onde ele poderia desenvolver esses interesses eminentemente literários. O mundo da arte era. (McCarthy 2013: 12)

Acconci queria alcançar quem lê, estender as mãos, traçar um circuito entre desejo, manipulação e ilusão. Viu no campo da arte essa possibilidade: a folha era um limite, um problema, um corpo que precisava ser desterrado. Perguntou-se sobre as possibilidades e impossibilidades do papel, sobre seus limites físicos e conceituais. Havia ali um impulso: tornar a palavra concreta, fazê-la intervir. Como saltar da página?

Acconci repetia incessantemente: *uma vez escritor, sempre escritor*. Não como afirmação de permanência, mas como diagnóstico irrecusável de uma contaminação irreversível – um estado crônico em que a escrita já não se limita ao gesto de inscrever-se

sobre a página. Porque escrever, comprehende ele, não é necessariamente depositar signos sobre um suporte fixo, mas operar deslocamentos, produzir relações entre superfícies, forças e intensidades. É exatamente nesse entendimento que o salto acontece – não um salto metafórico, mas uma defecção concreta, física: um êxodo da página para o espaço – do papel para o corpo. Em entrevista concedida a Shelley Jackson,² Acconci comenta uma leitura realizada no *Longview Country Club*, em Washington, nos Estados Unidos. A peça consistia em caminhar de uma extremidade do espaço até a outra, lendo uma palavra a cada passo. Indo em uma direção, cada palavra era um advérbio; no retorno, a cada passo, uma locução prepositiva. Ao rememorar essa experiência – uma das primeiras em que a escrita se desloca para fora da página, anterior ainda às *Street Works* que irá propor a partir de 1967 em primeira versão em uma edição da revista *0 to 9* – Acconci se pergunta:

Eu estava tentando explodir palavras no espaço, ou estava tentando atravessar o espaço por meio das palavras? Acho que havia um vaivém. Por um lado, era evidente que eu sentia a necessidade de me afastar da página, então colocava as palavras no espaço; mas, ao mesmo tempo, provavelmente eu estava com medo — e só conseguia atravessar o espaço por meio das palavras. (Acconci 2007: trad. nossa)

Uma
palavra
a
cada
passo.

Sua pele tornou-se uma lâmina fina de fibras sobrepostas, seu corpo, um grafite deslizando no espaço, inscrevendo-se ao invés de inscrever. O artista iniciou um novo projeto: escrever sem folha, sem suporte, sem espaço pré-dado. E nós caímos junto com ele. Encontrou-se num ponto de ruptura: não queria planejar, não queria ler histórias, queria deslocar a escrita do campo imaginativo para a arena do real. Apenas fazer instruções para ações. Algumas realizadas ou não, mas sempre realizáveis. Escrever com o corpo, contra o corpo, no corpo. Algo concreto, que rasgasse o espaço como um corpo apressado-pensado como escrita.

TRADEMARKS [MARCAS REGISTRADAS]

Setembro de 1970

Atividade fotografada / Impressões em tinta

Sentado nu no chão, mordo a mim mesmo — mordo quantas partes do meu corpo minha boca consegue alcançar.

Aplico tinta de tipografia em cada mordida; as marcas das mordidas são carimbadas, como impressões digitais, nas superfícies ao meu redor (parede, chão, móveis, papel, no corpo de outra pessoa, nas roupas de outra pessoa...)³ (Acconci 2007: trad. nossa)

Mordeu braços, pernas, coxas, músculos, joelhos. Fez de si um chiclete sem gosto. Cravou seus dentes na própria carne, deixou sua marca impressa em cada superfície disponível. Essas marcas foram tingidas, transferidas para o papel, em uma inscrição violenta da presença (*Trademarks*, performance, 1970). Não apenas as performances de Acconci eram como seus textos iniciais, mas os próprios textos iniciais eram certamente muito parecidos com suas performances. Quando faço uma peça, escreveu Acconci, estou automaticamente refazendo, desfazendo, peças passadas. O corpo em tradução do corpo do texto e o corpo do texto em tradução do corpo, em revezamentos contínuos. Fazendo, refazendo e desfazendo: Acconci cuspia na sua mão e engolia a saliva novamente, cuspia novamente em sua mão e engolia a saliva mais uma vez, e o fez mais algumas vezes. Às vezes espalhava pela sua boca, ou deixava o líquido fluir pelas suas mãos para ficar pendurado na ponta de seus dedos (*Waterways: Four Saliva Studies*, 1971, super 8, 20 min).

WATERWAYS: FOUR SALIVA STUDIES [VIAS D'ÁGUA: 4 ESTUDOS DE SALIVA]

1971

Câmera fixa no meu rosto, do osso da bochecha até o queixo.

Estou enchendo minha boca de saliva.

Minha boca enche, minhas bochechas estufam. Não consigo mais segurar, estou prestes a explodir, a saliva escapa entre os lábios e escorre pelo queixo, minha boca explode, a saliva espirra na direção da câmera.

Meu queixo apoia sobre minha mão, palma virada para baixo, a borda da mão encostada no queixo. Produzo saliva dentro da boca e cuspo sobre o topo da mão. Estou construindo um monte de saliva no dorso da mão: o monte cresce, bem na frente da câmera.

Minha mão, com a palma virada para baixo, está apontada na direção da câmera. Quando a saliva pinga da minha boca no dorso da mão, eu assopro, empurro a saliva pela pista que se forma entre os dedos, na direção da câmera.

Minhas mãos estão em concha, logo abaixo da boca. A saliva escorre da boca e se acumula no vôlei das mãos, bem na frente da câmera.⁴ (Acconci 2007: trad. nossa)

2. até que

Você aí, sentado ou não. Você aí, e meu corpo aqui. Entre seus olhos e esta página, palavras pousam, deslizam, hesitam. O olho abre e fecha – mas as palavras não piscam.

Há um intervalo, um atrito. O corpo pousado, lendo, transpira. Ao redor, coisas. O olho lê devagar, pisca, e a pele responde. Suor lento. Da saliva ao suor. Do sêmen ao sangue. Do mijo. Os fluidos. As palavras. As marcas. Os riscos.

HAND & MOUTH [MÃO & BOCA]

Maio de 1970

Filme Super 8, pb

3 minutos

Câmera fixa me filma da cintura para cima:

Estou enfiando minha mão dentro da boca. Empurro a mão tão fundo que começo a engasgar, tossir, até que minha mão se puxa para fora da boca...

Enfio a mão de novo, mais fundo, de novo – fica mais difícil a cada vez. Mais cedo ou mais tarde, não vou mais conseguir fazer isso...⁵ (Accconi 2007: trad. nossa)

Seu corpo, sempre à beira do erro, do equívoco. Correndo o risco de tornar-se ficção. Um corpo escrito e desescrito sem grafite pelo mundo.

Accconi inseriu o punho inteiro na boca. Até o limite. A mandíbula não abria mais, os músculos travavam, o punho fechado sufocava dentro de si (*Hand and Mouth*, 1970). Depois, cobriu os olhos com uma venda preta, posicionou-se diante da câmera, imóvel. Do outro lado, invisíveis, os ataques vinham. Bolas de borracha disparadas contra seu corpo, uma após a outra. Ele não via, mas reagia (*Blindfolded Catching*, 1970, super 8, 3 min, mudo). Tentava pegar cada bola que era disparada contra seu corpo. Suas mãos pegavam poucas com precisão.

BLINFOLDED CATCHING [PEGANDO DE OLHOS VENDADOS]

Junho de 1970

Filme Super 8, pb

3 minutos

Câmera fixa me filma em corpo inteiro, em pé, de olhos vendados, com as costas encostadas na parede: uma de cada vez, repetidamente...

Bolas de borracha são arremessadas em mim, vindo de fora do quadro.

Eu tento pegar a bola que não posso ver... ergo os braços na frente do rosto, tento antecipar quando a próxima bola vai ser lançada – o erro, o movimento é em vão...

Sou acertado por uma bola, meu corpo se dobra, é tarde demais para me proteger...⁶ (Accconi 2007: trad. nossa)

Accconi simplesmente fez isso. E fez de novo. E de novo. Até que, em dado momento, apontou. Apontou para todos nós. Não, melhor: *apontou para si*, e ao fazer isso, rasgou o

gesto no meio – apontou de volta para nós. (*Centers*, 1972, super 8, 23 min, mudo). Antes de apontar, ele se posicionou. Se reposicionou. Realinhou corpo, eixo, câmera. Corrigiu o próprio centro. Centralizar é impossível – e, ainda assim, ele insiste. Testa o próprio limite do centro até que ele falhe. Fazer do centro um ponto descentralizado e flutuante.

Acconci escrevia percursos, desenhava vetores, traçava mapas corporais. A escrita como vetor cinético. A linguagem como músculo. Como delirar o corpo até que ele escape da lógica de causa e efeito? Como fazer da instrução não um imperativo, mas uma rachadura no próprio aparelho que organiza o mundo?

CENTERS [CENTROS]

fevereiro de 1971

Aponto para minha própria imagem no monitor de vídeo: tento manter meu dedo constantemente no centro da tela – sigo estreitando meu foco até que tudo se reduz à ponta do meu dedo.⁷ (Acconci 2007: trad. nossa)

Quando destituída de sua função normativa, a instrução – em sua possibilidade poética – implode sua própria gramática. Ela deixa de ser comando e vira contaminação. Uma agência sem eixo fixo, sem centro, sem teleologia. Uma máquina de instabilidade que metaboliza oposições como visível e dizível.

Essa é uma operação recorrente não só em Acconci, mas em uma série de práticas artísticas desde os anos 60 – do minimalismo procedural ao conceitualismo linguístico, da performance às *open scores* [partituras abertas], da poesia procedural às músicas-instrução. O que há em comum não é um estilo, mas uma espécie de engenharia verbal aplicada ao real. Uma fabulação operatória. Belén Gache (2017) chama atenção para esse modo de funcionamento, em que “a separação entre concepção e realização da obra” (Gache 2017: 17) torna-se a base de tais propostas, alinhando partituras, algoritmos, receitas e instruções a processos artísticos que, quebrando a representação, firmam o operar. Operam diretamente sobre corpos, discursividades, espaços e temporalidades.

Setoda sociedade se ancora em “regras preestabelecidas, mais ou menos imperativas ou arbitrárias, que deve pôr em prática” (*ibidem*), o que fazem essas proposições senão *hackear* essa lógica? Rachar o protocolo? Em Acconci, evidentemente, a instrução parece mirar a exaustão. Não quer uma imagem definida, mas um processo aberto em seus inacabamentos, abertos a quem quiser executar. A imagem não é aquilo que se vê, mas aquilo que implode entre uma tentativa e outra.

Acconci fazia da palavra uma intensificação do gesto, e do gesto, uma dobra da linguagem. Oscilava entre texto e corpo, proposição e respiração, deslocando-se entre minimalismo, conceitualismo e uma fisicalidade quase agressiva. Uma prática onde a primazia da linguagem não se opõe à materialidade, mas a radicaliza. A instrução instala um campo aberto, proliferante e, sobretudo, contaminante. Uma superfície de

ativação que recusa qualquer estabilidade. Cada execução refaz o trabalho. Cada leitura reprograma sua potência. Não se trata de fidelidade, mas de infecção. De reinscrição contínua.

A proposta não é sobre como fazer uma coisa, mas sobre como desmontar o próprio fazer. Como produzir espaços onde qualquer um – agora, ali, em qualquer lugar – possa engatar a máquina e fazê-la tropeçar de novo. Acconci simplesmente fez isso. Fez isso para que nunca mais fosse possível fazê-lo do mesmo modo.

Na sua primeira exposição em Nova Iorque, que aconteceu na *Grain Ground Gallery*, dissolveu os limites entre casa e galeria, instaurando um espaço contínuo, porém fragmentado. O deslocamento, aparentemente absurdo, tornava-se necessário: sua casa estava a 80 quadras dali. Sempre que precisava de sua escova de dentes, cruzava a cidade, buscava-a na galeria, voltava ao banheiro de casa, escovava os dentes, retornava à galeria e devolvia o objeto como se fosse algo emprestado (*Room Piece*, performance, 1970). Um gesto que, ao mesmo tempo, deslocava a intimidade para o espaço institucional e revelava a cidade como um corpo vivo a ser percorrido – um território onde a escrita se tornava movimento e o movimento, linguagem.

ROOM PIECE [PEÇA QUARTO]

Gain Ground Gallery, Nova Iorque

Janeiro de 1970

Três finais de semana, em horários variados; dimensões variáveis.

A cada final de semana, os objetos móveis de um cômodo do meu apartamento (no centro, 102 Christopher Street) são deslocados para a galeria (na parte alta da cidade, 246 West 80th Street). Os objetos ficam armazenados em caixas dentro da galeria.

10 e 11 de janeiro: cozinha

17 e 18 de janeiro: sala/quarto e banheiro

24 e 25 de janeiro: ateliê

Durante esse período, meu espaço doméstico se estende por oitenta quarteirões, entre o apartamento e a galeria. Sempre que preciso de algo que está guardado na galeria, subo até lá, pego o objeto, levo de volta para meu apartamento, uso, e depois retorno o objeto para a galeria quando termino.

Na *Gain Ground Gallery*, uma *checklist* fixada na parede define meu “apartamento expandido”, registrando minha movimentação diária entre esses dois pontos extremos. A *checklist* anota quais objetos foram levados, os horários de retirada e devolução, as rotas e os meios de transporte utilizados.

No último final de semana, algumas caixas recebem a marcação 'X'.

Um aviso na parede informa que essas caixas podem ser roubadas.⁸ (Acconci 2007: trad. nossa)

Acconci escrevia percorrendo a cidade. Jogava adjetivos e artigos ao caminhar. Acconci estava enchendo a cidade de adjetivos e artigos ao percorrê-la de lá para cá. Em suas transmutações deslocalizadas. Seus translados contínuos.

FOLLOWING PIECE [PEÇA DE SEGUIR]

1969

Nova Iorque, em vários locais

A cada dia, escolho, aleatoriamente, uma pessoa andando pela rua.

Sigo uma pessoa diferente todos os dias; continuo seguindo até que ela entre em um espaço privado (casa, escritório, etc.) onde não posso entrar.⁹ (Acconci 2007: trad. nossa)

Acconci estava se jogando de um lado da cidade para outro. Experimentou a cidade com frases longas. Saía pelas ruas da cidade e escolhia uma pessoa pelo acaso para, então, persegui-la até entrar em algum lugar que ele não conseguiria acessar. Caminhava atrás dela até que ela entrasse em algum lugar inatingível. Cada pessoa era um enunciado longo que, abruptamente, se interrompia (*Following Piece*, performance 1969).

Uma performance pode começar a qualquer momento.

Em qualquer lugar.

Assim como uma frase.

Assim como uma pergunta?

Assim como uma

palavra.

Acconci sabia disso.

Vito Acconci simplesmente fez isso.

Sim. Sim. Sim.

Até que suas performances se dissolveram.

Se esgotaram.

Sim. Sim.

Com certeza.

Isso.

Sim.

Definitivamente.

NOTAS

* Claudio Moreira é doutorando em Artes Visuais (linha de pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos) pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), mestre e bacharel em Artes Visuais pela mesma instituição, e especialista em Arte-Educação e Docência no Ensino Superior pela UNIAN/SP (2023). Atua como docente nos cursos de Artes Visuais (Bacharelado e Licenciatura) na Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC).

¹ Na instrução original, lê-se: “35 APPROACHES: A shelf on the wall of the exhibition area. I send a letter everyday to the gallery; each day’s letter is placed on the shelf. Each letter, typewritten, is dated; each letter addresses a different person, a specific possible visitor to the gallery: ‘You in the yellow shirt’ ‘You in the blue sneakers’ ‘the red skirt’ The letter reads: ‘I want you. I am enclosing a gift, a sample from my body, as an introduction and a token of my availability.’ The letter is signed by me and includes, stuck to the bottom of the page, a small circular plastic container that encloses material from my body (hair, fingernail clippings, saliva, blood, semen...) If the letter isn’t taken by the end of the day, it’s replaced, the next day, with the next letter.” (Accconi 2006: 251)

² Disponível em: <https://www.thebeliever.net/an-interview-with-vito-acconci/>. Acesso em: 17 de Junho de 2025.

³ “TRADEMARKS: September 1970 Photographed activity/ Ink-prints Sitting naked on the floor, and biting myself: biting as many parts of my body as my mouth can reach. Printers’ ink is applied to each bite; bite-prints are stamped, like finger-prints, on convenient surfaces around me (wall, floor, furniture, paper, another person’s body, another person’s clothes...).” (*idem*: 204).

⁴ “WATERWAYS: Fixed camera on my face, from cheekbones to chin. 1. I’m filling my mouth up with saliva. My mouth is full, my cheeks swell: I can’t hold it in, I’m about to burst – saliva slips out between my lips, and dribbles down my chin -- my mouth explodes, saliva shoots out toward the camera. My chin rests on my hand, palm down, the edge of my hand against my chin. I work up saliva inside my mouth, and spit onto the top of my hand, I’m building a mound of saliva on the top of my hand -- the mound mounts up, in front of the camera. My hand, palm down, is pointed toward the camera. When the saliva drips out of my mouth, onto the back of the hand. I blow it down the runway of my fingers, toward the camera. My hands are cupped below my mouth. The saliva dribbles out of my mouth, and into the cup of my hands, in front of the camera.” (*idem*: 209)

⁵ “HAND & MOUTH: Fixed camera shoots me from the waist up: I’m pushing my hand into my mouth, I’m pushing my hand in so far that I’m choking, I’m coughing, my hand pulls out of my mouth... I’m pushing my hand in again, deeper, again, it gets harder each time, sooner or later I wouldn’t be able to do it again...” (*idem*: 185)

⁶ “BLINFOLDED CATCHING: Fixed camera shoots me, full-body, standing blindfolded with my back to the wall: one at a time, over and over again... from off-screen, rubber balls are thrown at me, I’m trying to catch the ball I can’t see ... I’m raising my arms up in front of my face, I’ve anticipated when the next ball will be face, thrown, I’m wrong, my motions are wasted... I’m hit by a ball, my body doubles over, it’s too late to protect myself...” (*idem*: 183)

⁷ “CENTERS: Pointing at my own image on the video monitor: my attempt is to keep my finger constantly in the center of the screen—I keep narrowing my focus into my finger.” (*idem*: 245)

⁸ “ROOM PIECE: Each weekend, the movable contents of one room in my apartment (downtown, at 102 Christopher Street) are re-located at the gallery (uptown, at 246 West 80th Street). The contents are left in boxes and stored at the gallery. January 10,11: kitchen; January 17,18: living-room/bedroom & bathroom; January 24,25: workroom. Each weekend, my living space extends for eighty blocks, between apartment and gallery. Whenever I need something that's stored at the gallery, I go uptown to get it, bring it back to my apartment where I can use it, and return it to the gallery when I've finished with it. At Gain Ground, a checklist on the wall defines my 'extended apartment' by noting my daily activity between its two farthest points. checklist notes the objects: taken, the times of pick-up and return, the routes and means of transportation. During the final weekend, certain boxes are marked 'y! A wall label announces that these boxes may be stolen from.' (idem: 146)

⁹ “FOLLOWING PIECE: Each day I pick out, at random, a person walking in the street. I follow a different person everyday; I keep following until that person enters a private place (home, office, etc.) where I can't get in.” (idem: 76)

Bibliografia

- Acconci, Vito (2007), *Diary of a body*, New York, Granary Books.
- (2006), *Language to cover a page*, Edição de Craig Dworkin, Cambridge, MIT Press.
- Acconci, Vito; Jackson, Shelley (2007), *A Conversation with Vito Acconci*. Disponível em: <<https://www.thebeliever.net/an-interview-with-vito-acconci/>>. Acesso: 17 de Junho de 2025.
- Gache, Belén (2017), *Instruções de uso: partituras, receitas e algoritmos na poesia e na arte contemporâneas (a forma “partitura” e as novas formas literárias)*. Florianópolis, par(ent)esis.
- Gerber Bicceci, Verónica (2013), *Mudanza*. Bilbao, Consonni.