

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

CAMILA MOREIRA GOMES

**Palestra-performance:** um estudo sobre suas formas, modos de operação e processos

São Paulo

2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

CAMILA MOREIRA GOMES

**Palestra-performance:** um estudo sobre suas formas, modos de operação e processos

**Versão original**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Linha de Pesquisa: Texto e Cena

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos de Araújo Silva

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Gomes, Camila Moreira

Palestra-performance: um estudo sobre suas formas, modos de operação e processos / Camila Moreira Gomes; orientador, Antônio Carlos de Araújo Silva. - São Paulo, 2022.

175 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia  
Versão original

1. Palestra. 2. Performance. 3. Sofia Medici. 4. Ivana Müller. 5. Plataforma ÀRÀKÁ. I. de Araújo Silva, Antônio Carlos. II. Título.

CDD 21.ed. - 792

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

GOMES, Camila Moreira. **Palestra-performance**: um estudo sobre suas formas, modos de operação e processos. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Aprovado em: \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ 2022.

Banca Examinadora

---

Prof. Dr. Antonio Carlos de Araújo Silva (Orientador)

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento:

---

Profa.

Instituição:

Julgamento:

---

Profa.

Instituição:

Julgamento:

Para Lucilia e Vicente.

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, que não desiste de nada e ao meu pai, por pavimentarem todas as estradas que desejo percorrer na vida. À Leila, que renova a doçura do laço familiar.

À Maria, amiga certa, pela fraternidade que não se dobra à distância. Ao meu pequeno Lorenzo, suspiro diário de alegria, esperança e descobertas.

Aos meus amados Felipe e Daidrê, por compartilharem comigo suas ideias, leituras, sugestões, angústias e, principalmente, a amizade. Parte de vocês segue nestas páginas! E aos que fazem da minha vida um caminho menos solitário e mais belo: Edu, Paula, Larissa, André, Igor, Leticia e Tiago, Danusa, Henrique, Pedro.

A todos aqueles/as que contribuíram com materiais e perspectivas fundamentais a esta investigação: Sofia Medici, Wojtek Ziemilski, Ana Bernstein, Deborah Figueiredo, I.M. Company, Daniele Avila Small, James Stanley, Felipe Ribeiro, Plataforma ÀRÀKÁ, Kátia Brito, Vanessa T. de Oliveira, Angela Materno e Marina Vianna.

Ao PPG em Artes Cênicas da USP, seu corpo docente e funcionários. Em especial, à Profa. Sayonara Pereira. Aos meus colegas editores da Revista Aspas, com os quais tanto aprendi e, afetuosamente, ao Mateus Fávero, que se tornou um amigo.

À CAPES/PROEX pela bolsa de estudos neste mestrado, financiamento indispensável à consistente manutenção das pesquisas acadêmicas neste país.

Aos queridos colegas do grupo de orientação, pela colaboração amorosa e partilha crítica ao longo desse tempo: Elisa Band, João B. Caldeira, Diego Moschkovich, Renan Marcondes, Eder Asa, Vinicius Meloni, Alberto Villareal, Sergio Zlotnic, Alana Araújo, Kil Abreu, Simone Shuba, Ney Piacentini, Gabriel Jenó, Dante Arruda, Bruno da Silva, Artur Kon e Daniel Vianna.

Às mestras Flora Sússekind e Sílvia Fernandes, por tecerem valiosas considerações em minha banca de qualificação, por toda a ajuda e suporte para que fosse possível seguir em frente!

Para concluir, com a importância e o afeto desse gesto, ao meu orientador Antonio Araújo, que me estendeu a mão nesta entrada na pós-graduação e seguiu, atentamente, amparando meus passos. Obrigada por acolher meus pensamentos e por dividir comigo a sensibilidade do seu olhar.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Pascal tinha um abismo, que ia aonde ele ia.

Charles Baudelaire

## RESUMO

Gomes, Camila Moreira. **Palestra-performance**: um estudo sobre suas formas, modos de operação e processos. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Esta dissertação investiga a palestra-performance a partir do que foi percebido como um aparecimento recorrente nessa prática performativa: uma certa disposição visual dos elementos cênicos, a ligação com o ato de leitura e uma qualidade fragmentária, repleta de pausas e recortes dos materiais expostos pelos artistas. A fim de refletir sobre aquilo que permite essa cena ser composta, destaca-se como esses trabalhos se estruturam sob a forma de fragmentos, que quando montados, justapostos, exibem sua qualidade processual. Traçando contornos teóricos sobre a palestra-performance, cita-se autores como Husemann (2004), Bleeker (2012), Frank (2013) e Oliveira (2014). São, ainda, analisados três modos diferentes de abordagem desse fenômeno, ao apresentar duas artistas e um coletivo cênico como estudo de caso: Sofia Medici e o uso de arquivos; Ivana Müller, que apresenta uma hipótese absurda para uma investigação científica; e Plataforma ÀRÀKÁ ao desconstruir a formalidade do ato de palestrar, tornando a cena preponderante.

Palavras-chave: Palestra. Performance. Sofia Medici. Ivana Müller. Plataforma ÀRÀKÁ.

## ABSTRACT

GOMES, Camila Moreira **Lecture-performance**: a study of its forms, modes of operation and processes. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

This dissertation investigates the lecture-performance from what was perceived as a recurrent appearance in this performative practice: a certain visual disposition of the scenic elements, the connection with the act of reading and a fragmentary quality, full of pauses and cuttings of the materials exposed by the artists. In order to reflect what allows this scene to be composed, highlights how these works are structured in the form of fragments, which when assembled, juxtaposed, exhibiting their prosessual quality. In order to offer theoretical contours of the lecture-performance, are cited authors such as Husemann (2004), Bleeker (2012), Frank (2013) e Oliveira (2014). Three different ways of approaching this phenomenon are also analyzed, by presenting two artists and a scenic collective as case study: Sofia Medici and the use of archives; Ivana Müller, who presents an absurd hypothesis for a scientific investigation; and Plataforma ÀRÀKÁ by deconstructing the formality of the lecturing act, making the scene preponderant.

Keywords: Lecture. Performance. Sofia Medici. Ivana Müller. Plataforma ÀRÀKÁ.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: <i>Tradução Simultânea</i> (2012), no <i>Zürcher Theater Spektakel</i> , em Zurique (Suíça). Em cena, sentada à mesa, a artista Sofia Medici. ....	82
Imagem 2: <i>Tradução Simultânea</i> (2020), para o Centro Cultural Kirchner. Em cena, Sofia Medici. ....	82
Imagem 3: captura de tela da gravação de <i>Nostalgia de uma Ficção Científica Futura</i> (2016), em 00:25 segundos. Em cena, sentadas à mesa, Laura Kalauz e Sofia Medici.. ....	99
Imagem 4: uma das fotografias exibidas em <i>Nostalgia</i> , com diagramação da Pehuén Editora. Traje para a cerimônia de iniciação <i>Hain</i> , dos <i>SelK'nam</i> . Fotografia atribuída a Martin Gusinde (1923) .....	108
Imagem 5: <i>Aceita-se dinheiro</i> (2018), na Casa Victoria Ocampo. Em cena, ao fundo e de pé, Sofia Medici; sentado do lado esquerdo da tela, ao fundo, Pablo Arturo. O público está sentado ao redor da mesa.....	120
Imagem 6: captura de tela da gravação de <i>O quanto pesam meus pensamentos</i> (2003), em 02 minutos e 59 segundos. Em cena, Bill Aitchson. ....	135
Imagem 7: captura de tela da gravação de <i>O quanto pesam meus pensamentos</i> (2003), em 40 minutos e 26 segundos. Em cena, Bill Aitchson sentado e Ivana Müller no telão. Os dois bebem um copo com água. ....	142
Imagens 8 e 9: Ivana Müller experimentando o peso de seus pensamentos. Na esquerda, os pensamentos pesados. Na direita, os pensamentos leves. ....	145
Imagens 10, 11, 12 e 13: captura de tela da gravação de <i>Experimento Concreto</i> (2020) no primeiro minuto. Sequência de quatro instantes seguidos, nos quais há uma transição entre as imagens: dos olhos da performer (esquerda superior) até os vidros da mesa (direita inferior) serem revelados. Em cena, a performer Laís Machado.....	149
Imagem 14: captura de tela da gravação de <i>Experimento Concreto</i> (2020), em 14 minutos e 40 segundos. Na cena, a performer Laís Machado.....	152
Imagem 15: captura de tela da gravação de <i>Experimento Concreto</i> (2020), em 49 minutos e 32 segundos. Na cena, vidros quebrados no chão e a mesa já mais vazia.....	155

Imagem 16: captura de tela da gravação de <i>Experimento Concreto (2020)</i> , em 31 minutos e 54 segundos. Na cena, cacos de vidro lançados ao chão. No canto superior à esquerda da imagem, pode-se ver o letreiro que marca as divisões teóricas do espetáculo.....	157
Imagem 17: <i>Experimento Concreto</i> – Plataforma ÀRÀKÁ (BA). Complexo Sul 2020. Imagem criada a partir de fotos de Guto Muniz.....	158
Imagem 18: captura de tela da gravação de <i>Experimento Concreto (2020)</i> , em 51 minutos e 54 segundos. Mesa com bolo, vela, cacos de vidro e confetes.....	162

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>12</b>
<b>2 APROXIMAÇÕES À PALESTRA-PERFORMANCE</b>	<b>19</b>
2.1 CECI N’EST PAS UNE CONFÉRENCE, CECI N’EST PAS UNE PERFORMANCE	22
2.2 DERIVAS HISTÓRICAS	33
<b>3 MODOS E PROCESSOS DA PALESTRA-PERFORMANCE</b>	<b>48</b>
3.1 FRAGMENTO ENQUANTO ESTRUTURA	48
3.2 ENQUADRAMENTOS PRECÁRIOS	57
3.3 O PROCEDIMENTO DE MONTAGEM	63
3.4 MESA, TELA E PAPEL	69
<b>4 SOFIA MEDICI: DOCUMENTOS, HISTÓRIA E APAGAMENTO</b>	<b>78</b>
4.1 <i>TRADUÇÃO SIMULTÂNEA</i> (2011/2020)	80
4.2 <i>NOSTALGIA DE UMA FICÇÃO CIENTÍFICA FUTURA</i> (2016)	94
4.3 <i>ACEITA-SE DINHEIRO</i> (2018)	111
4.4 REPETIR PARA MODIFICAR	120
<b>5 IVANA MÜLLER: O ABSURDO E O FICCIONAL COMO PALESTRA</b>	<b>125</b>
5.1 <i>O QUÃO PESADOS SÃO MEUS PENSAMENTOS</i> (2003)	127
<b>6 PLATAFORMA ÀRÀKÁ: A PREPONDERÂNCIA DA CENA</b>	<b>146</b>
6.1 <i>EXPERIMENTO CONCRETO</i> (2020)	148
<b>7 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>163</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>168</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Em um dos textos que cito nesta dissertação, a autora diz que a palestra-performance põe em jogo um estado ou um traço do “não saber”<sup>12</sup>. Diante daquilo que não se sabe, que é próprio do ato do conhecimento, o/a artista se movimenta e coloca em cena o caminho dessa “descoberta” (ainda que pouco a encontre). Posso dizer que a minha relação com o tema se desenrolou de modo semelhante. Reconhecer o território da palestra-performance em seu espectro amplo, como um formato cênico já percorrido há tantas décadas e por tantos artistas foi algo que emergiu, para mim, neste percurso.

Ao propor um projeto de pesquisa para ingressar no mestrado acadêmico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, da Universidade de São Paulo, em sua primeira versão, o intuito era pensar as práticas de arquivo, que tematizassem a memória, junto a trabalhos, que a meu ver e de maneira quase intuitiva, se agrupavam como palestras-performances. Portanto, apresentava um caminho bifurcado, que exigia, ainda adequações: enveredar pela relação entre memória/arquivo na cena ou pela palestra-performance como uma prática que desliza por outros temas.

Nesse primeiro momento, no recorte que pude oferecer, os trabalhos citados sequer apontavam para essa denominação, mas um em especial, tornava-se o modelo para todos os outros – o espetáculo *Small Narration* (2012), do polonês Wojtek Ziemilski. Após assisti-lo em uma sala de teatro da cidade do Rio de Janeiro, aquele trabalho não me abandonou. Nele, o artista permanecia lendo, por quase sessenta minutos, de maneira frenética, uma investigação que fez sobre seu avô, um ex-colaborador da polícia comunista polonesa. Essa dupla vida que seu avô levou – a de um cidadão comum e a de um agente especial – até então era desconhecida por Ziemilski. O artista nos revelava essa história a partir de uma profusão de dados e criações: relatos pessoais, fragmentos de vídeos de outros artistas como Xavier Le Roy, imagens de um homem idoso caminhando por uma casa, textos projetados na tela, trechos de jornais antigos. Houve uma certa experiência frenética no manejo daquela cena e uma certa nostalgia com aquela história que não pôde ser apreendida inteiramente, e, talvez por isso, me causou um impacto.

Por mais que os artistas poloneses - e de modo mais enfático os atores - sempre tenham me atraído por um traço ambíguo e contido em suas cenas, nesse caso, houve um

---

<sup>1</sup> Husemann, 2004.

<sup>2</sup> Em adição, pode-se ler também como Small (2021) desdobra essa noção de “não saber” posta por Husemann, relacionando-a ao despertar de um pensamento crítico.

estranhamento. A sensação era de que eu não sabia definir aquilo que eu tinha acabado de assistir, como algo que escapa ao que já conhecemos – um “abismar-se” diante do desconhecido. Possivelmente, é o que me trouxe até aqui.

O meu percurso acadêmico imediatamente anterior ao mestrado está ligado à passagem pela graduação em Estética e Teoria do Teatro, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Para encerrá-la, em meu trabalho de conclusão de curso<sup>3</sup>, dediquei-me a investigar a relação entre memória e arquivo nos diários de artistas, escritores. Era um tema que já me tomava fora do circuito acadêmico e mesmo sem analisar o âmbito das artes da cena, pensar o que parece “menor”, as sobrevivências de uma criação ou o seu aspecto pouco visitado, como uma memória que resiste a sua total aniquilação na produção de um artista, me atraía.

Para iniciar a pós-graduação, questionei-me de que modo uma cena poderia carregar esse caráter de esboço que o artista apresenta como sendo o próprio trabalho? E, ainda, esses traços como a fragmentação, o inacabamento, a possibilidade de montar um pensamento, que são, para mim, um modo de olhar para o fazer artístico, pareciam encontrar uma correspondência naquele exemplo que Ziemilski levava para a cena. Ainda movida por essa relação temática entre memória e arquivo, outros trabalhos apontavam um modo de operação muito semelhante. Havia ali uma qualidade provisória, parcial, que comportava e assumia suas falhas e me parecia um território interessante a ser vasculhado.

Foi assim que, após algumas reescrituras do material apresentado como projeto inicial, esta investigação foi se organizando de modo que pudesse analisar os procedimentos recorrentes na palestra-performance, na qual reside a simplicidade do gesto e de uma forma que expõe palavras e imagens.

Mesmo com essa abertura de perspectiva, se menciono que, anteriormente, havia um desejo por investigar a relação desses trabalhos em palestra-performance com a memória, o arquivo e a cena, ele não se esvai. Ainda que meu olhar tenha buscado novos objetos cênicos que apontaram outras abordagens temáticas, encontra na cena de Sofia Medici, por exemplo, a possibilidade de trazer um exemplo que tematiza e expõe essas ligações, ao percorrer a história cultural e política do povo argentino.

O que pude estabelecer nestas páginas é um estudo sobre aquilo que aparecia com uma certa recorrência nesses trabalhos, um modo como se apresentavam em repetição.

---

<sup>3</sup> Trabalho de conclusão de curso entregue como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Estética e Teoria do Teatro intitulado por “A escrita do diário: práticas de arquivamento e destruição” (2019), orientado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marina Teixeira Werneck Vianna.

Logo, para pensar contornos conceituais é preciso mesmo se repetir, citar, desdobrar, fazer pausas, enfrentar a descrição dos objetos, experimentar modos diferentes de abordá-los e assumir a impossibilidade de esgotá-los. A fim de lidar também com a minha perspectiva para as palestra-performance que destaco, tentarei dar algum sentido para os casos abordados, oferecer seus indícios, seu modo de operação, com a cautela de manter suas aberturas.

Há um importante texto da pesquisadora Eleonora Fabião intitulado “Performance e Precariedade” (2011), em que ela utiliza a noção de *precariedade* como referencial teórico para “pensar performance e como estratégia dramatúrgica” (2011, p. 65). A palavra, segundo pensa a autora, não designaria, de maneira alguma, aquilo que é desprovido de qualidade artística ou que se torna menos valoroso ou incapaz de germinar uma possibilidade de criação. Ao contrário, faz-nos perceber que por carregarem uma qualidade móvel, de um corpo que se coloca em experiência e, ainda, diante da impossibilidade de traçar definições para o campo da performance, esses trabalhos podem ser percebidos como:

elogios ao precário porque desestabilizam mecânicas comportamentais, rotinas cognitivas e hábitos de valoração; porque desfixam sentido e desmontam convenções; porque inventam através da execução de programas psicofísicos, novos corpos, possibilidades de encontros, agrupamentos e devires. Performances são elogios ao precário porque suspendem o estabelecido. O trabalho do performer é revelar e valorizar essa precariedade emancipadora do vivo. Precariedade que, no corpo performativo, deixa de ser uma condição lamentável do que está irremediavelmente condenado ao tempo para se revelar como potência. (FABIÃO, 2011, p. 66)

Assim sendo, podemos observar que os trabalhos em palestra-performance que serão destacados, problematizam a noção de uma palestra que anseia por transmitir um saber, ainda que haja o movimento de dar a conhecer ou partilhar uma perspectiva. Por mais que percebamos os artistas perseguindo certa temática, há algo que não se completa, que desabitua um modo de olhar, como nos propõe Fabião. Além disso, ainda que haja a percepção de uma continuidade, esses artistas precisam estabelecer pausas, cortes, como condição para seguirem um pensamento: nem que seja com um gesto de despedaçar um objeto em cena ou parar para ler um telão no fundo do palco.

É assim que podemos mirar os trabalhos mencionados nas próximas páginas: refletindo de que modo podem desmontar ou escapar de uma ideia habitual de palestra

(tanto as concernida aos espaços acadêmicos, quanto aquelas amplamente difundidas nos meios virtuais, corporativos, culturais)? Por outra: de que maneira reiteram o ato ou o gesto de palestrar ao criarem seus trabalhos artísticos? Quais sentidos esses trabalhos provocam a partir dos agrupamentos de ideias, imagens e palavras que nos mostram? Como os artistas investem seus corpos e operam ou procedem sobre seus materiais de trabalho e investigação?

A minha proposta, portanto, é que os capítulos se dividam da seguinte maneira: no primeiro, partir da síntese de um mapeamento bibliográfico a fim de levantar uma abordagem conceitual. Logo, mapear algumas questões como a autorreferencialidade, seu caráter processual, um traço histórico da palestra acadêmica e uma certa recorrência de aspectos visuais, ao citar alguns exemplos percorridos ao longo da pesquisa. Além disso, segue-se um breve percurso historiográfico, em que artistas de décadas anteriores a de Xavier Le Roy, tomado sempre como um precursor do formato, já se aventuravam por experimentar o ato de palestrar, inclusive, desconfiando e ironizando a relação com as instituições de ensino.

No segundo capítulo, a proposta é pensar os procedimentos observados: a frequente evocação ao ato de leitura; a utilização de imagens em telas, a mesa como um elemento centralizador para as operações cênicas; o ato de criação como a possibilidade de um gesto autorreferente, processual, parcial e inacabado; a forjada fluidez de uma oralidade, que na verdade, é repleta de pausas, interrupções, como condição de sua própria reflexão. Para isso, citaremos autores/as, a exemplo de: Salles (1998), Bardiot (2019), Agamben (2018), Zumthor (2014), Blanchot (2010) Didi-Huberman (2018; 2021).

Os dois capítulos que se seguirão irão abordar, descrever e analisar os casos escolhidos, refletindo de que maneira desarticulam ou oferecem uma perspectiva mais ampla para os referenciais teóricos dispostos anteriormente. A escolha por esses três casos se deu por duas vias: por serem trabalhos nos quais artistas mulheres tomam a cena (ainda que os executem junto a seus parceiros de trabalho) e no âmbito pessoal, porque a cada vez que pude assisti-los não se esgotaram em suas possibilidades de leitura, tornando, inclusive, difícil o exercício de lidar com suas descrições. Além do mais, após ter feito a análise desses casos foi possível perceber que além de uma certa disposição visual semelhante, eles apresentavam diferentes perspectivas para a ideia de um *fracasso*. E, nesse sentido, não se trata de uma falta de êxito em termos artísticos; muito pelo contrário.

Esses casos poderiam se mostrar plenamente iguais: um artista que se põe frente ao público e vai palestrar sobre um assunto, leva para o palco sua habitual mesa, cadeira, e um telão. Entretanto, esses artistas promovem outras rotas: ou porque expõem “tentativas errantes” (MERLEAU-PONTY, 1961) ou porque não se adequam plenamente àquilo que lhes poderia parecer uma repetição. Como se eles pudessem, dentro de aspectos bastante reconhecíveis, reinventar novos caminhos dentro dessa forma da palestra – seja por um tema que desarticula ou desconstrói caminhos históricos/teóricos, seja porque desafia preceitos científicos ou porque opera o ato de palestrar de maneira reiterada em sua trajetória artística. Logo, podemos considerar que os casos nos mostram três caminhos ou configurações distintas para pensarmos a cena da palestra-performance.

No terceiro capítulo comento e descrevo o caso de Sofia Medici, artista argentina que se utiliza do ato de palestrar em alguns trabalhos. O intuito é perceber de que maneira Medici consegue oferecer uma nova possibilidade de arranjos para sua cena, ainda que resgate lampejos de trabalhos anteriores – imagens, temas. É possível perceber que a artista mistura elementos pessoais junto a questões políticas, linguísticas, históricas, econômicas de seu país. Para que ela possa seguir, é preciso que uma proposta de trabalho falhe, e de certa forma, fracasse ou não possa se concretizar, se apresentando, dessa maneira, como inconclusivo, lacunar. Por isso, são descritos três trabalhos que ela apresenta em sequência, de maneira que cada um apresenta o resgate de um aspecto daquele que lhe antecedeu.

Além do mais, podemos dizer que a artista se mantém mais atrelada ao que poderíamos esperar de uma palestra: uma pesquisa de dados, informações, citações, documentos, episódios da história de seu país. Há uma mobilidade menos evidente: a artista – e seus parceiros de cena – se mantém mais focados na apresentação desses elementos, típicos de quem, para palestrar, precisa embasar ou ilustrar seu tema. O que chama atenção nesse caso é o modo como ela traça a relação entre esses materiais, fugindo da lógica de uma palestrante que organiza, justifica, contextualiza seus argumentos.

No quarto capítulo está disposto o caso da coreógrafa Ivana Müller (junto de seu parceiro de trabalho Bill Aitchison), em que ela se propõe experimentar o peso de seus pensamentos: uma hipótese que já é absurda e falida desde seu anúncio. Mesmo que a cena pareça oferecer os indícios de uma palestra científica, o imponderável dessa ideia já desarticula ou alarga qualquer evidência – não se pode aferir um pensamento. Portanto,

ainda que Müller crie condições para atestar sua pesquisa, seu contexto é absolutamente ficcional. Esse traço não enfraquece sua proposta: ao contrário, torna mais bonita a experiência de um corpo que se coloca em dúvida e que se lança ao desconhecido.

No quinto e último capítulo, descrevo o trabalho da Plataforma ÀRÀKÁ, que é composta por Laís Machado e Diego Araújo. A cena também põe em jogo a relação com um experimento: entretanto, nesse caso, os artistas, com Machado em cena, desmontam a ideia de uma pseudociência que forjou um Brasil habitável apenas por homens brancos, um grupo cheio de privilégios à espreita de sua metrópole. Os artistas conjugam a exposição de um percurso teórico a uma beleza cênica, que atravessa qualquer previsibilidade de organização de uma palestra. Nesse caso, trata-se de um trabalho exibido virtualmente, em decorrência da pandemia do novo coronavírus, no qual o formato da palestra perde seus contornos, cedendo mais espaço para a estruturação da cena, ainda que também mantenha um rigor na apresentação e no desdobramento de perspectivas conceituais. Percebemos a falência e o fracasso de um país, que segue ainda matando seu povo, os jovens, as mulheres e os homens negros.

Vale destacar que todos esses artistas mencionados executam obras nos campos da performance, do teatro, das artes visuais, de maneira que as suas palestras-performances dão a ver essas vivências.

Temos, portanto, artistas lidando e operando com suas ideias, colocando a si mesmos em cena, seus materiais, seu recorte e sua perspectiva sobre uma realidade que os rodeia. Amparados pelo ato de palestrar, perseguem e expõem um assunto, uma questão, uma pesquisa ou investigação sobre algo. O percurso traçado nessas páginas não tem valor conclusivo, de definição de um formato, elencando a rigidez de seus traços para que se torne legível. Entretanto, falar de uma certa recorrência é pensar, sim, uma forma, naquilo que ela tem de mais maleável: o modo como cada artista pode encarar, moldar, tatear sua matéria. Novamente nas palavras de Fabião (2009): estejamos atentos a como “formas não são fôrmas, como formas são momentos da experiência-mundo, cada espetáculo encena uma resposta – resposta provisória, parcial, participante: resposta-corpo” (2009, p. 245).

Por fim, considero que essa investigação assume a exigência de um estudo – saber o que já foi dito sobre essa prática, tomar notas, resumos, fazer revisão bibliográfica, historiográfica, pensar junto a outros/as que já pensaram o tema, comportar também os

seus esquecimentos, as suas ausências. Para que, dessa maneira, possamos nos confrontar com as cenas, abrir um campo de análise e perceber como elas nos causam desvios ou reafirmações diante de tudo o que foi percorrido.

É importante também frisar que eu ingressei neste mestrado no ano em que a pandemia do novo coronavírus eclodiu no mundo, em 2020. Estas páginas, todas as leituras necessárias, as conversas, os trabalhos vistos, tudo que decorre desta pesquisa, de minha vida acadêmica e pessoal, ao longo desse tempo, estão sob esse impacto. O vírus nos afetou de maneiras distintas e, somado a ele, permanecemos em um país de pouca perspectiva para sua gente. De que modo (foi) é possível ver o mundo, com medo, de dentro de nossas casas? Já nos últimos meses vislumbramos um respiro, encontros presenciais na universidade e retornamos com mais tranquilidade às ruas, na medida em que tudo ao nosso redor voltou a se abrir: somente assim é possível abrir espaço dentro de si para pensar.

Dessa maneira, desejo que, para aqueles/as interessados/as em ler as páginas que se seguirão, esta dissertação possa ser um espaço de introdução a este tema, um espaço de descobertas ou para a consulta de fontes, ideias, traduções, análises e sobretudo, que desperte o interesse por aquilo que se mostra sempre como um abismo em nós.

## 2 APROXIMAÇÕES À PALESTRA-PERFORMANCE

E se consagrar (sacrare) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens.

Giorgio Agamben<sup>4</sup>

O interesse artístico pela investigação do ato de palestrar, nos últimos anos, não é algo percebido apenas no Brasil, tampouco é um movimento recente em outras partes do mundo. Nem mesmo o termo “palestra-performance” é um consenso entre seus criadores: “peça-palestra”, “peça-conferência”, “dança-palestra”, “palestra não-acadêmica”, “performopalestra”, “palestra-performance”, “palestra-intervenção”, ou em espanhol, “*conferencia performativa*”, “*conferencia dramatizada*”, e ainda, o termo em inglês, mais recorrente, “*lecture performance*” foram algumas terminologias possíveis de detectar. Essas diferentes nomenclaturas, no entanto, se não designam exatamente a mesma coisa, apontam o interesse em colocar a palestra no circuito das artes da cena, ainda que esses trabalhos se apresentem por um caráter interdisciplinar.

O capítulo traçará alguns aspectos recorrentes da prática da palestra-performance, afastando-se, entretanto, de qualquer definição limitante. O objetivo é tentar uma aproximação com trabalhos que assim se intitulam, apontando questionamentos e procedimentos a partir de exemplos observados e lidando, certamente, com uma abordagem teórica, analítica, conceitual. Isso se dará a partir de uma revisão bibliográfica teórica, com a disposição de alguns exemplos e um breve percurso histórico, que pode encontrar ecos nos trabalhos atuais. É importante ressaltar que mesmo optando pela tradução “palestra-performance”, do inglês “*lecture performance*”, não se excluem as outras derivações possíveis; no entanto, a primeira se mantém como um norteador

Alguns autores apontam, inclusive, que não só os artistas se interessam ou tomam por base o ato de palestrar em seus trabalhos criativos, mas também toda uma sorte de “agentes culturais” (OLIVEIRA, 2014, p. 7). Logo, percebe-se mesmo a amplitude e difusão dessa prática artística. Além disso, o próprio ato de palestrar, não é uma atividade recente e já se encontra vinculado a todo tipo de conhecimento. Não é de se estranhar que

---

<sup>4</sup> AGAMBEN, 2007, p. 58.

muitos associem diretamente a palestra aos territórios acadêmicos, visto que é mesmo uma possibilidade de apresentação, de pesquisa e de ensino. Mas, com o que estamos nos deparando? De que maneira os artistas estão operando sobre esse território?

Conforme assinala Oliveira (2014), no livro "Conferencia performativa. Nuevos Formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos" (2014), essa "prática" se apresenta como um espaço que navega entre diversas possibilidades, sendo um território:

[...] híbrido, cruzado e um tanto bastardo que uniu aspectos práticos e discursivos da criação e que se situa entre o discurso e a ação artística, entre a reflexão e a produção, entre o conceitual e a performance, entre a investigação científica e o espetáculo e entre a mediação e a difusão da arte. (OLIVEIRA, 2014, p. 10, tradução nossa)<sup>5</sup>

Esse fragmento de Oliveira (2014) nos chama atenção para esse lugar "entre", em que o entrelaçamento de muitos aspectos torna pouco definíveis ou amplos os seus modos de ação. Inclusive, porque cada artista dentro de sua área de interesse, pode compreender o ato de palestrar a seu modo. Os (as) artistas ao percorrerem, exporem, perseguirem um determinado assunto, colocam em jogo o movimento de uma ideia, de um pensamento, de uma questão, de uma crítica, de uma incerteza, que torna visível uma trama infinita de relações teóricas, filosóficas, linguísticas, historiográficas, biográficas, científicas, entre tantas possíveis. Mas, sem dúvida, o que talvez nos seja importante observar é esse vigor discursivo, que se utiliza tanto da palavra, escrita ou falada/lida, assim como se utiliza da imagem, para se organizarem, em que a ação é o próprio ato de execução, de feitura desses trabalhos.

É possível citar uma série de trabalhos sob essa designação, percebendo-os em suas similitudes, distâncias, recorrências: *Small Narration* (2012), de Wojtek Ziemilski; *Descolonizando o Conhecimento: uma palestra-performance* (2013), de Grada Kilomba; as palestras-performances de Sofia Medici; *Sand in the Eyes* (2017), ou a recente *Antes de cair procure o amparo de sua bengala* (2020), ambas de Rabih Mroué; *How Heavy Are My Thoughts* (2003), de Ivana Müller; *Oil Pressure Vibrator* (2014), de Geumhyung Jeong; *Testigo de las ruinas* (2005), do Mapa Teatro; *The Last Performance* (1999), de

---

<sup>5</sup> No original: "[...] híbrido, cruzado y un tanto bastardo que vertientes prácticas y discursivas de la creación y que se posiciona entre el discurso y la acción artística, entre la reflexión y la producción, entre el conceptual y la performance, entre la investigación científica y el espectáculo y entre la mediación y la difusión del arte" (OLIVEIRA, 2014, p. 10).

Jérôme Bel; *Produto das Circunstâncias* (1999), Xavier Le Roy; *Stabat Mater* (2019), de Janaina Leite; *Vale da Estranheza* (2019), de Stefan Kaegi; *Colônia* (2017), de Gustavo Colombini, Vinicius Arneiro e Renato Livera; *Há mais futuro que passado* (2017), de Mariana Barcelos, Clarice Zarvos e Daniele Ávila Small; publicações como *A Room of One's Own: Women and Power in the New America* (2005), de Coco Fusco; *Cérebro Coração* (2021), de Mariana Lima. Há, também, as experiências virtuais feitas (ou refeitas) no último ano, em 2020, condicionadas pela pandemia de COVID-19: *Experimento Concreto*, da Plataforma ÀRÀKÁ, apresentada dentro do festival Complexo Sul, com curadoria de Filipe Vidal, Daniele Avilla Small e Paulo Mattos; o festival *My Documents*, que reuniu inúmeros artistas sob curadoria de Lola Arias; *Caminhos*, de Luiza Banov e Sayonara Pereira; a pequena mostra do coletivo deCurators, com supervisão de Aslan Cabral.

Esses exemplos, ainda que em diferença, possuem traços generalizantes e em comum: os artistas, frente a seu público, dispõem, exibem, desenham ou projetam imagens e discorrem sobre um tema, amparados por texto que é tanto decorado quanto lido. Percebe-se, portanto, que é estabelecido um jogo ou uma dinâmica de fricção entre o discursivo e o imagético, nos oferecendo uma cena que expõe ou conjuga, de maneira muito evidente, palavra e imagem. Há uma forte relação com a elaboração textual e as imagens criadas, que por sua vez, podem variar entre pequenas produções fílmicas, manejos de arquivos históricos, pessoais, fotografias, instalações dentro da cena, registros de trabalhos artísticos anteriores e até mesmo ter partes do texto falado projetado, dentre algumas das possibilidades.

Por outro lado, outros autores e pesquisadores desse tema também decidem criar seu enquadramento e observar certos trabalhos à luz dessa prática artística. As relações podem se tornar mais esgarçadas, inclusive, como quando alguns autores mencionam, por exemplo, as desmontagens cênicas (SMALL, 2018); as apresentações de fala mais livre, como a leitura pública de textos poéticos ou não-dramáticos (RILK, 2019); ou vão mais além e citam proximidade até com o cinema-ensaio<sup>6</sup> (RIBEIRO, 2011; RILK, 2019), tal como o de Jean Luc Godard, Agnès Varda, Chantal Aekerman, entre outros.<sup>7</sup> No entanto,

---

<sup>6</sup> Filmes entre o documental e o ficcional, de caráter experimental, que tem como um nome importante o do francês Jean-Luc Godard.

<sup>7</sup> Neste caso, não vamos considerar os processos de desmontagem cênica, falas livres ou leituras públicas na discussão sobre a palestra-performance.

a princípio, iremos lidar com a nomenclatura já designada pelos artistas, a fim de pensar como esses trabalhos se organizam e, dentro de suas similitudes, se diferenciam - o que não exclui que encontremos sobrevivências e correlações com outras formas cênicas.

## 2.1 CECI N'EST PAS UNE CONFÉRENCE, CECI N'EST PAS UNE PERFORMANCE

Uma mesa com papéis espalhados sobre a qual repousam uma ou duas luminárias com a luz direcionada para a superfície, livros, computador, um microfone, um copo com água, cadeiras, livros, uma tela ou painel ao fundo, em que algumas imagens podem ser projetadas ou desenhadas, um(a) ou mais artistas operando sobre esse material. Com essa descrição de imagem<sup>8</sup> poderíamos facilmente reconhecer ou localizar essa prática que temos chamado de “palestra-performance”. Para além de sua diversidade terminológica, não é raro encontrarmos essa disposição de elementos; praticamente todos os exemplos que citamos anteriormente poderiam atender a essa observação.

É a curadora Rike Frank, no artigo “When Form Starts Talking: On Lecture-Performances” (2013), que ressalta que esses objetos dispostos em um espaço artístico se tornam facilmente associáveis a uma típica palestra. Por outro lado, autores como Kaelen Wilson-Goldie, em “Lecture as Performance” (2015), percebem nesse enquadramento um certo rigor visual, uma organização bem calculada, que geralmente está associada aos trabalhos em palestra-performance<sup>9</sup>. Essa característica, segundo Wilson-Goldie, é

---

<sup>8</sup> Essa expressão pode ser tomada como uma referência direta ao texto “Descrição de Imagem”, de Heiner Müller (1984). Após escrever essas linhas, deparo-me novamente com o artigo “Carta aberta. Uma peça-conferência, numa cidade em repouso, para um banquete público” (2009), de Fernando Kinas. Nele, o autor aborda o texto “Lettre au directeur du Théâtre” (1996), de Denis Guenoun, que ganhou uma reencenação brasileira à luz do “formato de uma peça conferência” (KINAS, 2009, p. 212) com sua direção. Kinas destaca um caráter indefinível desse texto, que mesmo apresentado pela primeira vez em um festival de teatro – o de Avignon – não tinha “personagens nem ação dramática, tal como a convenção teatral determina”. Algo “entre ensaio e dramaturgia, a carta atualiza o debate sobre o “pensamento encenado” (Idem, p. 209). Esse tipo de texto, segundo Kinas, é uma espécie de provocação às convenções cênicas que inquietam os espaços teatrais assim como Peter Handke, Elfriede Jelinek e: “Vale citar ainda ‘a estrutura dramática morta’, expressão com a qual Heiner Müller caracteriza a sua Descrição de imagem (1984). Esses escritos, algo esquizofrênicos, cindidos entre a literatura não claramente dramática – ensaio, poema dramático etc. – e a vocação para o palco, discutem os contornos, poderes e fraquezas, do teatro” (Idem, p.213).

<sup>9</sup> O artigo “The Absent Presence of Artistic Working Processes. The Lecture as Format of Performance” (2005), de Pirkko Husemann, também ressalta a “simplicidade” de elementos de duas palestras-performances: “All good spies are my age” (2002), de Juan Dominguez, e “How heavy are my thoughts” (2003) by Ivana Müller. Husemann (2004, p. 6) diz: “A configuração das duas performances é bastante simples: apenas um *performer*, uma mesa, uma cadeira, uma tela e um laptop ou uma câmera de

inaugurada, especialmente, a partir dos anos 2000, com artistas libaneses como Walid Raad, Rabih Mroué, Lina Saneh e Joana Hadjithomas, para citar alguns. Além disso, esses artistas viriam de uma herança da arte conceitual dos anos 1960, aspecto ressaltado tanto por Wilson-Goldie quanto por Frank (2013) e Ribeiro (2011), que tomam o trabalho "21.3" (1964), de Robert Morris, como um importante referencial histórico.

De toda maneira, obviamente há casos que escapam a essa descrição, como quando Eszter Salamon faz *Dance for Nothing* (2010) com o texto/música de *Lecture on Nothing* (1949), de John Cage e não usa nenhum elemento em cena – ela dança; ou, em via oposta, o espetáculo *Chautauqua!* (2010), do NTUSA, que em uma espécie de *vaudeville* recria as palestras educacionais bastante famosas no final dos anos 1800 que ocorriam às margens do lago Chautauqua, na cidade de Nova Iorque<sup>10</sup>. Por outro lado, se fossemos perceber esses trabalhos em palestra-performance apenas por essas descrições visuais, seria impossível, por exemplo, diferenciá-los das inúmeras palestras sobre história da arte de Georges Didi-Huberman, ou de uma instalação em vídeo como *My Mother Laughs* (2012) de Chantal Akerman, Grada Kilomba recontando o mito de Narciso e Echo em *Illusions* (2018) e até mesmo as leituras dramáticas tal como faz Fernanda Montenegro com escritos de Nelson Rodrigues. Com o que estaríamos nos deparando, então? De que modo pensar esses trabalhos em palestra-performance, que ganham corpo, especialmente a partir dos anos 2000, como aponta Pirkko Husemann (2004), após a criação de *Produto das Circunstâncias* (1999), por Xavier Le Roy?<sup>11</sup>

Pode-se destacar, ainda, a partir de Oliveira (2014, p.13) que “usar o formato da conferência com fins artísticos”<sup>12</sup> não é algo recente, assim como não é o próprio ato de palestrar, comumente correlato ao universo acadêmico, conforme destaca o autor. Dentro de uma perspectiva ocidental e eurocentrada, as instituições acadêmicas, universitárias – sob a ideia de um saber universalizante –, desde seu surgimento na Idade Média, utilizam

---

vídeo”. No original: “The set-up for both performances is pretty simple: just take a performer, a table, a chair, a screen and a laptop or a video camera” (Idem, 2004, p.6).

<sup>10</sup> Há considerações sobre o espetáculo “Chautauqua!” (2010), do NTUSA, no artigo “Teaching as Art: The Contemporary Lecture-Performance” (2011), em que a autora Patricia Milder ressalta uma qualidade didática desses trabalhos.

<sup>11</sup> No Brasil, em matéria publicada pela Folha de São Paulo, por Maria Luisa Barsanelli, de 21/10/2018, mostra que nesse ano estão em cartaz muitos trabalhos sob a denominação “peça-palestra” ou “peça-conferência”. Descreve da seguinte forma: “É um tipo de espetáculo sem grandes aparatos técnicos, feito em tom de conversa. Começa como uma aula, um bate-papo. O elenco entra, cumprimenta os presentes, fala de forma despojada e joga à plateia perguntas, quase sempre retóricas. A ideia não é a interatividade, e, sim, deixar o público à vontade, imerso na encenação”.

<sup>12</sup> No original: “(...) usar el formato de conferencia con fines artísticos” (OLIVEIRA, 2014, p.13).

a palestra como uma atividade fundamental para a transmissão de conhecimento dentro desses espaços.

No artigo “The Lecture as a Transmedial Pedagogical Form: A Historical Analysis” (2011), Norm Frieese pontua que, em relação à Idade Média, a noção de palestra significa “ler ou ler em voz alta” uma compilação de textos da Bíblia ou de alguma autoridade antiga. Como os livros eram feitos em *scripta continua*, além de não haver a reprodução mecânica, era preciso que alguém os vocalizasse para que fossem compreendidos, e assim, memorizados. A palestra era, então, ligada à recuperação de um saber que provinha das Escrituras, funcionando como um conduíte do conhecimento do passado ao presente. Além disso, a única possibilidade de reproduzir um texto escrito era fazê-lo à mão. Por meio da memorização ou leitura, os mestres ditavam aos alunos, que por sua vez, tomavam notas. Não havia ainda a ideia de uma opinião pessoal proveniente de um estudo ou investigação sobre alguma coisa. A matriz textual vocalizada era, portanto, a fonte direta do que se colocava para ser conhecido.

Já com a invenção da máquina de impressão e, principalmente, a partir da noção do homem como centro do saber, inaugurada pelo Renascimento, a “função da palestra como meio de reprodução textual, como local de ditado e de tomada de notas verbais”<sup>13</sup> (FRIESE, 2001, p. 96, tradução nossa) se modifica, ainda que gradualmente. Se já há uma circulação de livros e meios impressos, sem precisar da mediação do professor para ditá-los, a palestra sobrevive colocando em xeque sua posição de mero vocalizador de uma informação ou conteúdo dos livros. Agora, junto aos textos dos livros, é possível imprimir comentários e glosas a fim de elucidar certas passagens; a palestra, por sua vez, ainda presa a esses exercícios de leitura e difusão dos livros, vai ganhando essa abertura nas rodas acadêmicas. Frieese (2001) pontua, ainda, que no início do período romântico é percebido um movimento maior dos oradores/professores com seus livres comentários pessoais em relação aos textos, até que esses últimos fossem abandonados por completo.

O paradigma de conhecimento ligado às palestras se libertaria da condição de reprodução e memorização de informações para um espaço que implica também o pensamento, a reflexão crítica. Observa-se, assim, uma nova relação entre a presença

---

<sup>13</sup> No original: “(...) the function of the lecture as a means of textual reproduction, as a site of dictation and verbatim note taking” (FRIESE, 2001, p.96).

daquele que palestra, o texto lido e o discurso livre, que provocava no ouvinte uma outra noção de conhecimento:

[...] a cátedra [ou pódio] tornou-se um local onde se criou conhecimento, um local novo e radical pontuado pela espontaneidade, criatividade e originalidade... Uma nova relação entre o ‘eu’ romântico pontificado da cátedra<sup>14</sup> e o corpo acadêmico, ou público, começou a emergir” (FRIESE, 2001, p. 98, tradução nossa).<sup>15</sup>

Importante perceber que, já nesse momento, há a marca de um lugar de onde se fala – o pódio ou a cátedra – que estabelece um orador acima e de frente ao público, assinalando uma posição de privilégio, hierarquia e autoridade diante daqueles que escutam. A autoridade não é mais do texto reproduzido, mas desse “eu” que se coloca diante dos espectadores - o palestrante fala a partir de seus pensamentos, posicionando-se como a origem daquilo que é falado, ainda que sob o auxílio de outras fontes textuais. Se até o início da Idade Moderna as práticas palestrantes ainda eram extensivamente usadas dentro das universidades para o ensino, ao longo dos séculos seguintes, começaram a se tornar eventos mais raros, ligados a professores de maior prestígio e percurso acadêmico. Além disso, as revoluções técnicas dos séculos XIX e XX e das novas mídias trouxeram para as palestras a possibilidade de investir em um “como” fazer. Logo, a fim de explorar as possibilidades cognitivas e de atenção, puderam recorrer, para além da tradição textual e oral, às tecnologias de captação, difusão, projeção de sons e imagens (FRIESE, 2001, p. 100).

Obviamente, esse breve apontamento sobre a tradição da palestra nos meios acadêmicos omite as relações e disputas de saber que envolvem esses espaços, e inclusive, o ato de palestrar. Mas ao mesmo tempo, nos fala sobre alguns traços que persistem não apenas dentro dos muros universitários, mas em qualquer outra ocasião que convoque palestrantes ou conferencistas. Não obstante, em termos da palestra-performance, pode-se refletir sobre alguns procedimentos que as aproximam: o modo explora ou ainda mantém, na cena, a leitura de livros ou do roteiro do trabalho, utilizando referências

---

<sup>14</sup> Há um duplo sentido para a palavra que poderia designar tanto o espaço, um móvel, ocupado por quem vai falar, quanto uma posição acadêmica, um título que designa uma categoria, um cargo professoral relevante dentro da universidade.

<sup>15</sup> No original: “In Romantic Jena and elsewhere, the cathedra [or podium] became a locus where one created knowledge, became a site of the new, radical stress on spontaneity, creativity and originality. . . A new relation between the Romantic ‘I’ pontificating from the cathedra and the academic chorus, or audience, began to emerge” (FRIESE, 2001, p. 98).

teóricas e/ou relatos e impressões pessoais; a maneira com a qual fazem uso da exposição de imagens ou como se posicionam e dispõem seus materiais frente ao público, por exemplo.

A associação com territórios acadêmicos é, muitas vezes, até declarada pelos artistas. Por exemplo, Grada Kilomba ao apresentar “Descolonizando o conhecimento: uma palestra-performance”, em 2013, tematiza a própria academia como um espaço de violência que determina quem fala e sobre o que se pode falar ou quando o libanês Rabih Mroué intitula seus trabalhos por “palestras não-acadêmicas”<sup>16</sup>.

Se esse espaço descrito pode aludir à uma palestra, ela é concebida dentro de um território artístico; em outras palavras: a palestra é retirada de seu “habitual espaço anacrônico acadêmico e se dramatiza e hibridiza com elementos culturais, filosóficos ou científicos muito variados até lhe conferir aspectos artísticos” (OLIVEIRA, 2014, p. 7). Oliveira (2014), diz ainda:

Muitas vezes, o sistema artístico privilegia o resultado final, deixando uma penumbra para o processo em relação ao resultado (o que é negativo porque resulta na ideia comumente aceita de que a arte aparece sem saber como é produzida ou de onde vem), e sobretudo reforçando a ideia de que deve haver um produto ou um resultado (que também é muito negativo porque privilegia o financeiro, favorece a instrumentalização e deixa de lado aspectos importantes para a arte, como são os processos, o imaterial, o desconhecido, o não-produtivo, a investigação, etc.). A conferência como formato de trabalho incorpora em si mesma os processos, as retificações e mudanças, os retrocessos, o contato com o público, a investigação, o arquivo, as fontes, os materiais e um longo etcétera que muitas vezes não aparecem, ou pelo menos não de uma forma evidente, no resultado final (OLIVEIRA, 2014, p. 14, tradução nossa).<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Em sua tese de doutorado "Historiografias de artista - Escritas da história no teatro documentário contemporâneo" (2019, p. 220), Daniele Avila Small diz o seguinte sobre o trabalho “A revolução pixelada: uma palestra não-acadêmica” (2017), de Rabih Mroué: “A palestra acadêmica não deixa de ser um parâmetro. A negação é uma forma de conversa com a academia, não uma rejeição absoluta”.

<sup>17</sup> No original: “Muy a menudo el sistema artístico privilegia el resultado final, dejando en penumbra el proceso para dicho resultado (lo cual es negativo porque redundante en la idea comúnmente aceptada de que el arte aparece sin saber cómo se produce ni de dónde viene), y sobre todo reforzando la idea de que tiene que haber un producto o un resultado (lo cual es también muy negativo porque privilegia lo crematístico, favorece la instrumentalización y deja al margen aspectos importantes para el arte como son los procesos, lo inmaterial, lo desconocido, lo no productivo, la investigación, etcétera). La conferencia como formato de trabajo incorpora en sí misma los procesos, las rectificaciones y cambios, los retrocesos, el contacto con la audiencia, la investigación, el archivo, las fuentes, los materiales y un largo etcétera que muy a menudo no aparecen, o al menos no de forma clara, en el resultado final” (OLIVEIRA, 2014, p. 14).

Assim sendo, esses trabalhos apresentariam um tratamento processual bastante similar: um traço inacabado, a marca de uma porosidade entre os caminhos traçados, de abertura, no sentido de um compartilhamento de suas escolhas, como quem anuncia por onde pretende seguir. Não é à toa que percebemos, por exemplo, o reaproveitamento de certos elementos em trabalhos distintos, como faz Sofia Medici; ou um prólogo de improviso dentro de um roteiro bem fixado, a exemplo de Grada Kilomba; e até por enfatizarem certos gestos simples, como abrir o computador diante do público e revelar o caminho até chegar ao arquivo que será exibido, como fazem Rabih Mroué e Geumhyung Jeong.

Além disso, se falamos de algo que conseguimos identificar à primeira vista, esses trabalhos podem responder ao que Clarisse Bardirot chama de *protocolo*, em “Ceci n’est pas un spectacle ou l’essor de la conférence-performance” (2019):

Da conferência, a palestra-performance conserva o protocolo: a retórica da demonstração e da argumentação, a presença de uma pessoa de frente ao público (às vezes com a ajuda de um ou dois assistentes) com endereçamento direto, um suporte para a demonstração (mesa, *paperboard*, tela de projeção para apresentação do tipo PowerPoint, projeção de imagens e de documentos de vídeos)<sup>18</sup>. (BARDIROT, 2019, p. 368)

A contar essa organização emprestada da palestra, poderemos perceber que os trabalhos ganham mesmo uma visualidade semelhante e enxuta<sup>19</sup> - que pode, certamente sofrer suas variações e transgressões. Esse traço, no entanto, também contribuiu para sua difusão, prossegue Bardirot, pois a cenografia simplificada, o baixo custo de produção, e conseqüentemente, a sua instalação, acrescido da possibilidade de ser feita em qualquer

---

<sup>18</sup> No original: “De la conférence, la conférence - performance conserve le protocole: rhétorique de la démonstration et de l’argumentation, présence d’une personne face au public (avec parfois l’aide d’un assistant ou en duo ) avec adresse directe , support de la démonstration ( tableau , paperboard , écran de projection pour présentation de type PowerPoint , projection d’images et de documents video)”. (BARDIROT, 2019, p. 368)

<sup>19</sup> Sobre essa economia de elementos, podemos citar, ainda, o pesquisador Felipe Ribeiro, no programa do Festival Atos de Fala (2011): “Este gesto histórico de ver uma palestra como intervenção cênica ajudou a estabelecer uma ligação do formato com a estética minimalista. Mas talvez onde o minimalismo mais inspire relação seja em como Hal Foster o define: como algo que parece simples e, no entanto, traz uma ambigüidade que complica as coisas. Um estado de contigüidade mais do que de idealização, no qual o público é levado a explorar as conseqüências perceptivas de uma intervenção específica num determinado espaço” (RIBEIRO, 2011, p. 11).

espaço – museus, salas de conferência, de aula, teatros etc. – teriam sido aspectos consideráveis para a intensa proliferação dessa prática (Idem, 2019, p.366).

Podemos reforçar que, ao situar, nas primeiras linhas, essa recorrente organização espacial/visual da palestra-performance, há uma alusão a um habitual espaço de estudos – uma mesa, papéis, computadores, quadros/telas. Por um lado, no âmbito das instituições acadêmicas, as palestras/conferências são ainda percebidas por sua apresentação oral de temas, de leitura de textos, de pesquisa, de caráter educativo e pedagógico. Por outro, na atualidade, já dispomos abundantemente de palestras fora desses espaços, dispersas por todo canto, seja ele físico ou virtual, pela *internet*, e que podem manter também essa aparência e anseio por compartilhar algum conhecimento.

Por mais que, habitualmente, possamos considerar a palestra “um instrumento acadêmico” (OLIVEIRA, 2014, p. 8), que dentro do escopo científico, exigiria uma comprovação na apresentação de seus temas, a palestra-performance parece ir em um movimento de outra ordem, que não esse caráter comprobatório, de que “tais coisas acontecem dessa maneira”; ou melhor, “a palestra-performance não é apenas a apresentação dos resultados de uma investigação, mas é onde essa investigação ocorre” (LADNAR, 2014, p. 109)<sup>20</sup>.

Sob esse aspecto que foge à uma comprovação, percebemos que os trabalhos mencionados, e possivelmente, tantos outros, distanciam-se de uma palestra convencional como um espaço de trocas informações comprobatórias ou até mesmo de assuntos/temas que possam ser considerados relevantes para um determinado campo de conhecimento:

Tomada não mais como lugar de transmissão de um saber fechado, a palestra é explorada como “ponte de lugar nenhum a lugar nenhum”, ou um buraco para lugares inesperados, cujo vazio desvela a nudez dos discursos pretensamente doutos e bem fundamentados. Por outro lado, a palestra-performance também desvela a percepção contemporânea de que, assim como a arte, o conhecimento (tanto dentro quanto fora das universidades) não é um conjunto de objetos neutros transmitido de forma transparente de uma geração a outra, mas depende fundamentalmente dos modos de exposição utilizados por seus praticantes (CATALÃO, 2017, p. 11).

---

<sup>20</sup> No original: "The lecture performance is not only a presentation of the results of an inquiry, it is where the inquiry takes place" (LADNAR, 2014, p. 109).

O trecho acima apontaria para um traço importante: de que esses trabalhos não parecem querer explorar um saber único, um sentido único, explicando o significado de algo, apresentando-nos como determinado tema deve ser aprendido. Pelo contrário: evidencia-se o conhecimento e o próprio fazer artístico como um processo aberto a muitas significações, falho, inacabado, que não se contenta com um pretense saber sobre determinada coisa, a exemplo do que faz Kilomba tematizando o território universitário. O que queremos pensar é de que maneira a palestra-performance se constitui, portanto, “contra o status de informação”, sustentando os “conflitos e contradições do ato de conhecer” (FRANK, 2013, p. 8 e 15), e muitas vezes, se interessando por discorrer sobre assuntos “miúdos”, de âmbito íntimo, como faz Wojtek Ziemilski, em *Small Narration* (2012), por exemplo.

A despeito do título, que em português poderia ser algo como “pequena narrativa”, o artista polonês começa com um dilema simples: a dificuldade de começar algo; opta, então, por começar pelo fim: pela dificuldade na pronúncia e grafia do seu nome “Wojtek”. O trabalho é falado em inglês, mas joga com a sonoridade das palavras em outros idiomas, inclusive o português, que o artista domina muito bem. Ele lê o tempo todo, de maneira encadeada e ritmada, parecendo, certas vezes, perder o fôlego. Enquanto isso, o telão expõe excertos de vídeo de outros artistas (como Xavier Le Roy, Jérôme Bel), imagens de documentos, fotografias, jornais e textos, grafados em letra cursiva ou digitados.

Seu percurso é simples, assim como a cena: ele se coloca parado em frente ao telão, completamente no escuro, iluminado apenas pela luz de seu púlpito, e discorre sobre o fato de ter descoberto que seu avô foi um importante agente da polícia comunista polonesa. Ele justapõe uma série de fragmentos episódicos da sua vida, da de seu avô junto com outros trabalhos artísticos a fim de reconstituir essa história e pensar em um começo para eles. Cada descoberta leva a uma série de outras tantas e assim inúmeras associações se desdobram de maneira vertiginosa, como se se abrisse para um novo começo. Dada essa situação de foro íntimo, pouco nos é informado para além da miríade de associações que o artista faz em cena, que junto das imagens exibidas, nos atestam muito pouco.

Ressaltando a presença das imagens, Wilson-Goldie, cita uma forte relação dos artistas visuais com a palestra-performance, a partir dos artistas libaneses que lidam com imagens da Guerra Civil que assolou o país até 1990, diz:

Nas palestras-performances de todos esses artistas [Walid Raad, Rabih Mroué, Lina Saneh e Joana Hadjithomas], as fotografias são necessárias, mas são também estranhamente, intencionalmente insuficientes. Elas fascinam, mas não suportam os fatos. Elas conspiram com ruído, intriga, ilusão e desorientação para levantar mais questões do que respostas. Do começo ao fim, as fotografias nestas palestras-performances parecem servir a outro propósito, mais silencioso, transformando eventos reais em uma realidade mais fantasiosa, despertando a imaginação e agindo mais como um elemento do teatro ou da literatura (WILSON-GOLDIE, 2015, p. 55, tradução nossa).<sup>21</sup>

Wilson-Goldie aponta para uma característica de as palestras performances libanesas, ao mostrarem fotografias de guerra, atuariam em uma operação mais imaginativa e menos jornalística. Esses trabalhos que ela menciona dariam ênfase a essa relação com a exposição de imagens, sem que sirvam, no entanto, para enfatizar uma certeza, e sim, para provocar uma abertura na percepção daquilo que é dito. Certamente, o trabalho de Rabih Mroué é um excelente parâmetro, na medida em que são as imagens que constroem um movimento para sua narrativa.

Seguindo essa noção pouca rígida desses trabalhos, o artigo “Cânone e Desejo: Sete abordagens para a Palestras/Performances História-Coreográficas” (2012), de Claudia Jeschke, traça uma aproximação da palestra-performance com uma “estratégica ensaística” e faz a sua enunciação a partir do campo da dança. Além do mais, percebe os artistas se implicarem e percorrem outros campos de disciplinares:

O que é dito em palestras/performances não segue nenhuma retórica obrigatória e varia do comentário pessoal para a palestra acadêmica. A palavra – sua transmissão de informações e seu efeito – torna-se importante como um meio que permite ao dançarino detalhar as ações da dança e sublinhar a competência dele ou dela. A palestra pode ser entendida como a apresentação verbal de um processo de leitura que ocorreu antes da performance; introduzindo um termo literário nas artes performativas, poderia se falar de uma estratégia ensaística. O “ensaio” geralmente comenta sobre os mais diversos conceitos e fenômenos da arte moderna, ao integrar diferentes materiais culturais, ele tenta determinar e fazer falar as condições e os limites de nosso pensamento no meio genuíno da literatura. Esta estratégia de questionamento como uma forma ensaística de pensamento em camadas e sua demonstração

---

<sup>21</sup> No original: “In the lectures-performances of all of these artists, photographs are necessary but they are also strangely, pointedly insufficient. They fascinate, but they do not support the facts. They conspire with rumour, intrigue, delusion and misdirection to raise more questions than answers. Throughout, the photographs in these lecture-performances seem to serve another, quieter purpose, leading away from actual events to a more fanciful realm, where they spark the imagination and begin to act more like elements in live theatre ou literature.” (WILSON-GOLDIE, 2015, p. 55)

também podem ser encontradas na forma de palestras/performances (JESCHKE, 2012, p. 6).

Ainda que possamos contestar a relação da palavra como uma “transmissora de informações” no campo artístico, tal como escreve Jescheke (2012, p. 6), é preciso atentar para esse caráter de abertura conferido à palestra-performance: “variando do comentário pessoal para a palestra acadêmica”, tomando *corpus* artístico e, assim, operando em uma “estratégica ensaística”. Além disso, privilegiando uma “apresentação verbal”, os trabalhos em palestra-performance, segundo a autora, revelariam o interesse pelos artistas em fazer “pesquisa em arte”, ao combinarem “o erudito e o discursivo com o artístico e estético”, mudando “modos tradicionais de performar”, introduzindo na cena uma “dimensão crítica e autorreflexiva” (JESCHKE, 2012, p. 5).

Isso quer dizer que essas “estratégias” das quais fala Jeschke (2012) – relacionadas à literatura (a exemplo do ensaio) e ao ambiente acadêmico (a própria palestra), contribuem para a qualidade oral que esses trabalhos carregam. Eles engendram um exercício discursivo, quando não, também um percurso de pesquisa, e certamente, um posicionamento crítico. De acordo com a autora, é dessa maneira que alguns artistas se utilizam da palestra-performance para pensarem também suas próprias práticas artísticas, incluindo suas biografias, tal qual fizeram Xavier Le Roy ou Jérôme Bel, no início dos anos 2000.

Talvez, por isso que a dimensão autorreflexiva seja uma constante na abordagem teórica dessa prática, ainda mais quando associada ao ensaio literário ou ao filme-ensaio, esgarçando esse olhar para a prática<sup>22</sup>, como já mencionado:

[...] a tradição do filme-ensaio como uma forma de crítica autorreflexiva e emancipatória. Como no caso com a palestra-performance, o filme-ensaio funciona como um termo de enquadramento para uma forma analítica que se atenta para o modo como experimentamos a informação em uma dupla negociação: como um ato de estruturação controlado por um sujeito e como um ato de subjetivação - ou seja, de se tornar estruturado. Cineastas como Chantal Akerman, Hartmut Bitomsky, Harun Farocki, Jean-Luc Godard, Alexander Kluge, Chris Marker ou Agnès Varda - para citar alguns - demonstraram o envolvimento da voz pessoal na narrativa como uma referência reflexiva e princípio estruturante. Mas talvez mais importante, a forma do filme-ensaio pode ser vista como precursora de um modo politizado de minar a

---

<sup>22</sup> Essas relações podem ser lidas em Ribeiro (2011); Milder (2010); Ladnar (2014); Dirksen (2009); Small (2020).

reivindicação da autoridade da informação (FRANK, 2013, p. 8, tradução nossa).<sup>23</sup>

Observando esse trecho, nessa relação possível com a forma ensaística, revela-se a importância daquele que enuncia, que se coloca também como material de análise, e que, principalmente, se autoriza como aquele/a que pode falar ou expor sobre o assunto que quiser. A pesquisadora Daniele Ávila Small, em seu título "Palestra-performance, crítica de artista" (2020)<sup>24</sup> observa:

A primeira pessoa da palestra-performance é condição de possibilidade do pensamento, e não um solipsismo. Um 'eu' que padece de uma experiência-escrita que não é sobre si, mas que passa necessariamente por si e, nessa passagem, se reposiciona, se atualiza, se transforma, se remaneja (SMALL, 2020, s/p).<sup>25</sup>

Obviamente, esses artistas movimentam temas e procedimentos diversos ao comporem seus trabalhos, mesmo demarcando o "envolvimento" dessa "voz pessoal" (FRANK, 2013). Se existe essa aproximação com o ensaio literário ou até o filme-ensaio, formas livres, de contornos esgarçados, é possível pensar que de modo análogo, as possibilidades de conceber um trabalho em palestra-performance sejam também ampliadas, escapando, sempre, de um entendimento estrito. Curiosamente, quando Jean Starobinski escreve "É possível definir o ensaio?" (1985), discorre sobre o termo *ensaio* e abre uma outra correlação:

*Essai*, conhecido em francês desde o século XII, provém do baixo latim *exagium*, a balança; ensaiar deriva de *exagiare*, que significa pesar. Nas proximidades desse termo se encontra *examen*: agulha, lingueta do fiel da balança, e, por extensão, exame ponderado, controle. Mas um outro

---

<sup>23</sup> "(...) the tradition of the essay-film as a self-reflexive and emancipatory form of criticism. As is the case with the lecture-performance, the essay-film functions as an umbrella term for an analytical form that turns attention to the way we experience information as a twofold transaction: as an act of structuring controlled by a subject and as an act of subjectivisation — that is, of becoming structured. Film-makers such as Chantal Akerman, Hartmut Bitomsky, Harun Farocki, Jean-Luc Godard, Alexander Kluge, Chris Marker or Agnès Varda — to name a few — have demonstrated the involvement of the personal voice in the narrative as a reflexive reference and structuring principle. But perhaps most importantly, the form of the essay-film can be seen as precursor to a politicised mode of undermining the authority claim of (mass media) information" (FRANK, 2013, p. 8).

<sup>24</sup> Trata-se da publicação da transcrição de uma palestra proferida pela pesquisadora, por ocasião do festival Complexo Sul, de sua curadoria, com transmissão pelo Zoom, em dezembro de 2020. O vídeo com a palestra, na íntegra, está disponível em <<https://youtu.be/MuXU6y46Rig>>. Último acesso em abril de 2021.

<sup>25</sup> A publicação "Palestra-performance, crítica de artista" (2020), de Daniele Avila Small, desdobra as relações da palestra-performance com o ensaio literário, de maneira bastante análoga às citações postas aqui, pensando também como pode ser um modo de construir um pensamento crítico, não apenas por parte do artista, mas também por quem assiste.

sentido de “exame” designa o enxame de abelhas, a revoada de pássaros. A etimologia comum seria o verbo *exigo*, forçar para fora, expulsar, e daí exigir (STAROBINSKI, 2011, p. 14).

O que diz Starobinski é que o ensaio coloca algo à prova, a partir de um exame atento, que, prossegue ele, citando o exemplo de Michel Montaigne – famoso por seus ensaios literários – não deseja ensinar nada, e sim, relatar. O ensaísta francês, por sua vez, reconhecendo a capacidade “ilimitada”, “plural”, “múltipla” dos seus *Ensaaios*, publicados em fins do século XVI, dava “a entender que um livro merece ser publicado, mesmo que permaneça em aberto, que não atinja nenhuma essência, que ofereça apenas uma experiência inacabada, que consista apenas de exercícios preliminares” (STAROBINSKI, 2011, p. 16). Assim sendo, talvez, o ponto que mais importa aqui, é de que ao se colocar algo em exposição e análise, essa questão, tema ou objeto nunca encontra inteiramente sua forma final. Mais do que esmiuçar essa relação da palestra-performance com a forma ensaística - como já o fazem muito bem outros autores (autoras) mencionados – seja mais interessante pensar como essa cena, que se intitula palestra-performance, assume esse caráter de examinar, expor, pôr para fora, repartir, analisar seus elementos, suas ideias, teorias, criações, temas, imagens.

## 2.2 DERIVAS HISTÓRICAS

Qualquer trabalho historiográfico carrega em si a marca de seu inacabamento: a impossibilidade de dar conta do curso descontínuo da história, de seus registros, perspectivas e da imensidão de episódios que podem atestar a origem do que se deseja investigar. Posto isso, pode-se assumir que traçar os antecedentes históricos da palestra-performance é lidar com a impossibilidade dessa tarefa<sup>26</sup>.

O movimento aqui é o de perceber se aquilo que vemos hoje encontra interlocuções em experiências mais antigas. Não há, no entanto, interesse em estabelecer uma cronologia ou até uma genealogia<sup>27</sup>, mas pensar que suas aparições ao longo do tempo podem dialogar com casos mais atuais:

---

<sup>26</sup> “O caráter aberto e heterogêneo da palestra-performance torna difícil traçar uma genealogia do gênero” (CATALÃO, 2017, p. 6).

<sup>27</sup> O artigo “Uma genealogia para a palestra-performance” (2017), do pesquisador Marco Catalão tenta criar uma genealogia para a palestra-performance, considerando casos mais famosos como os de

As genealogias da performance trazem consigo a ideia de movimentos expressivos como reservas mnemônicas, incluindo movimentos padronizados feitos e lembrados por corpos, movimentos residuais guardados implicitamente em imagens ou palavras (ou nos silêncios entre eles) e movimentos imaginários sonhados em mentes, não anteriormente à linguagem, mas como partes constitutivas dele (ROACH apud TAYLOR, 2013, p. 30).

Dentro dessa perspectiva que Taylor aponta, é que interessa pensar os caminhos históricos do vasto campo da prática da palestra-performance: como uma sobrevivência mnemônica no curso sinuoso do tempo. Pode-se, na verdade, considerar todo gesto artístico como uma sobrevivência do passado, uma reiteração de algo que em algum momento já existiu, e por isso, carrega, em si, uma complexa espessura temporal.

Autores(as)<sup>28</sup> marcam, frequentemente, dois trabalhos como precursores: *21.3* (1964), de Robert Morris e *How to Explain pictures to a Dead Hare* (1965), de Joseph Beuys – casos bastante citados, não apenas na literatura que se refere à palestra-performance, mas em estudos sobre a arte da performance em geral.

Morris reencena a sua própria leitura do ensaio “Estudos em Iconologia” (1939), escrito pelo historiador Erwin Panofsky. O artista vestido de terno, gravata e óculos, se coloca de pé, diante do público, apoiado em um púlpito e tenta sincronizar seus movimentos labiais ao áudio do texto já gravado (HALL, 2014, s/p). A gravação incluía alguns sons como a respiração, a deglutição de Morris no ato prévio de leitura, e que no decurso da apresentação mostravam-se completamente impossíveis de serem inteiramente sincronizados (FIRUNTS, 2016, p. 21).

De acordo com o artigo “Lecture-performances and para-institutional pedagogies, from the postwar to the present” (2016), da pesquisadora Mashinka Firunts, havia em *21.3* uma certa dissociação, perturbação entre aquilo que era dito e a partitura gestual, ocasionando um ruído na fluida compreensão do texto, que discorria sobre história da arte. Afirma que, ao se valer de uma coreografia de uma suposta figura acadêmica,

---

Joseph Beuys ou John Cage, mas ampliando seus possíveis ressonadores para casos da literatura, como os escritos de Jorge Luís Borges e nas exposições e eventos de vanguarda, até o final do século XIX, as exposições pictóricas de Gustave Courbet. Sua perspectiva, no entanto, compreende a possibilidade de uma imbricação poética e crítica desses exemplos, a partir de escopo mais amplo, percebendo tanto nas artes da cena quanto na literatura e nas artes visuais, movimentos “de apropriação do espaço crítico como espaço cênico e de rapsodização da crítica que estabelece uma nova relação entre crítica e criação” (CATALÃO, 2017, p. 2).

<sup>28</sup> Archey (2009); Ribeiro (2011); Frank (2013); Ladnar (2014); Firunts (2016); Catalão (2017).

provocando lacunas entre o gesto e a fala, Morris evoca a construção falha de um suposto intelectual palestrante que não é capaz de dominar inteiramente seu discurso. Em outras palavras: “essa palestra era a dança de uma palestra”<sup>29</sup> (HALL, 2014, s/p, tradução nossa).

Firunts (2016) pontua ainda que, a princípio, essa cena de Morris mostrava certa intimidade com o universo acadêmico e seu pretense interesse didático. Porém, aos poucos, se transformava em um misto de estranhamento e interrupção do curso da informação, tal como em um espetáculo brechtiano: “a contribuição de Morris ocupava um ponto intermediário entre o teatro e um endereçamento acadêmico”<sup>30</sup> (FIRUNTS, 2014, p. 20, tradução nossa).

Já Joseph Beuys, no famoso trabalho *How to Explain pictures to a Dead Hare* (1965), na Galeria Schmela, em Düsseldorf, apareceu com a cabeça coberta por uma mistura de mel e ouro, carregando uma lebre nos braços. Percorrendo uma das salas, repleta de obras suas, Beuys deixou o público do lado de fora, de modo que só pudessem vê-lo através de uma janela. Após mostrar as obras para a lebre, sentou-se em um banco e começou a explicar para o animal aquilo que via. Apenas a lebre podia ouvir suas palavras sobre a exposição – o resto dos espectadores não sabia exatamente o que era dito.

Nesse caso, aquilo que poderia ser um discurso didático, explicativo, o ato de ensinar sobre determinado assunto, era oferecido apenas à lebre, que poderia ouvi-lo. Restava, ao público, acompanhar o gestual de alguém que poderia estar ensinando algo. É importante lembrar que o próprio Beuys era professor de escultura desde o início dos anos 60.

Esses dois trabalhos, assim como de seus contemporâneos, podem ser lidos como uma resistência à intensa academização dos processos artísticos nesse período, especialmente com o crescente número de escolas de graduação e pós-graduação em Artes, nos Estados Unidos, como aponta Firunts (2016). É possível pensar em uma certa perturbação dessas instituições, um embate à essa racionalidade que transforma a prática

---

<sup>29</sup> No original: “This lecture was a dance of a lecture” (HALL, 2014, s/p).

<sup>30</sup> No original: “Morris’s contribution occupies a midway point between theatre and academic address” (FIRUNTS, 2014, p. 20).

artística em disciplina acadêmica, e um modo de agitar, inclusive, as práticas de ensino. Diz a autora que nos anos 1960:

Precisamente neste momento, a *lecture performance* emergiu como uma forma estética importante. Ao longo da década os artistas mobilizaram o formato para imaginar como o conhecimento pode ser produzido e disseminado fora da academia: dentro de quadros institucionais alternativos, para além das formas discursivas autorizadas e por meio de modos de performatividade já incorporados (FIRUNTS, 2016, p. 19, tradução nossa).<sup>31</sup>

Firunts (2016) destaca ainda que os trabalhos em palestra-performance, após os anos 1960, expressavam também uma tendência da arte contemporânea ao que chama de “virada educacional”. Muitos museus, eventos, bienais, exposições de arte passam a incluir palestras-performances em suas atividades porque “em suas manifestações mais potentes” essa prática pode ser vista como um instrumento “de ativismo e de pedagogia crítica por artistas politicamente engajados” (FIRUNTS, 2014, p. 20)<sup>32</sup>.

Por outra, mas de modo consonante, o artista e curador Gordon Hall escreve em *Read me that part a-gain, where I disin-herit everybody* (2014)<sup>33</sup> que as experimentações artísticas da palestra como apresentação pública tem uma longa história e que os anos 1960, especialmente com Beuys e Morris, marcam o fim da separação entre “falar sobre arte” e “fazer arte”. Assinala, ainda, um caso anterior também bastante conhecido: John Cage e suas “palestras públicas não-tradicionais”, no início dos anos 1940, em que experimentava seus estudos sobre música. Nesse contexto, em meados do século XX, Hall escreve que os artistas:

[...] estavam, pela primeira vez, empenhados no ensino em colégios e universidades, e foi esta polinização cruzada entre pedagogia e performance que levaram estes artistas a começar a pensar sobre a

---

<sup>31</sup> No original: "At precisely this moment, the lecture-performance emerged as a vital aesthetic form. Throughout the decade artists mobilized the format to imagine how knowledge may be produced and disseminated outside the academy: within alternative institutional frameworks, beyond authorized communicative forms and through embodied modes of performativity" (FIRUNTS, 2016, p. 19).

<sup>32</sup> No original: "In its most potent manifestations the format is deployed as a vehicle of activist and critical pedagogies by politically invested artists" (FIRUNTS, 2014, p. 20).

<sup>33</sup> Essa publicação é uma palestra-performance de Hall e é comentada por Firunts (2014), porque traça aspectos históricos da palestra-performance de maneira alternada e não-cronológica. Hall cita Cage, Beuys, Simoni Forti, Adrian Piper, que mesclavam demonstrações técnicas com instalações artísticas, nesses exercícios de oralidade pública que muito se assemelhavam a aulas.

transmissão de informação como extensão ou mesmo dentro da sua produção artística (HALL, 2014, s/p., tradução nossa).<sup>34</sup>

No caso de Cage, a mais conhecida dessas palestras mencionadas por Hall, é *Lecture On Nothing*<sup>35</sup> (1949). Apresentada no *Artist's Club*, em Nova Iorque, é um jogo de palavras e silêncio, escrito sob a forma de uma partitura musical, em que o artista mesmo sem dizer “nada”, continua a dizer. Cage escreve/diz, na palestra, que se trata de uma fala “composta”, assim como faz na música e que é preciso experimentar a “estrutura” dessa fala. Ao passo em que ele fala sobre a forma dessa palestra/partitura, trabalha sobre essa mesma estrutura, compondo os espaços entre uma frase/palavra e outra. Ou seja: entre um intervalo e outro, há o som (a palavra falada). Ao final da palestra, como fruto de seu envolvimento com o Zen, o artista preparou seis respostas que seriam dadas, aleatoriamente, às quaisquer seis primeiras perguntas feitas pelo público, sempre que ele apresentasse esse texto.

Cage afirma, ainda, na introdução à publicação de suas conferências – *Silence* (1961) – que passou anos escrevendo artigos e dando palestras e que a maioria deles não são comuns em termos formais porque ele tem “empregado meios de composição análogos aos meios de composição no campo da música” (CAGE, 2019, p. 9). Melhor dizendo: a estrutura de seus escritos teóricos sobre música oferece ao leitor a possibilidade de experimentá-los como um exemplo daquilo que ele deseja dizer.

Refletindo junto com Hall (2014), podemos dizer que se trata desse cruzamento entre teorizar e produzir os trabalhos artísticos, um contendo o outro, inseparavelmente - além de conceber, obviamente, o próprio trabalho teórico como uma prática. No entanto, se essa perspectiva norte-americana e europeia aponta para a insatisfação dos artistas com a institucionalização do ensino artístico, essa crítica às formas acadêmicas vem de antes.

Podemos notar em *A arte da Performance: do Futurismo ao Presente* (2007), de Roselee Goldberg, que nos eventos movimentados pelas vanguardas artísticas, no início dos anos 1900, os artistas misturavam leituras de manifestos, poemas, elaborações

---

<sup>34</sup> No original: “(...) artists in the mid-twentieth century were, for the first time, engaged on a broad scale with teaching in colleges and universities, and it was this cross-pollination between pedagogy and performance that prompted these artists to start thinking about the act conveying information as extending from or taking up residency within their art production” (HALL, 2014, s/p).

<sup>35</sup> Publicada na coletânea "Silêncio: Conferências e Escritos", de John Cage, com tradução para o português em 2020, pela Editora Cobogó.

teóricas a exposições de danças, teatro, música, pintura, cinema – uma exposição interdisciplinar e bastante ligada à oralidade pública. Menciona uma resistência a formas artísticas mais “tradicionais”, ao incorporarem esses elementos diversos e simultâneos.

No entanto, é a partir das apresentações dadaístas, dentro de galerias, que Goldberg cita a inserção da apresentação de palestras junto a exposições de quadros, demonstrações, saraus, debates filosóficos, com um forte interesse literário, porém, em “um programa mais organizado e didático” (2007, p. 80-83) em comparação aos anos anteriores, que ocorriam de modo mais espontâneo e improvisado. A partir das descrições oferecidas por Goldberg, pode-se perceber que esses eventos apresentavam manifestações artísticas, misturadas a palestras, leituras literárias com falas livres, debates e teorizações filosóficas e artísticas.

Obviamente, em seu intento cronológico, Goldberg (2007, p. 155) cita a atuação de John Cage junto ao Black Mountain College – “instituição experimental” na qual trabalhava ministrando cursos e palestras. Produziam alguns eventos de grande repercussão e que reuniam artistas de todas as áreas, a exemplo do famoso “Evento sem Título”, em 1952. Afirma que Beuys, à luz do que faz em 1965 com a lebre, acreditava na “possibilidade de a arte transformar efetivamente a vida cotidiana das pessoas, tendo recorrido a encenações e conferências numa tentativa de modificar as consciências. ‘Precisamos revolucionar o pensamento humano’, dizia” (GOLDBERG, 2007, p. 187). Ou seja, percebe-se nessa imbricação ou indistinção entre “pensar” e “fazer” arte, mencionada anteriormente, um gesto criativo e nem por isso menos didático, que desejava alargar as possibilidades institucionais.

Na correnteza das vanguardas, dentro desse recorte europeu/norte-americano, os artistas vão reavaliar e tomar suas ações artísticas como parte de uma pesquisa maior, parte de um “processo artístico” em andamento (GOLDBERG, 2007, p. 196). Sendo assim, os trabalhos executados a partir desse momento, começam a questionar a ideia de um “objeto artístico” final para valorizar a ideia de uma experiência partilhável entre artistas e público.

Goldberg (2007), nesses termos, afirma que o público era colocado frente a perguntas sobre as fronteiras da arte: “onde, por exemplo, termina a indagação científica ou filosófica e começa a arte? O que distinguia a linha sutil que separa a arte da vida?” (2007, p. 195). É possível que os trabalhos em palestra-performance estejam, mais ainda,

nessa zona indiscernível entre as disciplinas e campos artísticos, entre arte e vida, arte e não-arte. Talvez, hoje em dia seja menos importante ainda responder essas questões, mas, sim, operar nessas zonas de contornos opacos.

Curiosamente, a autora afirma que os artistas ainda nessa década de 1960, dentro da corrente conceitual, passam a se interessar por trabalhos que se organizavam como “perguntas e respostas” e cita um trabalho de Bernard Venet, no qual o artista junto a um grupo de físicos e médico, discorrem, simultaneamente, sobre o tema da “relatividade”.

Esse trabalho:

[...] propunha questões por implicação e procuração: convidava especialistas em matemática ou física para fazer comunicações sobre os seus temas a um público interessado nas artes. *Relativity Track* (1968), na Judson Memorial Church, em Nova Iorque, consistia em quatro palestras simultâneas, proferidas por três físicos (sobre relatividade) e por um médico (sobre laringe). Essas demonstrações sugeriam que a “arte” não visava necessariamente e *apenas* à arte, ao mesmo tempo que apresentavam ao público questões correntes de outras disciplinas (GOLDBERG, 2008, p. 197).

No caso da performance de Venet, os cientistas palestravam sobre suas áreas de pesquisa para um público que ia em busca da fruição artística. Logo, ainda que amparados por um “especialista”, já está evidente o interesse dos artistas por misturar a palestra com elementos de diversas disciplinas ou áreas de conhecimento, em ambientes até então artísticos.

De modo mais intimista e menos didático, a partir dos anos 1970 (Goldberg, 2007) é possível citar o caso do grupo inglês Nice Style: The World’s First Pose Band que apresentavam suas pesquisas em poses corporais. Um desses trabalhos era uma palestra ou conferência – *Pose Contemporânea* (1973):

Proferida por um conferencista gago, ilustrada por membros do grupo vestidos de diversas maneiras: com trajes espaciais prateados um secador de cabelo, gabardinas com dupla fila de botões (...) As “poses perfeitas” que o conferencista discutiu em profundidade eram demonstradas com o auxílio de “moldes de postura” ou “modificadores físicos” construídos para o efeito, bem como por enormes instrumentos de medição que garantiam a exatidão do ângulo de um cotovelo ou de uma inclinação de cabeça (GOLDBERG, 2007, p. 225).

O grupo, na verdade, investia nas conferências públicas de modo satírico, a fim de investigar a “pose perfeita”, conforme aponta Goldberg (2007, p. 225); no entanto, tratava-se de uma tirada jocosa diante da impossibilidade de se encontrar a escultura humana perfeita.

Tomando por referencial a bibliografia apresentada, podemos citar uma série de outros casos, que partem dessa perspectiva de um movimento à contrapelo diante da rigidez normativa das práticas acadêmicas ou institucionais, ao ato de lecionar e racionalizar a arte e seus processos, que ganhará corpo após os anos 1960. Esses títulos atestam que o interesse artístico pela palestra compreende muitas abordagens: *Lecture Tour* (1967), de Andy Warhol; *Continuous Project Altered Daily* (1970), de Yvonne Rainer; *Information Action* (1972), de Joseph Beyus; *Hotel Palenque*, de Robert Smithson; *Appearance as Value* (1972), de Martha Wilson; *The lecture on self* (1973), de Scott Burton; *Lezione di Design* (1976), de Vincenzo Agnetti; *Funk Lessons* (1982-84), de Adrian Piper; *The questions of Monet's Olympia Posed and Skirted* (1989), de V-Girls.

O trabalho de Smithson<sup>36</sup>, por exemplo, consiste em uma palestra sua sobre arquitetura, oferecida à Universidade de Utah. Nela, o artista apresentou uma estrutura inacabada, para alunos do curso. Em 1969, o artista viajou para a península de Yucatán, no México, e fotografou o Hotel Palenque, que estava em fase de reconstrução, após um tempo de abandono. Essas fotografias apresentadas na palestra, em 1972, serviram posteriormente de instalação<sup>37</sup>. Nos arquivos do Museu Guggenheim é possível encontrar uma breve descrição da obra e de como se organizou sua palestra:

Hotel Palenque incorpora perfeitamente a noção do artista de "ruína em reverso". Durante uma viagem ao México em 1969, fotografou um hotel antigo, construído de forma excêntrica, que estava passando simultaneamente por um ciclo de renovação e degradação. Smithson usou as imagens em uma palestra apresentada a estudantes de arquitetura na Universidade de Utah, em 1972, na qual ele, de maneira bem-humorada, analisou o espaço “sem centro”, "desarquiteturalizado". Existente hoje em dia como uma instalação de slides e uma gravação com a voz do artista, Hotel Palenque oferece uma visão direta da abordagem teórica de Smithson sobre os efeitos da entropia na paisagem cultural (SPECTOR, s/p, tradução nossa).<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> *Hotel Palenque*, apesar de pouco detalhado, é citado por Rilk (2013) e Firunts (2016).

<sup>37</sup> As informações e algumas imagens feitas por Robert Smithson podem ser encontradas no site do Museu Guggenheim e do Museu de Arte Contemporânea de Utah.

<sup>38</sup> No original: “Hotel Palenque perfectly embodies the artist’s notion of a ‘ruin in reverse’. During a trip to Mexico in 1969, he photographed an old, eccentrically constructed hotel, which was undergoing a cycle of simultaneous decay and renovation. Smithson used these images in a lecture presented to

Na sequência de fotos apresentadas vê-se apenas ruínas, construções desgastadas: um hotel à beira de sua total corrosão. Conforme lemos o roteiro da apresentação, o discurso de Smithson, ao contrário, relata as formas que poderiam ter sido ali construídas: aquilo que Spector chama de “ruína em reverso”. Um processo ‘reverso’ de olhar para arquitetura a partir daquilo que ainda sobrevive.

Misturam-se, na palestra, de forma muito bela, suas impressões da viagem, apontamentos sobre a estrutura física do local e um apelo à sua construção imaginária (pois, o que o artista fala não é o que está inteiramente visível nas fotos)<sup>39</sup> – aquilo que, um dia, o hotel pode ser ou poderia ter sido. Na verdade, a exposição de Smithson sobre Palenque é também dupla: um material fotográfico que é uma instalação em alguns museus e a palestra em Utah. Percebe-se que a palestra se estruturava em blocos de ideias: ao lado do texto, uma imagem. Na verdade, há um olhar mais artístico, sensível. Em suas palavras:

Agora, esta é uma sala, na verdade, uma das salas inacabadas. E parece ter uma espécie de simplicidade tal como a de Jasper Johns. Isso também sugere algo impenetrável, algo inalcançável. Aquelas barras que vão de porta em porta assim parecem dar às coisas um maior sentido de...tornar as coisas menos acessíveis, mais inertes, fechadas, removidas e muito parecidas com a cova funerária do grande templo das ruínas de Palenque fora deste complexo. Na frente você pode ver algo que parece um fosso. Agora isso é um fosso e estava seco na época em que estive lá. Sem dúvida, poderia ser utilizado como um poço de cobra, algo desse tipo (SMITHSON, 1972, s/p, tradução nossa).<sup>40</sup>

Smithson, um artista visual, ocupa dois espaços com um mesmo trabalho – o museu e a academia – duas instituições, que mesmo correspondendo a certos cânones,

---

architecture students at the University of Utah in 1972, in which he humorously analyzed the centerless, “de-architecturalized” site. Extant today as a slide installation with a tape recording of the artist’s voice, Hotel Palenque provides a direct view into Smithson’s theoretical approach to the effects of entropy on the cultural landscape” (SPECTOR, s/p).

<sup>39</sup> Ver em “Fictioning the Landscape: Robert Smithson and Ruins in Reverse” (2017), de Simon O’Sullivan, a relação entre a documentação do espaço e as possibilidades de criação de um universo ficcional ao imbricar as ruínas do hotel e as ruínas do povo Maia, lugar que a princípio, atrairia a curiosidade turística e dos estudos arquitetônicos.

<sup>40</sup> No original: “Now this is a room actually, one of the unfinished rooms. And it seems that it has a kind of Jasper Johnsian in simplicity about it. It also suggests something impenetrable, something unattainable. Those bars going from door to door like that seem to give things a greater sense of... make things less accessible, more inert, closed off, removed, and very much like the burial pit in the major temple of the Palenque ruins outside this complex. In the front you can see-something that looks-like a moat. Now that is a moat and it was dry the time I was there. No doubt it could be utilized as a snake pit something of that sort” (SMITHSON, 1972, s/p).

movimentam ou exigem diferentes compromissos com a experiência da aprendizagem, do conhecimento.

Se, aliados pelo interesse em palestrar se destacam artistas ligados às artes visuais, é preciso comentar também o trabalho de Helio Eichbauer como professor da Escola de Artes Visuais (EAV), do Parque Lage, na cidade do Rio de Janeiro, entre os anos 1976 e 1978. Também artista visual, Eichbauer ao ensinar cenografia – conforme relata em seu livro-diário *Cartas de Marear: Impressões de Viagem, caminhos de criação* (2013) – apresentava uma série que chamou de conferências-espetáculo. Nessas palestras, oferecia-se um recorte da história do teatro ocidental. Eichbauer surgia nessas palestras vestido com um figurino e expunha as questões artísticas e teóricas de uma corrente histórica e, em um gesto de improviso, percorria o Parque Lage experimentando, junto com os alunos, as possibilidades estéticas e técnicas de construção arquitetônica da cena. Faziam instalações pelos espaços, usavam projetores, quadros de giz, e certas vezes, os alunos integravam a cena que se formava – estava ali a imbricação entre a teoria e a prática artística, por meio da ação expositiva da palestra.

Nesse jogo irônico com as instituições de ensino, pode-se também destacar, por exemplo, Andy Warhol que ao vender sua *Lecture Tour*, em vez de comparecer em pessoa, enviou um ator em seu lugar. Esse ator contratado palestrava em universidades como se fosse o próprio Warhol, discorrendo sobre seu trabalho. Já nos anos 1990, as performances do grupo V-Girls, invadiam eventos acadêmicos de artes e, sob uma perspectiva crítica feminista, satirizavam os temas propostos, em relação à representação do corpo feminino<sup>41</sup> nesses espaços.

Se por consequência se destacam, até aqui, esses casos no início do século XX, percebemos que o interesse artístico pela palestra é, no entanto, anterior, conforme afirmam as palavras de Oliveira (2014):

Embora a utilização da conferência para além da ortodoxia acadêmica tenha suas raízes no Renascimento e no Barroco, alguns casos bem conhecidos, como George Alexander Stevens ou John Dee, a cuja figura Alistair Gentry dedica uma de suas palestras; e embora também recentemente a Espanha tenha casos conhecidos por sua idiossincrasia, como Ramón Gómez de la Serna (cujas conferências «greguerizantes» causam espanto, seja por subir num elefante, ou se pendurar em um trapézio ou como na conhecida conferência da mala que causou falhas elétricas), a palestra-performance tal como a conhecemos hoje é um

---

<sup>41</sup> Essas informações sobre as V-Girls constam em no site da BAMPFA.

fenômeno relativamente recente (OLIVEIRA, 2014, p. 11, tradução nossa).<sup>42</sup>

O caso de “George Alexander Stevens ou John Dee” é interessante. Se Oliveira nos aponta como um exemplo diferente do que vemos atualmente, podemos pensá-lo, entretanto, sob outra ótica. A referência mais famosa que se pode encontrar da autoria de George Stevens é *A Lecture on Heads* (1765). Essa “palestra sobre cabeças” pode ser vista, na verdade, como uma peça de teatro ou um texto que foi apresentado em teatros, tanto na América do Norte colonial quanto na Europa. Muito popular na época, era um texto para um ator ou comediante, como o próprio Stevens, que era um ator cômico.

A publicação, que hoje está acessível, data de 1812, tem um tom humorístico e disserta sobre os contornos sociais, históricos e simbólicas, que a aparência de uma “cabeça” pode designar. Ainda que não possamos ter acesso à encenação da época, o texto nos aponta para essa divisão em quadros de ideias, ilustrados<sup>43</sup> por imagens que designam, de maneira ficcional, e até crítica, esses tipos sociais. Esse texto de Stevens, certamente, não está no contexto performativo que percebemos nas últimas décadas; talvez, por esses “personagens” que Stevens apresenta e delinea, Oliveira não aposte na correspondência entre esse exemplo e o que vemos hoje nas palestras-performances, ainda as de caráter mais especulativo.

Por outro lado, o modo como esse texto organiza suas ideias, já supõe uma certa investigação irônica entre esses “tipos” de cabeças, essa divisão marcada por quadros que não se desdobram e, ainda, sem mencionar nenhum personagem a ser interpretado por essa pessoa que palestra, são traços que percebemos em trabalhos atuais.

Aqui está uma senhora [mostra a imagem] em seu verdadeiro estado de espírito tranquilo, naquela amabilidade de disposição que faz com que os estrangeiros declararem que uma senhora inglesa, quando escolhe ser temperamental, e escolhe ser ela mesma, é a mais amável figura do

---

<sup>42</sup> No original: “Aunque la conferencia más allá de la ortodoxia académica hunde sus raíces en el Renacimiento y el Barroco, algunos casos muy conocidos tales como George Alexander Stevens o John Dee, a cuya figura Alistair Gentry dedica/una de sus conferencias; y aunque también recientemente España tenemos casos conocidos por su idiosincrasia como Ramón Gómez de la Serna (cuyas conferencias «greguerizantes» muestran lo sorpresivo causando desconcierto, bien subido a un elefante, bien colgado de un trapecio o como en conocida conferencia de la maleta en la que provocaba fallos eléctricos, se iluminaba con una vela y cuando volvía la luz se la comía), la conferencia performativa tal y como la conocemos hoy es un fenómeno relativamente reciente” (OLIVEIRA, 2014, p. 11).

<sup>43</sup> Nessa publicação, ao texto, seguem-se ilustrações das cabeças descritas. Porém, as indicações que o texto oferece é como se o ator que dá a palestra fosse exibir uma cabeça, certamente, cenográfica.

universo; e no verso deste medalhão está a mesma senhora quando ela escolhe não ser amável e não ser ela mesma. [Vira a imagem.] Esse rosto aparece quando ela fica desapontada com seu hábito de mascarar, quando ela perde um *sans prendre*, quando seu pé de cachorro é pisado ou quando seu marido ousa contradizê-la. Algumas mulheres casadas podem ter grandes motivos para reclamar contra as irregularidades de seus maridos; mas é essa face que torna esses maridos melhores? Claro que não! É apenas por olhares como esses [vira a imagem] que eles serão conquistados: e que as mulheres daqui em diante usem apenas essas roupas, e que isso nunca mais seja conhecido [vira a imagem] apenas como uma imagem tirada das fábulas de Esopo. [Retira a imagem.] (STEVENS, 1812, s/p., tradução nossa).<sup>44</sup>

Conforme lemos no fragmento acima, na rubrica do texto, há a indicação que o ator/atriz que a executará, mostrará ao público a cabeça mencionada – no prólogo, ele avisa que exibirá uma “coleção de cabeças”. Logo, indica a alternância entre a palavra textual, que será falada, e as imagens de cabeças sugeridas para serem mostradas e que, mesmo com a ênfase para que o público veja as imagens, parece também demarcar ao público que elas pouco evidenciam.

Quando Oliveira (2014) fala que a palestra-performance, como conhecemos hoje, é um fenômeno recente, possivelmente, nos diz sobre a recorrência dos trabalhos em que se vê na transição entre os anos 1990 e 2000. Nesse caso, há uma zona pouco definível entre a dança, as artes visuais, o teatro, a performance. Essas iniciativas mais recentes podem encontrar mesmo um forte interlocutor no caso de Xavier Le Roy, ao criar em 1999, o seu *Produto das Circunstâncias*.

Le Roy, dentro do campo da dança, segue Yvonne Rainer que há algumas décadas borrava “as fronteiras que separam a arte da vida e a prática da teoria” (OLIVEIRA, 2014, p. 13), nos projetos que desenvolvia na Judson Church, em Nova Iorque. Qualquer publicação que se dedica a comentar de maneira mais detida as palestras-performances, encontrará ao menos uma menção ao trabalho de Le Roy. A importância desse trabalho é

---

<sup>44</sup> No original: “Here is a Lady [takes up the picture] in her true tranquil state of mind, in that amiableness of disposition which makes foreigners declare that an English lady, when she chooses to be in temper, and chooses to be herself, is the most lovely figure in the universe; and on the reverse of this medallion is the same lady when she chooses not to be in temper, and not to be herself. [Turns the picture.] This face is put on when she is disappointed of her masquerade habit, when she has lost a *sans prendre*, when her lap-dog's foot is trod upon, or when her husband has dared to contradict her. Some married ladies may have great cause of complaint against their husbands' irregularities; but is this a face to make those husbands better? Surely no! It is only by such looks as these [turns the picture] they are to be won: and may the ladies hereafter only wear such looks, and may this never more be known [turns the picture] only as a picture taken out of Esop's Fables. [Gives off the picture.] (STEVENS, 1812, s/p., tradução nossa).

percebida por alguns autores como um ponto de mudança<sup>45</sup> e, principalmente, por ser disparador de uma série de outros trabalhos já sob a designação “*lecture-performance*”:

Desde *Produto das Circunstâncias* (1999), de Xavier Le Roy, tem havido um *boom* de apresentações de palestras-performances no mundo da dança que chamam por um exame teórico. No entanto, não ouvi falar de nenhuma tentativa no campo dos Estudos de Dança ou Teatro. Além de Produto de Circunstâncias, podemos resumir uma infinidade de trabalhos recentes sob essa noção. Só para citar alguns, lembro-me de trabalhos como *Self-Interview* (2000) de Xavier Le Roy, *Distanzlos* (1999) e *Stationen* (2003) de Thomas Lehmen, *Untitled 1997-2003* de Tino Sehgal (2003), *Extra Clear Power* de Mårten Spångberg (2003), *The Last Performance (A Lecture)* (2004), *Jochen Roller's Performing 1-3* (2002-2004), *Edit Kaldor's Or Press Escape* (2002), *Directory* (2003) por deufert + plischke e finalmente, *All good spies are my age* (2002), de Juan Dominguez e *How Heavy are my thoughts* (2003), de Ivana Müller. Todas essas performances são palestras no sentido múltiplo da palavra: textos falados ou escritos que devem ser ouvidos ou lidos para um público (HUSEMANN, 2004, s/p., tradução nossa).<sup>46</sup>

Husemann (2004) aponta que todos esses casos, contemporâneos entre si, apresentam uma semelhança: exibem “o processo de trabalho através do processo da apresentação” (HUSEMANN, 2004, p. s/p)<sup>47</sup> e que esse processo, mais do que qualquer tipo de resultado que pode ter alcançado, acaba ganhando a própria cena.

Le Roy mistura seu percurso como biólogo e artista, seus estudos em dança, noções das ciências biológicas, uma colagem de citações teóricas, gráficos e fotos por microscópio de células cancerígenas, demonstrações coreográficas. Mas, mesmo

---

<sup>45</sup> No artigo “Lecture Performance as Contemporary Dance” (2012), Maaïke Bleeker assinala esse momento inaugurado pelo trabalho de Le Roy, como aquele em que a palestra-performance é compreendida como um gênero. Nesse contexto, de acordo com Bleeker, a dança é tomada como um meio de se produzir conhecimento, não apenas em relação à própria dança, mas sobre qualquer questão, inclusive sobre modos de se fazer pesquisa (BLEEKER, 2012, p. 233). Já a tese “The lecture performance: contexts of lecturing and performing” (2013), de Daniel Ladnar, publicada pela Aberystwyth University, também corrobora esse entendimento, ao dedicar um capítulo para a discussão do trabalho de Le Roy.

<sup>46</sup> No original: “Since Product of Circumstances (1999) by Xavier Le Roy there has been a boom of lecture-performances in the dance world that calls for a theoretical examination. Yet, I haven't heard of any attempts in the field of Dance or Theatre Studies. Besides Product of Circumstances we can sum up a multitude of recent works under this notion. Just to name a few I recall works like Self-Interview (2000) by Xavier Le Roy, Distanzlos (1999) and Stationen (2003) by Thomas Lehmen, Tino Sehgal's Untitled 1997-2003 (2003), Mårten Spångberg's Extra Clear Power (2003), The Last Performance (A Lecture) (2004), Jochen Roller's Perform Performing 1-3 (2002-2004), Edit Kaldor's Or Press Escape (2002), Directory (2003) by deufert+plischke and finally, Juan Dominguez' All good spies are my age (2002) and How heavy are my thoughts (2003) by Ivana Müller. All these performances are lectures in the multiple sense of the word: spoken or written texts that are to be listened to or to be read by an audience” (HUSEMANN, 2004, s/p.).

<sup>47</sup> No original: “Exhibiting the process of the work through the process of presentation” (HUSEMAN, 2005, s.p.).

lançando mão de suas “evidências” biológicas, artísticas e subjetivas não consegue dar conta de compreender inteiramente o corpo humano. Escreve logo no início do roteiro:

1. **Eu deixo o papel e o microfone, vou três passos para o lado. Faço um exercício de alongamento, dobrando meu tronco e tentando alcançar o chão com a minha mão em 20 pequenos balanços. Minhas mãos não chegam a menos de 20 cm do chão, como era em 1987. Depois eu volto ao microfone.**

Você pode, por favor, ligar o projetor de slide e mudar as luzes. Obrigado.

O título da tese que eu apresentei em outubro de 1990 era

SLIDE#1: título da tese. [mantém-se a grafia do roteiro original] (LE ROY, 1999, s/p, tradução nossa).<sup>48</sup>

Percebemos que o texto é escrito em blocos de ideias, numerados, que indicam também as imagens que serão mostradas/projetadas na tela pelo coreógrafo. Junto de sua leitura, ele também dança, como um modo de justapor o movimento ao que está dizendo. É possível observar também uma certa disposição espacial dos seus elementos aliados ao seu modo de ação – exibir imagens no projetor ao fundo, falar ao microfone, ler alguns papéis.

Fazendo referência à sua formação institucional, o artista, na verdade, “reflete na sua insatisfação com a pesquisa acadêmica (que exige que ele produza e não pesquise) e seu movimento através da dança como uma alternativa prática para fazer pesquisa” (BLEEKER, 2012, p. 239, tradução nossa).<sup>49</sup> Essa “isenção” é, na verdade, forjada, construída, alinhavada para que a sua figura coexista com os outros elementos, de modo a expô-los, apresentá-los de maneira distanciada.

O modo como Le Roy apresenta sua cena, dispõe seus elementos, e ainda com esse intento científico, uma composição cênica mínima e uma pessoa que enuncia enquanto exibe imagens são traços que percebemos em trabalhos mais atuais. Entretanto, também em relação aos casos que serão postos aqui em análise, os artistas vão se

---

<sup>48</sup> No original: “1. I leave paper and microphone, go three steps on the side. I do a stretching exercise, bending my torso over and trying to reach the floor with my hands in 20 light bounces. My hands don't get closer than 20 cm from the floor, like it was in 1987. Then I go back to the microphone.

Can you please turn on the slide projector and change the lights. Thank you.

The title of the thesis I presented in October 1990 was

SLIDE # 1: title thesis” (LE ROY, 2005, s/p) [Mantém-se a grafia do roteiro publicado no site do artista].

<sup>49</sup> “(...) reflects on his dissatisfaction with academic research (asking him to produce, not to research) and his move toward dance as an alternative practice of doing research” (BLEEKER, 2012, p. 239).

interessar por questões pessoais, históricas, linguísticas, econômicas, artísticas, entre outras. Logo, ainda que o termo palestra-performance seja mesmo muito genérico para que se consiga dar conta (esgotar esse fenômeno), o trabalho de Le Roy e outros que lhe são subsequentes, conforme aponta Husemann (2004), são um espaço em que o processo, o percurso de suas ideias, investigações já são, em si, o objeto artístico.

Além do mais, é nesses termos que os autores/as e artistas que temos descrito aqui, compreendem a palestra-performance, como um espaço em que reside não somente uma “abertura” ou permeabilidade a diversas disciplinas e campos artísticos, mas uma cena fragmentada, repleta de imagens, certas vezes com artistas imóveis, elucubrando milhares de associações, nos dando a ver suas interrupções, ausências, impossibilidades e fracassos.

### 3 MODOS E PROCESSOS DA PALESTRA-PERFORMANCE

Não é ver a mobília do céu, mas vislumbrar o céu-em-formação, nunca o mesmo entre um momento e outro.

Tim Ingold<sup>50</sup>

Nos trabalhos em palestra-performance que temos mencionado há a recorrência não apenas da econômica disposição de elementos como mesas/cadeiras, computadores, papéis, telas, mas também da manutenção da discursividade aliada ao uso/exposição de imagens de diversas fontes. Essa organização, esse recorte visual, oferecem à prática, muitas vezes, uma certa sensação de imobilidade e, não raro, percebemos também uma cena até um pouco apática: os artistas sentados frente ao público seguem falando, falando, falando.

Diante de um tema a ser perseguido, esses artistas dispõem, em cena, os elementos dos caminhos que percorreram. Melhor dizendo: esses fragmentos de imagens, de sons, de textos são postos em relação como que para indicar as etapas da investigação ou das elaborações que empreenderam. Muitas vezes, essas relações e desdobramentos são pouco prováveis ou nunca são dados inteiramente e, por isso, permanecem inacabados. No que resulta, então? Ou melhor, como esses trabalhos se organizam, quais procedimentos estão em jogo, o que nos fazem ver? De que maneira os artistas estão montando seus materiais, sua investigação, expondo os passos da sua experimentação? Como palavra e imagem se colocam à disposição de um pensamento, de uma investigação, de uma ideia ou de uma criação que ganha forma?

#### 3.1 FRAGMENTO ENQUANTO ESTRUTURA

Se pensarmos que os trabalhos em palestras-performance mostram os caminhos percorridos para se fazer ou pensar sobre algo, podemos afirmar que lidam, em alguma instância, com o ato de criar alguma coisa; ou seja, com um ato criativo. Não se trata, entretanto, de dizer que sempre se mostra como um trabalho artístico foi elaborado,

---

<sup>50</sup> INGOLD, 2012, p. 30.

desconstruindo, esmiuçando suas partes que, outrora, foram uma terceira coisa, exibida em sua totalidade. Certamente, isso pode acontecer se algum artista resolve retornar a algum trabalho anterior para comentá-lo, desdobrá-lo, mas não é o que queremos abordar aqui. A questão é que, independentemente do que é tematizado por esses artistas, aquilo que é posto como cena são os meandros de um ato de criação.

Portanto, os trabalhos mencionados aqui, sendo eles mesmos uma criação artística, estão lidando também, no ato de suas apresentações, com a disposição e com o compartilhamento dos caminhos que lhe compõem. Exemplo: Wojtek se pergunta o tempo todo “por onde começar” ao passo em que já está fazendo o trabalho; Jeong relata como construir a si mesma um corpo sexualmente independente; Leite em *Stabat* narra os passos (e as impossibilidades) da criação de sua performance sob o olhar de sua mãe em cena; entre tantos outros. Possivelmente, é sob esse aspecto que podemos pensar a noção autorreferencial, tão citada entre autores que se dedicam ao tema. Esses trabalhos fazem sempre um movimento de retorno a si mesmos ao falarem sobre a execução daquele próprio ato, enquanto é executado.

Retomo Husemann (2004): “o trabalho normalmente confinado no estúdio, toma a cena como apresentação (e não como ensaio ou *work-in-progress*), em última análise exibindo o processo de trabalho através do processo da apresentação”<sup>51</sup> (Idem, 2004, s./p, tradução nossa). Ou seja, o trabalho que é apresentado é a própria potência<sup>52</sup> criativa que transforma todo e qualquer assunto em matéria artística.

A pesquisadora Cecília Almeida Salles, no livro *Gesto inacabado: processo de criação artística* (1998), aborda as camadas de criação em artes, levando em conta as etapas que antecedem a finalização de uma “obra”. Enfatiza os rastros deixados pelo artista até elaboração dos trabalhos, as anotações, os rascunhos, desenhos, toda uma sorte de materiais diversos que compõem esse universo criativo. Dessa maneira, ela propõe um trabalho crítico que não considera somente a possível interpretação do produto que chega à contemplação pública.

---

<sup>51</sup> No original: “The work, which is normally confined to the studio, becomes staged as presentation (and not as rehearsal or work-in-progress), ultimately exhibiting the process of the work through the process of presentation. (HUSEMANN, 2004, s./p)

<sup>52</sup> No artigo “Arte como potência de si, a peça conferência e o ator epistemólogo (2020), Thürler, Woyda e Moreno abordam a questão da potência em outros termos, tomando por base leituras de Deleuze e Guattari, Rancière e Guzmán para pensar a potência de um sujeito político, em noções que aqui não são postas em reflexão.

O trabalho da crítica genética recolheria essas etapas do processo de criação, do percurso executado pelos artistas ao construírem seus trabalhos, como ação fundamental para compreender o modo como eles operam: “O interesse dos estudos genéticos é o movimento criativo: o ir e vir da mão do criador. Ultrapassando os limites da obra entregue ao público, a arte é observada sob o prisma do gesto e do trabalho” (SALLES, 1998, p.13). Logo, o caminho do artista até conceber determinada obra seria observado por seus índices, por tudo aquilo que deixa pelo caminho até a matéria final. O crítico genético, por sua vez, pode perceber “o funcionamento do pensamento criativo” (Idem, 1998, p. 19), oferecendo um movimento a essa análise.

Seria, portanto, a possibilidade de lidar com os efeitos do tempo naquele trajeto de criação e a partir de sua documentação, de seus registros, encontrar “um pensamento em processo” (Idem, 2008, p. 35) em relação àquilo que é entregue ao público. Esse tempo, apesar de contínuo, não seria linear: “o desenvolvimento contínuo da obra deixa claro que não há ordenação cronológica entre pensamento e ação: o pensamento se dá na ação, toda ação contém pensamento” (Idem, 1998, p. 52).

Logo, a criação é percebida pelo seu emaranhado de ideias e por sua rede de relações (Idem, 1998, p. 55) que, em continuidade, se materializam no trabalho artístico. É essa noção de temporalidade que faz com que a obra carregue o que a autora chama de “gesto inacabado” ou, na medida em que se ressalta o seu movimento criador, dá-nos a ver<sup>53</sup> a estética do inacabado:

O artista lida com sua obra em estado de permanente inacabamento. No entanto, o inacabado tem um valor dinâmico, na medida em que gera esse processo aproximativo na construção de uma obra específica e gera outras obras em urna cadeia infinita. O artista dedica-se à construção de um objeto que, para ser entregue ao público, precisa ter feições que lhe agradem, mas que se revela sempre incompleto. O objeto "acabado" pertence, portanto, a um processo inacabado. (SALLES, 1998, p.78)

---

<sup>53</sup> Ao usar neste texto a expressão “dar a ver”, quero mencionar o que propõe o artigo “O Olho e a Névoa: Considerações sobre a teoria do teatro” (2003), de Angela Materno: “Dar a ver é produzir disjunções e espaçamentos na aparente inteireza e organicidade do objeto, abrir lacunas em sua espessura, estabelecer suas diferenças e antinomias internas, flagrar o espedaçamento e obscurecimento do visível implicados em tudo o que se mostra. Dar a ver é abismar” (MATERNO, 2003, p. 2). Nele, a autora desdobra que o ato de *dar a ver* não consiste em ressaltar aquilo que, à primeira vista, se coloca como mais evidente em um objeto. Ao contrário, é saber-se também olhado por ele e por isso, perceber que essa dinâmica comporta também suas lacunas, suas não-compreensões, seus esvaziamentos; aquilo que se *dá a ver* é também aquilo que, em certa medida, se revela por sua opacidade.

Salles está nos propondo uma perspectiva de análise que está atenta a esse movimento que antecede e, inevitavelmente, contém um trabalho artístico – toda uma sorte de materiais e as relações que tornaram aquela obra possível. Ao recolher os fragmentos do processo de criação, é possível lidar com o objeto “finalizado” sob outra perspectiva que não somente a de descrevê-lo e interpretá-lo. É uma perspectiva de análise crítica, certamente. Por outro lado, é também um modo de perceber o ato de criação como um movimento contínuo e inesgotável ao longo do tempo, intrínseco ao objeto que dele se origina, mas que não é linear.

Essa ideia de Salles (1998) nos ajuda a refletir sobre esses trabalhos em palestra-performance. A questão não é pensar aquilo que os antecede, mas observar que eles mesmos já estão reunindo, dispondo e compartilhando com o público, os fragmentos daquilo que percorreram até o ato da cena. Portanto, esses trabalhos esboçam os caminhos que traçaram, esse gesto contínuo e irregular, inacabado, porque não deram conta inteiramente. Esse percurso “anterior” já se confunde com o ato da cena – são indiscerníveis.

Podemos citar brevemente o exemplo de *Oil Pressure Vibrator* (2010), de Geumhyung Jeong. A artista coreana, na palestra-performance, anuncia que aos 27 anos de idade decidiu se tornar um corpo independente sexualmente. Para isso, relata que deixou de fazer sexo com outros homens e escolheu se isolar para encontrar essa autonomia. Jeong permanece praticamente imóvel, sentada, exibindo as imagens arquivadas em sua “máquina” – ela abre as pastas do *laptop*, às vistas do público, e intercala suas falas à exibição de vídeos e fotografias; apenas sua voz conduz e organiza as imagens que serão projetadas. Por outro lado, no vídeo, seu corpo esteve experimentando inúmeras possibilidades ao longo do tempo a fim de que pudesse “performar o corpo perfeito” nos dois papéis – o masculino e o feminino.

Se, de algum modo, seu espectador espera uma investigação científica, biológica, genética, médica ou de qualquer área científica, essa expectativa não se completa. Jeong faz experimentações em dança e estruturas robóticas, e coloca seu corpo em uma espécie de duplos que cria para si mesma: próteses, bonecos, robôs, máscaras. Nesse jogo com essas estruturas, ela provoca seu corpo para ser exumado, partido, reordenado. Isso tudo é mostrado em vídeos, que muitas vezes, ela nem exhibe até o fim, mostra um fragmento e logo parte para um novo momento. Ainda que o texto, aquilo que ela conta, contenha

certa fluidez, as imagens não corroboram a descrição textual – apresentam-se blocos de ideias que se sucedem, mas, não necessariamente, ilustram e se sustentam.

A artista, entretanto, a cada quadro de experimento menciona as dificuldades de encontrar esse corpo autossuficiente: seu corpo tenta investigar a sua sexualidade. Nenhum desses experimentos apresenta qualquer “evolução”, nem mesmo é oferecida uma cronologia. Ela exhibe imagens de coreografias de trabalhos anteriores, manipula bonecos, máscaras. Ao tentar desconstruir o clichê do orgasmo feminino relacionado à imagem de objetos fálicos vai em busca de objetos que se mostram flexíveis, alongados e fortes. De maneira frustrada e até irônica, tenta provocar algum estímulo em seu corpo – dança com canos de PVC, prolonga seus próprios braços e pernas, se coloca deitada no palco como se fosse se masturbar.

Dessa forma, depois de traçar esse movimento sinuoso em busca do corpo sexualmente independente, ela “cria” as condições de exercitar e conquistar seu prazer até se habilitar a pilotar uma retroescavadeira. Nessa breve citação, a obsessão da artista é criar para si um corpo que possa ser tomado por um prazer profundo e intenso. Em contraste a essa tentativa de criação, ao lado da tela, a artista se coloca de maneira lânguida sentada à mesa, com um gestual mínimo e quase nenhuma ênfase na enunciação.

O fato é que apesar dessa imagem aparentemente inexpressiva, existiu um fervilhante e intenso trabalho de criação que é o que vemos se desenhar nas imagens e no seu relato. A artista expõe esses pedaços da investigação – desde o modo como confecciona esses prolongamentos corpóreos até a dança que executa com eles e os bonecos e maquinário que manipula. Em resumo, a cena é o modo como ela tenta criar esse outro corpo, de modo não linear. O “antes” é a própria obra: esses fragmentos que percorre são o que compõem a cena de Jeong.

Se citamos a perspectiva de Salles (1999) para essa estética do inacabado que diz respeito a criação do artista como um trabalho ininterrupto, que contém esse momento “anterior” da própria obra, podemos dizer que essas palestras-performances já colocam e assumem esses “fragmentos” do percurso em cena. Nesse sentido, os trabalhos mencionados aqui mostram, em alguma instância, os caminhos de uma criação; ou melhor, o que está em jogo o tempo todo é o gesto, o movimento de criar algo, ainda que o “assunto” seja de outra área de conhecimento, como Jeong, que chega a pilotar uma máquina escavadeira e mostra sua aprendizagem na autoescola.

Esse suposto “antes” da obra também é motivo de indagação para o italiano Giorgio Agamben, no ensaio “Do livro a tela. O antes e o depois do livro” (2018), em que reflete o ato de criação artística sob a perspectiva da edição, impressão e publicação de livros. O autor questiona qual seria a diferença entre um livro publicado e os fragmentos de anotações póstumas do mesmo/a autor/a, por exemplo - qual poderia ser identificado como uma obra finalizada ou qual teria maior importância enquanto objeto artístico.

Certamente, essa resposta não nos é dada, mas Agamben ressalta a percepção do “processo temporal” (AGAMBEN, 2018, p. 117) que uma obra comporta. A exemplo de um livro que vive desde o seu manuscrito e, depois de publicado, passa por inúmeras edições, cortes, rearranjos, como estabelecer qual seria a identidade final da obra? Esse “processo temporal potencialmente infinito” (Idem, 2018, p.117) aglutina no trabalho o tempo que lhe precede assim como o que lhe sucederá: o momento em que o artista decide pelo seu abandono.

A cesura que põe fim à redação da obra não lhe confere um estatuto privilegiado de completude: significa somente que se diz estar terminada a obra quando, mediante a interrupção ou abandono, se constitui como que um fragmento de um processo criativo potencialmente infinito, em relação ao qual a obra, chamada de acabada, distingue-se da inacabada apenas acidentalmente. (AGAMBEN, 2018, p. 117)

Nesses termos, uma obra acabada se diferenciaria de uma inacabada somente pelo seu caráter acidental: o momento em que o artista resolve parar. Logo, seu antes e depois lhe são contingentes. O autor ainda dá exemplos de escritores como Santo Agostinho que retornava para publicações já feitas, traçando novos comentários, elucidando sentidos. Dessa maneira, esses livros permaneciam sempre como fragmentos de algo em continuidade, de “uma obra em andamento” (AGAMBEN, 2018, p. 117).

O ponto crucial de Agamben e que ele retoma em outro ensaio intitulado “O que é o ato de criação?” (2018), é a ideia de que toda obra conteria em si uma potência criativa que não se esgotou ao se materializar como ato artístico. Da mesma maneira, os rascunhos que lhe antecedem carregam em si algo de irrealizado e, por isso, inacabado. Essa relação entre o ato de criar e a matéria em si, que ele chama de “experiência da matéria”, é um gesto que está sempre se fazendo possível (Idem, 2018, p. 122), em uma ação que não esgota as possibilidades da potência de criação. Esse ato de criação, por sua vez, é

entendido pelo simples ato de produzir (Idem, 2018, p. 63), a ação de uma atividade artística.

Essa “potência” a que se refere Agamben, diz respeito àquele que já possui o hábito de fazer determinada coisa, de alguém que já tem aquela capacidade ou habilidade, podendo realizá-la ou não. Assim, essa potência pode ser definida também pela possibilidade do seu não exercício – aquele que tem o manejo de determinada atividade pode optar por não a realizar.

devemos, então, ver o ato de criação como um campo de forças tensionado entre potência e impotência, poder e poder-não agir e resistir. O homem pode ter domínio sobre sua potência e ter acesso a ela somente através de sua impotência; mas – justamente por isso – não se tem de fato domínio sobre a potência, e ser poeta significa: estar à mercê da própria impotência. (AGAMBEN, 2018, p. 66)

É interessante pensar que o autor associa o ato de criação, em sua manifestação mais bela, com aquele gesto que carrega em si “aquilo que podia não ser ou podia ser de outra maneira” (Idem, 2018, p.68). Seria o artista lidando com o que, de modo pessoal, em um âmbito íntimo, lhe faz resistir, titubear ao realizar sua obra, seu trabalho. Essa potência-de-não, esse poder-não é aquilo que suspende a passagem da potência, da possibilidade de realizar algo, ao ato. É uma resistência que, interna à própria potência, faz com que esta não se esgote inteiramente no ato, voltando-se assim, a si mesma. (Idem, 2018, p. 73).

A essa desativação da relação entre ato e potência, Agamben dá o nome de inoperosidade. O autor diz que, na verdade, nossa tradição pensa a inoperosidade como autorreferência, porque é um movimento que volta sobre si mesmo – aquilo que não passa ao ato, está em sua liberdade de se tornar inoperante e, dessa maneira, pode pensar a si próprio (Idem, 2018, p. 73 e 75). Comumente, associamos a ideia inoperosidade como o contrário de operosidade, ou seja, algo improdutivo<sup>54</sup>. Mas, o que Agamben nos coloca é que:

se a autorreferencia implica um excesso constitutivo da potência sobre cada realização no ato, é necessário a cada vez não esquecer que pensar corretamente a autorreferencia implica, acima de

---

<sup>54</sup> O verbete “inoperosidade”, no dicionário Houaiss de Língua Portuguesa, designa “falta de operosidade; improdutividade, ineficácia”.

tudo, a desativação e o abandono do dispositivo sujeito/objeto. (AGAMBEN, 2018, P. 75)

Logo, nesses termos, a autorreferência não é posta como ócio, mas como aquilo que, ao retornar para si mesmo, não pensa que está pensando sobre si, mas permite colocar esse ato (ou esse momento) em suspensão. Nas palavras de Agamben, é como um gesto não só de dizer, mas de reforçar que se está dizendo: “o fato de que está dizendo, a potência e a impotência de dizê-lo” (AGAMBEN, 2018b, p. 73).

Trata-se – creio – de uma inoperosidade interna, por assim dizer, à própria operação, de uma práxis *sui generis* que, na obra, expõe e contempla acima de tudo a potência, uma potência que não precede a obra, mas a acompanha, fazendo-a viver e abrindo-a em possibilidades. A vida que contempla a sua própria potência de agir e de não agir, torna-se inoperante em todas as suas operações, vive somente sua vivibilidade. (AGAMBEN, 2018b, p. 79)

Essa inoperosidade é aquela força de resistência interna ao ato de criação, aquilo que interrompe, hesita e, por isso, mantém a potência de fazer em suspensão. Melhor dizendo: é aquilo que não permite o artista esgotar em um só ato sua habilidade de ação, que causa dúvida e resistência ao seu ímpeto de criar. Por fim, o autor fala que a poesia, sendo uma operação da linguagem, é aquilo que torna inoperante qualquer função comunicativa ou utilitária, podendo abrir espaço para a contemplação da língua, revelada pela sua potência de dizer, pelo seu poder-dizer (AGAMBEN, 2018, p. 73). É desta maneira, pois, repousada em si mesma, livre de seu utilitarismo, que se abre para um novo uso, para novas possibilidades de uso, dando a ver sua potência poética.

A beleza dessa perspectiva de Agamben reside na percepção do ato de criar não como aquilo que jorra por inteiro na obra e se dá como algo perfeitamente completo, na qual tudo ali se deu plenamente. Mas, ao contrário, trata-se de observar como a obra reserva em si uma certa incompletude, algo que escapa como um “ ‘tremor leve, imperceptível’ na própria imobilidade da forma” (AGAMBEN, 2018, p. 68) e que, portanto, fracassa, revelando também a sua potência de poder dizer, revelando aquilo que pode a potência da criação artística.

Diante desse entendimento, se pensarmos que os trabalhos em palestra-performance lidam com o ato de exhibir ou expor que se cria algo, os passos de uma

criação, podemos dizer que existe esse jogo entre aquilo que pôde e o que não pôde essa força criativa. Em outras palavras: essa cena conjuga não apenas a potência da criação, mas aquilo que falha, aquilo que não se dá por inteiro, aquilo que é impotente ou impossível e *também* fracassa. Tornada inoperante a sua função de informar enquanto palestra, o que resta é um tema em suspenso, mostrando um artista que o tempo todo tenta se fazer possível, ou melhor, tornar possível sua criação. Podemos pensar no caso de Wojtek, que perdido nos atravessamentos de sua investigação, está sempre propondo um novo início para sua obra; ou Kilomba, que, ao fazer uma colagem com seus trabalhos anteriores, oferece a esses trechos a possibilidade de corporificá-los de novas maneiras.

Mesmo que sob uma intensa atividade intelectual esses trabalhos acabam rodeando a si mesmos – seus assuntos, temas, não “evoluem”, mantêm-se estagnados, acentuando o gesto de voltarem a si. Logo, não seria tão inocente se essas cenas se mostrassem mesmo até imóveis, com artistas colados às suas telas, falando incansavelmente: talvez, seja um modo de materializar essa suspensão.

Há no quadro que esses artistas constroem para nós, espectadores, um convite à contemplação dessas ideias. Como se nos atraíssem a contemplar o ato de criar: não a criação que provém do ato, mas o ato em si. Esse caráter de suspensão e de imobilidade, nos retira também a sensação de uma certa progressão da obra. Além do mais, como citamos, ao dispor esse percurso, estamos frente a essa “experiência da matéria” (AGAMBEN, 2018), sempre inacabada. No entanto, esse percurso, se pensarmos junto com Salles (1998), é sinuoso, uma mão que vai e volta e não uma sequência progressiva.

Dessa maneira, não é à toa que os artistas estão também comentando, expondo aquilo que estão fazendo, *no momento em que* o fazem, “tornando o movimento legível” (SALLES, 1998, p. 13). Se se observa nesses trabalhos um ar processual é porque podemos ver esses movimentos, ou como diz Agamben, podemos “percorrer o processo temporal” que eles suportam. Há uma questão temporal nessa cena, que marca, revela o tempo empreendido nessa jornada, um modo de experimentarem esse tempo decorrido. Wojtek faz coincidir os episódios que descobre sobre seu avô com as etapas de feitura de seu próprio trabalho; Le Roy marca as datas de eventos anteriores ao da apresentação e que compõem sua entrelaçada biografia como biólogo e como artista, por exemplo.

### 3.2 ENQUADRAMENTOS PRECÁRIOS

Os trabalhos que temos citado aqui não nos oferecem uma situação dramática ou jogam com a construção de personagens<sup>55</sup>. É importante mencionar que estamos abordando casos em que são os próprios artistas expondo, articulando e dispendo suas criações. Certas vezes, não obstante, esses artistas se apresentam e recebem diretamente o público. Podemos citar a publicação de *Há mais futuro que passado* (2018), escrito por Clarisse Zarvos, Daniele Avila Small e Mariana Barcelos, no qual o texto leva os nomes das próprias atrizes que o enunciaram no ato da apresentação. Essas artistas, por sua vez, cumprem a função de compartilhar os passos de suas pesquisas sobre o apagamento historiográfico de autoras mulheres na produção artística latino-americana.

Nesses termos, o capítulo “Por uma poética da performatividade”, de Josette Féral, inserido no livro *Além dos Limites: Teoria e Prática do Teatro* (2015), oferece uma perspectiva em relação ao teatro performativo: “ele impõe o diálogo dos corpos, dos gestos e toca na densidade da matéria, sejam as do performer em cena ou das máquinas performativas: vídeos, instalações, cinema, arte visual, simulação” (FÉRAL, 2015, p. 129). Ainda que a autora esteja lidando nesse trecho com a encenação teatral, é importante assinalar esse aspecto em que o artista é convocado a “mostrar o fazer” (FÉRAL, 2015, p. 131) dando a ver essa marca processual que privilegia a ação em detrimento da representação.

Esses trabalhos postos aqui são estruturados no princípio de que a própria coisa está sendo mostrada: um artista que decide palestrar sobre uma questão que lhe mobiliza. Certamente, a mesma Féral não percebe com bons olhos a utilização da palavra “cena” porque, para ela, em termos de performance não existe cena, mas lugares – um lugar que é preparado para desenrolar uma ação. Posta essa ação, o/a artista cria um enquadramento nesse espaço que solicita o olhar do espectador: “O enquadramento cria um espaço, espaço do especular que recusa a tornar-se espetacular” (FÉRAL, 2015, p. 142). Portanto, se utilizamos a palavra “cena” também para nos referirmos a esses casos, estamos, na verdade, querendo falar sobre o aspecto desses artistas jogarem com uma construção previamente elaborada, ensaiada, prevista, mas ligadas ao enquadramento de uma ação.

---

<sup>55</sup> Em Thürler; Woyda; Moreno (2020) os autores abordam a questão da atuação nas “peças conferências”.

Essa noção de enquadramento pode nos ser valiosa para pensar que esses trabalhos em palestras-performance estão nos oferecendo um recorte, um direcionamento do olhar. Certamente, poderíamos dizer, de maneira enfática, que isso é percebido por uma certa imobilidade que esses trabalhos conjugam, ao apresentarem, recorrentemente, os artistas sentados ou de pé diante de uma mesa/púlpito, falando e exibindo imagens em uma tela. Logo, essa disposição visual que conduz tanto a esse arranjo espacial estabelecido, assim como para essas telas que também recortam e, por sua vez, dispõem outras imagens.

No entanto, para além dessa evidência, vale pensar junto com o francês Roland Barthes, em “Diderot, Brecht e Eisenstein” (1990), um ponto importante: não se trata de aludir a um quadro pictórico, em que no passado, com Diderot, o palco se comporia pela sucessão de quadros sucessivos e progressivos, em uma unidade dramática. Em absoluto, não percebemos qualquer aproximação com essa ideia, mas sim com a noção de corte, de uma quebra na continuidade.

Ao pensar esse quadro, Barthes pontua que ele não suportaria um “tema”, mas um sentido (localizado no *gestus* social), que se liga à escolha de um “instante pleno” (BARTHES, 1990, p. 90). Logo, propõe a imagem da suspensão de um instante, em que um tema “não acrescenta nem retira nada”, mas que localiza, demonstra um gesto crítico, quando o “sentido é posto no gesto e na coordenação dos gestos” (Idem, 1990, p. 90).

Podemos traçar um deslocamento e pensar que os trabalhos que estamos comentando, ao fugirem do utilitarismo de uma explicação, tampouco da elucidação de um assunto, nos dão a ver os recortes de suas elucubrações; aquilo que eles movimentaram e deixaram em suspenso para expor ao público. É assim que, afastados de uma progressão temporal, sustentam o gesto de voltarem a si mesmos e pensarem os próprios caminhos que dispõem. Talvez, para citar, é o que sustentam as três artistas de *Há mais Futuro* ao afirmarem que a cena é o “resultado de uma pesquisa” (BARCELOS; SMALL; ZARVOS, 2018, p. 22) e oferecerem leituras de trabalhos de mulheres latino-americanas, em um panorama artístico em que são apagadas. O “resultado” é a afirmação da presença dessas artistas na cena, com trechos, excertos de suas obras. É assim que podemos recorrer ao que destaca Oliveira (2014):

A conferência performativa não trata de explicar o mundo nem as imagens do mundo, mas nos ajuda a pensar. As investigações e processos levados a cabo nesta prática artística colocam ênfase tanto no que nas imagens (nos) produzem ou provocam em uma determinada

rede de relações como naquilo que podemos fazer com elas, ao compartilhá-las, movê-las, ao gerar com/junto/por meio delas, como é nosso caso, uma reescritura das narrativas, as convenções ou os cânones.” (OLIVEIRA, 2014, p.20, tradução nossa)<sup>56</sup>

Logo, se tomarmos esse exemplo de *Há mais futuro*, é também o modo como traçam as correspondências entre seus materiais, ao longo da performance, que se torna um gesto fundamental – ligar um pedaço a outro daquilo que dispõe. Nesse sentido, podemos refletir que assim como esse, outros trabalhos vão formando, no ato de palestrar, um tecido espesso de ideias, em que vemos o gesto de traçar as conexões, o corte de alguns instantes que – mesmo muito breves – podem ser conectados uns aos outros.

Com toda certeza, também não escapamos de nos aborrecer ou enfadar frente a muitas palestras-performances que jorram retóricas vazias, com os artistas despejando suas vaidades intelectuais. Nesses casos, em vez de despertar em nós algum movimento - seja ele crítico ou reflexivo - se perdem em uma fluidez apática, pretensamente linear. Entretanto, o que desejamos pontuar aqui, especialmente, é de que maneira esses artistas lidam com esses fragmentos, essa matéria despedaçada do processo criativo, os buracos, os fracassos e os apresentam em cena.

A questão da linearidade (ou da continuidade) pode nos colocar em dúvida: alguns trabalhos se apresentam mais fragmentários que outros, alguns marcam melhor suas interrupções e a composição heterogênea de seus elementos. Percebemos as suas interrupções, a necessidade de saltarem para um outro ponto, enquanto uma reflexão se mantém em suspenso porque não dão conta inteiramente de esgotá-la. Por exemplo: em *Há mais futuro* as artistas oferecem materiais diversos – áudios, vídeos, cartas, trechos de livros, elencam uma série de materiais, ainda que se dispersem menos na sua área de abordagem. A cena é esfacelada, entrecortada por esses elementos de diversas naturezas que são exibidos, lidos pelas artistas. Elas estão lidando com a vasta produção artística de mulheres latino-americanas.

---

<sup>56</sup> No original: “La conferencia performativa no trata de explicar ni el mundo ni las imágenes de mundo, sino que nos ayuda a penar. Las investigaciones y procesos llevados a cabo en esta práctica artística ponen el acento tanto en lo que las imágenes (nos) producen o provocan en una determinada red de relaciones como en lo que nosotros podemos hacer con ellas, al compartirlas, al moverlas, al generar con/junto/ por medio de ellas, como es nuestro caso, una reescritura de las narrativas, las convenciones o los cánones. (OLIVEIRA, 2014, p.20)

Já Le Roy, que divide seu roteiro em treze blocos (ou quadros), está o tempo todo tornando imbricadas e dúbias às alusões e considerações que faz tanto ao seu percurso como *performer* quanto ao de biólogo. Não há, portanto, uma constatação que “avança”. Entre um bloco e outro, inclusive, Le Roy executa algum movimento coreográfico, para depois retomar a fala ou exibir uma imagem no telão. Ele até aponta como funcionam alguns oncogenes, exhibe *slides* para falar de sua tese de doutoramento em ciências biológicas, apontando resultados que ele mesmo desconfia. Entretanto, para aqueles/as que não são iniciados/as nessas análises, os termos científicos se tornam pouco elucidativos.

No ensaio “O pensamento e a exigência de descontinuidade” (2010), Maurice Blanchot nos diz que aquilo que está em questão no movimento de toda procura se manifesta por meio de um modo expositivo, cuja modelo ideal se encontra na dissertação escolar/universitária. Esse modelo dissertativo teria uma íntima ligação com o ensino, que se desenrola pelo ocidente até o “século da razão”, no qual escrever era filosofar. Junto a figura do filósofo se fundia também a figura daquele que possuía título de professor, que precisava manter uma “exposição contínua e desenvolvida” em seus laços com a universidade (BLANCHOT, 2010, p. 29-31).

Entretanto, um discurso fragmentado e interrompido, segundo aponta Blanchot, já havia sido empreendido desde Pascal até Nietzsche, que mesmo dissidentes, praticavam um “pensamento itinerante” dado por afirmações que exigem separação: “um pensamento itinerante, é um pensamento de afirmações separadas, que se realiza por fragmentos” (Idem, 2010, p. 31)

Seguindo essa tradição e convenção ocidental da academia, o ato de lecionar, por sua vez, é ligado à fala, a palavra oral que provém de um mestre a um discípulo. O autor aponta, entretanto, que essa relação mestre/discípulo se desenrola a partir do que o primeiro mantém *desconhecido* – o movimento de sua procura, ou seja, aquilo que ele não sabe inteiramente e, portanto, é o que alimenta seu incessante trabalho de pesquisa.

Blanchot afirma que é com Aristóteles que a linguagem da continuidade se torna a linguagem da filosofia com base na coerência lógica (Idem, 2010, p. 35), uma convenção que não é inteiramente contínua nem coerente, a saber também que do próprio filósofo restaram apenas algumas notações deixadas por seus alunos. Essa aparente

continuidade entre as coisas é o que passa a se confundir com a razão e a sabedoria nos ensinamentos universitários. Entretanto:

Não obstante, compreendemos também, que a continuidade corre o risco de ser apenas a de um desenvolvimento simples, suprimindo a irregularidade da “curvatura”, ou que a descontinuidade corre o risco de ser a simples justaposição de termos indiferentes. A continuidade jamais é suficientemente contínua, sendo-o apenas de superfície, e não de volume, e a descontinuidade jamais é suficientemente descontínua, atingindo apenas uma discordância momentânea, e não uma divergência ou diferença essenciais. (BLANCHOT, 2010, p. 34-35)

O que o autor propõe pensar com isso é que na lógica do descontínuo, entre uma parte e outra, “o vazio entre dois” é um vazio que não se encerra, e ao mesmo tempo é o que coloca a obra em movimento. Todo aquele que se coloca em busca daquilo que desconhece, se coloca em um movimento de interrupção, nesse espaço vazio. Essa “falta” é, na verdade, um poder: é o espaço onde sempre há uma possibilidade (Idem, 2010, p. 35). Porém, a universidade, que se põe como o espaço de soma dos saberes, se alimentaria pela “tranquilidade” da continuidade discursiva tendo o mestre conferencista como seu exemplo primeiro, posicionado à frente e acima de um auditório ouvinte e dócil, que se contenta com esse achatamento da relação que estabelecem (Idem, 2010, p. 36). Uma retórica que se firma naquilo que parece saber. Essa continuidade, por sua vez, não corresponderia àquele vazio necessário a todo processo de pesquisa e que movimenta a sua itinerância, visto que:

Uma das questões que se colocam à linguagem da pesquisa é ligada a esta exigência de uma descontinuidade. Como falar de modo que a palavra seja essencialmente plural? (...) como escrever de tal maneira que a continuidade do movimento da escrita possa deixar intervir fundamentalmente a interrupção como sentido e a ruptura como forma? (...) Observaremos somente que toda linguagem na qual se trata de interrogar e não de responder é uma linguagem já interrompida, ainda mais, uma linguagem na qual tudo começa pela decisão (ou a distração) de um vazio inicial (BLANCHOT, 2010, p. 36-37).

Nesse sentido, afirma que a escrita/oralidade responde habitualmente a uma “pretensão continuidade” que é apenas uma agradável “trama caligráfica”, aquilo que facilita o ato de leitura, mas que nunca constitui mesmo uma continuidade. Em outras palavras: o texto escrito é constituído de frases que se seguem umas às outras e se

articulam – há um movimento contínuo que facilita essa sequência de leitura (Idem, 2010, p. 37). Nos casos em que há um “excesso de continuidade” – imaginária e forjada - incomodam o leitor de Proust e Joyce, por exemplo: o excesso de totalidade também perturba. Logo, esse jogo entre a escrita e a fala que se propõem a um movimento de busca e pesquisa, um modo de conhecimento, estão sob a lógica de um vazio que carece da interrupção: “Interromper-se para compreender-se, compreender-se para falar” (Idem, 2010, p.132). É apenas aquilo que “falta” entre uma coisa e outra que garante a continuidade do movimento de busca.

O que queremos pensar com isso é que se os trabalhos aqui analisados mantêm um movimento de busca, o “ir e vir” do criador/a, ainda que sejam estruturados por esse modelo discursivo de uma exposição, não podem se apresentar suficientemente contínuos, encadeados. Obviamente, exceto se, por acaso, forjassem uma totalidade estilística. Entretanto, queremos pensar que esses trabalhos também se apoiam em uma retórica expositiva que busca esses vazios; os/as artistas traçam suas itinerâncias – é essa “andança” que vemos em cena; ainda que sob esse recorte visual ou a (aparente) imobilidade mencionada.

Possivelmente, o fato de muitos desses trabalhos se manterem ainda ligados ao ato de leitura, que funda a palestra, contribua para uma sensação de linearidade ou continuidade. Entretanto, livres desse modelo acadêmico tradicional, nada utilitário, sem buscar soluções, estão trabalhando com ênfase nessas interrupções, nesses vazios que tornam infinitas as relações entre uma coisa e outra. Além do mais, retomando a reflexão anterior, estão lidando com o gesto de pôr o movimento do processo criativo em exposição.

Portanto, como não se deparar com essa questão de um “vazio inicial” que assola toda a itinerância de uma investigação? A questão de um vazio inicial não seria a questão de toda criação, aquele momento de se deparar com a página vazia? Retomando Agamben: se a criação é marcada pelo caráter acidental de seu término, ela é também marcada pela decisão primeira de seu começo: Ziemilski se pergunta o tempo todo por onde começar; em “Cérebro Coração”, a primeira frase de Lima é “Existem alguns começos possíveis para isso aqui. Hoje eu vou começar dizendo: sim” (LIMA, 2021, p. 21).

### 3.3 O PROCEDIMENTO DE MONTAGEM

O período pós-moderno marca uma ruptura com as grandes narrativas, segundo escreve Jean-Pierre Ryngaert (2013), assinalando uma tendência da escrita dramática fragmentária, centrada na descontinuidade. Mesmo que ele aborde obras dramáticas, é possível recorrermos ao autor para pensar o modo como esses artistas operam esses fragmentos, nesses pedaços de textos e imagens que engendram em cena, em suas performances. Por outro lado, é inegável a força textual que essas palestras-performances esboçam, ainda que não se apresentem como um texto dramático de contornos estabelecidos – alguns deles sequer possuem publicação de seus roteiros. Certamente, no que percebemos aqui, não podemos falar em enredo, mas no modo como esses artistas expõem suas ideias, suas investigações. No entanto, nos chama atenção a maneira como demarcam as divisões, as pausas e os espaços vazios entre um ponto e outro do raciocínio que investem em cena.

Essa marca da discursividade, inclusive, é defendida por Féral (2015) que percebe nesses idos dos anos 1990, um movimento de “retorno” ao texto, de reintegração da palavra, do relato e da narração aos trabalhos em performance. Essa discursividade, entretanto, não responderia a uma linearidade, mas a microsequências que “se sucedem construindo para além da fragmentação, uma história, um trajeto, uma significação” (2015, p. 184).

Ryngaert cita que muitos autores contemporâneos - talvez em diálogo com Brecht ou, ainda antes, nos séculos XVIII e XIX, com os alemães Büchner e Kleist - optam por dispor suas narrativas a partir de quadros sucessivos, mas desconectados (RYNGAERT, 2013, p. 85) e com frequência, marcados por títulos. Esses títulos, por sua vez, serviriam para contextualizar e assinalar os acontecimentos para o espectador nessa sucessão fragmentária.

A atenção recai, pois, sobre os *nós* entre as partes, como destaca Brecht, ou, podemos dizer, sobre as arestas vivas que marcam as separações e entalham o relato com vazios narrativos preenchidos à sua maneira pelo efeito de montagem que propõem uma ordenação ou que, ao contrário, revela as fendas, produz um efeito de quebra-cabeças ou de caos cuja eventual reconstituição é deixada em parte à iniciativa do leitor. (RYNGAERT, 2013, p. 86)

Ryngaert afirma ainda que, nesses trabalhos mais recentes, o fragmento não tem mais relação com a ideia brechtiana de decompor para recompor. Pelo contrário, o pequeno, a parte mínima, assume o lugar do não acabado (2013, p. 87), daquilo que não tem uma visão unificadora, totalizante, de quem narra com autoridade. Segundo escreve, trata-se da “prática do fragmento que se origina do abandono do ponto de vista e, finalmente, da impossibilidade de ter acesso a qualquer visão ordenada” (2013, p.88). No caso das palestras-performances estudadas aqui, essa divisão, feita por meio de títulos, ocorre com frequência: seja ela enunciada pelos seus palestrantes ou projetadas na tela como cartelas de intertítulos e até como marcas de cortes/blocos no roteiro, por exemplo.

Além do mais, esses pequenos pedaços aparecem sob a forma de citações de outros textos, extratos audiovisuais, sonoros, fotográficos e, com bastante recorrência, na utilização de documentos. Bardiot (2019) diz que a forma da palestra-performance é receptiva à presença de documentos, pois servem à demonstração tanto para assuntos científicos quanto para os mais “fantasiosos”, sendo eles reais ou fabricados (BARDIOT, 2019, p. 367), visto que a própria raiz da palavra “documento” designaria aquilo que serve para instruir. Mais ainda: é da natureza do documento seu aspecto fragmentário, parcial, lacunar, sendo esse apenas um indício de um percurso anterior.

Não é à toa, por exemplo, que o trabalho *Testigo de las ruinas* (2005), do Mapa Teatro, apresenta gravações que realizaram no Cartucho, zona central de Bogotá, cujos moradores foram desalojados para a construção de um parque. A despeito do título, que já designa o lugar de uma “testemunha das ruínas”, o grupo dispõe trechos de relatos e imagens das pessoas que ocupavam a região, marcada por uma profunda desigualdade social e questões de violência e saúde pública. Durante o longo período de desapropriações, os artistas executaram uma série de ações performativas no local; esses registros são revisitados nessa palestra-performance. Nesse caso, o testemunho daqueles que circularam e viveram nessa região, que já não existe mais como outrora, é uma forma de documentação. No palco, estão alguns telões que exibem simultaneamente essas imagens, relatos em vídeo e áudio, sobrepostos a figura do palestrante e de alguns convidados que estão presentes na cena. Mostra-se as ruínas dessa região, assim como a ruína da vida desses sujeitos, esquecidos pelo poder do Estado.

Na verdade, tudo nesse tipo de escrita, se faz no interesse das junções e ao que se ganha na montagem pela sutileza da organização. O fragmento torna-se um efeito de moda quando a montagem não

oferece nenhuma solução satisfatória e quando temos a impressão de estarmos diante de uma escrita abandonada, como se aberta aos quatro ventos. O amontoado desordenado de fragmentos heterogêneos não produz necessariamente uma obra, assim como a divisão tradicional da narrativa não garante sua força e seu interesse. (RYNGAERT, 2013, p. 89)

Obviamente, podemos concordar com Ryngaert, e pensar que ao lidar com a fragmentação do assunto não basta lançá-lo em total desordem, expô-lo diretamente ao público: os artistas precisam operar sobre eles, conferirem uma articulação entre uma coisa e outra, tecer esse emaranhado, oferecendo algum sentido a quem assiste. Entretanto, também não precisamos mais esperar que nos seja dada uma história encadeada, mas sim, conforme assinalou Féral (2015), perceber que esses fragmentos nos oferecem um sentido. De outra maneira: o interesse reside em como esses trechos são “recosturados”, “remendados” e trabalhados com liberdade em cena (Ryngaert, 2013, p. 94).

Se falamos, então, em uma operação de montagem, como poderíamos pensá-la? De que maneira observar esses trabalhos à luz desse gesto de “remendar”, montar esses fragmentos a ponto de não os encerrar ou fixar, mas permitir que suas “pontas” fiquem soltas, solicitando sempre uma outra conexão?

Certamente, é preciso considerar que não se trata do sentido “técnico do termo”, mas como aquilo que “que constrói uma história e um sentido pelo direito que se atribuiu de combinar livremente os significados, de “re-ver” as imagens, de encadeá-las de outro modo, de restringir ou de alargar sua capacidade de sentido e de expressão” (RANCIÈRE, 2010, p. 182). Falamos aqui, na verdade, de uma operação que coloca as coisas em relação, ao retirá-las de outros contextos, dar a esses pedaços novos modos de uso e mostrar o processo através do qual se dão essas conexões.

O historiador de arte Geoges Didi-Huberman, no recente livro “Povo em lágrimas, Povo em armas” (2021) aborda o trabalho do cineasta Sergei Eisenstein e nos diz que não há nessa operação da montagem nenhuma definição ontológica, sequer um valor absoluto. Há, entretanto, um valor de uso a partir do que a montagem torna gesto – “entre a extensão daquilo que ela pode explorar e a extremidade daquilo que ela produz sensivelmente” (2021, p. 272). Nesse sentido, seria preciso observar a cada montagem, a decisão daquele que monta. Logo, discorre Didi-Huberman, que “uma montagem é sempre problemática”

porque tudo nela pode ser criticado, questionado, na medida em que se trata de uma “escolha de pensamento”, uma decisão de pôr certas coisas em relação (2021, p. 273).

Nessa perspectiva de Didi-Huberman, a montagem se dá como algo que é fruto de um trabalho, a operação de uma construção e de uma escolha. No sentido que analisamos os trabalhos em palestra-performance aqui, podemos nos questionar de que maneira se atritam a palavra e a imagem; ou melhor, de que maneira a exibição, a exposição das imagens cria uma relação não-apaziguada com uma fala que deseja organizar a cena, principalmente, a partir do ato de leitura. Segue Didi-Huberman:

A montagem é uma operação dionisíaca: cortamos em pedaços, cortamos na continuidade, assassinamos, num certo sentido, e, no entanto, aquilo começa justamente a se mexer, a dançar a viver. É um nascimento cruel, um nascimento por esarteamentos operatórios. (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 205)

Essa noção de “esarteamentos operatórios” é utilizada por Huberman para pensar em como Eisenstein se interessava pelo “despedaçamento” das imagens – os planos curtos, os detalhes, as explosões, os ritmos acelerados. Isso faz com que o filósofo o chame de o “cineasta em pedaços” (Idem, 2021, p. 205). Aponta, ainda, que o cineasta quando escrevia, oferecia “reflexões picotadas./Que partem em todas as direções” (sic) (EISENSTEIN Apud DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 207). É nesse frenesi das pequenas coisas que o próprio Eisenstein, ao escrever, relaciona a figura de Dionísio ao fenômeno originário do processo da criação e do pensamento, que seria a montagem (2021, p. 204). É dessa maneira que o cineasta trabalharia uma aproximação entre coisas que, à primeira vista, não teriam qualquer relação.

Certamente, no que nos referimos aqui, não há uma relação em termos da montagem como técnica cinematográfica, nem mesmo com o que produzia Eisenstein, ao dar a ver a ideia de conflito: duas partes montadas que designam uma terceira em uma relação de choque. Entretanto, ao pensar nesse modo de operar sobre os fragmentos podemos observar que esses trabalhos em palestra-performance vão muito além de uma divagação livre e improvisada. Conforme coloca o próprio Eisenstein (2002), é o fragmento que permite a montagem, a fim de se desdobrar uma ideia, e é a interrupção que torna possível traçar numerosas analogias. Nesse sentido, não vemos nas palestras-performances um desenrolar de causa e consequência, mas, ao contrário, percebemos

como as “rotas” apresentadas se sobrepõem. Depois de interrompidos, nenhum desses artistas retorna ao mesmo ponto.

Por outro lado, se esses artistas estão lidando, expondo a criação de algo, de certa maneira, dão a ver esse fenômeno originário que nos diz Huberman ao citar Eisenstein: essa miríade de possibilidades que surge a partir das pequenas coisas que se juntam e são montadas incessantemente umas as outras. As palavras de Pirkko Husemann, (2004) nos dão uma pista:

[...] a palestra-performance oferece a possibilidade de fixar eventos pelo menos temporariamente, seja em ordem cronológica, porém arbitrária ou em um caos acidental ou em uma superposição construída. Assim, durante a performance, o espectador como destinatário da palestra-performance é convidado a montar sua própria crônica dos acontecimentos, compondo sua própria memória transmitida pelos *performers*. Como destinatário de um texto falado ou escrito, ele/ela torna-se testemunha e talvez até cúmplice de uma história possível, que passa de texto a acontecimento apenas pelo ato de ser enunciado e lembrado e apenas no momento da enunciação e memória (HUSEMANN, 2004, s/p, tradução nossa).<sup>57</sup>

Se considerarmos esse trecho em que Husemann aponta a possibilidade de o público compor, lançar mão dos fatos dispostos na ordem que quiser, é porque os trabalhos que ela considera – ou os que temos visto – se apresentam sob uma qualidade pouco rígida, não-fixa. De outra maneira: esses trabalhos forjariam mesmo ou assinalariam uma construção fragmentária, cheia de interrupções, ainda que amparados por um tema ou uma ideia de fundo. Por isso, podemos dizer que é dado a ver, pelos/as artistas, quadros, indícios de uma investigação, de um assunto, daquilo que estão criando e compartilhando em seus trabalhos. Eles vão tecendo durante a cena as conexões possíveis, marcando as discontinuidades no fluxo discursivo.

Essas conexões, todavia, são montadas em um trabalho calculado: não parecem ser resultado de um improviso ou sequer uma produção ao acaso, em que se reforçam os riscos e a imprevisibilidade. Ryngaert (2013) afirma, ainda, que haveria ainda uma certa tendência, nesses trabalhos contemporâneos mais recentes, de os artistas se dirigirem

---

<sup>57</sup> No original: "(...) the lecture-performance offers the possibility to fix events at least temporarily, either in chronological but arbitrary order or in an accidental chaos or in a constructed superposition. So during the performance, the viewer as the addressee of the lecture-performance is invited to put together his/her own chronicle of the events by composing own memory of another memory conveyed by the performers. As the recipient of a spoken or written text he/she becomes a witness and perhaps even accomplice of a possible story, which turns from a text into an event only through the act of being uttered and remembered and only for the moment of utterance and memory" (Husemann, 2004, s/p).

diretamente ao público, sem a mediação de um contexto ficcional bem estabelecido, um face-a-face com a plateia, que se desenrola de modo falsamente improvisado. Podemos afirmar que no contexto da palestra-performance essa afirmação se faz fundamental, visto que é uma propriedade do ato de palestrar – aquele/a que fala de um *podium* diretamente a quem assiste<sup>58</sup>.

No entanto, esse ar de improvisado ou de um texto que é enunciado como quem o diz pela primeira vez, não se percebe como um aspecto fundamental nos casos mencionados aqui. Até mesmo o espaço para o improvisado textual não adquire tanta importância, como faz Grada Kilomba contextualizando o público, por exemplo, apenas no início de sua apresentação. Podemos falar sobre uma estrutura que se repete, inclusive em casos nos quais há a publicação dos roteiros, como faz Coco Fusco com “A Room of One’s Own: Women and Power in the New America” (2008).

Na realidade, nem sempre aquilo que é enunciado foi inteiramente decorado por esses artistas: eles mantêm o ato de leitura como condutor da apresentação. O olho, as mãos, que miram o papel, tela e o público, vão montando esses fragmentos que se deseja expor. Inclusive, essa relação com a matéria textual, com a discursividade se mantém – repetidamente – a partir da leitura posta em cena. Essa leitura pode ser integral, como vemos em Grada Kilomba, Wojtek Ziemilski, Rabih Mroué, Sofia Medici, em que os artistas trabalham o ato de ler com precisão, entonação, ritmo e com pausas ao longo de toda a apresentação; ou essas leituras aparecem intercaladas a falas livres – como acontece com Ivana Müller e ÀRÀKÁ, por exemplo. Essa leitura não é aquela silenciosa - exceto quando o artista compartilha, expõe, projeta seus textos-imagens para o público.

O texto lido nas páginas soltas, nos livros ou nas telas se tornam um anteparo a esse contato direto com o público, aquele respiro do contato direto olho-no-olho: é preciso voltar seu rosto à folha, à tela, ao livro. Esse gesto, de certo modo, não deixa de demarcar a provisoriade dessa cena: aquele que não a domina inteiramente ou não pode deixar que certas coisas lhe escapem, retorna ao amparo da leitura.

---

<sup>58</sup> Em um texto intitulado “The Lecture”, o antropólogo Erwin Goffman esboça as possíveis características do formato da palestra como um tipo de interação face-a-face, podendo ser institucional ou não, e entre outros pontos, comporta um certo pacto entre aquele que fala e aquele que ouve, a fim de gerar compreensão sobre um recorte de mundo. Esse texto foi publicado primeiro pela Katz-Newcomb Memorial Lecture, University of Michigan. Depois, como um capítulo do livro *Forms of Talk* (1981).

Ver também a relação que Ladnar (2014) traça com o ensaio de Goffman, ao pensar a palestra-performance.

### 3.4 MESA, TELA E PAPEL

No livro *Performance, recepção e leitura* (2014), Paul Zumthor propõe pensar que o modo como um texto é lido confere ao ato seu estatuto estético (ZUMTHOR, 2014, p. 51), em relação à sua ação performativa, na medida em que essa leitura em voz alta se impregna de uma qualidade corpórea<sup>59</sup>. Essa vocalização imprimiria um sentido de presença, que exige o engajamento do corpo tanto de quem enuncia quanto daquele que ouve. Existiria nesse gesto uma espécie de “corpo-a-corpo” com o mundo, como diz o autor.

Da mesma maneira, ao se reforçar, enfatizar a sonoridade de uma leitura em voz alta, podemos refletir que se exige um ouvido atento, desejoso por investir seu corpo<sup>60</sup> nessa sonoridade. Logo, podemos compreender de maneira muito elucidativa quando Kilomba faz uma leitura minuciosa de seus escritos e já enuncia, no início de sua palestra-performance *Descolonizando o conhecimento*, que desejar experimentar maneiras de “performar o conhecimento”, em suas palavras.

O ato de ler possuiria uma “reiterabilidade” própria, remetendo sempre a um hábito de leitura que reivindica não apenas a visão ao mirar a página, mas “o conjunto de disposições fisiológicas, psíquicas e exigências de ambiente (como uma boa cadeira, o silêncio ...)” (ZUMTHOR, 2014, p. 32-33). Logo, existe um corpo que se empenha nessa vocalização em contato com aquilo que lhe é exterior, inclusive, ao suporte escrito com o qual se relaciona.

Toda leitura, segundo Zumthor, passa por uma escritura que, por sua vez, exige daquele que lê, um trabalho do olhar: um esforço para se concentrar nos elementos escritos, sabendo também que não se pode escapar de uma dispersão em relação a eles, uma perda, um desvio. Em outras palavras: o olho lê e vê; esse olho que lê e registra,

---

<sup>59</sup> Ou como diz Roland Barthes: “A leitura seria o gesto do corpo (é com o corpo, certamente, que se lê) que, com um movimento, coloca e perverte sua ordem: um suplemento interior da perversão.” (2004, p.33)

<sup>60</sup> Jean-Luc Nancy escreve um ensaio bastante belo, intitulado “À escuta”(2014), em que discorre sobre o ato de estar à escuta, em relação à uma presença sonora, diferenciando-o do ato de entender e de ouvir: “Escutar é entrar nesta espacialidade pela qual, *ao mesmo tempo*, sou penetrado: porque ela se abre em mim tanto quanto ao meu redor, e a partir de mim tanto quanto em direção a mim: ela abre-me em mim tanto quanto ao fora, e é por uma tal dupla, quadrupla, sêxtupla abertura que um <si> pode ter lugar. Estar à escuta é estar *ao mesmo tempo* fora e dentro, é estar aberto *de* fora e *de* dentro, de um ao outro, portanto, e de um no outro.” (NANCY, 2014, p. 30). Assim sendo, diante de uma presença sonora, nos permitimos ser penetrados – estamos em contato com esse dentro que também ressoa, assim como estamos cientes desse fora. Esse duplo estatuto dentro/fora que coloca o autor, pressupõe uma abertura e uma simultaneidade: uma consciência de si e daquilo que o rodeia.

também se perde, descobre e cria um modo de se manifestar, não havendo entre essas partes uma adesão inteira e completa. Dessa maneira que se percebe:

(...) o lado selvagem da leitura, o lado de descoberta, de aventura, o aspecto necessariamente inacabado, incompleto dessa leitura, como de todo prazer. O corpo não está jamais perfeitamente integrado nem no grupo nem no eu. A operação de leitura é dominada por essa característica. O corpo permanece estranho à minha consciência de viver. É o ambiente em que me desenvolvo. Os fatos corporais não são jamais dados plenamente nem como um sentimento, nem como uma lembrança; no entanto, não temos senão o nosso corpo para nos manifestar. (ZUMTHOR, 2014, p.80)

Essa qualidade teria um aspecto provisório, inacabado porque nunca poderia permitir uma adesão completa do sujeito àquilo que o rodeia; trata-se sempre de uma ação em curso, assim como saber, tomar conhecimento de algo é sempre um “longo, lento sabor” (Idem, 2014, p.104). Essa vocalização é também sempre uma criação do corpo (Idem, 2014), uma escolha sobre a qualidade desses sons a partir da decodificação de seus elementos, algo que, inevitavelmente, se coloca para fora. Todo corpo, por sua vez, sempre carregaria algo de indomável, incompreensível (Idem, 2014, p. 89).

A leitura de um texto poético é a escuta de uma voz – aquele que lê refaz o percurso do poeta a partir do seu silêncio interior até o seu contato com a página, a tela (Idem, 2014, p. 87). Zumthor observa que quando essa leitura é vocalizada a voz atravessa o limite do corpo daquele que lê, desaloja esse sujeito de seu corpo e o faz habitar a linguagem (Idem, 2014, p. 79).

Dessa maneira, em termos de palestras-performances, podemos citar dois casos em que a leitura se faz proeminente; ou melhor, quando demarcam a vocalização dos textos que esses artistas carregam por escrito. Primeiro, com Grada Kilomba: a artista lê, na cena, trechos de outras publicações anteriores de sua autoria – ela diz que seu trabalho, mesmo interdisciplinar, começa pela escrita. Exibe vídeos de obras que já realizou, e afirma que seu interesse é pensar maneiras de experimentar um conhecimento corporificado, e assim, modos de performar o conhecimento. Podemos pensar que as publicações de Kilomba, também podem ser lidas por seu público em casa: aquela leitura silenciosa, solitária. No ato da apresentação, entretanto, temos o registro desses escritos por intermédio da voz de Kilomba. Sua voz nos atravessa e impregna: ela trabalha o ritmo de leitura, sua fluidez, as respirações, o volume de voz, a constância, aliada à

exibição/exposição de outras imagens na tela. Logo, é um duplo movimento para os leitores: o dela em cena, e do espectador solitário em casa – uma dupla adesão que não esgota facilmente as possibilidades de leitura.

Depois, podemos citar a “Narrativa”, de Wojtek Ziemilski que, apoiado em um púlpito, trabalha uma leitura incessante, a ponto de parecer que está perdendo o fôlego. Essa leitura só é interrompida pelas imagens que dispõe no telão; ainda assim, diferentemente de Kilomba, são projetados textos dados à leitura silenciosa do espectador – o texto é também imagem. Existe um cálculo e um esmero nessa emissão, na vocalização do texto lido – um tempo ágil de leitura coerente com a vertiginosa pesquisa que empreende em torno da sua própria história de vida, que não cessa de lhe apresentar novas descobertas. Nesses dois casos, com experiências de tempo e qualidades de leitura distintos, o confronto direto com texto serve também como um modo de alinhar esses pedaços, esses cacos de textos, de documentos, de imagens que ambos vão coletando, colando, montando e compartilhando com o público. Não se trata de um suporte – no caso, a folha - que os ajuda a “não esquecer” determinada coisa – a leitura é aquilo que torna a cena possível. Um modo de “pôr para fora” aquilo que seu pensamento delineia.

Se os artistas trabalham o ato de ler, em cena, não deixam também de convocar o público para esse ato: lerem juntos o que projetam em suas telas ou permitirem que essas leituras transbordem para o âmbito privado quando, por exemplo, fazem menção a textos já publicados. Até mesmo quando os artistas interrompem sua enunciação, dirigem seus olhares para o que projetam, em silêncio e sugerem que o espectador acompanhe aquela inscrição visual. Vemos esse gesto em *Há mais futuro*, com Sofia Medici, Wojtek, entre tantos.

Ao pensar junto com Zumthor (2014) é possível pontuar que, ao trazerem o ato de leitura para a cena, ainda que em pequenas frações, os artistas sustentam o gesto de expor algo. A leitura que pode atravessar o limite de um corpo, marca uma voz, uma escritura, mas também afirma o lugar daquele que toma a fala; ou seja, um gesto que se volta sobre si mesmo, que reafirma o seu espaço de poder dizer, de enunciar.

Se lembrarmos que a origem medieval da palestra, ligada à uma tradição ocidental das universidades, era a da vocalização de textos que precisavam ser memorizados, a reiteração desse ato se mantém em muitos desses trabalhos artísticos. Agamben (2018) ao nos falar que o livro contém a temporalidade do gesto que o antecede, sendo ele mesmo

um fragmento de uma obra que pode estar sempre em refazimento, aponta para a materialidade dessas páginas. Segundo nos coloca, o livro, em seu contexto ocidental, substituiu o “rolo” (que era a forma do livro na Antiguidade) a partir do século IV cristão. A página, tal como a conhecemos hoje, tem sua origem nas tábuas de cera, que os antigos utilizavam para realizar breves notações: trata-se de uma unidade descontínua, que separa um elemento textual do outro, diferente do rolo que se dá por inteiro à leitura (AGAMBEN, 2018, p. 129).

O autor observa que a forma da página – o códice - era predominante nos manuscritos mais antigos do Novo Testamento; logo se associa a uma percepção cristã de conceber o tempo linearmente, enquanto o rolo oferece uma concepção cíclica. Folhear essas páginas reproduz “de algum modo, a experiência do tempo e do cosmos” (Idem, 2018, p. 130). Deparar-se com a página é tanto se encantar quando ela nos mostra a palavra escrita, assim como amedrontar-se quando ela está vazia – nesse caso, é aquela que oferece a possibilidade de que algo seja ali criado (Idem, 2018, p. 130).

Aristóteles em seu tratado sobre a alma, compara a potência do pensamento a uma tábua, na qual nada ainda está escrito e tudo pode ser escrito: na cultura moderna, a página em branco simboliza a pura virtualidade da escrita, diante da qual o poeta ou o romancista invocam desesperados a inspiração que permitirá traduzi-la em realidade. (Idem, 2018, p. 131)

A página intocada é aquela que marca o início dessa potência de criação que nunca passa inteiramente ao ato. Essa página, se é um modo de se experimentar o tempo, também é ela mesma um fragmento do todo que compõe – por exemplo, uma página é um pedaço de um livro. Por sua vez, esse tempo é preenchido de pausas, de abandonos: dobra-se uma página para alcançar a outra. Agamben nos oferece uma outra analogia: aquele autor que insere em seus livros todo o material que levou ao cabo sua redação – notas, rascunhos, correções, variações, comentários – faz com que o leitor perca a leitura de um só fôlego (Idem, 2014, p. 114). Aquele que lê essas notações heterogêneas, rasuradas, que são o “movimento de ir e vir da criação”, se pensarmos junto com Salles (1998) e Agamben (2018), percorre o processo temporal que engendrou aquela obra. Ou seja, se não há mais aquela leitura de “um só fôlego”, o corpo está implicado de outro modo nesse gesto: assumindo suas interrupções, há uma respiração que pausa, um olhar que se perde e retoma.

Nesse sentido, o autor nos faz pensar a “página” como aquilo que é um pedaço, com suas bordas, delimitações, mas também o signo daquilo que pode comportar a potência do ato de criação e do pensamento, conforme fazia Aristóteles. Em contrapartida, nos faz refletir que, nos dias correntes, os recursos tecnológicos substituem a folha, as páginas físicas e o livro pelas telas. Segundo Agamben, essa tela seria um misto da paginação com o rolo, porque recebe a formatação de uma página, mas também é lida ao se desenrolar de cima para baixo.

A tela é tanto o amparo, aquilo que está entre o sujeito e aquilo que é mirado, quanto é o lugar no qual se fixam imagens: “O que nos instrumentos digitais capturam nosso olhar?” (AGAMBEN, 2018, p. 134). A tela nunca é vista em sua materialidade, mas a partir daquilo que ela exhibe para ser visto: as palavras, as imagens, toda uma sorte de sinais gráficos. A questão que Agamben coloca é que aquele que utiliza a tela – essa que esconde a página-matéria em branco – perde a experiência da “tábula para escrever na qual nada foi escrito, que Aristóteles comparava à pura potência do pensamento” (Idem, 2018, p. 135). É neste ponto que demarca a consideração que lhe é fundamental: “Pensar significa lembrar-se da página em branco enquanto se escreve ou se lê. Pensar – mas também ler – significa lembrar-se da matéria” (Idem, 2018, p. 136).

Não parece ingênuo, portanto, que os trabalhos em palestra-performance se mantenham com esse traço comum: tanto a página que serve à leitura, assim como a tela que expõe as imagens/textos – ambos uma espécie de anteparo que serve também como uma pausa no fluxo da cena. Da mesma forma são esses elementos que enfatizam o movimento de retornarem a si próprios, nesse gesto autorreferencial, pois lembram a si mesmo que estão expondo, enquanto o fazem.

Se esses artistas mantêm seus assuntos em suspenso – não oferecem conclusão, explicações – é para realizar o gesto de exhibir os caminhos percorridos para criar aquela cena. A página é a metáfora da criação e do pensamento, à luz de Agamben: onde tudo pode se dar e onde se acumula a espessura temporal da potência criativa. Da mesma forma, nessas cenas, a tela, que tem essa qualidade de “omitir” a materialidade daquilo que exhibe, serve de suporte para o artista inscrever aquilo que a fala não dá conta inteiramente. Ambas são também a lembrança de que aquela potência de criação não cessa de passar ao ato, à matéria.

De certa forma, são esses elementos que contribuem para se perceber o percurso temporal que essa cena engendra – é a partir deles que o artista joga, dá a ver o que percorreu. O espectro da tela, por sua vez, convoca à uma visualidade. Essas imagens projetadas podem ser, por vezes, banais, esquemáticas, servindo para endossar o que já foi dito – mas elas não deixam de confundir, inclusive, pela sua falta ou pelo seu esvaziamento.

Logo, esses dois objetos (a mesa, a tela) apesar de simples, são onde as operações ocorrem. Ao mesmo tempo em que os artistas mantêm o enquadramento do nosso olhar para o recorte visual que esses elementos delimitam, ou melhor, o desenho que fazem no espaço cênico, sugerindo uma certa imobilidade, eles também são os locais em que todo o movimento se faz presente.

No livro “Atlas ou o Gaio Saber inquieto” (2018), Didi-Huberman fala do famoso “Atlas Mnemosyne” (1924-29)<sup>61</sup>, do historiador de arte Aby Warburg, que é formado por pranchas, que seriam como mesas em que se dispõem imagens a serem consultadas. Esse atlas, segundo o pensamento de Huberman, engendraria uma “forma visual do saber”, porque introduz em um objeto de função utilitária (o atlas) uma dimensão sensível por meio da disposição de imagens heterogêneas e lacunares de diversos tempos e qualidades (desenhos, fotografias, pinturas etc.). Ao evidenciar os intervalos entre uma imagem e outra, o autor diz que o atlas “explode” as definições de quadro (seja essa acepção artística, de uma unidade de beleza encerrada em si, ou científica, em que exaure as possibilidades lógicas pela qual se justifica) (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 19). Por conter apenas imagens, o Atlas Mnemosyne colocava o pensamento sobre a história da arte em movimento – “onde a história havia parado, onde as palavras falharam” (Idem, 2018, p. 27).

A imagem, por sua vez, liberaria a leitura de um mundo “linguístico, retórico, argumentativo”. Ler o mundo, segundo o autor aponta, é “reatar as coisas do mundo segundo suas ‘relações íntimas e secretas’, suas ‘correspondências’ e ‘analogias’”, logo, não pode ser um ato confiado apenas aos livros. (Idem, 2018, p. 22)

Reler o mundo: ligar diferentemente os fragmentos desiguais,  
redistribuir a disseminação, meio de orientá-lo e de interpretá-lo,  
certamente, mas também de respeitá-lo, de remontá-lo sem acreditar

---

<sup>61</sup> Conjunto de pranchas em que o historiador organizava uma grande diversidade de arquivos de imagens da história da arte, segundo temáticas, e não por uma linha temporal, sem o uso de textos.

resumi-lo nem esgotado. Mas como isso é possível na prática? (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 27)

Logo, ao que aponta Huberman, essa ideia de uma prancha/mesa repleta de imagens, oferece um jogo de conhecimento na medida em que não se norteia nem pelas certezas da ciência nem da arte. “Não é um esgotamento lógico das possibilidades dadas, mas da inesgotável abertura aos possíveis não dados” (Idem, 2018, p. 19-20). Dessa forma, o que lhe moveria é a imaginação. Por sua vez, a imaginação não é vista como uma “fantasia pessoal ou gratuita”, mas uma espécie de “conhecimento transversal” dado “por sua potência intrínseca de montagem que consiste em descobrir – ali mesmo onde ela recusa os laços suscitados pelas semelhanças óbvias – laços que a observação direta é incapaz de discernir” (Idem, 2018, p. 20).

A imaginação não é posta como o contrário da razão, mas sim, esse conhecimento transversal, uma faculdade que orienta o pensamento não pela ordem da comprovação, mas da movência do inesperado, conforme também parece nos dizer Zumthor (2014):

A "imaginação", faculdade "poética", age segundo duas modalidades. Ela parte de uma apreensão, intensamente concreta, do real particular, mas esta apreensão se faz acompanhar (sem que os tempos nisto se distingam sempre) de uma colocação das coisas e de uma recomposição dos elementos percebidos, em virtude de analogias diversas: da sorte destaca-se, de maneira inesperada, relativamente à exigência do instante presente, a necessidade verdadeira. Quando essa "imagem" reveste a linguagem e a alma, esta, pronunciando-se a si própria, diz, descobre, cria formas, de outro modo inacessíveis, latentes no que foi um "objeto". Sem dúvida é assim que as crianças sentem, pensam e se exprimem, pelo tempo em que permanecem puras. (ZUMTHOR, p.105-106)

Ou seja, pensando junto com esses autores, a imaginação é percebida como aquilo que faz ver uma certa intimidade entre as coisas, em que as analogias são disparadas de maneira inesperada. Além do mais, tem essa relação de pôr as coisas de todas as ordens em movimento, como em um jogo infantil (ou até conforme Huberman percebe o trabalho de Eisenstein) que não se cansa de tornar as coisas possíveis.

Didi-Huberman aponta ainda que, muitos artistas<sup>62</sup> afastados dessa ideia de quadro que encerra sobre si mesma sua unidade fixa, foram trabalhar as imagens sobre a

---

<sup>62</sup> Podemos citar a título de exemplo o “Kriegsfibel” (1955), de Bertolt Brecht.

mesa. Se o quadro tem uma acepção sublime, de genialidade daquele que pinta um quadro, por exemplo, a mesa nunca teria (Idem, 2018, p. 24). A mesa é o objeto (ou espaço) em que a matéria se coloca em mobilidade: “Mesa de oferenda, de cozinha, de dissecação ou de montagem” que oferece a possibilidade de encontro do múltiplo, das inúmeras configurações e é, portanto, um local de trabalho (Idem, 2018, p. 24). Esse espaço se torna, portanto, um “campo operatório”, para usar expressão de Huberman, em que esses pedaços são arranjados, dispostos, em frente ao público.

Não é de maneira ilustrativa que os artistas mantêm constantemente esses objetos em cena; ele é o que funda o gesto de palestrar – o suporte dos livros de leitura, dos aparatos de projeção, é onde se mobilizam as imagens, os papéis, ou de maneira mais alargada, como faz Plataforma ÀRÀKÁ, onde se convoca a uma “celebração” de um país falido, é o lugar em que se dão os experimentos científicos, entre tantas ações. É, portanto, como nos casos analisados, o espaço em que esses artistas agem e conservam seu gesto de mostrar, ler, exhibir, falar. Logo:

É uma “mesa” em que se decide colocar juntas algumas coisas díspares, entre as quais se procura estabelecer múltiplas relações íntimas e secretas, uma área que possui suas próprias regras de disposição e de transformação para ligar certas coisas cujos elos não são evidentes. E para fazer desses elos, uma vez revelados, os paradigmas de uma releitura do mundo. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 60)

Toda mesa congrega a partilha de coisas – ela carrega uma dimensão social, cultural, política, artística, religiosa, lúdica, científica - um lugar para fazer “uma refeição, dispor oferendas, dissecar um corpo, organizar um conhecimento, praticar um jogo de sociedade ou tramar alguma operação mágica, a mesa em todos os casos recolhe heterogeneidades” ou se torna o lugar “privilegiado para recolher e apresentar essa fragmentação” do mundo (Idem, 2018, p. 63-64).

Portanto, a mesa - esse espaço horizontal que ao expor a desordem, a fragmentação do material levantado - renuncia a imobilidade temporal que o quadro fixa: a tela, portanto, estaria em um lugar entre esses dois elementos. Essa tela, um aparato digital, coloca as coisas em movimento, sua natureza espectral é móvel, mas sua estrutura é fixa. Na verdade, poderíamos pensá-la como uma espécie de quadro, na medida em que oferece também um enquadramento, um corte, no sentido mais básico, ao que é exposto como

imagem. Nesses casos em que estudamos aqui, a tela, na verdade, expõe as configurações dessa mesa, como um lugar de novas ordens, um modo de “ler o movimento do tempo nas configurações visuais” (Idem, 2018, p.33).

Certamente, a mesa - e conseqüentemente, sua exposição por meio da tela - é esse espaço físico em que os artistas estão operando com a montagem. O fato, inclusive, de espacialmente, percebermos uma tela ao lado da mesa, quase que como uma identificação à primeira vista desse formato. Esse aspecto nos oferece uma divisão bastante precisa dessa cena – as imagens surgem quase que como uma interrupção da enunciação.

Mesmo com todo o excesso enunciativo, oral, que percebemos nesses trabalhos, não se trata de uma primazia absoluta da palavra em relação à imagem. É na imagem que está impregnado o gesto de *mostrar*: “é uma lógica da *mostração*: as imagens nos dão a ver alguma coisa, nos colocam alguma coisa ‘sob os olhos’ e sua demonstração procede, portanto, de uma *mostração*” (BOEHM, 2017, p. 23). Como coloca Gottfried Boehm em “Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica” (2017), a imagem possui a sua soberania - mesmo as de uso mais cotidiano não são a demonstração de alguma coisa já dada em outro lugar. Há algo a ser dito por elas próprias; não se trata de uma cópia de um discurso que lhe antecedeu (Idem, 2017, p. 26). Seria preciso estar atento para o que elas geram de sentido, em sua materialidade, a partir de algo que lhes é próprio, segundo reflete Boehm: “as imagens dão acesso ao que se poderia chamar de um ‘pensamento’ com os olhos” (Idem, 2017, p. 29).

O que elas, então, mostram? Elas ampliam os sentidos da enunciação nessa cena que pode expor a fragmentação ou parcialidade de uma investigação e do pensamento? Talvez, essas imagens de toda ordem - extraídas de livros, documentos, internet, acervos pessoais, vídeos de outros trabalhos, fabricadas para a própria apresentação etc. - e posicionadas, quase sempre, frontalmente - são um respiro, uma pausa, uma interrupção no fluxo discursivo. Um modo de pensar de outra maneira.

#### 4 SOFIA MEDICI: DOCUMENTOS, HISTÓRIA E APAGAMENTO

Quando eu olho algum palestrante que, por algum momento, não sabe bem o que diz, eu acho tão mais significativo do que sair por aí dizendo palavras e palavras tentando nomear algum conceito.

Grace Passô<sup>63</sup>

Ao olhar os trabalhos da artista argentina Sofia Medici (1974-) é possível perceber que eles se mantêm em constante refazimento e continuidade: há fragmentos que sobrevivem de uma obra para outra, temas e procedimentos em repetição ou reformulações desses trabalhos ao longo do tempo. Medici, em sua intensa e plural produção artística, não traça qualquer fronteira entre as artes visuais e as cênicas, conforme ela mesma descreve no site em que organiza suas obras:

(...) permeando o cênico desde a performance, as artes visuais e a teoria, buscando estratégias para que a prática artística intervenha na realidade. Seus projetos podem tomar a forma de uma conferência performativa, um *tour*, um concurso ou uma videoinstalação e se localizam nos limites entre realidade e ficção.<sup>64</sup> (MEDICI, site da artista, tradução nossa)

A artista percorre muitos países com trabalhos apresentados na *BienalSur*, no *Watermill Center*, na *56ª Bienal de Veneza*, na *Cidade da Cultura* (Galícia) e outros tantos espaços interartísticos, além de sua atividade intensa em Buenos Aires. Trabalha em colaboração com outros artistas argentinos como Lola Arias, Luz Algranti e Ninja, além de Laura Kalauz, com que cria uma das palestras-performances aqui analisadas. Sua trajetória permeia o âmbito da encenação, da dramaturgia e da produção nas artes da cena.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> PASSÔ, 2012, p. 25

<sup>64</sup> No original: "(...) bordeando lo escénico desde la performance, las artes visuales y la teoría buscando estrategias que puede tener la práctica artística para intervenir la realidad. Sus proyectos pueden tomar la forma de una conferencia performativa, un tour, un concurso o una video-instalación (sic) y se ubican en los límites entre realidad y ficción." (MEDICI, site da artista).

<sup>65</sup> Pode-se consultar mais detalhes no site de Sofia Medici.

A palestra-performance é, por sua vez, um modo de apresentação cênica bastante presente em sua extensa sequência<sup>66</sup> de trabalhos. Escolhemos estudar com mais detalhes de três delas<sup>67</sup>: “Traducción Simultánea” [Tradução Simultânea] (2011); “Nostalgia de una Ciencia Ficción Futura” [Nostalgia de uma Ficção Científica Futura] (2016), feita em parceria com Laura Kalauz; “\$e acepta efectivo” [Aceita-se dinheiro] (2018).<sup>68</sup>

Certamente, Medici está olhando para as coisas ao seu redor: para a história de seu país, para os avanços tecnológicos, para a língua falada e escrita, para as divisões territoriais; e com isso, olhando também para si – a necessidade de executar uma performance, sua instabilidade com o gasto de dinheiro, a falta de meios para falar sobre um povo originário exterminado. Nesse sentido, seu trabalho vai ganhando contornos que estão sempre resvalando em seus subseqüentes. Um bom exemplo, é seu interesse pela iconografia monetária da Argentina, que ela se repete na tentativa de esboçar novas representações, se interroga sobre os modos de circulação do dinheiro, até chegar em uma bem-humorada proposta de convocar o público a desenhar novas imagens para uma cédula.

Destacar esse conjunto de trabalhos de Medici é importante, na medida em que possuem certas similitudes ou cruzamentos – temáticos, de disposição cênica, na utilização de imagens projetadas, no modo como a artista dispõe e/ou opera com esses textos em suas apresentações. Além disso, as palestras-performances de Medici apontam para estruturação, digamos, mais tradicional se pensarmos em uma palestra. Neste caso, Medici apresenta uma perspectiva ou um modo de abordagem diferente das artistas que a seguirão nos próximos capítulos – ela faz um uso menos disruptivo, em termos formais, da palestra.

---

<sup>66</sup> Em seu site, Medici expõe sua trajetória artística, com breves documentações e descrições desses trabalhos.

<sup>67</sup> Há ainda um pequeno trecho de uma mais recente, *El fin de lxs artistas* [O fim dxs artistas] (2020 -), que segue em desenvolvimento, apresentada em formato *online*, por ocasião do festival *My Documents* (2020), com a curadoria de Lola Arias. Alguns trechos/trabalhos podem ser assistidos nas páginas de vídeos da artista, nos sites Vimeo e Youtube, disponíveis na internet. Os endereços eletrônicos constam nesta dissertação nas referências bibliográficas, que segue ao final.

<sup>68</sup> Os títulos dos trabalhos de Medici são em espanhol, entretanto, preferimos citá-los em uma livre tradução ao em português (tradução nossa), para tornar a leitura acessível neste idioma. Os títulos originais constam tanto aqui, quanto mencionados no início de cada subcapítulo.

Importante citar que esses trabalhos mencionados não possuem seus textos ou roteiros publicados. Portanto, qualquer citação utilizada aqui é resultado de um trabalho de transcrição desses vídeos disponíveis para consulta na internet. Nesses registros que dispomos, acessíveis na plataforma online da artista, todos eles são falados em espanhol e, às vezes, em inglês.

Podemos até traçar uma analogia ao trabalho de Rabih Mroué, quando se põe sentado à mesa, fazendo uma leitura constante de seus papéis e refletindo sobre as imagens de guerra no Líbano, que são projetadas. Há ali implicações culturais, políticas e sociais, cujos registros reais se encontram articulados, cruzados com a própria ação do artista em elaborar seus trabalhos. Mroué, valendo-se de dados políticos concretos de seu país, oferece uma dimensão inesperada, poética para aquelas imagens, para aqueles registros de guerra. Medici, da mesma maneira, utiliza a exposição de documentos, informações e episódios reais da história do povo argentino. Entretanto, a lógica por meio da qual ela desdobra, articula, organiza e relaciona seus materiais é que tornam a experiência dessa forma, subversiva, singular. Certas vezes, inclusive, cruza esse material com elementos de sua vida privada.

Cabe-nos, portanto, reservar um tempo para descrever essa sequência de três trabalhos da artista, analisando como aparecem essas repetições e diferenças – *se e quando* aparecem, a partir de seu interesse por determinadas imagens, temas, pela montagem de seus materiais cênicos e da organização textual.

#### 4.1 TRADUÇÃO SIMULTÂNEA (2011/2020)<sup>69</sup>

Nessa palestra-performance de 2011 - a primeira que consta em sua sequência de trabalhos - Medici apresenta, expõe ideias ou possíveis propostas para uma performance que deveria executar, naquele mesmo ano, por ocasião de um festival na província de Tucumã, na Argentina. A convocatória reuniria trabalhos que se relacionassem com essa província, que é a menor do país, com sua capital na cidade de São Miguel de Tucumã (dados descritos pela artista logo no início da apresentação). Em resumo: nessa palestra-performance Medici fala sobre uma performance que precisaria/deveria executar, e para isso, dispõe as possibilidades elencadas para realizá-la.

Foi possível acessar, na íntegra, a gravação da apresentação feita na cidade de Zurique (Suíça), em 2012, e uma versão apresentada em 2020, de modo remoto (em virtude da pandemia da COVID-19), no canal *online* do Centro Cultural Kirchner, sediado

---

<sup>69</sup> No original: Traducción Simultánea (2011)

Ficha técnica: Texto e performance - Sofia Medici/ Colaboração artística – Luz Algranti / Vídeo - Marcos Medici. Duração aproximada de 30 minutos.

na cidade de Buenos Aires.<sup>70</sup> Ainda que a data de estreia seja em 2011, Sofia Medici apresentou outras vezes esse trabalho ao longo desses dez anos<sup>71</sup>. É preciso ressaltar que o primeiro registro é apresentado para um auditório, com a artista e o público presentes em um mesmo espaço. Já o segundo é uma adaptação para ser transmitida via *streaming*, o que, inevitavelmente, propõe uma outra disposição dos seus elementos.

Além disso, ao cotejar os dois vídeos, percebemos algumas alterações no texto (dada a distância temporal dos registros), ainda que a estrutura de 2011 se mantenha. Em ambos os casos temos a própria Sofia Medici sentada frontalmente - tanto para a plateia quanto para a câmera. Ela não tem movimentos corpóreos muito expansivos e se mantém lendo alguns papéis e mexendo em seu computador, que tem as imagens projetadas do seu lado esquerdo: em 2012, há um telão de fundo e ela permanece sentada à mesa, com uma luz direcionada a si; em 2020, as imagens dividem a mesma tela que ela ocupa e não podemos ver mais nenhum outro elemento (ainda que dê para supor que ela esteja sentada à mesa também). Nessa última, vemos apenas um enquadramento da artista, do busto para cima. Temos, portanto, nessa versão, uma tela que enquadra Médici a fim de transmitir a apresentação e a tela que Medici justapõe a si mesma para enquadrar suas ideias.

Podemos, dessa forma, a partir da última versão *online* de 2020, que está disponível à consulta, pensar na estrutura de “Tradução Simultânea” com mais detalhamento – e, quando necessário, evocaremos a gravação de 2012.

A artista se apresenta e recepciona o espectador com boas-vindas, localizando o contexto daquela apresentação: a necessidade de construir uma performance no ano de 2011 para um festival de artes em Tucumã.

Medici relata que faz uma busca no site Wikipédia<sup>72</sup>, a fim de coletar informações importantes sobre aquela região e sobre o “monumento mais famoso da cidade”, a Casa de Tucumã, conhecida por ser a Casa Histórica da Independência Argentina (apelidada por “*casita*”). Localizada na capital São Miguel, esse prédio sediou o congresso que

---

<sup>70</sup> A gravação da apresentação na cidade de Zurique, na Suíça, no ano de 2012 foi cedida em caráter privado pela artista. Já essa última exibição, em 2020, para o Centro Cultural Kirchner está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WQUvgzzYzTU&t=24s>.

<sup>71</sup> Em seu site, Medici lista essas apresentações.

<sup>72</sup> Enciclopédia online construída coletivamente por seus usuários, facilmente utilizada como ferramenta de pesquisas mais imediatas e concisas.

redigiu a ata de independência da Argentina em relação à Espanha (1816), sendo, portanto, um marco histórico para o povo argentino.

Imagem 1: Tradução Simultânea (2012), no *Zürcher Theater Spektakel*, em Zurique (Suíça). Em cena, sentada à mesa, a artista Sofia Medici.



Fonte: *site* da artista Sofia Medici<sup>73</sup>

Imagem 2: *Tradução Simultânea* (2020), para o Centro Cultural Kirchner. Em cena, Sofia Medici.



Fonte: *site* Página 12.<sup>74</sup>

<sup>73</sup> Disponível no *site* da artista: <https://www.sofiamedici.com/traduccion-simultanea>

<sup>74</sup> Imagem no *site* Página 12. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/280306-sofia-medici-presenta-traduccion-simultanea>.

De início, já podemos apontar uma característica que se manifestará outras vezes: Medici recorre a fontes de dados bastante acessíveis a quem utiliza a *internet*, outras vezes, a informação é recolhida pelo relato de alguém próximo ou de algum livro; fontes “banais”, de uso comum.

Assim, para dar início à performance que ela deveria executar em 2011, o interesse de Medici pela Casa Tucumã é despertado ao descobrir pelo site de pesquisas, que o imóvel, na verdade, não é o mesmo da época em que a declaração de independência foi redigida. Trata-se, na verdade, de uma reconstrução e não da original (por um descaso governamental, o prédio precisou ser demolido). Na gravação de 2012, inclusive, essas informações são lidas pela artista, em cena, direto da página da internet, projetada na tela maior: tanto Medici quanto o público podem ler o mesmo texto, checar essas informações em sua “fonte”. Na exposição de 2020, Medici mantém apenas a projeção do mapa de Tucumã e fotos da casa na tela, enquanto lê.

É, portanto, a partir da dubiedade quanto à original “casita” que Medici começa a elucubrar sobre um início para sua performance na província. Ela desdobra as circunstâncias que originaram esse prédio atual – que é uma réplica daquela que um dia existiu nos tempos do congresso de independência do século XIX. Quem a projetou, os materiais utilizados, a estrutura arquitetônica, todos esses dados passam a ser cruzados pela artista.

Segundo conta, o arquiteto Mario J. Buschiazzo, que cuidou dessa restauração, seria neto de um outro arquiteto famoso - António Buschiazzo -, responsável por outras obras importantes de “reconstrução” ou “reestruturação” de prédios “originais”, dos primeiros passos da urbanização do país. Esse último Buschiazzo, por sua vez, trabalhou com o tataravô de Medici, Antonio Brigante, um escultor. Enquanto lê seus papeis, a artista exhibe imagens em sequência – a Casa de Tucumã em ruínas, fotos dos arquitetos, fotos de outras construções argentinas, até um projeto de uma escadaria em que constam as assinaturas de seu tataravô e de Buschiazzo. De algum modo, acompanhamos as “evidências”, os passos de suas descobertas, que parte sempre dessa incerteza daquilo que é a origem ou o “original” e suas derivações.

Portanto, é com essa simultaneidade – tanto da possível criação de uma performance quanto da formação histórica do lugar - que se inicia “Tradução

Simultânea”, em que a artista “narra e ilustra o processo de investigação para realizar uma performance e as ideias falidas em relação à sua representação.”<sup>75</sup> (MEDICI, site da artista, tradução nossa). Ou como diz uma das críticas sobre o trabalho, publicada no periódico argentino *Página 12*, em 2020, pela jornalista Mercedes Halfon:

(...) para além do ponto de chegada dessa exposição, o que fica depois de ver Tradução Simultânea, é esse grande exercício do “e se”. A beleza das ideias marcadas por alguma insuficiência, falidas, não ganhadoras, é igual e até mesmo superior as que chegam até o final por serem mais absurdas, improváveis ou difíceis de realizar.<sup>76</sup> (HALFON, 2020, s/p, tradução nossa)

Entretanto, se há uma equidade entre as ideias “falidas” e as que “chegam ao final”, conforme destacado, aquilo que ela diz que pode ser a sua performance de Tucumã já é o próprio ato artístico. Até chegar na “ganhadora” a artista exhibe suas desistências; pois o trabalho é exatamente esse. Para tal, precisa dispor de uma profusão de dados históricos, políticos, pessoais e traçar suas correlações possíveis - característica que irá se manter ao longo da apresentação. Em uma resenha intitulada “Lectura simultánea, traducción simultánea” (2012), a autora Valentina Truneanu, resume bem esse aspecto, ao relatar o que assistiu no mesmo ano:

Enquanto projetava mapas, páginas de internet, árvores genealógicas e imagens sobrepostas, Sofia Medici estava alinhando suas ideias criativas: um jogo com a original, a imitada e a reconstruída Casa de Tucumán, uma proposta numismática de reivindicação, vínculos de antepassados comuns, um mapa astral da Argentina e por último, a tradução simultânea da ata de independência em espanhol quíchua, com karaokê incluído, Sofia Medici compartilhou conosco esses avatares com um tema que parecia resistir à performance, mas nessa mesma resistência descobria seu potencial.<sup>77</sup> (TRUNEANU, s/p, 2012, tradução nossa)

---

<sup>75</sup> No original: “(...) narra e ilustra, el proceso de investigación para realizar una performance y las ideas fallidas en relación a su representación.” (MEDICI, site da artista)

<sup>76</sup> No original: “Pero más allá del punto de llegada de esta exposición, lo que queda después de ver Traducción simultánea, es ese largo ejercicio del ‘y si’. La belleza de las ideas heridas de alguna insuficiencia, fallidas, no ganadoras, es igual e incluso superior a las que llegan hasta el final, por ser más disparatadas, improbables o imposibles de realizar.” (HALFON, 2020, s/p)

<sup>77</sup> No original: “Mientras proyectaba mapas, páginas de Internet, árboles genealógicos e imágenes superpuestas, Sofía Medici nos iba hilvanando sus ideas creativas: el juego con la original, la imitada y la reconstruida Casa de Tucumán, una propuesta numismática de reivindicación, vínculos entre los antepasados comunes, una carta natal de Argentina y por último la traducción simultánea del acta de independencia en quechua y español, con karaoke incluido. Sofía Medici compartió con nosotros esos avatares con un tema que parecía resistirse a la performance pero en esa misma resistencia descubría su potencial.” (TRUNEANU, s/p, 2012)

Além da exposição de todo esse material, é interessante perceber que ao longo da palestra, Medici projetará na tela, tal como um intertítulo, palavras que deem a ver um elemento da performance : “CASA DE TUCUMÃ”, “CARTA NATAL”, “KARAOKÊ” ou “ATA”. Esses intertítulos marcam, de forma sintética, a exposição e a inauguração de um bloco de ideias; afinal, depois de todo abandono, há um recomeço.

Ao abandonar uma ideia, a artista se vê sempre impelida a pular para um outro ponto de interesse ou de associação. Por mais que haja o seu “plano de fundo” (elaborar uma performance), suas ideias são entrecortadas, elas permanecerão em um movimento “vai-e-vem” ao longo da exposição e, assim, conforme o fragmento acima destacado, “alinhava suas ideias criativas”.

Se Medici encontrou uma longínqua relação entre sua família e o arquiteto da Casa de Tucumã, na sequência, diz-nos, por exemplo, que poderia “fazer uma investigação biográfica em que ela [Medici] é o ponto de partida”. Para isso, projeta um desenho esquemático de sua árvore genealógica saltando dos “Buschiazos” para seu tataravô – um gesto, uma “evidência”, certamente, irônica. Prossegue afirmando que sempre “acha interessantes as conexões biográficas com a história, mas nesse caso seria demasiadamente autorreferencial para seu gosto”; então, desiste dessa opção.

Importante mencionar que se há uma certa imobilidade física de Medici ao longo de toda a apresentação, em contrapartida, há um incessante jogo de associações, justaposições entre aquilo que diz e a exibição de imagens na tela. Essas imagens, por sua vez, carregam uma “simplicidade”: a maioria delas são encontradas facilmente em buscas na internet – registros da “casita” em ruínas, fotos dos personagens históricos mencionados, imagens de típicas estruturas arquitetônicas argentinas, mapas. Outras são produzidas por Medici: esquemas genealógicos, quadros com palavras-chave, fotografias pessoais. Retirados de outros contextos, essas informações, dados e imagens da *internet* são recosturados, esses pedaços retrabalhados, em cena, pela artista, para citarmos a ideia de Ryngaert (2013).

Retornando para a “casita” como origem possível para essa performance, a artista propõe uma segunda ideia que seria “fazer uma obra sobre a réplica da casa de Tucumã” como a “reprodução de um símbolo pátrio” (MÉDICI, 2020). De acordo com as fotos que Medici exhibe (algumas que ela mesma diz ter tirado pelo país), percebemos que o edifício

encontra outras “réplicas” pela cidade, outras construções que reproduzem partes daquela que seria a casa original, com os mesmos arcos, janelas, colunas.

Digamos que a palestra “desvia” seu curso e Medici analisa outras arquiteturas de prédios argentinos. A fachada da “casita” estaria impregnada no imaginário argentino, sendo impressa, inclusive, nas moedas antigas de 50 centavos de pesos, em uma mescla entre a “verdadeira” e um outro tipo de arco frontal que se reproduziu muito em outros prédios pelo país, perdendo, assim, sua forma primeira.

Ao se deparar com a reprodução similar da “casita” nessas moedas antigas de 50 centavos, Medici percebe também que nenhuma outra cédula ou moeda aludem, atualmente, a esse símbolo da independência. Diz-nos, entretanto, que a cédula de valor máximo do país até 2012 – 100 pesos argentinos – carregava a imagem Julio A. Roca, um ex-presidente tucumano, que dizimou muitos povos originários no extremo sul, na Patagônia. Nesse momento, Sofia Medici nos diz que a performance poderia fazer “justiça iconográfica”, ao propor uma nova iconografia monetária, que “reivindicasse a declaração de independência” (Idem, 2020).

Para tal, novamente, ela recorre a internet a fim de encontrar novas propostas de intervenções de moedas já feitas por outras pessoas, que substituíssem esses ícones argentinos. Assim, ela expõe imagens de moedas e cédulas com possíveis alterações: por exemplo, trocar A. Roca pelo jogador Pelé. Isso não vai à frente, pois relata ter descoberto que no início do século XX já havia circulado uma cédula de 1 peso argentino com a imagem da Casa de Tucumã. Logo, seria uma ação já produzida outrora. Na gravação de 2012 dessa palestra-performance, Medici diz que pouco antes de chegar em Zurique, soube que Cristina Kirchner, então presidente da Argentina, havia mandado imprimir notas de 100 pesos argentinos com o rosto de Eva Perón. Logo, para a artista, a ideia de “intervir em cédulas” não parecia “tão surreal assim”, conforme ironicamente menciona.

Medici, então, volta a pensar sobre a Casa de Tucumã e sua fachada – dizendo manter em mente que o prédio se trata de uma réplica. Faz uma espécie de “trabalho de campo”: exhibe uma fotografia em que posa em frente à Casa de Ricardo Rojas, centro cultural em Buenos Aires, de fachada muito semelhante a “casita”. A ideia seria fazer uma montagem com essa foto, recortando uma imagem sua como se tivesse visitado a “réplica original” da fachada em Tucumã. A ideia não progride, mas diz ter-se interessado

pelas “efemérides de 9 de julho” (data da Declaração de Independência Argentina, em 181) em que relata ter adquirido alguns *souvenirs* para “fazer algo”.

Nessa busca sobre “efemérides” Medici diz ter cruzado com uma página na internet que faz mapas astrais. Percebe-se, novamente, um salto de uma coisa à outra. Ao exibir um quadro com a expressão “CARTA NATAL”, a artista relaciona as suas descobertas sobre a fachada da Casa de Tucumã com a elaboração de um mapa astral (ou mapa natal) da República Argentina. Até esse momento, Medici expôs mapas geográficos da região. A possibilidade de realizar um mapa astral coloca-nos uma questão irônica: qual é o mapa que, de fato, nos diz sobre essa nação? Qual deles revelaria com exatidão ou mais fidedignamente os traços que constituem a história e as características desse país? O que eles revelam? Há um “original” que fale mais da fundação desse Estado?

Novamente, criar um “mapa natal” mostra-se problemático. O novo dilema se dá acerca da data de “nascimento” da Argentina: 25 de março de 1810 (Guerra de Independência) ou 8 de julho de 1816 (Declaração de Independência). O “nascimento” do país como uma nação “livre” da colônia espanhola seria a data da revolução ou a da declaração de independência? Medici acessa na projeção a página de astrologia *online* e revela ao espectador seu “passo-a-passo” – preenche os dados do formulário e apresenta os problemas: como saber, por exemplo, a “hora de nascimento” dessa nação? Ao inserir os dados, a partir de fontes históricas as quais não temos acesso, imediatamente, a tela reproduz o mapa natal da República da Argentina: um desenho gráfico que mostra detalhes do signo, lua, ascendente do país.

Enquanto vemos aquele mapa com uma infinidade de traços (apenas aqueles/as introduzidos as questões astrológicas podem lê-lo), ela diz que não conhece muito sobre astrologia, mas que a página já fornece explicações prévias. Começa, então, a traçar suposições, conjugar as características descritas no mapa com as do povo argentino – como, por exemplo, o rumo que o país tomou em termos econômicos ou da relação de exploração com o colonizador espanhol. Uma possível performance com o mapa é, no entanto, abandonada, pois, segundo a artista “é muito pouco performática”.

Importante fazer aqui um parêntese: pode-se dizer que esse “vai-e-vem”, esses “cortes” e “saltos” entre uma ideia e outra, entre uma coisa e outra, no modo como expõe, permeiam toda a palestra-performance. Sofia Medici estabelece um jogo de “idas e vindas”, de conexões entre esses fragmentos apresentados. Além disso, é notório que tudo

aquilo que Medici deseja descobrir em sua origem ou desvendar se aquilo é “original” ou réplica, tem sempre um ponto anterior, que não se esgota, não termina – qual a casa autêntica em Tucumã? Qual a ideia que origina a performance? Qual é o primeiro ponto que designa a palestra-performance? Qual a ideia original? Um trabalho artístico é “original”?

Dado o abandono da última ideia, a artista retorna ao “tema da falsificação”. Diz Medici que “em vez de falsificar a história, as fotos ou o dinheiro” poderia falsificar a ata de independência, ao passo em que exibe na tela a reprodução do documento dessa declaração. Lê todas as assinaturas que constam no papel e associa esses nomes às ruas da cidade de Tucumã. Expõe um mapa dessas ruas e traça sobre ele as que são nomeadas por esses signatários da ata. Depois, retira a imagem do mapa, restando na tela apenas alguns traços – diz que copiou esse procedimento dos cientistas que dão nomes às constelações. Vemos, assim, um desenho abstrato: Medici o lê ou traduz como um homem que chora; o que segundo ela, poderia corresponder à metáfora dos países americanos que se mantiveram dependentes economicamente de países imperialistas.

Diante desse “homem que chora”, Medici diz que poderia convocar pessoas para ocuparem as ruas de modo a iluminar esses espaços, mas capturar essa imagem via satélite imprimiria a força poética dessa manifestação, além das dificuldades burocráticas junto às licitações municipais. A performance poderia resultar em uma “manifestação litúrgica” e, dada a sua impossibilidade, é abandonada. Certamente, aquilo que é exibido pela artista, em imagens, não se trata de uma constatação – não nos comprova os episódios históricos de Tucumã, mas sim, o modo como ela pôde montar e se relacionar com os materiais que investigou.

É, na verdade, diante do simples ato de leitura dessa declaração de Tucumã que novos horizontes se abrem: Medici tenta fazer um karaokê com o texto da ata sobreposto a uma melodia melancólica de fundo. Nessa apresentação *online* de 2020, essa canção surge em tela cheia para o espectador e a sua letra da “canção” é dada em espanhol. Ao fundo, as imagens são representações da “casita”, tal como as famosas máquinas de karaokê. Essa ideia não progride; a artista diz que essa tarefa é difícil, poderia ser desrespeitosa, além de não fazer sentido algum não ter a interação das pessoas cantando juntas. (Mas, por que não tentarmos cantá-la?)

Até esse momento já foi possível notar que a palestra-performance não se organizou de modo a explicar algum aspecto de uma “tradução simultânea”, por exemplo. Nem mesmo a tradução foi um tema a ser desdobrado, compreendido, analisado ou o procedimento destinado a quem melhor desejaria compreender o que se diz em outra língua ou idioma. Apenas nos minutos finais, que se seguem, é que a artista faz menção ao seu título.

Ao abandonar a ideia de um karaokê, Medici novamente dá um salto: “até que me deparo com ata original impressa com a qual se difundiu a declaração”, diz ela. A artista descobre que essa versão “original” (novamente essa investigação problemática da origem) foi escrita “tanto em espanhol quanto em Quéchuá<sup>78</sup>, a língua dos povos originários da região” (MEDICI, 2020). Na versão de 2012, esse trecho em que ela percebe as duas versões linguísticas da ata, antecede o karaokê, a ponto de a letra da “música” já ser posta em língua quéchua. Poderíamos, à essa altura, aproveitar para fazer uma pergunta jocosa à Medici, visto que ela mesma opera modificações nas apresentações entre os anos 2011 e 2020: qual dessas ela considera ser a verdadeira?

A ata, esse documento que Medici expõe, não é nítida, então não é possível lê-la, exceto perceber essa correspondência entre o espanhol e o quéchua. À época da declaração (1816) não havia “uma forma correta de escrever o quéchua” (Idem, 2020) por não ser uma língua de registros escritos. Portanto, na ata, segundo relata, o quéchua foi inventado e escrito em sua forma fonética. Esse ato de escritura, à época da declaração, tanto em espanhol quanto em quéchua, é lido pela artista como algo “moderno e politicamente correto para a época” (Idem, 2020).

A artista projeta, na tela, uma transcrição dessa ata e não mais a reprodução do documento nessas duas versões. Assim, o texto do documento se torna legível (pelo menos para aqueles que sabem a língua quéchua). Podemos pensar que, se ao longo de toda a apresentação, ela lê e exhibe imagens, todos os textos expostos (Ex.: legenda do karaokê, os intertítulos, mapas), ainda que de modo mais tímido no início, são também imagens fixadas na tela. Nesse ponto, em especial, dado o volume de texto exposto, a imagem do documento e sua sequencial transcrição, não apenas ilustram, mas também nos exigem ou convidam à uma leitura.

---

<sup>78</sup> Atualmente, a língua quéchua é falada em alguns países da América do Sul.

É, portanto, deste ponto que Medici diz “gostar muito de trabalhar com temas relacionados à tradução” e pensou em “traduzir do castelhano para o quéchua e do quéchua ao castelhano, várias vezes, no sentido inverso, para ver se o sentido do texto mudava” (MEDICI, 2020). No entanto, por não encontrar na internet um tradutor gratuito para o quéchua e por descobrir que outro artista fez algo semelhante com um discurso político, essa ideia é abandonada.

Logo, encaminha-se para sua ideia final: ao elencar outros formatos de tradução (dublagem, legenda e tradução simultânea) percebe que a “tradução simultânea” teria um caráter mais “performático”, em suas palavras. Medici diz haver cinco palavras que não puderam ser traduzidas na versão fonética da língua quéchua e se mantiveram em espanhol: “San Miguel de Tucumã, Congresso, Espanha, América, Rei Fernando”. Na tela, exibe o texto transcrito ao quéchua e grifa essas palavras com cor vermelha.

A artista afirma que para um ouvinte/falante de língua hispânica, seria possível compreender o texto em linhas gerais apenas por essas cinco palavras. Por outro lado, para quem compreende o quéchua, com os buracos que essas palavras causam no texto, perdem-se informações fundamentais sobre o ato de independência. Frisa que, sem compreender essas palavras, o povo falante de quéchua (nesse caso, à época da declaração, os povos originários) não teria acesso as informações substanciais da ata. Ou seja: as informações firmadas pela carta – o que e de quem estaria liberto - nunca chegariam a esses povos. Logo, o que parecia “moderno e politicamente correto”, na verdade era um ato de apagamento, de exclusão.

Médici se encaminha para o fim e diz que “para encerrar, opto por fazer uma leitura, dentro dessa leitura que é uma tradução e uma falsificação e, também, se quiserem, uma performance” (Idem, 2020). Anuncia que fará a leitura da ata em castelhano, mas excluindo as palavras que não tiveram tradução em quéchua: “o texto tal qual como poderiam ter lido os ‘quéchuas’ que não entendiam nada de espanhol. Em definitivo: minha leitura vai ser uma tradução do texto quéchua ao castelhano” (Idem, 2020).

Após vermos o intertítulo “ATA” projetado na tela abre-se uma tela maior com a declaração em quéchua e as palavras grifadas por Medici. Ela faz a “tradução” desse texto para o espanhol, pulando, entretanto, as palavras riscadas. Ao terminar o texto, a apresentação é encerrada.

Em espanhol, língua em que está falando, Sofia Medici diz a palavra “*lectura*”, transcrita aqui, em português, como “leitura”, mas ciente que pode ter também um sentido mais amplo. Conforme aponta o “Diccionario de la lengua española”<sup>79</sup> para além do ato de ler, pode significar também uma “dissertação, exposição ou discurso sobre um tema”. Logo, há essa dubiedade na própria significação da palavra que Medici utiliza. Ao tentar definir a apresentação por essa lógica aditiva do “e”, situa seu trabalho em um lugar escorregadio e alargado, uma coisa que só é possível *quando* em relação com outras.

Medici, ao compartilhar suas descobertas, percorre um caminho trabalhoso: joga essas ideias “falidas” como fragmentos e, assim, ela compõe, desorganiza, expõe os materiais que dispõe (textos sobre a história da Argentina, fotografias pessoais, mapas, música, documentos, imagens da internet, cálculos). Se foi citado, anteriormente, um trecho de uma crítica sobre *Tradução Simultânea* em que Mercedes Halfon fala da “beleza das ideias insuficientes ou não ganhadoras”, podemos dizer que são nesses minutos finais que essa “beleza” nos atravessa de modo mais contundente.

Mais ainda, se esperávamos que a artista forjasse uma leitura ou uma tradução que elucidada, explica, isso não acontece. O iminente procedimento de tradução que Medici sustenta ao longo de toda a sua palestra nos faz ver as marcas de um apagamento, de uma impossibilidade, de um vazio que negou aos povos originários sul-americanos das rédeas de sua “independência”. Aquilo que ela “traduz” para nós é o que o texto do documento não diz, não está escrito; pelo contrário, foi omitido. Na verdade, a língua do colonizador se impôs até em sua “tradução” aos povos originários.

Medici expõe que aquilo que parecia uma “tradução” destinada aos povos originários demarca mesmo a manutenção de uma lógica excludente – a língua do colonizador se impôs até nesse ato libertário, ou melhor, nessa ata. Logo, é Medici que parece operar como uma tradutora, de acordo com o que nos escreve escritor alemão Walter Benjamin em um ensaio intitulado “A tarefa do tradutor”, que escreve em 1921:

Da mesma forma como os cacos de um vaso, para serem recompostos, devem encaixar-se uns aos outros nos mínimos detalhes, mas sem serem iguais, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, conformar-se amorosamente, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua, ao modo de visar do original, fazendo com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos

---

<sup>79</sup>Conforme podemos ver o verbete no dicionário *online* Real Academia Espanhola. Disponível em: <<https://dle.rae.es/lectura?m=form>>. Último acesso em 20 de maio de 2022.

de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso. E precisamente por isso, ela deve, em larga medida, abstrair do sentido, da intenção de comunicar algo, sendo-lhe o original essencial apenas pelo fato de já ter eliminado para o tradutor e sua obra o esforço e a ordem necessários à obrigação de comunicar.

(...)

A verdadeira tradução é transparente, não encobre o original, não o tira da luz; ela faz com que a pura língua, como que fortalecida pelo seu próprio meio, recaia ainda mais inteiramente sobre o original. (BENJAMIN, 2013, p. 115)

Pode parecer que Medici percorre todo esse caminho para finalmente chegar no seu ponto mais importante; mas, se pensarmos com mais prudência, as marcas dessa operação ou desse “trabalho de tradutor” já se imprimem desde o início. Ela está o tempo todo se questionando sobre um possível “original” e sua “cópia”, a ideia de originalidade ou de uma “outra versão”, “reprodução”, sabendo que há sempre uma falha nessa simultaneidade. Além disso, retomando Zumthor (2014), a performance que ela “deveria” executar é a que faz desde o início: essa adesão ao ato de leitura (ou a leitura de uma tradução) que escapa o tempo todo e só se realiza no final.

Ao recolher os “cacos” de uma coisa e outra – um pedaço de uma fachada, de mapas, de documentos, da relação entre pessoas, das representações monetárias, colocadas em relação, monta uma sequência possível. Por outro lado, a fim de criar uma performance que reúne essas tentativas que não progridem, ela vai nos mostrando essa espessura temporal das coisas: do seu trabalho, da *casita*, do povo falante de quéchua, de Tucumã...

Enquanto isso, aquilo que Medici exhibe, materialmente, são fotografias históricas da casa de Tucumã ou de outros prédios importantes do país, os mapas em suas diversas acepções, o próprio documento de independência, os textos transcritos em espanhol e quéchua, reproduções do dinheiro, organogramas e outros esquemas gráficos. Ao se posicionar ao lado dessas imagens enquanto fala, provoca ainda um exercício quanto à legibilidade daquilo que expõe: que “interpretações”, leituras ou traduções elas nos exigem? Ou, podemos convocar perguntas junto com o historiador Georges Didi-Huberman, no artigo intitulado “Quando as imagens tocam o real” (2012): “a que tipo de conhecimento pode dar lugar a imagem? Que tipo de contribuição ao conhecimento

histórico é capaz de aportar esse conhecimento pela imagem?” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 209)

Certamente, não é possível abandoná-las, não se trata de algo supérfluo: elas foram escolhidas, recortadas, retrabalhadas, e são naquele momento, orquestradas por Medici, para constituírem aquele percurso. Por mais redutoras que pareçam algumas delas, como a imagem de uma caneca *souvenir*, são indícios de seu percurso e nos ajudam a ver, pensar, escutar e ler esse trabalho. Não se trata de “dominar” o contexto histórico da *casita*, no ato de independência, por exemplo. Entretanto, constatarmos que no mapa da província, boa parte de suas ruas são nomeadas pelos homens signatários da ata, nos diz algo. Sem dúvidas, há uma relação de poder e demarcação, que Medici nos faz ver. Entre os intervalos dessas imagens - um mapa em zoom e os traços de um “homem que chora” – podem se dar algumas correspondências.

Quando analisa e nos mostra, ainda, os arcos do edifício que estampa uma moeda atual e o confronta com um prédio do século passado, a fim de resgatar qual alude à original Casa de Tucumã, ela se lança em uma operação não esperada por nós. Huberman nos fala sobre um certo trabalho *arqueológico* que constrói ou dá a ver a historicidade ao se abordar um objeto:

Frequentemente, nos encontramos, portanto, diante de um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar, e de entender, precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis. Tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se pôr, uns a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome *imaginação* e *montagem*. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.212)

Podemos enfatizar, em referência ao que se discutiu sobre montagem, que essa operação se dá no sentido de colocar em diálogo ou em relação coisas heterogêneas – por exemplo, ao vermos uma árvore genealógica justaposta ao projeto de construção de uma escada em igreja. Medici, a partir desses registros, remonta não apenas a sua ascendência familiar, mas a um período colonial que previa um projeto de urbanização à semelhança da Europa. São essas relações que emergem, ou melhor, que Medici está fazendo emergir no ato de sua apresentação, a despeito do que nos diz a citação de Huberman. É esse procedimento de montar “ordens de realidades diferentes” que descortinam a *legibilidade*

daquilo que é mostrado, para usar as expressões do autor (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 213); melhor dizendo: é dessa forma, que para nós algo se torna “traduzido”.

Medici trabalha sobre uma profusão de ideias e referências no que diz respeito à fundação da *casita*, e opta por fazer uma palestra ou uma leitura ou uma tradução, formas de exposição que poderiam exigir uma relação de linearidade, continuidade entre as partes. Porém, essa compreensão é alargada, nesse sentido em que cria camadas de possibilidades para seus objetos, assim como para o trabalho em si.

Ainda que as suas “fontes” sejam “rasas” e provenham desse grande acervo que é a *internet*, em que as certificações são mais escorregadias - nesse caso, como o site *Wikipédia* ou a leitura de um mapa astral - isso não diminui o seu trabalho. Na verdade, o que nos atrai a atenção, creio, é o modo como ela embaralha os limites entre uma coisa e outra: do texto e da imagem, do original e da cópia, do autêntico e do traduzido, das significações das palavras (como acontece com os mapas, por exemplo).

Percebemos que a forjada linearidade de um discurso talvez não dê conta da simultaneidade de suas ideias, da observação que ela faz do seu entorno e por observar suas contradições. Logo, Medici encontra nessa forma expositiva um terreno fértil para ela operar suas “simultaneidades”. Aliás, essa desconfiança acerca da origem das coisas não se encerra em “Tradução Simultânea” – que investiga a origem de um trabalho artístico e a origem de um país como uma nação “livre”, “independente”. Essas possibilidades, entretanto, parecem retornar nos trabalhos que se seguirão.

#### 4.2 NOSTALGIA DE UMA FICÇÃO CIENTÍFICA FUTURA (2016)<sup>80</sup>

Se no trabalho anterior (*Tradução Simultânea*) Medici estava sozinha em cena, no caso de *Nostalgia de uma Ficção Científica Futura*<sup>81</sup> tem a companhia da artista argentina Laura Kalauz. As duas artistas concebem e apresentam essa palestra-performance que

---

<sup>80</sup> No original: *Nostalgia de una Ciencia Ficción Futura* (2016).

Ficha Técnica: Concepção, direção e performance - Laura Kalauz e Sofia Medici/ Performance e efeitos sonoros - Demián Rochwerger/ Produção - Lucila Piffer/ Assistente - Agustina Barzola Würth/ Conselho dramaturgico - Mariana Obersztern. Duração aproximada de 45 minutos.

<sup>81</sup> A exibição de “Nostalgia de uma Ficção Científica Futura” (2016) no Centro Cultural San Martin (Buenos Aires-Argentina), em 2016, pode ser assistida na página que Médici mantém no Vimeo. Disponível em: <https://vimeo.com/125277693>.

data de 2016, mas tem ecos anteriores e posteriores a esse ano de execução. Em linhas gerais, a própria Medici descreve em seu *site* que esse trabalho:

“(...) é uma palestra-performance que questiona a construção do relato histórico. A performance revisita a forma em que foi interpretada a cultura Ona, da Terra do Fogo, em textos escritos por antropólogos, cientistas, funcionários do governo e religiosos até os dias de hoje”.<sup>82</sup> (MEDICI, site da artista, tradução nossa)

Ao observar os projetos que Sofia Medici disponibiliza no seu endereço *online*, podemos ressaltar que a relação das artes com o relato histórico é mesmo uma questão importante para a artista. Em “Tradução Simultânea”, o procedimento de tradução foi utilizado de modo simplista para revelar, na verdade, o apagamento dos povos falantes da língua Quéchua no processo de independência da Argentina. Mais do que lidar com os dilemas de uma tradução simultânea, ao forjar a leitura de um texto já escrito em duas línguas – o espanhol e o quéchua –, a artista nos faz ver que os povos originários foram excluídos da elaboração da ata de independência do país, mesmo sendo “lembrados” por aqueles que a assinaram no ano de 1810.

Agora, novamente, ao revisitar os caminhos políticos, históricos, econômicos de seu país, Medici propõe, junto com Kalauz, olhar para o povo Sel’knan, como bem descreve na citação acima. Esse interesse, no entanto, já é esboçado pelas artistas em 2015, ao compor outros dois trabalhos: a instalação sonora *El Papagayo de Humboldt* (*O papagaio de Humboldt*) e a performance *Reported Speech* (*Discurso Indireto*). Em ambos os casos, elas abordam o tema da cultura Ona, com a utilização de fragmentos de imagens e sons que estão em *Nostalgia*, questionando as versões históricas oficiais dessa cultura. Além disso, em 2017, consta a exibição da videoinstalação *Darwin secuestra a tres fueguinos y les enseña inglés* (*Darwin sequestra três fueguinos<sup>83</sup> e os ensina inglês*) que discorre sobre a presença de Charles Darwin em terras sul-americanas, e que também compõe *Nostalgia* no ano anterior.<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> No original: “(...) es una conferencia performática que cuestiona la construcción del relato histórico. La performance revisita la forma en que fue interpretada la cultura Ona de Tierra del Fuego en los textos escritos por Antropólogos, Científicos, Funcionarios de Gobierno y Religiosos hasta el día de hoy.” (MEDICI, site da artista)

<sup>83</sup> Fueguinos são os diversos povos originários que habitam a região da Terra do Fogo, ao sul da América do Sul.

<sup>84</sup> Essa relação de trabalhos, com a descrição e algumas imagens, estão dispostas no site de Sofia Medici

Assim sendo, nota-se que Medici – nesse caso, junto com Kalauz – mantém um ir-e-vir nos temas e materiais de trabalho, realocando-os ou destacando-os em momentos distintos de sua produção artística. Percebemos, ainda, um movimento de reescritura, de pedaços que ora podem ser uma performance, ora uma videoinstalação e ora uma experiência sonora. A palestra-performance, por sua vez, nesse contexto, acaba por reunir esses fragmentos, esses materiais que também se desmembram e são designados a outros trabalhos.

Uma leitura possível do trabalho de Medici é perceber que *Tradução* se encerra quando a artista aborda o indício de apagamento dos povos originários falantes de quéchua, no processo de independência do país. No caso de *Nostalgia*, as artistas começam abordando o contato hostil do colonizador, sob as vestes de um pesquisador como foi Darwin, junto ao povo originário Selk’nam<sup>85</sup>. Há, portanto, um movimento de retorno constante tanto à ideia de origem, de um lugar de origem, assim como o próprio movimento artístico que retorna para aquilo que originou também a palestra-performance anterior – o apagamento de uma cultura.

Ainda que em *Nostalgia* a palavra “origem” não seja demarcada, destacada pelas artistas (tal como foi por Medici em *Tradução*) essa relação parece bastante evidente, conforme podemos destacar em uma crítica publicada no periódico *online Indie Hoy*. Intitulado “Nostalgia de una ciencia ficción futura: un relato artificial acerca del origen” (2017), de Luciana Olmedo-Wehitt, o texto localiza, no trabalho de Medici e Kalauz, a possibilidade de um evento histórico ser origem de um trabalho artístico, que a partir da materialidade cênica produz novas subjetividades acerca da cultura desse povo:

No caso da cultura selk’nam é o trabalho antropológico prévio que funciona como o traço capaz de transformar o *resultado* histórico em potencial origem artística. Se essa cultura é capaz de se *reconquistar* como arte contemporânea é porque os restos de suas produções coexistem com outros materiais artísticos (atuais, passados, europeus e de outras etnias) e se tornam compreensíveis como realidade expressiva e não como meros documentos.<sup>86</sup> (OLMEDO-WEHITT, 2017, s/p, tradução nossa)

---

<sup>85</sup> Um povo originário que habitou a região da Terra do Fogo.

<sup>86</sup>No original: “En el caso de la cultura selk’nam es el trabajo antropológico previo el que funciona como la huella capaz de transformar el *resultado* histórico en potencial *origen* artístico. Si esta cultura es capaz de *reconquistarse* como arte contemporáneo es porque los restos de sus producciones logran coexistir con otros materiales artísticos (actuales, pasados, europeos, de otras etnias) y tornarse comprensibles como realidad expresiva y no como meros documentos.” (OLMEDO-WEHITT, 2017, s/p)

Porém, podemos dizer que essa afirmação destacada é controversa. Para um povo exterminado não há mais qualquer reconquista possível, nem mesmo por meio da arte. O que o presente artístico pode fazer é, talvez, mostrar, tornar visível, as marcas de seu apagamento. Além disso, nenhum documento é um “mero” documento; qualquer documento é o indício de algo, carrega uma marca, um traço do passado, de uma vida que passou por ali. Como diz a famosa frase de Walter Benjamin, em suas “Teses sobre o conceito da história”, que escreve em 1940, no sétimo fragmento: “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”<sup>87</sup> (BENJAMIN, 1987). A questão benjaminiana é “como nos colocamos diante desses documentos ou dessas marcas, sobrevivências históricas?”. Para isso, Medici e Kalauz recorrem, sim, a esse trabalho antropológico prévio, o colocam em cena. No entanto, elas nos mostram que sob a veste dessas justificativas antropológicas ou científicas, esses estudos são questionáveis, além de serem as marcas de um sistema que manteve a exploração desse povo até o fim.

Retornemos, pois, para a palestra-performance. Percebemos que “Nostalgia de uma Ficção Científica Futura”, há duas versões<sup>88</sup>, o registro de uma *première* (uma primeira apresentação) em 2014 e, depois, uma última em 2016. Vamos nos deter nesse último registro, pois, é em 2016 que a própria Medici, aqui analisada, insere oficialmente o trabalho em seu arquivo<sup>89</sup>. Entretanto, como há diferenças entre uma versão e outra, vale tecer algumas diferenças da primeira apresentação no DeSingel (Antuérpia/Bélgica), em 2014, para percebermos esse movimento de reescritura da obra.

Consideremos essa primeira versão de *Nostalgia*, em 2014, a estreia de um processo que se estendeu e desdobrou ao longo do tempo, que proporcionou alterações mais significativas, observadas no cotejamento entre os dois registros. Conforme

---

<sup>88</sup> Conforme consta no *site* de Laura Kalauz: “Uma versão de *Nostalgia de uma Ficção Científica Futura* foi estreada no DeSingel (Antuérpia, BE) em dezembro de 2014, no ACT festival. (...) Em 2015, *Discurso Indireto* – outra versão dessa peça – foi apresentada na abertura do Pavilhão Latino-americano na Bienal de Veneza de 2015. Por fim, uma última versão estreou em Buenos Aires no Centro Cultural General San Martín.” (KALAUZ, *site* da artista)

No original: “A version of Science Fiction Future Nostalgia was first premiered at DeSingel (Antwerpen, BE) on December 2014 at ACT festival. (...) In 2015 Reported Speech -another version of the piece- was shown at the opening of the Latin American Pavilion at the 2015 Venice Biennale. Eventually, the final version premiered in Buenos Aires at Centro Cultural General San Martín.” (KALAUZ, *site* da artista)

<sup>89</sup> Diferentemente de Medici, Laura Kalauz lista a gravação de 2014 em seu *site*. Essa versão anterior, pode ser verificada na página do Vimeo em que Kalauz mantém seus trabalhos. O *link* consta nas referências bibliográficas.

comentado, após essa *première*, é possível observar que partes dele são reutilizados de diversas maneiras – como instalações de vídeo/som e uma outra performance. Logo, essa primeira data pode ser pensada como um preparo para a série de experimentações que vem na sequência.

Especificamente nesse caso de 2014, o que vemos é uma cena com mais profundidade - a frontalidade esboçava ainda seus caminhos. De início, o espaço permanece vazio: em vez de uma caixa cênica preta, o palco é constituído por um fundo e por chão brancos. Medici interage com as legendas projetadas nesse branco, de pé e, às vezes de costas para o público; Kalauz dispõe, no chão, alguns galhos de árvore, formando uma espécie de fogueira. Uma mesa branca é empurrada para dentro da cena, ao passo em que ouvimos uma voz de fora lendo um texto. O resultado disso, logo nesses primeiros minutos, é que ela se demarca quase como uma instalação, com esses objetos, isolados e distanciados entre si.

A sequência da apresentação se dá de forma mais enxuta: há uma aparência mais museológica desses elementos instaurados no espaço, dados à nossa apreciação. A mesa, por exemplo, em vez de acumular livros, lembra mais um móvel de museu em que os objetos são dispostos e conservados para serem vistos. Fazendo alusão à produção desenfreada de eletroportáteis elas desmontam um aspirador de pó e deixam suas partes ali, como um objeto do passado que repousa para ser visto, por exemplo. Os elementos dispostos são menos articulados uns aos outros: para relatar a cultura Selk'nam são disparados áudios, alguns textos na tela branca, misturados à leitura de alguns papéis pelas artistas, que depois de lidos, são descartados no chão. Apesar disso, o que é dito, o texto, se mantém muito semelhante.

A versão final, de 2016, que vamos analisar com mais detalhes já mantém a disposição frontal de seus elementos, mais bem estabelecida. A cena se compõe, a princípio, por um telão colocado ao fundo e, lateralmente, uma mesa com dois lugares, sobre a qual repousam uma garrafa com água, luminária, projetor, computador, microfones que as artistas utilizam para falar, uma câmera em um pedestal e fios que conectam todos os aparelhos. Agora, a mesa se torna mesmo um espaço de operações – as artistas se sentam de frente ao público, e mexem nos materiais que são exibidos. No telão são projetadas imagens, vídeos, textos e um grande volume de material audiovisual.

Medici e Kalauz falam diretamente à plateia, mirando-a – assim como Medici faz no trabalho anteriormente estudado – mas não se mantêm o tempo todo sentadas à mesa. Por vezes, se levantam, operam a câmera, organizam os materiais, trazem outros elementos ao palco – que apresenta uma configuração espacial de caixa preta - e até saem de cena, deixando o público observar os objetos que ali se instalaram. Elas se agitam, percorrem o espaço, viram-se de costas para a plateia – algumas vezes elas também miram o telão, como se o estivessem lendo- e, certas vezes, falam de fora do espaço cênico.

Essa gravação da apresentação, ocorrida no Centro Cultural San Martin, em Buenos Aires, Argentina, no ano de 2016, inicia com os equipamentos técnicos já em cena e as artistas se sentando à mesa. Medici e Kalauz dão boas-vindas ao público e conduzem o olhar da plateia às legendas projetadas, ao fundo, que contextualizam o tema do povo Ona<sup>90</sup>, habitantes da província Terra do Fogo, localizada ao sul da América do Sul. Há um tempo para que possamos ler esse texto/imagem.

Imagem 3: captura de tela da gravação de *Nostalgia de uma Ficção Científica Futura* (2016), em 00:25 segundos. Em cena, sentadas à mesa, Laura Kalauz e Sofia Medici.



Fonte: vídeo hospedado no *site* Vimeo, no canal de Sofia Medici.

---

<sup>90</sup> Povo originário falante da língua Ona, também conhecidos pelo termo Selk'nam.

Essas legendas contextualizam um possível encontro, em 1830, entre o cientista Charles Darwin e os povos originários habitantes da província, o povo Selk'nam (conhecidos também como Ona). O texto projetado narra, em terceira pessoa, um diálogo entre eles: “DARWIN OS PERGUNTA SE MATAM E COMEM GENTE”. Medici fala ao microfone, em primeira pessoa, como se fosse a voz de Darwin: “Vocês matam e comem gente?”. Cria-se, portanto, uma dinâmica entre o discurso indireto – escrito na tela - e o discurso direto – falado pela voz de Medici/Darwin - que reencenaria esse contato entre o biólogo e os fueguinos.

A situação forjada na tela é a seguinte: Darwin teria sequestrado alguns fueguinos (habitantes da Terra do Fogo, composta por diversas etnias) para os ensinar inglês, interessado em uma suposta prática canibalista desses povos. O cientista pergunta a eles se comem carne humana; os Ona, por sua vez, mesmo sem se alimentarem de humanos, teriam dado a entender que sim. Não sabemos se é por conta da insistência de Darwin, pelas diferenças linguísticas ou se o cientista quis compreender dessa maneira. As hipóteses do jovem Darwin se sustentariam, dessa forma, pelo silêncio do povo “entrevistado”: qual tipo de gente eles comiam; por qual razão; se comem as mulheres mais velhas da tribo no inverno, por falta de outros alimentos; como as matariam...

As “módicas” respostas dos fueguinos dariam a entender que eles se alimentariam, em épocas mais frias, das mulheres mais velhas da aldeia, matando-as asfixiadas, em vez de comerem outros animais, que poderiam ser úteis na caça. No entanto, podemos ler na tela que, na versão publicada por Darwin, os fueguinos se alimentavam das anciãs quando não tinham inimigos de guerra, porque a carne era saborosa e essas mulheres não teriam mais utilidade. Esse fragmento nos dá a ver essa perspectiva “científica”, a serviço da espetacularização europeia diante dos povos originários sul-americanos; ou seja, certezas são fixadas a partir de um olhar estranho e externo aos hábitos desse povo, sem comprovação.

A medida em que vemos as legendas projetadas e ouvimos a voz de Medici/Darwin, Kalauz começa a construir no palco a imagem de uma fogueira, com troncos e galhos de árvore, uma tenda de acampamento e um osso longo, semelhante a um fêmur - imagem ambígua que pode remeter tanto ao de um humano, quanto a de um animal de grande porte. A tela ao fundo projeta uma nova data e um novo local: “Terra do Fogo, 1870” (como na imagem 3). Novamente, a palestra-performance recorre aos intertítulos, para demarcar a mudança no bloco de ideias, sintetizar o que virá em seguida.

A partir desse salto temporal e dessa instalação posta no palco, Laura Kalauz diz que, com a publicação de Darwin, outros cientistas e historiadores quiseram comprovar que os fueguinos eram um povo canibal. Como se fosse demarcar essas hipóteses, a artista aloca numerações nesse acampamento que montou, simulando uma área de estudos arqueológicos – restos de fogueiras, ossadas, cinzas. Os dados históricos elucubram que esses indícios poderiam ser desde um acampamento de inverno, em que as pessoas morriam de frio, até um acampamento cenográfico criado para a Exposição Universal de Paris, em 1889, com a finalidade de ilustrar a cultura desses povos originários.

Se falamos nesses saltos espaço-temporais marcados na tela, podemos dizer que essa cena se organiza a partir desses quadros ou recortes oferecidos pelas artistas para apresentarem seu percurso de investigação. Tomando como ponto de partida o tratamento violento dado pelo colonizador aos povos nativos da Terra do Fogo, as artistas fazem uma justaposição das imagens na tela (e, aqui, considera-se o texto como imagem) com aquilo que desenham no palco: suas leituras, efeitos sonoros, movimentos com objetos. Melhor dizendo: há esse jogo expositivo em que a representação na tela se dá ao mesmo tempo em que as operações feitas pelas artistas no palco

Eis que a tela marca, novamente, outro espaço-tempo: “Buenos Aires, 2014”. Medici, à mesa, retorna para o início das pesquisas do projeto de “Nostalgia” e diz que a ideia original era pensar em um presente de ficção para uma cultura extinta em que pudessem imaginar suas práticas sociais se não tivessem sido exterminadas. Então, vislumbram o povo Ona, que teve sua cultura exterminada no início do século XX. Dizem que, ao estudarem os Selk’nam, percebem que tudo o que se sabe sobre a existência deles é a partir do relato de antropólogos, historiadores, cientistas, religiosos e de documentos oficiais, pois eram um povo que não deixou registros escritos.

Enquanto Kalauz preenche a mesa com livros, Medici conclui que aquilo que sabemos sobre os Ona, na verdade, é uma ficção, são relatos construídos por esses colonizadores: “começamos a ler com a nostalgia de que nunca os poderemos escutar em primeira pessoa”, completa a artista. Podemos dizer que a nostalgia se apresenta também como uma impossibilidade: não é mais possível ouvir e saber sobre esse povo, além dos relatos de seu colonizador, porque foram exterminados. É a partir desse dado que se desenrola a palestra-performance.

Faz-se um silêncio na cena. Na tela são projetadas novas legendas que nos dizem sobre características e hábitos do povo Ona, a partir do que escreveram aqueles que os “estudaram” - . Por exemplo, podemos ler: “Disse Gusinde – um pastor anglicano – que os Ona eram muito atraentes”. Enquanto isso as artistas leem trechos dos livros postos à mesa: sobre a origem das nomenclaturas “Ona/Selk’nam”, descrições físicas, de hábitos alimentares, de convívio social. Cria-se, portanto, um movimento duplo de leitura: enquanto nós lemos na tela algumas transcrições, elas duas leem outras, nas páginas.

Diante desse registro histórico oficial – realizado por religiosos, antropólogos, historiadores e sociólogos - percebemos as contradições sobre essa cultura. Sob a perspectiva redutora desses colonizadores, os registros oficiais constroem imagens que tornavam esses homens e mulheres “atraentes”, “exóticos” para o europeu. Esses fragmentos dados a nós, anunciados por uma data e um local, oferecem ao público a possibilidade de ver as modificações e contrastes do relato do colonizador europeu sobre os Selk’nam, e o seu conseqüente esvanecimento enquanto uma voz viva.

A questão do apagamento de uma língua também aparece em cena. Dessa vez, somos apresentados à limitada compreensão do colonizador europeu sobre os falantes de Selk’nam; em *Tradução*, fomos apresentados à língua quéchua. Jogando com as traduções feitas pelo europeu, elencam uma lista de correspondências entre nomenclaturas Selk’nam e o espanhol do colonizador. Segundo esses “estudiosos”, a partir do relato de Darwin, os Selk’nam possuíam uma língua “muito básica” e eles se nomeariam a partir de suas características físicas

Nesse jogo entre a leitura dos livros e a exposição na tela, são evocadas, ainda outras práticas do povo Ona: o modo como pintavam seus corpos, suas tradições religiosas, ritos cerimoniais. Percebemos, novamente, os contrastes. Lemos o seguinte texto projetado: “Disse Chapman<sup>91</sup> que os Selk’nam inventaram histórias sobre eles mesmos e as contaram aos cientistas que os estudavam” (KLAUZ e MEDICI, 2016). Percebamos que ela diz “inventaram”, como se eles estivessem mentindo sobre si próprios. Eis que Medici nos atenta para essa questão: pega um livro e lê um trecho que descreveria o mito de criação Selk’nam. As artistas não nos explicam nada, apenas colocam lado a lado, esses dois registros.

---

<sup>91</sup> [Anne Chapman, 1922-2010, etnóloga norteamericana]

Possivelmente, esse mito foi transmitido oralmente pelos Selk'nam aos colonizadores: um ser criador havia trabalhado em um terreno pantanoso, moldando, lapidando os órgãos sexuais masculinos e femininos, e depois de deixá-los dia e noite no barro, formou-se o primeiro ancestral Ona. Portanto, aquilo que é a riqueza e a tradição oral dessa cultura foi lido e transmitido por aqueles colonizadores/estudiosos europeus como uma “mentira” ou uma invenção fantasiosa, falaciosa.

Novamente somos levados a outro ponto: “BUENOS AIRES ←---→ USHUAIA 1897”. As artistas saem de cena, e ouve-se de fora uma voz, simulando uma transmissão de rádio que reporta uma conversa entre o governador da Terra do Fogo, Pedro Godoy, e o presidente do país, José Uriburu, nesse ano. Ambos discutiriam o que fazer e como manter economicamente os fueguinos, e em um jogo de “empurra” das responsabilidades, resolvem por mantê-los em museus. Apesar do grau de choque (e atualidade) que causa esse trato governamental, em 1897, pode-se ouvir risadas da plateia presente no dia da apresentação.

Obviamente, até aqui já percebemos que o percurso de investigação das artistas – ou pelo menos, o modo como optaram por expô-lo, não segue uma cronologia linear, encadeada e desdobrada. Elas demarcam os “saltos” e as “idas e vindas” temporais, mostrando que as sobrevivências históricas da cultura Selk'nam no imaginário argentino se dá por intermédio do interlocutor europeu. Certamente, a partir espessura temporal que as artistas instauram, elas constroem para nós, criam em cena, algumas imagens desse povo dizimado.

Quando exibem “Buenos Aires, 1969” citam que em um dos livros de Anne Chapman sobre os Ona, há a transcrição de uma entrevista dada a um programa de televisão, nos 1960, por Angela Loij, membra e última sobrevivente da comunidade Selk'nam. Medici, então, em vez de ler essa passagem da publicação, atua como se fosse Loij nessa entrevista. Posiciona-se frente à câmera com um microfone e sua imagem é lentamente projetada no telão, com uma música dançante ao fundo e o crédito: “ANGELA LOIJ, A ÚLTIMA ONA”. A uma voz masculina, fora de cena, Medici/Loij responde perguntas banais: se mora sozinha, se tem família, se toma mate, acentuando o caráter sensacionalista e estereotipado dos programas de auditório televisivos.

Sem fazer nenhum comentário, um novo quadro se instaura, e é nomeado “Terra do Fogo, Paris, Londres, Bruxelas, Terra do Fogo, 1881-1890”. Dessa vez, entra em cena

Demián Rochwerger, que se junta às artistas na mesa. Kalauz diz ter encontrado um livro de Baez e Mason<sup>92</sup>, com alguns documentos originais que mostravam como um grupo Selk'nam foi levado à Europa para ser exposto em um “zoológico humano”, por ocasião dos cem anos da Revolução Francesa.

Nesse momento, Medici ajeita, junto ao projetor, um mapa do mundo e começa a escrever nele – traça com uma caneta o percurso de sequestro dos Selk'nam para países da Europa. Se bem nos recordamos, a presença dos mapas foi bastante marcante também em *Tradução Simultânea*, utilizados não somente para ironizar o território da província, mas também para borrar as noções daquilo que pode representar, de fato, um território ou uma nação (exemplo, um mapa astral ou mapa natal de um país).

Então, a cena ganha ações simultâneas e sobrepostas: vemos Medici escrever em diversos mapas geográficos, enquanto ouvimos Kalauz ler trechos (em italiano, francês, inglês) de depoimentos dos cientistas, diplomatas e peças publicitárias sobre essa “feira de variedades” para a qual foram levados os Selk'nam. Ao mesmo tempo em que Kalauz fala, Rochwerger faz uma tradução (ou interpretação) simultânea desses trechos em língua estrangeira para o Espanhol. Apresentando-nos esse contexto repugnante dos tais “zoológicos humanos”, não escapamos de perceber que o longo caminho percorrido por esses povos sul-americanos os aniquilou e os reduziu à condição de “coisa” selvagem.

Arrancados violentamente de suas terras, em condições inóspitas sob a justificativa de “estudos antropológicos”, o modo como o colonizador narra esses fueguinos - e conseqüentemente como foram “expostos” em 1889 - aproxima-os de seres inanimados, exóticos ou “indomáveis” aos padrões europeus. As artistas montam, agrupam uma série de registros, colocam um após o outro, ao passo em que percorrem, no mapa, esse longo trajeto de horror percorrido por esses homens, mulheres e crianças Selk'nam.

O “tradutor” sai de cena e Kalauz nos narra que após brigas diplomáticas entre os colonizadores, o grupo Selk'nam sequestrado é enviado de volta à América do Sul. No

---

<sup>92</sup> Referem-se ao historiador Christian Baez e ao antropólogo Peter Manson. É possível ler um artigo dos dois autores, publicado na Revista Chilena de Antropologia Visual, “Detrás de la Imagen. Los Selk'nam Exhibidos en Europa en 1889.” (2004), em que discorrem sobre o violento e inóspito tratamento dado a esses fueguinos, nesses eventos racistas chamados de “zoológico humano”, bastante comuns na Europa até início do século XX. Disponível em: [http://www.rchav.cl/2004\\_4\\_ame02\\_baez\\_&\\_mason.html](http://www.rchav.cl/2004_4_ame02_baez_&_mason.html). Último acesso em 20 de maio de 2022.

entanto, uma criança que permanece mais tempo junto a uma família inglesa, retorna à Terra do Fogo já com hábitos ingleses. A ela lhe teria sido ensinado o espanhol, por um padre salesiano, surgindo, então, o primeiro dicionário Ona-Espanhol.

Mais uma vez, a questão da tradução vem à tona. A tela exhibe um diálogo, registrado pelo salesiano, entre dois irmãos fueguinos (aquele que foi sequestrado e um outro que permaneceu na província). Lemos, na tela, essa conversa (ou apenas vemos, porque está em língua Selk'nam) em discurso direto. Ao mesmo tempo, Medici e Kalauz o traduzem no microfone, o que seria esse diálogo, para discurso indireto no Espanhol. O texto da tela parece bem mais longo do que o que elas “traduzem” – esses, por sua vez, são dados de maneira muito sucinta, às vezes só com interjeições. Logo, esse registro nos chama atenção pelo seu caráter simplório e muito breve: um irmão constata que o outro está vivo, exclama por ter viajado para tão longe e recomenda a ele que seja sempre amigável. Podemos supor que, ao transcrever esse diálogo para o espanhol, o padre salesiano queria corroborar o mito de que o indígena deveria sempre se manter pacífico ou, então, de fato, aquilo que ele não compreendeu da língua Ona, reduziu, cortou.

Na sequência, sem desdobrar o fragmento anterior, as artistas abrem o *site* Youtube e exibem um vídeo falado em Selk'nam, com legenda em espanhol. Ouve-se a voz de uma mulher, com imagens das Cordilheiras sul-americanas e da parte superior de um rosto feminino – a pele bastante enrugada, os olhos apertados e lacrimosos. A voz emite um tipo de canto, revelando que a ela lhe foi dado o poder de estar em contato com os que “estão na eternidade”.

É importante abrir aqui uma consideração. Poderíamos dizer que há um certo distanciamento no compartilhamento dessa investigação – as artistas não comentam diretamente os episódios apresentados, ainda que possamos constatar que é um jogo irônico e crítico quanto às ações violentas do colonizador em território sul-americano. Por outro lado, como expor o horror desse tempo? Como apresentar e “dar a ver” os episódios de uma colonização, a barbárie pela qual tantos homens e mulheres originários sofreram (e vêm sofrendo) ao longo dos séculos?

Explico melhor: entre esses dois trechos expostos pelas artistas poderíamos esperar, talvez, um posicionamento de uma denúncia mais declarada quanto à natureza dessas atrocidades. Podemos nos perguntar: por que ao ser citada a barbárie de um zoológico humano, essa prática não foi condenada, repudiada abertamente pelas artistas

no ato de sua menção? Como expor esse horror? O que nos diz a simples transcrição de um diálogo entre dois irmãos Selk'nam reportado pelo padre colonizador? O que nos mostra uma mão que traça nos mapas as longas distâncias percorridas por um grupo sequestrado?

As artistas optam por manter um desempenho sem arroubos gestuais, vocais, com ações mais sóbrias. As leituras e as falas livres se mantêm em um ritmo constante, assim como as outras ações físicas, quando ocorrem fora da mesa: elas caminham pelo espaço, depositam os objetos no palco sem ênfase. Poderíamos refletir que esse comportamento soa apático ou jocoso quando um episódio violento é exposto sem arroubos. No entanto, vale pensar um pouco além: na medida em que as artistas escolhem esses fragmentos, optam por colocá-los na ordem em que aparecem, e principalmente, quando os colocam justapostos, quando decidem confrontá-los, elas nos oferecem uma perspectiva.

Por mais que a exposição das artistas pareça impessoal, elas estão compartilhando esse material levantado e organizado para dar-nos a ver as contradições, as brechas daquilo que restou de um povo. De certa forma, se não poderemos ouvir os Ona em primeira pessoa, como as artistas afirmaram no início da palestra-performance, é marcando essa impossibilidade que se revela a brutalidade desse extermínio. Por essa razão, tal trecho que, em sua simultaneidade, pode parecer desprezioso - um diálogo entre dois irmãos - revela um brutal apagamento dos vínculos que os fueguinos tinham com seu povo, sua língua, sua terra, seus costumes. Só podemos “ouvir” a voz de dois irmãos fueguinos por meio da transcrição de um europeu, que os “educou”.

Na sequência do fragmento sonoro apresentado, Medici e Kalauz relatam terem sido convidadas a participar de uma instalação sobre “vozes latino-americanas extintas”, pela Bienal de Veneza, em 2015. Na tela, vemos: “VENEZA, ITÁLIA, 2015”. Medici diz que o projeto delas foi enviar o *link* do Youtube que hospeda o áudio com a voz de uma mulher Selk'nam. As artistas foram remuneradas por essa participação e dizem ter usado o dinheiro para irem, então, até a Terra do Fogo.

Nessa espécie de “trabalho de campo”, relatam terem conhecido Mirta, que é bisneta da mulher cuja voz foi ouvida no fragmento de áudio. Descobrem, entre outras coisas, que a etnóloga Chapman embebedava a bisavó de Mirta para que cantasse e que se apossou até hoje dos direitos autorais desses cantos que foram gravados (Medici nos mostra uma página na internet que vende os CDs). Citam também o encontro que tiveram

com Maria, outra descendente Selk'nam, que denuncia a apropriação de grande parte de terras desse povo por uma família latifundiária, que exterminou os guanacos (sua caça) e depois, a eles próprios.

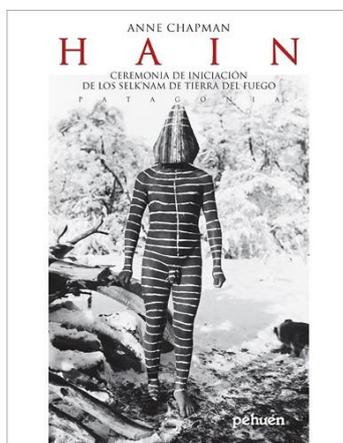
Em seguida, Medici e Kalauz exibem um áudio em que conversam com Estela, operária de uma cooperativa de eletroportáteis, na Terra do Fogo. Vemos o letreiro: “TERRA DO FOGO, 2014”. Seguem-se novos intertítulos que nos revelam que a província da Terra do Fogo se tornou a maior montadora de eletroeletrônicos da Argentina. Esse processo de industrialização da região é iniciado nos anos 1970, mas entra em declínio nos 2000, com a falência de uma grande empresa que posteriormente se torna uma cooperativa que monta aspiradores de pó e micro-ondas - onde trabalha Estela. Nos anos 1990, essa fábrica fazia comerciais publicitários utilizando imagens de caciques norte-americanos ao invés de fueguinos. Lemos que Estela diz não saber a razão disso, enquanto a voz dela descreve etapas do processo de produção. Na sequência, as artistas exibem um desses comerciais: um homem vestido de terno com um cocar na cabeça fala sobre o processo de produção automatizado e serial da empresa falida Aurora-Grunding.

Por fim, o telão aponta para um novo tempo-espço: “TURIM, ITÁLIA, 1859”. Medici diz que 150 anos antes dessa empresa falir o padre salesiano Dom Bosco teve um sonho, uma espécie de sinal divino, com uma localidade mais ao sul do planeta Terra e mandou para lá seus missionários. A artista diz: “este é o seu sonho”. Kalauz se levanta e reproduz no centro da cena, à meia luz, alguns sons de animais, ventos, árvores balançando; a ela se junta Rochwerger que simula sons de guerra – tiros, bombas, metralhadoras. Na tela, se desenrola, por escrito, o sonho de Dom Bosco: uma terra montanhosa, de natureza selvagem, pouco habitada, percorrida por tribos de homens cobertos com peles de animais. Esses homens guerrearão entre si e contra soldados brancos. Descreve imagens de guerra – esquarteramento e mortes. O padre se pergunta como converter esse povo e vê os missionários salesianos cercando esses grupos, que logo se tornam, voluntariamente, amáveis e não mais uma ameaça. Nesse momento, Dom Bosco acorda. A sonoplastia construída por Kalauz e Rochwerger vai esmorecendo, restando o som de vento forte e dos pássaros.

Os três artistas se sentam à mesa e aparece no letreiro, um vislumbre do futuro: “BUENOS AIRES, 2040”. O som de vento vai se transformando em batidas eletrônicas

de *beatbox*<sup>93</sup>; Medici e Kalauz, que falam ao microfone, têm suas vozes distorcidas, tornando-se mais “metalizadas” ou “robotizadas”. Elas descrevem um sonho em que os Onas, vestidos de modo a se camuflar, eram abduzidos por seres alienígenas e caminhavam por uma terra também cheia de cores – verde, violeta, azul. Eles não comem, mas armazenam o alimento como uma baleia e se comunicam por telepatia. Uma mulher mais velha dá-lhes uma oferenda e fala em uma língua que, apesar de não conhecerem, compreendem. Essa mulher lhes descreve um outro sonho: ela “vê Darwin sequestrar três fueguinos e lhes ensina inglês”. A essa altura do relato das artistas, os sons mixados por Rochwerger parecem se cruzar com o áudio da bisavó de Mirta, sua ancestral Ona.

Imagem 4: uma das fotografias exibidas em *Nostalgia*, com diagramação da Pehuén Editora. Traje para a cerimônia de iniciação *Hain*, dos *Selk'nam*. Fotografia atribuída a Martin Gusinde (1923).



Fonte: *site* Flickr. Imagem de Pehuén Editores Pehuén Editores, 2009.<sup>94</sup>

Kalauz e Medici se retiram de cena. No telão, surge uma sequência de imagens, fotografias, do povo Selk’nam (a exemplo da imagem 4, podemos encontrá-las, se fizermos uma simples busca pela *internet*, nesses termos). As imagens produzidas pelos brancos que os cercavam, nos mostram trajes para rituais diversos, vestimentas de diferentes texturas e recortes, corpos pintados, tecidos com peles de animais, cascas de árvores, máscaras, uma riqueza infinita de desenhos, traçados, ações de dança, poses, gestos, além de mulheres, homens, crianças. O surgimento encadeado dessas imagens nos causa uma nostalgia. Os créditos da palestra-performance sobem na tela – procedimento, aliás, bem típico do cinema; as luzes se acendem e os artistas cumprimentam a plateia.

<sup>93</sup>Sons que se faz com a boca, reproduzindo batidas eletrônicas e de percussão.

<sup>94</sup> Imagem redimensionada, reproduzida exatamente como consta em: <https://www.flickr.com/photos/28123904@N02/5616608559>. Licença *Creative Commons* CC BY-AS 2.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/>. Último acesso em 26 de maio de 2022.

A partir dessa descrição de “Nostalgia” percebemos que a palestra-performance faz com que os discursos, as imagens, os objetos ganhem uma qualidade cada vez mais articulada ao final. As conexões se dão em “saltos” mais repentinos, com cortes mais enfáticos de um trecho a outro. Além disso, a cena já não está mais “enxuta”; há um certo caos: a mesa repleta de livros, o palco com outros elementos, além dos ruídos sonoros, que ao final, chegam a simular uma guerra. O palco se torna, então, o espaço onde as ideias se agrupam, se justapõem, se embaralham; e a mesa, da mesma maneira, se configura para as artistas como um espaço de operações – para utilizarem no computador, fazerem as leituras, operarem a câmera. Percebemos as mãos percorrendo os papéis, ligando os aparelhos, desenhando e folheando os livros...

Assim, essa palestra-performance se mostra esfacelada – não só porque os registros dos fueguinos são escassos, exceto pela voz do seu colonizador - mas porque as artistas utilizam uma multiplicidade de materiais – entrevistas, citações de livros, áudios, fotografias e as imagens de sonho. Esses “buracos”, o “silêncio” na história, por falta de registros escritos, e, mais dolorosamente, o vazio deixado pelo genocídio de um povo originário, se torna um espaço para as artistas projetarem a “ficção científica”.

Por outro lado, os recortes temporais são numerosos; são muitas datas fixadas na tela que criam uma camada temporal bastante espessa. Instaure-se um pensamento crítico, não só porque as artistas se dedicam a um percurso historiográfico ou antropológico, mas também porque revelam de que maneira, no presente, emergem essas marcas do passado.

Em nenhum momento parece que assistimos a uma palestra sobre as tradições Selk’nam ou sobre a província da Terra do Fogo, ainda que a apresentação seja por meio da história tomada como oficial. Aliás, após a exposição não é possível chegar a muitas conclusões sobre as práticas culturais desse povo (dadas as inúmeras contradições e ações exploratórias entre os pesquisadores brancos), exceto de como sofreram o seu genocídio. A partir do pouco que resta (fotografias, relatos de descendentes, áudio) é possível imaginar, supor, vislumbrar.

Ainda assim, elas trabalham com sugestivas ações de reconstrução desse passado: não chegam a performar os episódios, mas os sugerem quando, por exemplo, Kalauz monta uma possível tenda Ona ou por meio dos diálogos que são dados à nossa leitura/escuta em primeira pessoa.

Além do mais, as telas exibem uma quantidade grande de texto, e muitas vezes, as artistas ficam em silêncio, permitindo que plateia tenha tempo de ler. Evidentemente, esse gesto carrega um convite: se em *Tradução*, Medici fazia alusão à leitura e lia para seu espectador a ata de uma constituição, agora somos nós mesmos convocados a ler. Os inúmeros textos exibidos no telão são para serem lidos, mas são também imagem, documentação histórica oficial, a transcrição de livros e de relatos. A tentativa de tornar a imagem de um possível povo, que já existiu, se dá o tempo todo nessa cena.

Por outro lado, a sequência de imagens que encerra a apresentação nos causa uma revelação. Nesse momento final, as artistas fazem com que os tempos que foram experimentados (os tempos passados, o do ato de execução da palestra-performance e o da projeção de um futuro) se aglutinem, se misturem. Elas parecem responder a uma pergunta que nos faz Didi-Huberman: uma imagem não deve “ser entendida ao mesmo tempo como documento e como objeto de sonho, como obra e objeto de passagem, como monumento e objeto de montagem, como não saber e objeto de ciência?” (2012, p. 209).

Na versão de 2014, inclusive, o final difere bastante dessa última. Outros dois colaboradores homens entram em cena e desmontam a fogueira criada por Kalauz no início. Eles se sentam ao redor dela e constroem uma nova fogueira, dessa vez, menor e com fogo aceso. Uma voz masculina narra ao fundo que “essa é a cena da qual deixamos de falar. Essa é a cena um pouco antes da que deixamos de falar” e que se “dão conta de que o cenário tem exatamente a mesma medida das tendas utilizadas pelos Ona em seu ritual de iniciação”. Ou seja, eles aludem a uma cena que não aconteceu no palco, mas que pode ter se dado no campo da imaginação, do pensamento ou do desejo.

Enquanto a fogueira é acesa, a voz diz que essa é “a cena em que os espíritos Ona tomam conta do teatro”. Descreve esses espíritos que estariam dançando, cantando, fazendo graça e pantomimas, se movimentando por aquele espaço até avistarem que uma presença estranha se aproxima. O fogo arde, a voz se cala e ao fundo vemos uma sequência de imagens dos homens que colonizaram a Terra do Fogo e alguns registros remanescentes dos Selk’nam.

Mesmo com esses dois modos de pôr em cena essa “ficção científica”, é nesses minutos finais que as coisas se misturam. Ao apontar para o ano de 2040 - um futuro nem tão longínquo - aquilo que a história reconhece e forja como evidências de um povo é cruzado com a construção ficcional ambientada em um sonho premonitório. Essas

imagens de sonho aliadas às fotografias remanescentes dos Selk'nam, construídas com ares de ficção científica nos mostram que o passado é, ainda, reluzente. A cultura Selk'nam já carregava traços desse futuro, de algo que poderia resistir, perdurar, ser transmitido – um conhecimento, uma prática, uma língua - não fosse seu extermínio. Por outro lado, a palestra-performance também nos faz ver que falar dos Ona, “reconstruir” sua cultura, um dia, no passado, já é em si, uma ação fracassada – eles foram dizimados e, portanto, agora podemos apenas imaginá-los.

#### 4.3 ACEITA-SE DINHEIRO (2018)<sup>95</sup>

Não precisamos conhecer muito sobre transações financeiras para afirmarmos que cada vez menos utilizaremos cédulas de dinheiro. A pandemia do novo coronavírus, que condicionou todas as nossas relações a um distanciamento, parece ter acelerado essa constatação: pagamos e compramos itens pelo celular, acessamos serviços privados e estatais *online*, transferimos e recebemos dinheiro pela internet, temos cartões bancários virtuais, os próprios bancos já são instituições que prescindem de um edifício físico e até mesmo temos ouvido falar do dinheiro eletrônico, as criptomoedas. Há, certamente, aqueles que resistem à essa transformação digital e, ainda, uma grande parcela da população que segue excluída do poderio econômico. A questão é que estamos nos lançando, de maneira vertiginosa, dentro de uma rede de transações econômicas sobre a qual temos cada vez menos (ou nenhum) controle.

É dentro desse contexto que se insere a palestra-performance *Aceita-se dinheiro* (2018), de Sofia Medici – a última dessa sequência que vamos descrever. Na verdade, esse trabalho, visualmente, se assemelha bastante a uma ordinária reunião de negócios, de investidores. Percebe-se que, em relação aos trabalhos anteriores, a cena vai ganhando uma abertura – a palestra encerrada em sua frontalidade que alterna a palavra falada e a imagem na tela, vai ocupando o espaço, incorporando outras pessoas para que participem, colaborem, tomem a palavra. Ou seja, se em *Tradução* havia mais uma rigidez na disposição dos elementos, isso agora se esvanece mais, não apenas em termos formais, mas o próprio tema que remete à uma volatilidade – o capital.

---

<sup>95</sup> No original: *Se acepta efectivo* (2018). Colaboração artística - Pablo Arturo Garcia/ Assistência – Ezequiel Paredes. Duração aproximada de 60 minutos.

Disponível em: <http://vimeo.com/414278635>.

Na gravação que vamos comentar (Casa Victoria Ocampo, 2018)<sup>96</sup>, o público parece entrar em um recital: há um piano sendo tocado, sobre o qual repousa um letreiro com o título do trabalho, e Medici cantando com o pianista. A canção tem por tema o dinheiro. O público, por sua vez, se encontra disperso pela antessala, em um clima descontraído: alguns sentados no chão, em cadeiras, outros de pé. A artista e seu colaborador estão vestidos de maneira formal; ele de paletó e calça social; ela vestida com uma saia longa, blusa de botões, salto, cabelos presos e prancheta nas mãos. Os dois conduzem os espectadores para uma outra sala, com uma mesa grande e cadeiras ao redor, uma tela - ao fundo -, candelabros e papéis distribuídos sobre a mesa.

Enquanto o público se acomoda, sentando-se à mesa, ela dá instruções para que desenhem no papel uma figura que possa estampar um bilhete de dois mil pesos e coloquem seus nomes; depois, faz uma ligação – que parece ser para um serviço de entregas – solicitando algumas empanadas (comida bastante conhecida na nos países latino-americanos). Sofia Medici caminha pelo espaço com celular em mãos, pega papéis, evocando mesmo um espaço de reuniões, como se fosse alguém que vai liderar a reunião de uma equipe. Ela diz “vamos começar!”.

Se em “Tradução” Medici suscitou a possibilidade de fazer um trabalho que revisasse a iconografia monetária da argentina, esse tema, agora retorna. *Efetivo* já inicia, dessa forma, com a artista dizendo que o país havia anunciado uma mudança na representação gráfica das notas. Na tela, dispara um documentário institucional do Banco Central da Argentina. Ela mostra apenas alguns segundos desse vídeo, dizendo ser muito longo para ser visto na íntegra, mas que nele serão apresentados os animais que estamparão as notas de peso argentino.

Agora, Medici parece operar com mais ênfase em um jogo de correspondências entre o que diz e o que exhibe nas imagens. Melhor dizendo: enquanto fala, assinala gestualmente para a projeção, marcando o que é dito com imagens fotográficas ou esquema gráficos. Por exemplo, projeta imagens esquemáticas das notas de peso argentino apontando na representação visual quais alterações foram feitas. Há, portanto, mais um esforço em recorrer à tela enquanto fala, como uma ação de quem busca acentuar ou ilustrar o que diz; a artista, inclusive, permanece colada ao telão durante quase toda a sua exposição.

---

<sup>96</sup> Link na nota 95.

Na sequência, exibe o trecho de um vídeo de uma conferência em que o Chefe de Gabinete do governo emite um comentário sensacionalista: “uma das coisas mais bonitas já feitas foi colocar animais estampando as cédulas de dinheiro”, ouvimos desse representante. Depois, coloca uma imagem de Cristina Kirchner que emitiu uma nota comemorativa de 100 pesos argentinos, à época em que era presidenta do país, com o rosto de Evita Perón<sup>97</sup>, dizendo ser a primeira vez que uma mulher estampava a moeda. Nesse momento, Medici exibe um esquema das notas de 100 pesos que tiveram a representação de Julio A. Roca e que, agora, teriam uma ave. Algumas dessas imagens, assim como esses personagens históricos – Perón, Roca – já tinham sido citados em *Tradução*. Esses fragmentos de citações, esses registros (em grande parte vistos circulando facilmente pela *internet*) ganham agora um novo contexto.

Nesse momento, traça um paralelo com outro episódio bastante simbólico para os argentinos, ocorrido também durante o governo Kirchner. Medici diz que a substituição de A. Roca pela imagem de Perón, nos arredores da Casa Rosada<sup>98</sup>, foi um gesto semelhante à troca da estátua do espanhol Cristóvão Colombo pela estátua de Juana Azurduy, uma líder indígena que participou do processo de independência do país. Roca é enviado, na verdade, para um espaço imerso na natureza; não é destruído. Logo, a artista faz uma conexão de que em ambos os casos, a natureza surge como um “pacificador” para disputas e representações políticas. Exibe as fotografias desses personagens históricos e tenta corroborar sua hipótese mostrando essas trocas, apontando para a tela, como se pudéssemos constatar ou fixar ali as “evidências”

Lança, então, uma postagem retirada de uma rede social, de um ex-combatente da Guerra das Malvinas (abril-junho/1982), que condena a troca da imagem das ilhas pela de uma ave condor. Certamente, de modo irônico, Medici diz que o “mais interessante” era ver os comentários de outros usuários da rede, que se anexavam à postagem. Ela grifa alguns, destaca as ofensas proferidas, em um tom bastante sério, como quem realmente coloca os objetos em análise. Diz, entretanto, que um comentário lhe chamou mais a atenção; nele estava escrito: “em 10 anos a cédula de dinheiro irá desaparecer”. Então, afirma ter pensado “de onde nasce o dinheiro?” e vai atrás dessa resposta.

---

<sup>97</sup> Figura simbólica para o povo argentino por sua liderança política. Foi artista e primeira-dama da Argentina (1919-1952).

<sup>98</sup> Sede do governo argentino, em Buenos Aires.

Portanto, é nesse intento de descobrir o ponto de origem das cédulas de dinheiro que se desenrola a palestra-performance. Percebamos que nada do que foi mostrado até o momento oferece ao público uma análise “técnica”, de alguém que é especialista no setor financeiro. Trata-se de uma abordagem bem-humorada, como de alguém “leigo” que tenta apresentar sua curiosidade para outros. É dessa maneira que, logo em seguida, ela diz ter perguntado para sua “cunhada que é licenciada em filosofia”. Essa pessoa lhe oferece uma perspectiva sociológica, que correlaciona o trabalho à produção excessiva e desperdício de produtos, que antes eram equivalentes a metais preciosos e, depois, a dinheiro.

Medici amplia, na tela, esquemas visuais com símbolos de alimentos, ouro e da cédula de peso argentino para dizer que foi buscar no *site* Wikipédia o porquê de o dinheiro ainda ser usado, passando pelos “avanços” do talão de cheques e do cartão de crédito. Lança um vídeo publicitário de décadas passadas que vendiam a praticidade e exclusividade do uso dos cartões; fala e mostra um exemplar do cartão de crédito da primeira empresa que instaurou esse modelo de pagamento, nos anos 1950. Fala que ela mesma, assim que teve um cartão de crédito, começou a “consumir mais do que seu poder econômico deixava”.

Promove um salto e um abandono declarados: “resolvi deixar de lado os *tickets* cartões e ir para o final – as criptomoedas” (MEDICI,2018). Assume que não entende nada sobre as criptomoedas e que são um assunto difícil mesmo. Diz ter entendido isso ao ver um documentário, porque “não lê muito, mas assiste documentários”, de que a moeda adquire valor de acordo com o grau de confiança que atinge entre seus usuários. Eis que, na tela, expõe alguns esquemas visuais, com símbolos da criptomoeda e de “likes” da internet.

Ao apontar que suas hipóteses são frágeis, recorre a novas fontes pouco confiáveis: os primos do seu colaborador na cena, com quem diz ter se correspondido via aplicativo de mensagens. Lê a justificativa que lhe é dada de modo muito ágil, fazendo surgir de maneira vertiginosa, na tela, outros símbolos monetários que representam os passos dessa operação financeira. Para nós, é difícil entender a explicação e ela diz que para ela também, por isso é preciso buscar outras informações e ir até a *origem* das bitcoins, um tipo de criptomoeda.

Novamente emerge a questão da origem, enunciada pela artista – que tipo de implicações ela tem? Qual o percurso histórico do que é posto em análise – uma província, uma cultura dizimada, um sistema financeiro? No intento por descortinar a qualidade de origem das coisas, Medici parece sempre se embaralhar, se deixar perder ou, ao ser entrecortada por tantas associações, percebe que é impossível falar e mostrar todas elas. Vale-nos observar o que Walter Benjamin diz sobre a ideia de “origem”, em “Origem do drama barroco alemão” (1987):

O termo *origem* não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado. Em cada fenômeno de origem se determina a forma com a qual uma ideia se confronta com o mundo histórico, até que ela atinja a plenitude na totalidade de sua história. A origem, portanto, não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós-história. (BENJAMIN, p.67-68)

O autor diz que a origem é de ordem histórica, não lógica e que é em si, ou melhor carrega em si um jogo de forças que a deslocam, a movimentam ao longo do tempo. Essa ideia de um objeto espiralado que nos dá Benjamin, afasta-nos de compreender a origem como algo que viria imediatamente anterior. De maneira mais intensa, Didi-Huberman, em “A imagem-matriz: história da arte e genealogia da semelhança” (2015), lê esse mesmo trecho citado, oferecendo uma imagem “dinâmica e constantemente presente em cada objeto histórico, do *turbilhão* (que pode surgir a qualquer momento, imprevisivelmente, na correnteza do rio)” (HUBERMAN, 2015, p. 95). A partir da imagem de um *turbilhão*, Huberman traduz a ideia de Benjamin para pensar o trabalho de um historiador, e mais especificamente, no caso deles, da arte. Prossegue:

Por não ter nada a ver “com a gênese das coisas”, a origem, nesse sentido, cristaliza dialeticamente a novidade e a repetição, a sobrevivência e a ruptura: ela é primeiro anacronismo. A esse título, ela surge na narrativa histórica constituída como uma falha, um acidente, um mal-estar, uma formação de um sintoma. Uma história da arte capaz de inventar – no duplo sentido do verbo, imaginativo e arqueológico – “novos objetos originários” será, portanto, uma história da arte capaz de criar turbilhões, fraturas, rasgos no próprio saber que ela tem por tarefa produzir. Chamemos isso de capacidade de criar novos *limiares teóricos* na disciplina. (HUBERMAN, 2015, p. 96)

Huberman parece nos dizer que, no sentido benjaminiano, é preciso compreender a origem como esse traço, essa marca que se manifesta, reaparece em repetição e que, portanto, encontra novos modos de se reproduzir ao longo do tempo. Um historiador que se permite observar as tensões que o seu objeto carrega, transforma e recria, trabalha para que a sua disciplina se situe em um *limiar*, um espaço-entre todas as outras, um espaço contaminado e em relação com outros. O que proponho é que possamos tomar de empréstimo essa imagem de um *turbilhão* para refletirmos sobre o que foi descrito acerca dos trabalhos de Medici.

Explico melhor: Medici ao manter seu interesse pela origem como um problema não resolvido ou não apaziguado, nos apresenta o turbilhão de relações que rodeia seus objetos. Nesse gesto autorreferente de expor a própria tentativa em dar forma ao seu tema, arrasta esses rastros da sua criação. Além do mais, percebemos isso na própria forma que tomam seus trabalhos: essa palestra que expõe os estilhaços desses assuntos, que sempre pega um traço, uma imagem, uma citação, um ponto de interesse, por menor que seja, e os reorganizam em outro contexto, tornando-os origem para outra palestra-performance. Não é à toa, que a artista investe na forma expositiva de uma palestra (ou de uma leitura, ou de uma tradução ou de uma reunião ou de um recital) para jogar simultaneamente com os fragmentos das suas ideias: é um modo de dar forma, articular e revelar a força dessas relações.

Quando, anteriormente, tratou da cultura de um povo exterminado, ou melhor, dos registros que chegaram até nós, o percurso foi contaminado pelas coisas que lhe são posteriores e pela promessa que tinha de futuro. Do mesmo modo, descobrir a *casita* em sua arquitetura original nos mostrou um jogo de forças políticas dominantes por toda argentina, não somente pelo colonizador, mas também por aqueles que conquistaram a “independência”.

Entretanto, retornando às criptomoedas, diz Medici, que o criador é desconhecido (isso é um dado curioso e verdadeiro<sup>99</sup>), ainda que lhe atribuam o nome de Satoshi Nakamoto: não se sabe se é uma pessoa ou várias. Como a identidade é desconhecida, ela expõe a imagem de um homônimo. Localiza questões acerca do seu valor de troca, do

---

<sup>99</sup> Uma reportagem do jornal El País aborda esse episódio. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2015/05/27/tecnologia/1432740324\\_435954.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2015/05/27/tecnologia/1432740324_435954.html). Acesso em 27 de abril de 2022.

momento inflacionário de seu surgimento, mostrando imagens retiradas da internet, de gente ostentando dinheiro e de pessoas utilizando o computador.

Medici ressalta, ainda, que a *bitcoin* pode ser um primo ou irmão das cédulas, de acordo com seu entendimento, e que há alguns lugares no mundo em que só se aceita o dinheiro em papel (em espanhol, “*efectivo*”). Exibe uma série de fotografias de cartazes escritos: “Aceita-se somente dinheiro”, um gesto jocoso, como se comprovassem sua afirmação. Nesse momento, as imagens mencionadas têm um caráter mais ilustrativo, são reproduções de “clichês visuais” que nos despertam apenas para outros “clichês linguísticos”, usando expressões de Huberman (2012, p.215). Não nos dizem muito para além desse efeito descontraído e divertido que parece querer evocar.

Afirma que se deparou com um filme recente de ficção científica, passado em futuro distante, no qual o dinheiro não circula mais, exceto em transações ilegais. Transmite então um fragmento do filme. Diz ainda que leu um artigo sobre uma lei na Dinamarca que prevê a eliminação do dinheiro até 2030 e algumas pesquisas de que na Suécia pouquíssimas transações são em dinheiro em espécie. Mostra novamente uma série de fotografias de placas de lugares em que, inversamente, “não se aceita dinheiro” e outras situações improváveis em que se aceita pagamento virtual, como doações em igrejas.

Visto que esse futuro no qual não circula mais o dinheiro impresso não parece tão distante, Medici diz que é preciso pensar em um cartaz que, ao contrário, na iminência de seu desaparecimento, afirme aceitar dinheiro. Oferece uma lista de outras atividades que, dada a sua ilegalidade ou informalidade, promovem ainda a troca de dinheiro em espécie – o tráfico, contrabando, propinas, aulas particulares, férias...

A essa altura, percebemos que o público sentado ao redor da mesa, parece realmente como se estivesse participando de uma reunião: eles olham a tela, fazem anotações nos seus papéis, conversam entre si. Então, Medici resolve falar sobre como ela mesma se relaciona com o dinheiro: muito mal. Diz que tudo o que ganha, gasta, que não tem bens, não sabe fazer cálculos e que gosta de usar o dinheiro para viajar – exhibe uma sequência de fotografias suas em diversas partes do mundo. Logo, lhe interessou saber de onde vem essa vontade de “se desfazer logo do dinheiro” e para isso “pensou em experiências pessoais que já viveu”.

Recorre às suas memórias íntimas, de infância, que revelam sua relação caótica com as transações financeiras: quando, por exemplo, faz a rifa de um relógio e só consegue vender dois tíquetes, não conseguindo pagar nem mesmo o objeto. Relata outras histórias pessoais, frustrações e medos: o “bom” do dinheiro para ela é poder gastar. Com um estalo de dedos, faz um gesto para que todas as luzes da sala se apaguem, inclusive o telão. As velas do candelabro são acesas.

Avisa que ela cobrou para fazer esse trabalho, mas que já o tinha gastado porque precisou comprar “essa roupa de executiva”, pagou ao seu colaborador e gastou com outras “coisas de produção”. O dinheiro que sobrou estava ali em notas: 4 mil pesos. Avisa que com a “tendência mundial” de que o dinheiro em espécie pare de circular e sua “tendência ao gasto”, o lógico é que essa “performance acabe em zero”.

Para tal, propõe quatro atos de troca, “atos de transmutação”, como diz, e pergunta quem gostaria de lhe vender algo, um bem material, por mil pesos. Depois, pede para que lhe passem o desenho que fizeram ao longo da apresentação e escolhe qual seria a melhor representação para a cédula de dois mil pesos. Para a terceira troca, pergunta “quem precisaria de mil pesos” para gastar no que quisessem ou necessitassem. Diante das ofertas do público, ela barganha, pondera aquilo que vale a pena ou não e faz os câmbios, as trocas. Para efetuar o pagamento, há uma espécie de ritual: com um ruído ao fundo, diz: “feitiço de transmutação de mil pesos em dinheiro por...” e, assim, são concretizadas as trocas.

Por fim, diz que os últimos mil pesos, na verdade já haviam sido trocados: no início, ela pediu, por telefone, a entrega de empanadas (reforça que quando idealizou a performance elas eram mais baratas, portanto, precisou comprar menos). Esse último ato é chamado de celebratório, ela convida a todos para comer e encerra a palestra-performance.

Com essa descrição, podemos dizer que esse trabalho, marca, grifa, mais ainda, os seus abandonos: ao não conseguir entender sobre a criação das bitcoins, por exemplo, parte para olhar as placas dos estabelecimentos que aceitam somente dinheiro.

Outro ponto importante é que na tela exposta, Medici não trabalha mais com intertítulos, assim como exibe menos textos escritos. Não há uma convocação ao ato de leitura, exceto a própria Medici que lê, certas vezes, os papéis que carrega. Por outro lado, há uma enxurrada de imagens que estariam a serviço de uma ideia de síntese, ao mesmo

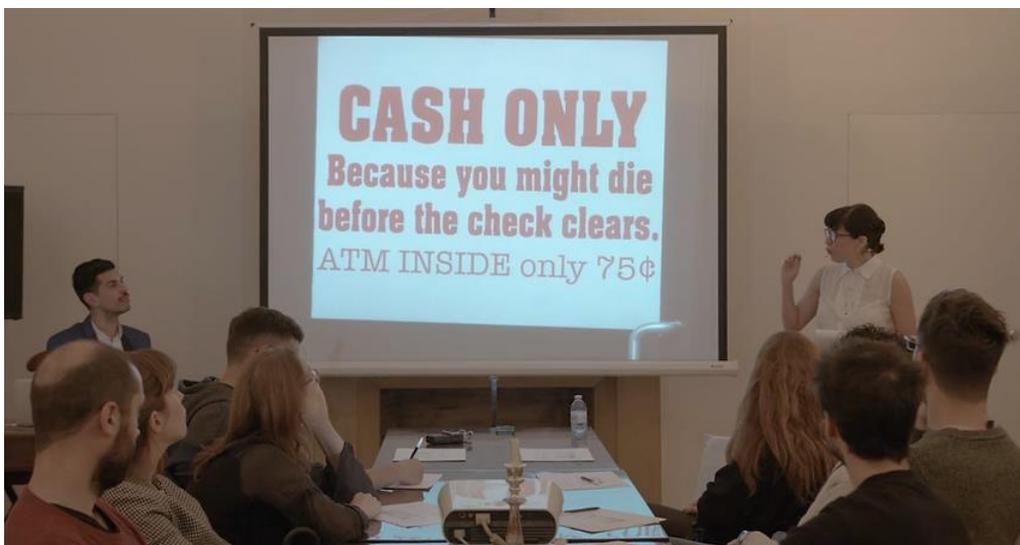
tempo que evidenciam muito pouco: como quando mostra os lugares que não aceitam pagamento em cartão e vemos apenas placas: não sabemos de qual local se trata e nem mesmo se é a constatação de sua hipótese.

Possivelmente, esse trabalho parece um pouco menos vigoroso que seus anteriores, possivelmente, pelo fato de que a artista opera menos com a justaposição ou sobreposição de seus elementos. Não há tanto a aproximação entre elementos de ordens distintas – seja o tempo, a materialidade - como pudemos ver nos anteriores. Ainda assim, mostra-nos que a sua qualidade de trabalhar com os pedaços, os fragmentos de textos, imagens se mantem, fazendo com que esses pedaços possam encontrar outras novas conexões. Se compreender a movimentação financeira é uma tarefa árdua, dada a sua abstração, a artista não deixa de pôr isso em cena, com essas referências/fontes/imagens “esvaziadas”.

Se ela não nos convoca à leitura, entretanto, convoca à participação do público para dentro da ação; ela partilha com o público, nesse caso, a mesa: é ao redor dela que se reúnem para partilhar um tema sobre o qual Medici não domina absolutamente: o dinheiro. Além de afirmar todo o tempo que o tema é de difícil compreensão, a artista fala que não foi capaz de investir em nenhum tipo de bem material que simboliza o poderio econômico. A exposição de imagens banais, na tela, que provocam uma redundância, no entanto, reforçam a qualidade falha de seu discurso: ela é alguém que não domina o tema sobre o qual vai palestrar.

No entanto, ao fazer o dinheiro circular no final, faz emergir também, na cena, o próprio título do trabalho. Assim, mais uma vez, Medici trabalha nessas linhas tênues do que são suas palestras-performances: leituras, reuniões, exposições, traduções, palestras. Aquilo que é anunciado pela sua extinção próxima – o dinheiro vivo - se faz presente em sua abstração. Se ela não pôde explicar ou elucidar – quase – nada ao longo dos seus quase 60 minutos de exibição, é, entretanto, negociando, ao fim, que percebemos a movimentação fantasmagórica e volátil do sistema financeiro.

Imagem 5: *Aceita-se dinheiro* (2018), na Casa Victoria Ocampo. Em cena, ao fundo e de pé, Sofia Medici; sentado do lado esquerdo da tela, ao fundo, Pablo Arturo. O público está sentado ao redor da mesa.



Fonte: site de Sofia Medici.<sup>100</sup>

#### 4.4 REPETIR PARA MODIFICAR

Se a palestra-performance, como dissemos anteriormente, pode almejar discorrer sobre um tema, ainda que não o elucide, no caso de Medici, isso acontece de maneira mais disruptiva. É possível apreender informações, dados, aprender sobre o percurso histórico da Argentina e seu povo. Entretanto, parecendo estar mais próxima à uma palestra que “tem algo a nos dizer”, Medici sustenta o gesto de manter, de traçar, de desdobrar, de montar as conexões entre uma coisa e outra. Evidentemente, sua cena nos faz “observar a cada montagem, a decisão daquele que monta” (DIDI-HUBERMAN, 2021).

Inclusive, nesses trabalhos, aquilo que poderia ser o seu “tema”, sugerido em seus títulos, só aparece ao final da apresentação, por exemplo. Há um frenesi de pequenas coisas (DIDI-HUBERMAN, 2021) em que a artista – e seus parceiros de trabalho – dispõem esse inacabamento do percurso investigativo (ou criativo) que engendra e dá

<sup>100</sup> <https://www.sofiamedici.com/2018-se-acepta-efectivo>

forma às suas palestras. O interessante é vê-la, exatamente, estar perdida diante de seus assuntos. O modo como nos faz ver, na cena, as suas rotas para pensar ou operar sobre esse objeto, compreendendo-o como algo intumescido pelas tensões e relações que carrega.

Portanto, é o final dos trabalhos que carrega uma abertura porque sendo aquilo que parece causar a expectativa, não se mostra em desenvolvimento ao longo da cena, aparece apenas como um breve fragmento. Além do que, o formato da palestra pode sempre se alargar mais um pouco: primeiro, ela está em cena sozinha, tentando traduzir algo; depois, em dupla, tentando reconstruir uma história sem registros; por fim, convocando seu público a uma reunião sobre a qual ela não é capaz de dominar o tema.

É nesse sentido que percebemos, aqui, o trabalho de Medici: vemos a própria artista, operando os recortes retirados da sua vivência política, histórica, econômica e pessoal, expondo aquilo que falha, o que ela não consegue dominar por inteiro. O seu trabalho também ganha uma qualidade autorreferencial, ou seja, volta-se sobre si mesmo, quando a artista cita, repete, retoma algum traço surgido em outro momento de sua trajetória artística. Por exemplo, quando persegue a questão da origem, do originário, do original, da cópia, do nascimento de uma ideia ou quando repete uma imagem, um personagem histórico. Pode-se pensar que nesse movimento, os próprios trabalhos vão “entrando” uns nos outros, ampliando também suas fronteiras, sendo “limiades umas das outras” (BARRENTO, 2013, p.120). É um outro modo de perceber seu aspecto processual.

Lembremos que nos momentos finais de *Tradução*, Medici (2020) diz: “para encerrar, opto por fazer uma leitura, dentro dessa leitura que é uma tradução e uma falsificação e, também, se quiserem, uma performance”. Ela opera com a conjunção “e” que cria uma camada sobreposta a outra, um espaço no qual essas possibilidades se embaralham, se contaminam e escapam a uma definição estrita. Ao tentar definir por um “e”, no sentido de que sua criação artística “é isso e isso e algo mais”, ela infla suas bordas, amplia seus limites. Walter Benjamin, no seu famoso livro “Passagens” (2018), descreve a noção de *limiar* que carrega por todos os seus escritos:

“O limiar [*Schwelle*] deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira [*Grenze*]. O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwollen* (inchar, intumescer), e

a etimologia não deve negligenciar estes significados.” (BENJAMIN, 2018, p. 816).

Podemos tomar de empréstimo o que Benjamin diz sobre a ideia de “limiar”, para olhar como Medici operou, tornando essas palestras-performances como aquilo que não está inteiramente nem em um lugar nem em outro. Ao tentar definir a apresentação por essa lógica sobreposta, situa-a em um lugar escorregadio e alargado, uma coisa que só é possível *quando* em relação a outras. Se pensarmos em *Efetivo*, o mesmo ocorre: há um recital, que se transforma em palestra, e é também uma reunião e um jantar. Em *Nostalgia*, não temos uma palestra sobre a cultura Sel’knam; mas há, sobretudo, o resgate de um passado do qual pouco (ou praticamente nada) sobreviveu e a possibilidade de vislumbrá-lo como um futuro ficcional. João Barrento, tradutor de Benjamin para língua portuguesa, no livro *Limiares sobre Walter Benjamin* (2013) complementa o entendimento dessa noção:

O limiar é, assim, uma marca que atrai pelo que promete (em Walter Benjamin “incita a uma reflexão sobre o secreto”), diferentemente da fronteira, que é um lugar que pode assustar pelo o que esconde, o desconhecido do outro lado; o limiar é uma linha (ampla, mais uma “zona” como diz Benjamin) de passagens múltiplas, a fronteira é uma linha única de barragem, num caso, mais traço de união, no outro, de separação; enquanto a fronteira é muitas vezes apenas um lugar burocrático, o limiar é um lugar onde ferve a imaginação (...). (BARRENTO, 2013, p. 122-123)

Barrento define o autor alemão como o escritor dos desvios, porque propõe movimentos sinuosos no pensamento para abordar um objeto de determinado campo de conhecimento; por exemplo, quando utiliza a imagem do anjo da História para compreender a noção de progresso (BARRENTO, 2013, p. 114). Enquanto descrevemos os trabalhos de Medici, a palavra “desvio” foi algumas vezes utilizada, exatamente por ela nos mostrar, apresentar seus percursos, as associações inesperadas e as observações que seu objeto lhe suscitava, na cena. Há uma profusão de referências que são tecidas pela artista enquanto executa os trabalhos, colocando em relação áreas de alguns campos do conhecimento – podemos citar, por exemplo, o cruzamento entre a ficção científica (gênero literário) e os estudos antropológicos sobre os Ona.

Certamente, no caso de Medici, não se trata de um improviso, uma cena que se arrisque na imprevisibilidade (comprovamos isso até mesmo porque os trabalhos contam

com mais de um registro, com distâncias temporais consideráveis, que mantêm uma estrutura semelhante, mais fixa). Por mais que ela nos sugira essa impossibilidade de lidar com determinado tema ou a sua ignorância em determinado aspecto, se trata de uma cena construída, planejada.

Podemos completar ainda que se pensássemos no caso de uma palestra dada em âmbito acadêmico ou uma palestra de qualquer tipo que ateste o saber daquele que enuncia, poderíamos exigir uma fundamentação de suas fontes, uma certificação dos dados a fim de conferir sua credibilidade. Medici, entretanto, passa longe disso e não é algo que devemos lhe exigir. Porém, não deixamos de aprender certas coisas.

A artista recolhe seus dados, suas citações, suas imagens de lugares bastante prosaicos até – da internet, de relatos de conhecidos, dela própria, às vezes até de livros, ou de artigos não referenciados. A questão é que ela trabalha com a ambiguidade desse material, aquilo que ele pode nos dizer ou fazer ver quando contrastado com outros; certas vezes, ela até acentua o esvaziamento desse material, como quando mostra imagens redundantes em *Efetivo*.

Essa tela que instaura essas imagens e o ato de leitura, convoca para ver e para ler. Nesse sentido, vale fazer uma analogia. No livro *Cinema, Vídeo, Godard* (2011), em que Philippe Dubois discorre sobre o cineasta franco-suíço Jean- Luc Godard, há um capítulo que ressalta a qualidade de escrita que a tela godardiana tem, em seu apreço pela palavra na tela, em que a escrita e a imagem têm uma relação muito forte. Diz que mesmo Godard “desconfiando” das palavras e não se rendendo a elaboração de um roteiro escrito, fixado, fazia a “presentificação do texto na e pelas imagens” (DUBOIS, 2011, p. 260).

Acrescenta, ainda, que seus filmes carregavam recorrentemente a representação do ato de leitura e do ato de escrita; ou seja, colocava seus atores mostrando que estão lendo algo ou mostrando mãos que escrevem textos, livros, cartas. Além do mais, havia essa escrita frontal, na frente da tela, que a transformam em uma espécie de “quadro” preto ou branco em uma operação de visualização pedagógica (DUBOIS, 2011, p. 260). Não apenas Godard trabalha com a questão da escrita na tela; essa questão de um filme para “ler e escutar tanto quanto a ver” (DUBOIS, 2011, p. 265) encontra suas relações desde o cinema mudo com seus intertítulos até Marguerite Duras com seus livros/filmes, passando por tantos outros. Mas ao citar a análise de Dubois em termos cinematográficos,

não escapamos de perceber um certo flerte dessa cena performativa com esses procedimentos detectáveis no cinema.

Por outra, Dubois fala ainda que não se trata apenas de “mostrar as coisas, mas dizê-las, mostrar que as dizemos e dizer que as mostramos” (DUBOIS, 2011, p. 270-271). Esse gesto reforçado e autorreflexivo, conforme tentamos descrever nessas páginas, está em todo trabalho de Medici e parece justificar a sua (no caso de *Nostalgia*, junto de Kalauz) escolha pelo ato de palestrar, que tem a discursividade como um pilar.

Esse gosto pela palavra escrita e por reforçar que se utiliza da palavra escrita (não em termos de elaboração de um roteiro prévio, mas do que está inserido na cena) foi uma das características mais marcantes nessa sequência de trabalhos de Medici. Os enunciados são lidos, mas também são dados à leitura do espectador – ainda que seja uma palavra, um título, um diálogo, uma árvore genealógica, a questão da tradução de uma língua, uma página da internet ou quando pede para que o público escreva no papel, tudo isso reforça a discursividade desses trabalhos. Ainda que não vejamos a mão traçando a escrita (ainda que vejamos a mão traçando mapas), como no caso godardiano, a tela que faz surgir a palavra age de forma análoga para que “pensar, ver, escutar e escrever” sejam “um só gesto e mesmo gesto” (DUBOIS, 2011, p. 284). Não é à toa a presença marcante das telas: o objeto é um aliado para mostrar e reforçar aquilo que coletou.

Se Godard escreve na tela, Medici tem o amparo de sua mesa – citamos, inclusive, em *Nostalgia* que a mesa é também um lugar de operações; em *Efetivo*, um espaço de reunião. É desse lugar que a artista dispara o que veremos projetado. Dubois fala da imagem de um “comandante a bordo” (2011, p.282), no filme “Scénario du film Passion” (1982), em que o cineasta aparece como aquele que dá todas as coordenadas para aquilo que vai se inscrevendo na tela. Guardadas as distâncias, podemos tomar de empréstimo essa imagem godardiana para pensar que ao se colocar sempre justaposta à sua tela, junto a seus papéis, Medici também está agindo como aquela que nos conduz por suas próprias correntezas, nos mostrando que, talvez, para se conhecer algo seja preciso inventar rotas, traçar desvios e abrir espaço para se perceber as ausências entre uma coisa e outra.

## 5 IVANA MÜLLER: O ABSURDO E O FICCIONAL COMO PALESTRA

Quem de nós, especialmente nos últimos anos, tem conseguido dormir sem se sentir exaurido por algum pensamento? Sejam esses pensamentos preocupações, anseios, perspectivas – ou a ausência delas - riscos, elucubrações sociais, políticas, profissionais, medos, amores, ideias e todo estado de alerta produzido pela nossa subjetividade. Qual o peso que eles têm em nossas vidas? Eles pesam e nos atormentam? Se não pesam, de que modo nos afetam? Podemos nos “livrar” de algum pensamento indesejável? Aquilo que pensamos altera nosso estado físico? E de que modo? O que é pensar? O ato de pensar é intrínseco a nossa existência? Como elaboramos e como se manifestam nossos pensamentos? Podemos “depositar”, nos livrar dos pensamentos que não nos agradam? Nós somos aquilo que pensamos?

Seria possível elencar inúmeras outras questões ou impressões - filosóficas, científicas, artísticas, psicanalíticas - sobre o ato de pensar após assistirmos a palestra-performance *O quão pesados são meus pensamentos*<sup>101</sup> (2003), da coreógrafa Ivana Müller. Nascida na Croácia, atualmente vive em Paris e desenvolve trabalhos cênicos que atravessam performances, videoinstalações, dramaturgias, peças sonoras, além de atuar como curadora de eventos culturais e lecionar em instituições de ensino de artes. Müller tem uma intensa produção artística, com outros trabalhos reconhecidos e premiados, como os subsequentes à palestra-performance aqui estudada: *Under My Skin* (2005), *While We Were Holding It Together* (2006). Sua formação acadêmica é em Literatura Comparada e Francês, da Universidade de Zagreb, em Belas Artes pela *Hochschule der Künste*, de Berlim e Coreografia e Dança pela *School for New Dance Development* de Amsterdam.<sup>102</sup>

Nesse trabalho, que é um dos primeiros de sua extensa trajetória, Ivana Müller constrói uma palestra que tematiza o ato de pensar. O aspecto que atrai bastante atenção nesse trabalho é o fato de que não é Müller quem dá a palestra, mas sim, seu interlocutor artístico Bill Aitchison. Por mais que seja a artista que coloque e deseje pôr seus pensamentos para serem aferidos, ela não comparece à apresentação, enviando, assim,

---

<sup>101</sup> Título original da obra: *How Heavy Are My Thoughts* (2003), de Ivana Müller. Optou-se, aqui, por traduzir livremente o título ao português para tornar a compreensão acessível à leitura no idioma.

<sup>102</sup> Essas informações constam no site de Ivana Müller, no qual é possível ver registros de seus trabalhos.

seu substituto. Esse gesto de Müller talvez nos aluda à *Lecture Tour* de Warhol, que nos anos 1967 envia para universidades norte-americanas um substituto, de aparência física semelhante, que palestraria sobre sua carreira. Quem é contratado para falar de arte aos alunos é Warhol, que não avisa sobre sua “ausência” aos seus anfitriões.

Müller não joga com essa dubiedade física, entretanto, seu gesto opera no campo das ideias: quem pensa e articula o que é posto em cena? A cena se organiza mesmo como uma palestra tradicional, entretanto, diferentemente do caso de Medici, a sua abordagem é inteiramente fantasiosa.

Contemporânea de Le Roy, Müller, por outro lado, propõe um percurso semelhante: uma investigação (quase) científica sobre o peso dos seus pensamentos. Ela, no entanto, só tem a si mesma para traçar esse percurso – é artista, não é médica, bióloga, psicóloga; e é nesse aspecto que ela falha: não vai ao dia da apresentação, solicitando a presença de um outro palestrante. Nesse caso, realmente, a única coisa que temos é o processo – a desejo por aferir seus pensamentos; uma lógica certamente absurda, visto que nenhum dos especialistas convocados à cena é capaz de elucidar a questão.

Husemann (2004) aponta que mesmo Müller se esforçando para expor esse percurso cientificista, aquilo que parece uma comprovação é, na verdade, insuficiente, falho, dada a lógica que se propõe absurda desde o início. Logo, I.M fracassa em seu intento por aferir seus pensamentos. Por mais que a artista tente apresentar suas experimentações dentro de uma lógica científica, que levanta hipóteses, testa e as coloca em observação, não é possível (ainda) medir, avaliar, localizar, em termos concretos, o peso, a massa de um pensamento. Portanto, essa palestra-performance apresenta-nos uma outra configuração para essa forma expositiva – aquela que nega, firmemente, que tem algo a nos ensinar.

### 5.1 O QUÃO PESADOS SÃO MEUS PENSAMENTOS (2003)<sup>103</sup>

É importante frisar que no início dos anos 2000, conforme pontuam Husemann (2004) e Bleeker (2012), especialmente, no campo da dança, inicia-se uma profusão de palestras-performances. O espetáculo de Müller é subsequente ao *Produto das Circunstâncias* (1999), de Xavier Le Roy, tomado como referencial histórico, de modo recorrente, na literatura que se dedica a discorrer sobre trabalhos desse campo. Percebe-se, segundo as autoras, um movimento dos artistas em evidenciar o percurso teórico, analítico, de pesquisa, demarcando a relação das artes com a produção de conhecimento: “O trabalho, que é normalmente confinado no estúdio, é posto em cena como apresentação (e não como pesquisa ou *work-in-progress*), exibindo o processo de trabalho por meio da própria apresentação”<sup>104</sup>. (HUSEMANN, 2004, s/p)

A pesquisadora Maaïke Bleeker, no artigo “Lecture Performance as Contemporary Dance”, (2012) discorre<sup>105</sup> sobre como *O quão pesados* pode ser um modelo para se desconstruir certos paradigmas do contexto da dança. Um deles - ponto de destaque na própria estrutura do espetáculo - é que nos anos 2000 esse trabalho, assim como o de Le Roy:

confrontam seu público com a ausência de dança compreendida como os movimentos contínuos do corpo no palco. As palestras-performances podem ser consideradas projetos artísticos que, seguindo André Lepecki esvaziam o que é geralmente considerado como a base ontológica da dança, chamada movimento.<sup>106</sup> (BLEEKER, 2012, p. 238, tradução nossa)

---

<sup>103</sup> Concepção e direção: Ivana Müller, com estreita colaboração de Bill Aitchison e Nils De Coster. A performance conta com a participação do Prof. F. Siemsen (Físico – D), Profa. Bojana Kunst (Filósofa – SLO), Prof. W.A. Wagenaar (Psicólogo – NL), Dr. Christian Röder (Psiquiatra – D), Alexandra Thiel (Instrutora de Trampolim-D) e 50 amigos de I.M. Duração aproximada de 61 minutos. A performance *How Heavy Are My Thoughts* (2003) pode ser assistida no canal da artista no Vimeo. Disponível em: <https://vimeo.com/235365003>.

<sup>104</sup> No original: “The work, which is normally confined to the studio, becomes staged as presentation (and not as rehearsal or work-in-progress), ultimately exhibiting the process of the work through the process of presentation.” (HUSEMANN, 2004, s/p).

<sup>105</sup> Esse é apenas um dos artigos em que a autora comenta sobre o espetáculo. Bleeker parece se interessar pelo trabalho de Ivana Müller. No site da artista é possível checar uma lista de outros títulos.

<sup>106</sup> No original: “(...) confront their audiences with a prominent absence of dance understood as continuous movements of a body on stage. Lecture-performances may be considered artistic projects that, following André Lepecki, exhaust what is often considered to be the ontological ground of dance, namely movement.” (BLEEKER, 2012, p. 238)

Nesse sentido, aponta Bleeker, é que essas palestras-performances não almejam redefinir o que é ou não dança ou sobre o que elas podem abordar, mas sim tratá-la como um modo de movimentar o pensamento crítico, a investigação e o conhecimento em diversas áreas (2012, p. 239).

Assim sendo, tanto para Bleeker (2012) quanto para Husemann (2004), as palestras-performances – a exemplo de Müller e de Le Roy - demarcariam um espaço autorreflexivo, que convoca ao trabalho não apenas o artista em cena, mas também o público: “Junto com o artista, a audiência traça circunstâncias, implicações, ideias, e é convidado a adotar também uma atitude autorreflexiva”<sup>107</sup>(BLEEKER, 2012, p. 235, tradução nossa). Em outras palavras, seria um modo de pôr em xeque a ideia de genialidade ligada ao fazer artístico e que não estaria apartada de um trabalho laboral, ao demandar um esforço contínuo - os artistas operando sobre seus materiais de pesquisa. (BLEEKER, p. 235, 2012).

Como já mencionado, o pensamento, o ato de pensar é o tema do trabalho de Ivana Müller, aquilo sobre o que se fala repetidamente ao longo do espetáculo, tal como podemos observar já em seu título. Nos primeiros minutos é anunciada a palestra, que será executada não por Ivana, mas por Bill Aitchison seu colaborador artístico<sup>108</sup>. Em cena, frontalmente dispostos em relação ao público, percebemos um telão – que projeta o título do trabalho, uma mesa com papéis, uma cadeira em que Bill está sentado, um copo com água, um computador, um projetor de vídeo, alguns fios que conectam a aparelhagem e uma mochila, no chão, ao lado da mesa.

O artigo “The Absent Presence of Artistic Working Processes. The Lecture as Format of Performance” (2004), de Pirkko Husemann, ao comentar o espetáculo, destaca a “simplicidade” que esses elementos conferem à configuração do espaço cênico (HUSEMANN, 2004, p.6) e, de certa forma, os relaciona com uma “economia” de ações da cena:

[a palestra acontece por meio da] leitura de Bill das folhas de papel acompanhadas das imagens na tela. A ação dos performers [o texto se refere em paralelo ao trabalho de Juan Dominguez] é reduzida (...) a Bill deslizando as folhas do seu roteiro para fora da mesa e

<sup>107</sup> No original: “Together with the artist, the audience traces circumstances, implications, ideas, and is invited to adopt a self-reflexive attitude as well.” <sup>107</sup>(BLEEKER, 2012, p. 235)

<sup>108</sup> Na ficha técnica da apresentação, além de Bill Aitchison, consta também o nome de Nils de Coster na colaboração da concepção/direção do espetáculo.

clicando no botão de seu laptop. Ambos os performers tendem a desaparecer, funcionando, especialmente, como mediadores da história. Apesar da simples disposição, a inteligência da estrutura provoca uma espécie de desorientação no espectador. O material é composto por ação, imagem e linguagem, na forma de texto e som (...) A atitude dos performers oscila entre a execução, apresentação da história e representação das pessoas que aparecem na história. Ambos têm uma ou duas ações que os fazem aparecer por trás dessas histórias”<sup>109</sup> (HUSEMANN, 2004, s/p)

Essa “simplicidade” na organização espacial se mantém por toda a apresentação – não se acrescentam novos objetos e nem mesmo esses poucos são movidos de lugar, exceto pelas folhas de papel, que após serem lidas, são descartadas no chão por Aitchison, e por um chapéu cônico que é retirado da bolsa quase ao fim da apresentação. O palestrante não lê o tempo todo; mas ao contrário, tenta falar livremente como se dominasse aquele assunto. O ato de leitura é evocado, principalmente, quando ele vai expor algo que Ivana deixou escrito, como se fosse um modo de comprovar a pesquisa dela.

A iluminação é mantida aberta o tempo todo; apenas o telão se acende e apaga após os vídeos serem projetados. Bill Aitchison permanece sentado por quase toda a apresentação: constrói-se um enquadramento na cena, uma certa imobilidade física de seus elementos, que pode ser oposta ao movimento ininterrupto e insano dos pensamentos<sup>110</sup> de Ivana e que são relatados por Bill.

Essa organização visual que adota “a palestra como um formato para a performance” (BLEEKER, 2012, p. 241), em *O quão pesados* parece responder ao que Clarisse Bardirot (2019) chamou de *protocolo*, conforme mencionamos: uma pessoa,

---

<sup>109</sup> No original: “Bill’s reading of the sheets of paper accompanied by the images on the screen. The performers’ action is reduced to Juan piling up the cards and to Bill letting the sheets of his script slide off the table and clicking on a button on the screen of his laptop. Both performers tend to disappear on stage while functioning primarily as mediators of a story. Despite the simple set-up the clever structure of both lecture-performances provokes a kind of disorientation on the side of the viewer. The material is composed of action, image and language in the form of text and sound, on the level of space it is suspended between the space of stage and (imaginary) image and on the level of time it happens between performance time, reading or narration time and narrated story. Furthermore, the lecture repeatedly refers to the level of the story and *vice versa*. The attitude of the performers oscillates between factual execution, presentation of the story and representation of the persons appearing in the story.” (HUSEMANN, 2004, s/p).

<sup>110</sup> É Bleeker (2009, 2012) que discorre e usa a expressão “os movimentos do pensamento” de Ivana Müller.

dirige-se diretamente ao público, utiliza projeções para demonstrar suas hipóteses e sustentar seus argumentos.

No entanto, apesar de se tratar dos pensamentos, ou melhor, do pensamento e da investigação de Ivana Müller, quem cumpre, quem organiza esse “protocolo”, no ato da cena, é Bill Aitchison. Quando o público se acomoda em seus assentos, Aitchison anuncia que a artista não estava em condições físicas e mentais de estar na apresentação, portanto, será ele quem a substituirá nessa função. Diz que irá, ao longo da apresentação, se referir a Ivana como I.M (Bill nos dá a entender que se trata do acrônimo da coreógrafa, mas não escapa também de sugerir a expressão “eu sou”, em língua inglesa<sup>111</sup>). Nesse momento, podemos ver ao fundo uma fotografia de Ivana com aspecto físico bastante cansado e, na legenda, é possível ler seu nome “IVANA MÜLLER”. Durante toda a apresentação a artista estará presente nos vídeos que serão exibidos.

Bleeker (2012), no artigo mencionado, traça um comentário sucinto sobre esse aspecto, o que parece um bom ponto de partida para pensar o espetáculo:

*O quão pesados são meus pensamentos* pode ser lida como uma palestra-performance sobre palestras-performances, uma reflexão meta-teatral sobre o fenômeno das palestras-performances. A performance apresenta o relatório da pesquisa conduzida pela artista Ivana Müller. No entanto, aqui não é a artista, ela mesma, palestrando sobre sua própria pesquisa, mas outra pessoa. Ou, melhor dizendo, é Ivana Müller que coloca em cena [que encena] Bill Aitchinson relatando uma pesquisa conduzida por uma artista chamada Ivana Müller, que, dentro da performance, é referida como I.M. Essa I.M quer investigar o peso material dos seus pensamentos e faz isso por meio de métodos mistos.<sup>112</sup> (BLEEKER, 2012, p.242, tradução nossa)

Logo, a fim de compreender o “peso” de seus pensamentos, I.M traça o que Bleeker chama de um percurso interdisciplinar: a artista coleta depoimentos de neurocirurgiões, matemáticos, artistas, psicólogos, filósofos, prova maneiras de pesar seus “pensamentos” – dançando, falando, produzindo fotografias, fazendo exames,

---

<sup>111</sup> Husemann (2004) faz apontamentos sobre esse “eu” que enuncia.

<sup>112</sup> No original: “*How Heavy Are My Thoughts* reads as a lecture performance about lecture performances, a meta-theatrical reflection on the phenomenon of lecture performances. The performance reports on the research conducted by the artist Ivana Müller. However, here it is not the artist herself lecturing on her own research but someone else. Or, better to say, it is Ivana Müller staging Bill Aitchison to report on the research conducted by an artist named Ivana Müller, who, within the performance, is referred to as I.M. This I.M. sets out to investigate the material weight of her thoughts and does so by means of a mixed approach.” (BLEEKER, 2012, p. 242).

repetindo movimentos, se submetendo a exames médicos, comparando-se a outras pessoas, examinando objetos.

Nesse sentido, essa palestra-performance apresentaria “a imagem de um pensamento como ato performativo” que, ao dispor a subjetividade de Müller assumida por Aitchison, não “coincide com aquele ‘eu’ que os enuncia”<sup>113</sup> (BLEEKER, 2012, p. 244, tradução nossa). Cria-se, portanto, aos espectadores, um dilema, uma relação não-apaziguada entre a materialidade do seu corpo e sua subjetividade, ao sermos “carregados pelos movimentos de seu pensamento [I.M.]”<sup>114</sup> (BLEEKER, 2009, p. 151, tradução nossa).

Como se dá, no entanto, esse espetáculo? De que maneira se desenrola a relação entre I.M e a apresentação dos materiais por Bill Aitchison? Como se dispõe essa pesquisa? É mesmo possível mensurar o peso de um pensamento?

Se Ivana não estava em condições de estar presente na apresentação, não é possível dizer, no entanto, que ela está ausente – é sua imagem, sua voz, seus textos, seus pensamentos que vemos/ouvimos no espetáculo. Aitchison diz que vai apresentar o material que encontrou no *laptop* de Ivana em ordem cronológica, porque foi assim que ela o deixou. Portanto, podemos supor que essa “ordenação”, esse registro datado do trabalho, já foi instaurada pela própria I.M e que Bill só irá dispor esse acervo.<sup>115</sup>

O que Bill Aitchison exhibe são vídeos curtos, experimentações registradas por I.M., e a leitura dos registros escritos, que ele diz terem sido deixados por ela – todo esse material ele chama de “documentos”<sup>116</sup>. Antes de serem projetados, Bill informa a numeração e as datas que acompanham esses documentos.

---

<sup>113</sup> No original: “presents an image of thinking as a performative act that sets the stage for the appearance of conceptual personae as vectors of the movement of thinking. In such thinking, we never coincide with the ‘I’ that is the subject of our thoughts.” (BLEEKER, 2012, p. 244)

<sup>114</sup> No original: “(...) the audience, are carried along with the movements of her thinking” (BLEEKER, 2009, p. 151)

<sup>115</sup> Bleeker comenta que a reconstrução de Aitchison para os movimentos do pensamento de I.M, consiste em pontuar “quando” e “onde” aconteceram, oferece a possibilidade de localizá-los, para os espectadores, no tempo e no espaço; oferecendo, assim, uma materialidade a esses pensamentos. E, esse “mundo material” dos pensamentos nos “é dado supostamente como neutro e pré-datado”. (BLEEKER, 2009, p. 155)

<sup>116</sup> Se falamos anteriormente em um *protocolo* da palestra que a palestra-performance pode se encarregar de retomar, Bardiot cita também que “a forma da conferência induz, muitas vezes, a presença de documentos para servir a demonstração, quer a proposta seja cientificamente mais ou menos embasada, mais ou menos fantasiosa, esses documentos podem ser reais ou fabricados”. (BARDIOT, 2019, p.367)

Essa numeração, inclusive, tem alguns saltos na sequência; podemos presumir alguns documentos se perderam, não existem ou Bill optou por não mostrar. Ele até chega a relatar que durante um período, por mais que ela tivesse trabalhado, não tinha sido possível achar nenhum registro. Bill, então, começa a nos apresentar essa sequência de dados, que segundo ele, comporiam o percurso investigativo de Müller. São esses documentos que nos oferecem a exaustiva espessura temporal que Ivana supostamente percorreu, um modo de experimentarmos esse tempo decorrido e a criação de sua “pesquisa” sobre os seus pensamentos.

Não há exatamente uma elaboração conclusiva a cada elemento ou a cada hipótese exposta por Bill, visto que I.M não conseguiu finalizar, nem mesmo estar ali para compartilhar, interpretar os dados da pesquisa. Conforme aponta Bleeker (2012), o palestrante fala e exhibe vídeos sucessivamente, mas não caminha para nenhuma solução. Logo, é ele quem faz isso ao operar sobre esses fragmentos, esses pedaços de arquivos, partes da investigação, encontrados no acervo da pesquisa de I.M. Dessa forma, a cena de Müller é dividida em duas perspectivas que se alternam: a da figura de Bill que expõe e narra a pesquisa de Müller e dos vídeos projetados na tela ao fundo, em que vemos a própria Müller que se coloca à prova como objeto *de* e *em* análise.

Por outro lado, como aponta Pirkko Husemann, esses elementos apresentados, expostos como comprovações, os documentos dessa pesquisa, "não dão qualquer garantia para às histórias que eles supõem verificar. Embora estejam obviamente lá, falham na sua função como provas e colocam em questão o poder declarado de uma evidência"<sup>117</sup> (HUSEMANN, 2004, s/p, tradução nossa). Saber o “peso” de um pensamento pode ser mesmo uma tarefa que não se esgota, atesta ou resolve facilmente; mas é justamente essa dificuldade conclusiva que permite sustentá-la, dependendo da perspectiva de análise.

Esse traço ambíguo da evidência não apenas documental, mas também científica de poder aferir o peso de um pensamento, permeia todo o espetáculo, ainda que cheio de entrevistas com estudiosos, médicos, fórmulas matemáticas, testes físicos, expressões científicas. A figura de Bill também é instável. Por mais que tenha sido “pego de última

---

No original: “La forme de la conférence induit très souvent la présence de documents pour servir la démonstration, que le propos soit étayé scientifiquement ou bien plus fantaisiste, ces documents pouvant être réels ou fabriqués.” (BARDIOT, 2019, p.367).

<sup>117</sup> No original: “Yet they give no guarantee for the stories they are supposed to verify. Though they are obviously there, they fail in their function as proofs in the context of the possible and by this question the stated power of evidence. (HUSEMANN, 2004, s/p).

hora” para apresentar a pesquisa de Ivana, ele recorre poucas vezes à leitura dos papéis na mesa; parece – de alguma forma – íntimo àquelas ideias. O espetáculo, entretanto, “convida a audiência para seguir ao longo da reconstrução dele da linha de pensamento de Müller”<sup>118</sup> (BLEEKER, 2009, p. 150, tradução nossa) e não os de Bill.

Somos, dessa maneira, como bem observa Bleeker (2009, p.151), tomados por uma sensação de improvisação (dado o caráter inesperado do não comparecimento de Ivana Müller). Esse “ar de improvisado” é, na verdade, forjado, pois é o próprio Aitchison que pôde trabalhar, ordenar, manipular, organizar esses arquivos.

Além disso, o modo como Aitchison conduz a palestra até pode sugerir uma certa confiabilidade daquelas informações. O artigo de Bleeker ressalta um “contraste” entre a “seriedade” com a qual ele fala e o modo mais atrapalhado e intuitivo de Ivana, no vídeo. Nesse sentido, o comportamento de Bill de sempre recorrer aos documentos de Ivana, a sua concentração ao tentar encontrar as evidências nesse material, poderiam sugerir a sua possível “isenção” de análise, afastá-lo de um envolvimento subjetivo ou até mais afetivo em relação à pesquisa de Ivana Müller:

Aitchison reporta todos esses experimentos e modos de conduzir com um jeito igualmente sério. Sua palestra como uma performance, convida a nós, espectadores, a olhar para essas atividades diversas da pesquisa com igualdade. Todas elas são apresentadas igualmente sérias ou igualmente não-sérias. O contraste entre a seriedade inexpressiva de Aitchison e a personagem não-convencional de I.M, torna a abordagem hilária em diversos pontos. Emoldurado pelo relato extremamente sério de Aitchison, até mesmo aspectos da pesquisa dela que, por si só, já estão mais próximos do comportamento acadêmico, começam a parecer menos evidentes.<sup>119</sup>(BLEEKER, 2012, p. 243, tradução nossa)

No entanto, a própria natureza do material é também lacunar, não-conclusiva, incerta, e até absurda, dependendo do experimento ao qual Ivana se submete (como por exemplo, pular em uma cama elástica na tentativa de “decantar” pensamentos leves dos pesados). Logo, a dúvida, gera o humor. Além disso, seriam mesmo esses documentos

---

<sup>118</sup> No original: “*How Heavy Are My Thoughts?* invites the audience to go along with ‘his’ reconstruction of Müller’s train of thought.” (BLEEKER, 2009, p. 150).

<sup>119</sup> No original: “Aitchison reports on all these experiments and modes of conduct in an equally serious way. His lecturelike performance invites us, spectators, to look at these rather diverse research activities as equal. All of them are presented as equally serious, or equally nonserious. The contrast between Aitchison’s deadpan seriousness and the unconventional character of I.M.’s approach is at points hilarious. Framed by Aitchison’s extremely serious account, even aspects of her research that in themselves are much closer to conventional academic behavior begin to look less self-evident.” (BLEEKER, 2012, p. 243).

estritamente baseados nas comprovações deixadas por Müller? Aitchson seria somente uma espécie de enunciador ou “mediador” (HUSEMANN, 2004, s/p.) ou é também um agente modificador dessa pesquisa?

O ponto crucial, aquilo que dispara o desejo ou a obsessão de I.M. por querer averiguar, aferir o peso de seus pensamentos é um episódio até comum na vida de qualquer pessoa: a dificuldade para dormir “porque sentia sua cabeça pesada; ela tinha muita coisa em sua cabeça”, diz Bill. Quando Müller, insone, se pergunta: “se meus pensamentos são mais pesados que o usual, minha cabeça é tão pesada quanto?” é que, segundo ele, começa a investigação de I.M.

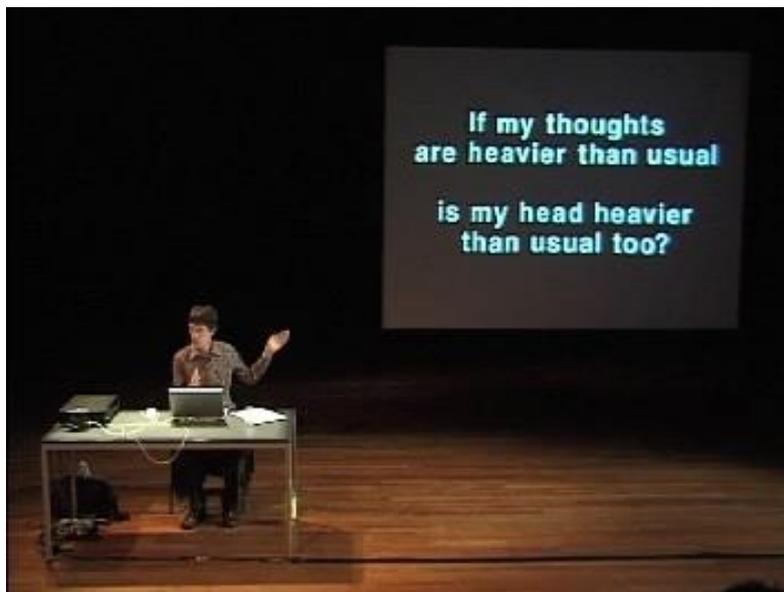
Aliás, no artigo “Thoughts Spetacle”(2003) publicado na revista *Janus* pela própria Ivana Müller, no ano de estreia do espetáculo, a artista relata que por muito tempo se fez perguntas do tipo: “Como os pensamentos se parecem? Onde eles residem no corpo? Eles são ondas? Eles podem viajar através dos espaços de uma pessoa para a próxima? Nós podemos ser donos de um pensamento ou eles são de domínio público? Quando os pensamentos saem de nós, para onde vão? Se eles não são meus pensamentos, de quem são? Quando um pensamento é privado e quando se torna público?”<sup>120</sup> (MÜLLER, s/p, 2003, tradução nossa). A artista relata que, ao viajar de trem, está mais suscetível a se perder nos seus pensamentos, como se esse deslocamento físico fosse favorável para que ela – metaforicamente - “viajasse nos próprios pensamentos”. Ela descreve um espetáculo que gostaria de fazer; ou seja, há um espetáculo que se dá (ou se constrói) na potência do seu pensamento. É nesta palestra-performance, portanto, que esse pensamento se torna ato, se retomamos as ideias de Agamben (2018), esboçando as possibilidades de um ato de criação que não cessa em se fazer possível.

A pergunta de Müller (“se meus pensamentos são mais pesados que o usual, minha cabeça é tão pesada quanto?”) é projetada na tela ao fundo, quase como uma cartela de intertítulo. Frases como essa, de força sintética, que nomeiam ou apresentam a ideia geral do que Aitchison vai exibir, são projetadas na tela outras vezes no início do espetáculo. Quando não são mais projetadas, são faladas por Bill, como uma espécie de título que anuncia o documento que aparecerá em seguida.

---

<sup>120</sup> No original: “What do thoughts look like? Where do they reside in the body? Are they waves? Can they travel through space from one person to the next? Can we own a thought or are they public property? When thoughts leave us, where do they go? If they aren’t my thoughts whose thoughts are they? When is a thought private and when does it become common?” (MÜLLER, s/p, 2003).

Imagem 6: captura de tela da gravação de *O quanto pesam meus pensamentos* (2003), em 02 minutos e 59 segundos. Em cena, Bill Aitchson.



Fonte: vídeo hospedado no *site* Vimeo, no canal de I.M Company. *Link* na bibliografia.

A estrutura de apresentação se organiza assim: Bill discorre brevemente sobre o que será mostrado, as questões que Ivana enfrentava, a data e o título do documento que será exibido e, na sequência, o vídeo produzido por Ivana – essa série de imagens que exibem sua pesquisa. Certas vezes, depois desses vídeos, Bill tenta tecer alguns comentários, elucidar algum aspecto mostrado.

Assim sendo, essa estrutura episódica desse trabalho, fraturada em cada momento da pesquisa de I.M que, por sua vez, se desdobra para descobrir, medir, pesar seus pensamentos, assinala no espetáculo uma ideia de repetição. A repetição é também um procedimento científico que pode atestar ou não determinado fenômeno; logo, não é diferente com Ivana, que também repete alguns experimentos muitas vezes, conforme Bill relata. Se a própria I.M se exaure, não consegue sair do último experimento e ir para a apresentação, ao final da pesquisa, o público também poderia experimentar esse caos, como algo que, mesmo em repetição, tende a não se concluir nunca.

Não há no espetáculo um enredo, uma fábula, uma história a ser contada, sustentada, desenvolvida. Há uma hipótese, já apontada no título – a de que haveria como aferir um pensamento - que fracassa. É a tentativa de esgotar as possibilidades de responder a essa hipótese que sustentam o espetáculo. A dramaturgia dessa cena nos

oferece, entretanto, fragmentos dessa investigação, da incursão de Ivana por averiguar suas suposições em relação àquilo que lhe causa angústia: o peso de seus pensamentos. A qual lógica isso responderia?

Ainda que o espetáculo siga um fio cronológico que é, obviamente, um modo, uma escolha de organização, esse material não tem necessariamente relação de causa e efeito/consequência. Esse fio narrativo está, na verdade, prestes a se romper, visto que, já de antemão, se apresenta como impossível. Müller falha em termos científicos. Nem mesmo os especialistas convocados em suas pesquisas consideram ser possível “medir”, “quantificar”, “aferir”, “localizar” um pensamento ou o ato de pensar.

Logo, os supostos arquivos deixados por Müller, por mais que sejam expostos em ordem cronológica, tal como diz Aitchison, não apresentam necessariamente uma “progressão” da investigação. Um experimento não se desdobra necessariamente em outro, visto que são mesmo inconclusivos, incertos, ambíguos. Bill Aitchison apresenta aquilo que sobreviveu, aquilo que foi possível registrar por Müller.

Já que os passos de I.M. para solucionar seu questionamento não encontram prontamente uma solução, é preciso sempre ‘pular’ para um novo ponto da pesquisa (Podemos dizer que as experiências de Müller são, portanto, inacabadas). Assim sendo, esses materiais poderiam ter sido organizados de outra forma, na medida em que não há um desdobramento conclusivo, exceto pelo seu desgaste físico/mental.

Diante de um certo estado de caos do pensamento de I.M, a imposição de uma suposta ordem cronológica, talvez, seja um modo de tecer uma estrutura lógico-racional. Em outras palavras: a estrutura do espetáculo, mesmo se utilizando de uma palestra, que, usualmente, pode exigir uma organização (ou um “protocolo”) mais linear, discursivo, encadeado, pode, em um movimento oposto, querer dar a ver a própria estrutura não-apaziguada do pensamento (não só o de I.M. mas o de qualquer indivíduo). A cena de Müller nos dá a ver a desordem de suas ideias.

Nesse sentido, o ensaio “O teatro dos pensamentos” (2017), de Jacques Rancière, ao refletir sobre a relação entre o pensamento, a palavra e a ação no teatro moderno, nos diz: “O pensamento não é a unidade do múltiplo que se opõe a sucessão isolada dos fatos. Ele é mesmo a sucessão desordenada de ‘fatos do pensamento’. E os atos que essa sucessão determina têm tanta razão de ser quanto de não ser.” (Rancière, 2017, p. 132)

Aliás, essa relação entre o teatro (ou as artes da cena) e o pensamento, o ato de pensar, não é algo novo, conforme nos diz Rancière. Em linhas gerais, para o autor francês desde Platão e Aristóteles há um debate em torno dessa problemática relação: “o teatro não é simplesmente a metáfora de uma ordem social. Ele também é uma metáfora do pensamento” (RANCIÈRE, 2017, p. 127). Ao discorrer teoricamente sobre as formas dramáticas que se desenrolam na modernidade, Rancière afirma que, em Aristóteles, funda-se o modelo de uma racionalidade que exige do espaço de representação a efetivação de um esquema com uma ação central da qual se desenrolam os acontecimentos mediante uma relação de causalidade. Esse esquema, inteiramente intelectual, exige que as ações se expressem por um debate de discursos; o lugar concreto em que os homens são – supostamente - especialistas “na arte de falar e de agir pela palavra” (2017, p.128).

Afirma que o romantismo altera profundamente esse modelo orgânico de desdobramento racional da cena para uma nova operação mais esfacelada, que torna visível uma outra concepção entre pensamento e palavra:

(...) a vida é um meio em um novo sentido. Não o intervalo entre dois extremos, mas sim um tecido em que tudo se entrelaça infinitamente, tão bem que nunca se encontra o momento em que a causa começa a agir e que nunca se pode determinar o ponto onde seu efeito termina.

(...)

se encontra no âmago da nova imagem do pensamento – uma imagem que o teatro representa, mas que também é, a partir desse momento, sua própria lei: o pensamento age desde que ele seja um território incontrolável, em que não se saiba de onde as ideias vem e em que estas apenas ajam no modo do sonho ou do sonambulismo. O pensamento é excesso, excesso nos atos, excessos nele mesmo. Seu próprio efeito, também só pode ser excessivo: escapando ao controle de indivíduos que buscam seus fins e determinam os meios para obtê-los: desconhecendo as relações normais que determinam que causas produzem que efeitos. (RANCIÈRE, p.130/132, 2017)

Aos poucos, segue afirmando Rancière, o palco se torna o espaço de uma interioridade do indivíduo em que as profundas relações do pensamento não podem ser expressas inteiramente pela palavra; é preciso que imagens se construam – um gesto, um olhar, um silêncio. Até que essa interioridade aburguesada exige novos caminhos. Nesse momento, não mais de uma identificação com a vida posta em cena, mas ao contrário, de um distanciamento, que convoca os espectadores a um pensamento crítico.

Digamos que, nesse sentido, a palestra de Müller, ainda que se valha de uma discursividade, de uma argumentação oral, o relato de uma pesquisa – não sustenta um “esquema intelectual” (para usar a expressão de Rancière). Se Müller joga com a necessidade de compreender o funcionamento do ato de pensar, a operação de colocá-lo em cena dá-nos a ver a “falsa” e pretensa sensação de linearidade de qualquer pensamento, visto que ela exhibe os movimentos de uma procura (BLANCHOT, 2010) – a de medir seus pensamentos. Há nesse caminho suas idas e vindas, exaustão, inconclusão, escapes. Mesmo recorrendo aos especialistas, Müller e Bill são movidos pela angústia, pelo volume, pela rapidez, pela agitação de seus pensamentos – são movimentos que lutam contra uma organização rígida.

Bleeker (2009), em seu artigo, partindo de Deleuze e Guattari, também desenvolve a relação entre o teatro e o pensamento em termos filosóficos ao comentar o trabalho de Ivana. Em linhas gerais, a autora aponta que a cena teatral não deve ser entendida como a representação dos pensamentos, um espaço em que se expressam ideias por meio da representação teatral. Ao contrário, deve ser compreendida como uma prática do próprio pensamento, do ato de pensar – a cena é em si mesma um modo de pensar, na qual, nós – a audiência – participamos (BLEEKER, 2009, p. 178).

Dar a ver esse “pensamento sobre o pensamento” em cena é, dessa forma, a questão dessa palestra. I.M. segue movida por outros questionamentos que, do modo como são exibidos por Bill, trazem abertura para as diversas experiências (ou “métodos mistos”) executados anteriormente pela artista. Por exemplo, certas interrogações como: “O peso de uma cabeça pode mudar ao longo da vida?” ou “Para onde vai o resto dos meus pensamentos?” ou “Como distinguir pensamentos leves de pensamentos pesados?” ou “Como encontrar o pensamento em outras partes do corpo?” são mencionadas por Bill como disparadores para os caminhos traçados por I.M.

Nesse sentido, podemos destacar o trecho que tenta dar conta dessa última questão: “Como encontrar o pensamento em outras partes do corpo?”. Bill apresenta um vídeo de I.M inteiramente coberta por um tecido e amarrada. O público só é capaz de ver esse corpo completamente imóvel, enquanto a voz off de Ivana narra, supostamente, suas sensações após de submeter àquela situação. É, então, Bill quem assume a função de oferecer algum respaldo “científico”, apontando como funciona aquela experimentação e de que maneira os ‘pensamentos’ de I.M. circularam de um ponto a outro do corpo. A fim de tornar mais inteligível aquela demonstração, que tenta localizar quais pontos do corpo

correspondem a determinado pensamento, ele mesmo desenha, em seu próprio corpo esse percurso do pensamento dela, produzindo quase que um breve passo de dança<sup>121</sup>.

Como nem a experimentação de Ivana nem a demonstração de Bill dão conta de mostrar ou localizar o lugar físico, corpóreo por onde passa o pensamento, o “palestrante” exhibe, assim, uma entrevista com a filósofa Bojana Kunst. No entanto, a filósofa só consegue oferecer uma “teoria mística”, afirmando que no curso histórico do pensamento filosófico, a resposta para esse interesse sempre retorna como inconclusiva e com inúmeras perspectivas. Portanto, os tópicos da investigação permanecem sempre em suspenso.

Se nem os próprios cientistas, especialistas nos estudos sobre o funcionamento da mente humana, tem repostas para a indagação de I.M., não há como afirmar que os tais “experimentos” aos quais Ivana se submete – desde um teste com a balança do fisiologista Angelo Mosso até fazer um raio-x do crânio – possuem mesmo alguma base verídica, conforme percebe o artigo de Husemann:

Não está claro se ela realmente realizou esses experimentos e testes para encontrar a resposta para a sua questão básica. (...) Por exemplo, quando nós observamos Ivana e um grupo de amigos enquanto estão todos espalhados pelo chão de uma sala, deitados com suas cabeças apoiadas em balanças, a fim de medir seus pensamentos leves e pesados. Parece muito mais plausível que ciência e teatro são confrontados aqui no formato da performance (palestra-performance) que é compatível com ambos, com o foco em termos de pesquisa e experimentação como parte integrante do trabalho teatral. Não por coincidência, há essa casual observação [feita por Aitchinson] de que é ‘um desses trabalhos em que a arte encontra a ciência e a ciência encontra a arte’.<sup>122</sup> (HUSEMANN, 2004, s/p)

Esse aspecto é bastante evidente quando, por exemplo, Müller faz um exame de ressonância magnética no crânio e Bill afirma ter recebido o resultado por e-mail. Não sabemos, obviamente, se as imagens são mesmo de Ivana. Ao exibir os resultados no telão, Bill Aitchison se levanta com uma espécie de régua na mão e aponta para os

---

<sup>121</sup> Husemann (2004) diz ser essa uma das poucas ações em que Aitchison executa fora de sua cadeira, a fim de retomar algum aspecto da história.

<sup>122</sup> No original: “It stays unclear, if she really undertook all these experiments and try-outs to find out the answer to her basic question. (...) So for example when we observe Ivana and a group of friends while they are spread all over the floor in a room, resting with their heads on scales to measure the weight of their head during heavy and light thinking. It seems much more plausible, that science and theatre are confronted here in a format of performance (the lecture-performance) that is compatible with both to focus on research and experiment as integral parts of theatre work. Not by coincidence, there is this casual remark about “artistic projects where theatre meets science and science meets theatre’.” (HUSEMANN, 2004, s/p)

sombreados da imagem – típicos de qualquer exame desse tipo – e afirma que determinadas manchas podem corresponder a determinados movimentos do pensamento, do tipo “pesado”, e outros, do “leve”. O exame é acompanhado por uma carta do médico, um possível laudo, que diz não ser possível explicar ou determinar, através dessas imagens, o estado do pensamento de I.M., assim como também não percebe nenhuma anormalidade nos resultados. Bill afirma, então, que nós (os artistas e seu público) podemos interpretar esse material, visto que a ciência “não pode mensurar uma metáfora”, mas “I.M. eu acredito que pode”.

No entanto, é possível afirmar que, se no início, percebemos um certo empenho em executar experimentos com mais afinidade científica, ao final, aquilo que é exibido como documento, começa a ganhar outra qualidade.

Bill Aitchison diz que há um ponto de mudança na investigação, que é quando I.M. decide “esvaziar” seus pensamentos e assim, não pensar. Os “documentos” de I.M ganham uma qualidade mais abstrata: quando Müller, por exemplo, corre nua por um pasto ao som de um rock, a fim de tentar encontrar respostas para o que ela investigou até aquele momento; ou quando tenta reproduzir as “imagens de seu pensamento” com desenhos, à primeira vista, indiscerníveis, cheios traços e pontos bagunçados. Aitchison, inclusive, diz ter dificuldade em interpretar esse material, desenho que começaria a sugerir uma certa confusão mental. Ao passo que I.M. vai repetindo os experimentos, se perde neles, querendo ficar mais isolada, e se vê presa no último quadro da investigação. Até o dia daquela apresentação, Bill diz que Ivana segue nessa mesma experimentação; logo, é algo que não pôde, ainda, encontrar uma solução.

Tentando dar algum sentido a esses passos de I.M, Aitchison diz que: “Depois do experimento de não-pensar, suas expressões ficaram mais fragmentadas, mais pessoais. As relações pensamentos e linguagem não estão mais claras. Ela não usa mais palavras, elas falham” (AITCHISON; MÜLLER, 2003). Ou seja, desponta para uma relação conflituosa entre imagem e palavra até nos “pensamentos” de Ivana.

No entanto, essa “falha”, localizada nos pensamentos de I.M, já ao fim de sua pesquisa, pode ser vista como uma qualidade que permeia a estrutura de toda a apresentação. Há um atrito entre imagem na tela e aquilo que é verbalizado tanto por Bill quanto por I.M, até mesmo nos depoimentos dos convidados: é preciso sempre fazer um “esforço” (ou trabalho) para poder ler essas imagens, ler esses experimentos, para poder

ler as imagens da maneira como são narradas por Bill ou conseguir “ouvir” e “ler” o pensamento de I.M. Por exemplo, o que mostra um experimento em que a artista pula em uma cama elástica para decantar seus pensamentos? Há algo nesse jogo, entre uma coisa e outra, que sempre escapa e é dúbio, oferecendo uma abertura na leitura dessa cena. Podemos dizer que, de modo mais evidente, há esse ruído também entre Aitchison e I.M.

(...) I.M. aparece como uma posição discursiva dentro das tentativas de Aitchison em dar sentido ao pensamento de Ivana Müller. Como público, nós somos convidados a identificar I.M. como Ivana Müller, em outras palavras, atribuir o processo de pensamento representado por Aitchison a Ivana Müller, como origem desses pensamentos representados no palco. Ao mesmo tempo, entretanto, a ênfase na ausência de Ivana Müller na representação teatral de seus pensamentos, destaca a distância entre o movimento do pensamento dela e a expressão que esse pensamento encontra no discurso. Em *O quão pesados são meus pensamentos*, Ivana aparece apenas como ausência. Toda a performance pode ser lida em fazê-la presente por meio da reconstrução das suas tentativas de fundamentar seu próprio pensamento.<sup>123</sup> (BLEEKER, 2009, p. 155, tradução nossa)

Esse jogo entre a figura de I.M e a de Bill, que não pode ser percebido como um mero mediador, provoca entre eles uma cisão e um enlace, ou uma sobreposição – se ele é aquele quem manipula os materiais e Ivana é a suposta “pensadora” (BLEEKER, 2009, p. 151), não podemos, entretanto, afirmar o que pertence a cada um.

Ainda que exista um contraste no comportamento de ambos, percebemos que certas coisas escapam. Se esse Aitchison “menos efusivo”, mais “acadêmico” pode aparentar um distanciamento em relação a abordagem do material, também não é possível considerá-lo apenas a voz do pensamento de I.M. Mesmo sendo aquela que “pensa”, foi a própria I.M quem executou e percorreu os passos da pesquisa. Aitchison, que - teoricamente - apenas os “manipula”, opera sobre eles, precisa também conferir uma certa leitura, uma certa perspectiva aos documentos, visto que, isoladamente, nada significam.

Na cena, o que acontece é que o papel inicial de Aitchison como mero palestrante, começa a deixar revelar certas características que o confundem com I.M. Por exemplo:

---

<sup>123</sup> No original: “I.M. appears as a discursive position within Aitchison’s attempts at making sense of Ivana Müller’s thinking. As audience, we are invited to identify I.M. with Ivana Müller, i.e. to ascribe the process of thinking represented by Aitchison to Ivana Müller, as the origin of the thoughts represented on stage. At the same time, however, Ivana Müller’s emphatic absence from the theatrical representation of her thinking highlights the distance between the movement of her thought and the expression this thinking finds in discourse. In *How Heavy Are My Thoughts?* Ivana Müller only features as absence. The entire performance reads as an attempt at making her present through a reconstruction of her attempts at grounding her being in her own thinking.” (BLEEKER, 2009, p. 155).

quando I.M. experimenta tomar alguns copos de vodka para descobrir quais pensamentos se diluem (pois, segundo Aitchison, o álcool é bom para “diluir impurezas”), ele enche seu copo de água e toma. A imagem desse movimento dele junto com o dela, ao fundo, provocam, visualmente, um certo eco, simultaneidade ou duplicidade dessas ações.

Imagem 7: captura de tela da gravação de *O quanto pesam meus pensamentos* (2003), em 40 minutos e 26 segundos. Em cena, Bill Aitchison sentado e Ivana Müller no telão. Os dois bebem um copo com água.



Fonte: vídeo hospedado no *site* Vimeo, no canal de I.M Company. *Link* na bibliografia.

Outro exemplo, já mencionado, é quando ele executa quase que um passo de dança para demonstrar o que se passou internamente no corpo de I.M; ele não faz isso apenas para “retomar a história”, mas para criar uma sobreposição de sua figura a dela.

O experimento que se segue a esse é deflagrado pelo encontro de I.M. com um tal “amigo Bill”. Aitchison lê uma anotação feita por I.M na qual ela diz que esse amigo é “um cara legal, mas um pouco cansativo, com um tom de palestrante”. Obviamente, isso gera uma situação cômica, pois a descrição resvala na própria figura de Bill Aichison, mesmo sem termos certeza de que ela se refere a ele. Esse “amigo”, segundo relata, além de ser muito bom em “trampolim” (I.M faz um experimento em uma cama elástica) é

quem oferece a ela uma outra perspectiva para a expressão “meus pensamentos” – título do espetáculo. Aitchison lê:

Os pensamentos não podem ser seus. Você não pode possuí-los. Eles têm uma propriedade comum. Ao contrário, eles podem possuir você. Como se eles tivessem uma vida própria. Pensamentos não podem ser criados ou destruídos; eles simplesmente viajam de uma pessoa para outra. (AITCHISON; MÜLLER, 2003)

Essa colocação do “amigo Bill” já sugere essa confusão ou indiferenciação entre os dois. É, nesse sentido, que há um jogo na encenação que se mostra mais complexo do que colocar Bill Aitchison como mero mediador ou palestrante. No artigo “Thinking Through Theatre” (2009), Maaïke Bleeker vai esmiuçar, em termos filosóficos, essa relação de distanciamento e aproximação, que é também onde ambos – Aitchison e I.M. – se forjam. Em linhas gerais:

Nós somos pensados ao invés de pensar. Isso é muito bem ilustrado em *O quão pesados são meus pensamentos*, desde que I.M. emerge de como Aitchison pensa sobre os pensamentos de Ivana Müller, e ‘por isso, I.M.’ [portanto, “eu sou”]. Com a reconstrução dele dos pensamentos de Ivana Müller, ele prepara a cena para que I.M. apareça a partir de uma posição em que nós assumimos; como uma posição em que nós, imaginariamente, entramos no campo da consciência de Ivana Müller. “Penso, logo existo”, “Penso, logo I.M.”: como a *diferença* de Derrida, essa diferença toca no cerne do que está em jogo aqui.

*O quão pesados são meus pensamentos* mostra, em termos deleuzianos, o pensamento como algo que acontece “entre”: entre pessoas, entre pessoas e coisas com as quais elas se veem confrontadas. É exatamente a tentativa de se excluir do resto do mundo que resulta na crescente loucura de Ivana. A concepção de Deleuze e Guattari do pensamento como algo que acontece “entre”, abre para a compreensão do pensamento como um movimento em processo através de formas culturais (conceitos, composições, conhecimento) no qual nós participamos e emergimos como sujeitos.<sup>124</sup> (BLEEKER, 2009, p.157, tradução nossa)

---

<sup>124</sup> No original: “We are being thought rather than thinking. This is nicely illustrated in *How Heavy Are My Thoughts?*, since I.M. emerges from how Aitchison thinks through Ivana Müller’s thoughts, and ‘therefore I.M.’ With his reconstruction of Ivana Müller’s thinking, he sets the stage for I.M. to appear as a position for us to take up; as a position from which to imaginarily enter Ivana Müller’s field of consciousness. ‘I think therefore I am’, ‘I think therefore I.M.’: like Derrida’s *différance*, this difference touches the core of what is at stake here. *How Heavy Are My Thoughts?* shows thinking in Deleuzian terms as something that happens ‘in between’: between people, and between people and the things they find themselves confronted with. It is precisely the attempt at excluding the rest of the world that result in Ivana Müller’s increasing madness. Deleuze and Guattari’s conception of thinking as happening ‘in between’ opens towards an understanding of thinking as a movement proceeding through cultural forms (concepts, compositions, knowledge) in which we participate and from which we emerge as subjects.” (BLEEKER, 2009, p.157).

Na verdade, esse “entre” já nos foi dado desde a linguagem: quando Aitchson diz I.M, ele se refere a Ivana e a ele próprio. Algumas construções de frase se tornam até indiscerníveis, por exemplo: Bill diz “*I.M could...*” (= “I.M poderia”), no entanto, ao pronunciar rapidamente, podemos também ouvir apenas “*I could*” (= eu poderia). O jogo ambíguo com o qual a palestra nos desafia todo o tempo, parece ser o que sustenta mesmo a primeira questão de Ivana: a de dar conta do peso imensurável que é estar em relação com o mundo.

Essa relação, como próprio Bill enuncia no espetáculo, não pode ser resolvida plenamente em termos científicos nem mesmo filosóficos. O trabalho de Müller nos mostra isso: nenhum dos especialistas é capaz de ajudá-la. Entretanto, o mais belo é perceber que ela não se dobra às negativas que recebe. Por mais que I.M esteja “confusa” em suas experimentações, precise estar isolada para esvaziar seus pensamentos ou utilizar uma balança para medir o peso de suas ideias, ela prossegue. Aquilo que para nós - seus espectadores – pode parecer absurdo ou inconcebível, para ela é a possibilidade de prosseguir até esgotar suas tentativas. Enquanto não há resposta, há tentativa.

Müller deu tudo de si e não tem mais para onde ir; fica presa no último quadro de sua experimentação. Seus materiais de trabalho, portanto, permanecem dispersos em seu computador – estado em que Bill os encontra. Logo, ele é quem forja uma estrutura para a apresentação desses materiais. Dessa maneira podemos refletir com Rancièrè (2010):

a “ficção”, em geral, não é a bela história ou a vil mentira que se opõem à realidade ou que se querem fazer passar por ela. *Fingire* não significa inicialmente fingir, mas forjar. A ficção é a prática dos meios de arte para construir um “sistema” de ações representadas, de formas agregadas, de signos que se respondem. (RANCIÈRE, 2010, p. 180)

Bill não está mentindo, fingindo para aqueles que assistem; ele constrói um universo ficcional. Seu trabalho é oferecer algum sentido para esse material levantado e produzido por I.M. É ele quem tenta nos explicar o que aconteceu. Por mais que Bill – hipoteticamente – estivesse trabalhando de maneira fiel ao que IM deixou registrado, ela – Ivana - não pôde relatar nada. Ela esteve presa em seus pensamentos. Assim sendo, somente operando nos vazios deixados pela coreógrafa é que Bill pôde tentar compreender o absurdo de I.M; ou seja, ele pôde construir e imaginar a sua ficção.

Imagens 8 e 9: Ivana Müller experimentando o peso de seus pensamentos. Na esquerda, os pensamentos pesados. Na direita, os pensamentos leves.



Fonte: *site* da artista, na página em que ela insere a sinopse do trabalho.<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> Disponível em <https://www.ivanamuller.com/works/how-heavy-are-my-thoughts/>

## 6 PLATAFORMA ÀRÀKÁ: A PREPONDERÂNCIA DA CENA

(...) a língua, por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade.

Grada Kilomba<sup>126</sup>

A Plataforma ÀRÀKÁ<sup>127</sup>, formada pelos artistas brasileiros Laís Machado e Diego Araújo<sup>128</sup>, cria, em 2020, a palestra-performance *Experimento Concreto*. Apresentado (e produzido a convite) no Festival Complexo Sul<sup>129</sup>, esse trabalho foi condicionado à pandemia de COVID-19, que no mesmo período, ainda representava um risco grave e iminente para o mundo todo. Logo, *Experimento*, primeira palestra-performance da Plataforma, foi executado de maneira remota, na medida em que o isolamento social estava vigente e havia uma flexibilização restrita para encontros presenciais. Artistas e público se encontraram utilizando uma plataforma de transmissão *online*, para a performance executada ao vivo<sup>130</sup>, em um teatro.

A escolha por analisarmos esse trabalho compreende a seguinte perspectiva: primeiro porque atende à vertiginosa experiência tecnológica dos últimos anos de produção e fruição de espetáculos “remotos”. Em segundo lugar, porque se trata de um exemplo que dá a ver o interesse dos artistas brasileiros em explorar a palestra-performance. Por fim, porque os artistas apresentam uma obra em que, diferentemente dos outros dois casos abordados aqui, a forma da palestra é desestabilizada, permitindo ser fortemente atravessada por uma dimensão mais teatral.

---

<sup>126</sup> KILOMBA, 2008, p. 14

<sup>127</sup> É possível ler um pouco sobre o trabalho de ÀRÀKÁ – Plataforma de Criação em Artes, no site dos artistas. Disponível em: <https://plataformaaraka.wixsite.com/araka>.

<sup>128</sup> Ainda que no site da Plataforma ÀRÀKÁ possamos encontrar o nome Diego Pinheiro, o artista, atualmente, se identifica por Diego Araújo, utilizando a grafia

<sup>129</sup> O festival com curadoria de Filipe Vidal, Daniele Avilla Small e Paulo Mattos, foi transmitido inteiramente de maneira remota e reuniu artistas, pesquisadores sobre o formato da palestra-performance, com palestras e espetáculos. Todas as apresentações proporcionadas pelo festival foram apresentadas via plataforma de reuniões virtuais.

<sup>130</sup> Pude assistir à apresentação nesse dia; logo, esse texto também tem reflexos de um olhar/memória de espectadora.

Logo, ainda que esse trabalho dos artistas soteropolitanos tenha sido produzido sob o contexto de isolamento social, eles resolvem muito bem esse distanciamento. Jogam com a possibilidade de a câmera que filma a cena, produzir e montar imagens poéticas, enquanto ouvimos os recortes teóricos sobre um Brasil falido, que segue violentando, diariamente, os corpos de mulheres e homens negros.

É importante frisar que Machado e Araújo são artistas que desenvolvem trabalhos nos campos da escrita, da música, das artes visuais. Fundadores dessa plataforma de pesquisa, os artistas possuem trabalhos importantes como o espetáculo *Quaseilhas*, concebido por Diego Araújo e apresentado inteiramente no idioma africano Yorùba; e o espetáculo *Obsessiva Dantesca*, de forte presença musical, com Machado performando em cena. A Àràkà – Plataforma de criação em arte é descrita pelos próprios artistas:

Àràkà se configura, pois, como um espaço multiartístico, aliando performance, teatro, música, artes visuais, audiovisual, novas mídias e literatura. Busca promover criações artísticas multidisciplinares, intercâmbios e residências artísticas com criadores negros e negras, nacionais e internacionais. As conexões, a partir destas ações, se tornam uma das grandes características da plataforma: a concepção de redes entre estes criadores, da diáspora e da África. (...)

Àràkà é uma palavra do idioma yorùbá que significa “aquele que se expande” ou “aquele que se auto ilumina”. O nome também é associado a divindade Òṣùmàrè. (ÀRÀKÁ, *site* dos artistas)

Tendo em vista a interdisciplinaridade que os artistas constroem em seus percursos, a cena dá a ver essa dimensão. Se nos casos anteriores comentamos uma organização espacial menos inflexível quanto à disposição de seus elementos, com Àràkà a cena ou a forma da palestra adquire quase que a dimensão de uma instalação. Mesmo com a transmissão bidimensional da tela de nossos computadores (ou televisores), o espaço se expande, a palestrante pode percorrê-lo; não há uma rigidez frontal. A tela é apenas aquela que marca o distanciamento espacial, um anteparo, entre o público e a obra.

## 6.1 EXPERIMENTO CONCRETO (2020)<sup>131</sup>

Em cena, quem palestra é Laís Machado. As câmeras que filmam o trabalho, exibido em tempo real, têm um papel fundamental na produção dessas imagens. Elas são editadas; ou melhor, montadas ao vivo, sob o olhar de Diego Araújo, que se mantém na mesa de operações, fora de cena. Aqui, ao falarmos em montagem, se trata da montagem audiovisual mesmo – os artistas estão lidando com os pedaços de som e imagem que captam da palestra. Essa informação, inclusive, nos é dada ao final da apresentação, quando os artistas conversam com o público que esteve presente nesse dia.

Na verdade, logo de início, percebemos que essas imagens têm uma força poética. Melhor dizendo: a câmera não transmite simplesmente a performance e não enquadra inteiramente o espaço cênico; essas câmeras nos mostram fragmentos dele, produzindo imagens que, sob a operação de montagem, se sobrepõem umas às outras em um efeito de transição. A câmera pode percorrer o espaço, captar detalhes, oferecendo fragmentos de imagens que se fundem e se revelam lentamente, enquanto ouvimos a voz da artista.

De início, podemos ver detalhes do corpo da artista – seus olhos, pés, mãos, boca, braços que se sobrepõem, em ângulo fechado, a imagem de uma série de vidros disposta em cima de uma mesa – copos, taças, jarras. A artista fala, mirando a câmera, sentada em cima da mesa, segurando umas das taças com líquido dentro e gesticulando, rodeada por esses objetos, com corpo desnudo.

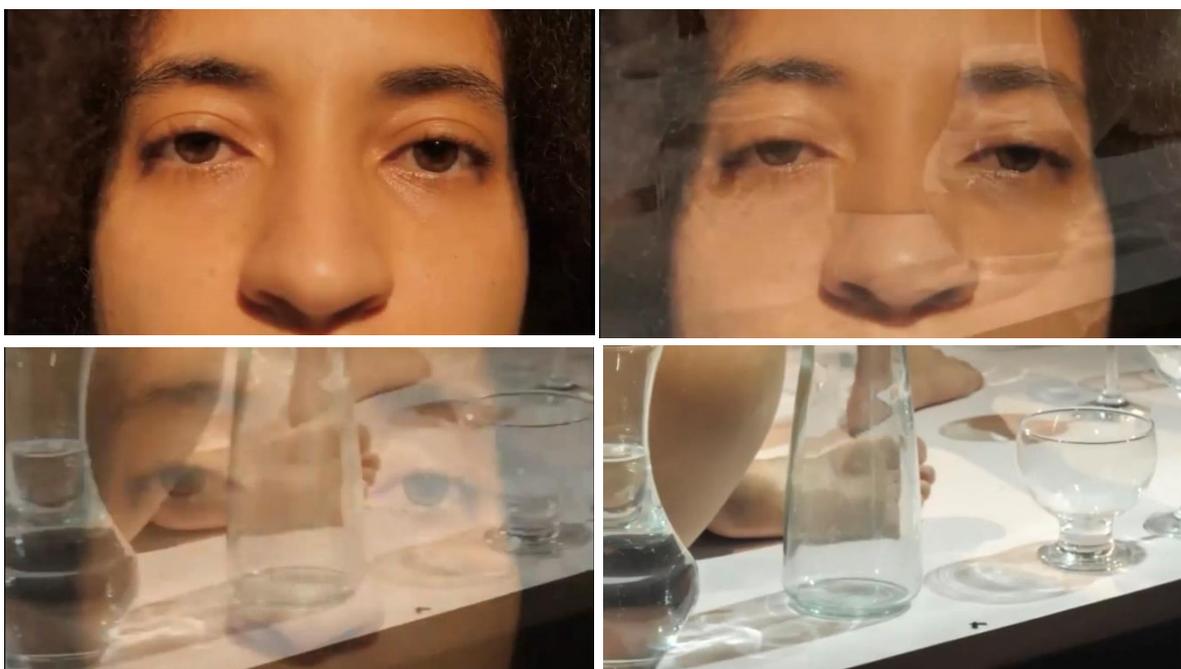
Aliás, nesse aspecto, é impossível não abrir um parêntese e lembrar do trabalho dos artistas colombianos do Mapa Teatro, especialmente, quando compõem o seu *Testigo*, já mencionado. Nesse caso, um trabalho feito de maneira presencial entre artistas e público, mas que recorrem aos telões postos em cena para compor um emaranhado poético entre as imagens. Essas telas simultâneas, e algumas transparentes, permitem que o fundo vaze e elas se sobreponham. A cena ganha um ar de reescritura, ao falar da memória de um bairro, no qual uma imagem se inscreve sobre a outra. É um modo de utilizar o recurso da montagem para fazer com que as imagens perdurem, tenham uma

---

<sup>131</sup> Concepção, direção, produção, texto, roteiro, caracterização e arte: Plataforma ÀRÀKÁ – Diego Araújo e Laís Machado. Iluminação: Luiz Guimarães. Transmissão *live*: Olho de Vidro Produções. Duração aproximada de 53 minutos.

duração, enquanto ouvimos os relatos dos moradores do Cartucho. De modo análogo, as imagens em *Experimento* também carregam uma duração.

Imagens 10, 11, 12 e 13: captura de tela da gravação de *Experimento Concreto* (2020) no primeiro minuto. Sequência de quatro instantes seguidos, nos quais há uma transição entre as imagens: dos olhos da performer (esquerda superior) até os vidros da mesa (direita inferior) serem revelados. Em cena, a performer Laís Machado.



Fonte: vídeo cedido pelos artistas.

Em uma espécie de introdução, Machado nos diz que para os brasileiros homens brancos, letrados, ricos e dentro dos circuitos acadêmicos, entre fins do século XIX e início do século XX, a “maior vergonha” era estar em meio aos povos indígenas, negros e seus descendentes. Esses últimos, entre os muros científicos/acadêmicos, eram chamados de mestiços. Sob o olhar de uma política internacional europeia racista, o Brasil era tido como um “laboratório racial” para o mundo todo, dada a sua população “pitoresca”. O país, que se tornava uma República, desejava se integrar à essa política mundial, calcada no eugenismo.

A artista pontua que foi a partir da chegada do escritor francês Arthur Gobinou, em 1869, ao Brasil, que os olhos internacionais se voltaram de maneira definitiva à formação dessa nova república, com suas ideias e publicações eugenistas. Gobinou descrevia um país que estava “condenado à uma degeneração”, dada sua “extrema e descontrolada” miscigenação. Ao criar a ideia de um país pervertido, selvagem, condenado à loucura, primitivo, por conta de seu povo mestiço, o francês escreve que a única coisa que poderia “salvar” esse Brasil-República era investir em uma política de migração europeia. Esse país “moderno” que o Estado brasileiro queria propagar é levado ao I Congresso Internacional das Raças, em Londres, no ano de 1911, sob a liderança e representação de João Batista de Lacerda. Esse médico, homem branco, brasileiro fala aos seus “ouvintes” nesse congresso. Essas informações nos são dadas na performance. O texto de Lacerda, inclusive, é uma publicação facilmente acessível em sites de busca pela internet.

Machado segue pontuando que o congresso se ocuparia de modos de debater, compreender e resolver globalmente as “questões raciais” nas colônia/ex-colônias europeias. Porém, ao confrontar documentos, nos afirma que é notório e declarado o interesse brasileiro em apenas oferecer uma “propaganda” da nova República e não debater absolutamente nada nesses termos. Assim como nenhum dos outros países parecia querer nada além de seus próprios interesses. Dentro desse quadro introdutório, a artista, então, desvela as camadas profundas do racismo, da violência, das desigualdades sociais que condenaram e dizimaram os povos negros, indígenas, calcadas no agronegócio, na política internacional, nos tratados pseudocientíficos desde os primeiros tempos históricos republicanos.

As imagens que são montadas para o público não oferecem planos fixos, elas passeiam pela mesa, pelo corpo da artista, seus gestos; não necessariamente estão coladas ao discurso, de modo a enfatizá-lo, ainda que enquadrem, por vezes, o rosto da artista que fala.

Machado se retira e a câmera mira, em plano fechado, uma taça sendo excessivamente enchida até seu transbordamento – essa imagem perdura até que ela retorna para cena, com outro figurino – uma calça e uma blusa. Enquanto coloca seu sapato, segue sua enunciação; mas agora, Machado trabalha um ritmo mais acelerado na vocalização do texto e se dirige diretamente à sua plateia, acentuando o “vocês”, saudando aqueles/aquelas que assistem. Afirma que não irá ler o texto de Lacerda e que uma pasta

na internet será enviada a quem assiste, após a apresentação, por meio da caixa de diálogo da sala virtual, junto a outros textos complementares importantes. Aliás, sempre que a artista tocar em um aspecto que não poderá ser abordado no curto espaço de tempo da palestra, indicará que há um artigo armazenado.

É interessante, ainda, o uso que os artistas fazem tanto da plataforma assim como da instantaneidade da internet. Se uma palestra usualmente trabalha com a frontalidade, e com essa ênfase em suas qualidades orais, enunciativas, essa performance amplia nossa percepção. A câmera também exige nossa percepção atenta – ela recorta, caminha, às vezes, escolhe apenas alguns detalhes da cena para nos oferecer – ela nos convoca para mergulhar na cena, experimentar seus objetos. Esse enquadramento da câmera, apesar do enquadramento da sala virtual, se move. Dentro do recorte bidimensional, que o excessivo uso das telas pode nos oferecer, os artistas oferecem uma outra experimentação dessas imagens. Além do mais, esses recursos das plataformas de reunião são utilizados de forma a diminuir o lapso da presença física e fazer transbordar, perdurar o que a cena nos apresenta. O público, ao receber uma bibliografia para ler em casa, pode percorrer – pelo menos em parte – o material, as leituras realizadas pelos artistas para construíram a palestra.

O ato de leitura, portanto, adquire um duplo estatuto: o de uma leitura anterior, feita pelos artistas, que designa também um estudo para compor a palestra, e a de uma leitura futura que transborda para o espectador, aos artistas compartilharem essas páginas, para que o público as leia.

Há uma outra característica importante: os artistas não utilizam uma tela dentro da própria cena, visto que a tela dos computadores, celulares, dispositivos eletrônicos já é o que viabiliza a exibição do trabalho. Entretanto, há a projeção de slides, em tamanho reduzido, entre a materialidade da cena e a espectralidade da tela. Em outras palavras, há um slide, uma espécie de letreiro, que permanece visível ao longo de toda a transmissão, na própria tela que transmite. Nele, os artistas expõem algumas poucas fotografias dos sujeitos históricos que mencionam, assim como intertítulos, que localizam as partes da apresentação e sintetizam os movimentos de mudança do texto.

A artista localiza o espectador no percurso que fez para produzir aquela palestra – enfatiza os pesquisadores com os quais conversou, localiza o tempo “quando estava preparando” o que ia dizer, cita entre aspas alguns dos textos que foram lidos para a

palestra. Há essa espessura temporal oferecida àqueles/as que estavam presentes na transmissão. Se falamos do ato de criação, nesse caso, trata-se da criação de uma palestra como cena artística, marcada por uma forte teatralidade que, às vezes, desconstrói e subjuga o formato palestra. É dessa maneira que o trabalho vai compondo seu aspecto autorreferencial, na medida em que aponta para as condições que o engendram como ato artístico.

Imagem 14: captura de tela da gravação de *Experimento Concreto* (2020), em 14 minutos e 40 segundos. Na cena, a performer Laís Machado.



Fonte: vídeo cedido pelos artistas.

O palco se compõe por uma pequena banquetta e mesa repleta de vidros, alguns cheios e outros vazios – um lugar duplo que pode remeter tanto a uma mesa de experimentos, quanto a uma festa que termina. Machado percorre o palco, coloca seu computador sobre a mesa e ao longo da sua apresentação, também sobe no móvel, senta-se e caminha em cima dele.

A artista afirma que não irá ler o texto de Lacerda para o congresso de Londres, pela sua extensão e qualidade deploráveis na citação dos povos pretos e “mestiços”. Nos diz, entretanto, que esse texto é visto aos olhos internacionais como uma “propaganda benéfica” para o país, enquanto a população conhecia o genocídio, o estupro, todo tipo de

barbárie e violência. Frisa que destacará três pontos dessa publicação em torno dos termos que Lacerda cita: “homem negro e homem branco - raça e espécie”, “tipo étnico variável” e “criação da raça latina”. São esses recortes teóricos que ela irá desdobrar. Sobre o tal “evento” internacional, diz também que tamanha a sua complexidade não daria para ser abordada ali e que, na verdade, foi um espaço para que as grandes metrópoles reafirmassem a opressão que mantinham em suas colônias e ex-colônias.

A partir dos argumentos lançados por Lacerda, amparados por uma roupagem “científica”, a artista dispõe na mesa uma mistura de água, óleo, vinho, em um gesto de desvelar a violência desse discurso falsamente científico que explicava a “mistura racial”. Entretanto, nos mostra que, por ser um congresso que reunia eugenistas, a pseudociência estava escancarada e, dolorosamente, legitimada dentro dos circuitos acadêmicos. No artigo “Racismo disfarçado de ciência: como foi a eugenia no Brasil”, do escritor Ale Santos, publicado no Portal Geledés<sup>132</sup>, em 2020, podemos ler:

A eugenia brasileira e a Academia conviviam lado a lado: foi entre os professores das primeiras faculdades de medicina, os políticos e os sociólogos que ela cresceu. Boa parte dos nomes desses eugenistas é familiar – eles batizam ruas e avenidas País afora. Esta é a história deles. (...)

O Brasil pós-abolição do século 19 era um terreno fértil para os disparates da eugenia. Tinha uma população negra gigantesca e paupérrima. A sociedade também se tornava mais miscigenada – e distante de qualquer ideal eugenista de brancura. Imbuídos das ideias que cresciam na Europa e nos EUA, brasileiros influentes se mobilizaram em um projeto de construção de uma “raça superior”, ou seja, branca. E a noção de uma seleção artificial que promoveria nascimentos de maior qualidade foi se instalando em universidades, hospitais e até na política. (...)

Ao contrário de boa parte dos eugenistas, Batista [*João Batista de Lacerda*] via a miscigenação como uma estratégia interessante. Ele supunha que a força do “sangue branco” diluiria o “sangue negro”. Batista calculava que, se o embranquecimento fosse estimulado e novos africanos não chegassem ao País, “no espaço de um século, os mestiços desaparecerão do Brasil, fato que coincidirá com a extinção paralela da raça negra entre nós”, escreveu. As ideias de Batista acabaram abandonadas pelo próprio movimento – até porque não faziam o menor sentido; a mistura que a miscigenação promove não pende para nenhum lado.

A tal hegemonia branca teria de vir de outro jeito. (SANTOS, 2020, s/p)

---

<sup>132</sup> A publicação foi anteriormente publicada pela Revista Super Interessante, em 2019.

O artigo de Santos pontua que as ideias eugenistas eram endossadas por “intelectuais brancos” muito influentes nas redomas médicas, literatas e condicionaram leis importantes na política de imigração de povos negros, asiáticos e até nos acordos matrimoniais entre casais. As definições dessa influência foram ecoando nas décadas seguintes, definindo não somente as políticas de imigração, mas as de acesso à educação, de manifestação cultural, até em eventos de beleza “que elegiam as crianças e adultos com as melhores ‘qualidades eugênicas’” (SANTOS, 2020, s/p). Apenas após o “trauma do Holocausto, a eugenia, finalmente, perdeu força na política e na Academia”; entretanto, “ainda que as ciências tenham abandonado oficialmente a eugenia, os estereótipos difundidos por seus precursores ainda encontram lugar na sociedade” (SANTOS, 2020, s/p).

Nesses termos, retornamos à performance. Machado pontua que para falar sobre a pseudociência do eugenismo, precisa falar do método científico, que se baseia na observação de fenômenos de toda ordem para elencar hipóteses, que podem estar sempre em modificação, correção, reelaboração. Percebe-se que a câmera não nos oferece a visão de todo o espaço cênico, mas se move livremente enquadrando ângulos e detalhes da artista, captando às vezes um gesto, um elemento da cena. A essa altura, a artista opera uma ação interessante: na medida em que expõe o raciocínio e o projeto eugenista de apagamento dos corpos pretos, mestiços, começa a fazer com que os vidros da mesa ora despenquem ao chão ora sejam arremessados, marcando, reforçando uma gestualidade teatral, que irá se repetir até o encerramento.

A câmera segue esses cacos de vidro no chão. Podemos pensar que assim como os argumentos dessa violenta pseudociência eugenista são desarticulados, contra-argumentados, desmontados, esses elementos de cena são quebrados. Esses vidros, inclusive, oferecem um certo perigo: mesmo em um ambiente controlado, se algo escapar, o caco de vidro pode ferir. Dessa maneira, se desenha a própria imprevisibilidade da performance.

A noção eugenista do “experimento” racista de Lacerda vincula características físicas de negros e mestiços a comportamentos sociais ou, ainda, ressaltando uma capacidade intelectual “surpreendente” nos mestiços. O “mestiço inteligente”, preconizado no discurso de Lacerda, seria aquele/a que escolhia um branco para se relacionar sexualmente. Esses trechos descritivos do texto do médico são lidos pela artista.

O que Machado desenha, na cena, é a desarticulação desse pensamento pseudocientífico, violento, defendido por homens brancos da “nova nação brasileira republicana”, construído para perpetuar um sistema de opressão e violência contra os corpos pretos, revelando-o, desvelando-o. Esse país que mirava o futuro e projetava uma modernidade, na verdade, colocava os corpos, as individualidades pretas, indígenas, subjugadas a um discurso que se chancelava como científico. Ou melhor, esse discurso mantido em territórios acadêmicos, culturais, econômicos, legislativos exibia o seu intento exploratório, colonizador. E esse passado ainda não acabou, conforme a cena de *Àrãká* nos mostra.

Imagem 15: captura de tela da gravação de *Experimento Concreto* (2020), em 49 minutos e 32 segundos. Na cena, vidros quebrados no chão e a mesa já mais vazia.



Fonte: vídeo cedido pelos artistas.

A cena salta para os anos de 1950, a fim de refletir os impactos da propaganda do Brasil República nos dias correntes e cita intelectuais negros como Alberto Guerreiro Ramos, que analisa o censo dessa época. Toda vez, inclusive, que a artista vai promover os saltos dos recortes teóricos que dispõe, ela os demarca, anuncia. Esse sistema censitário não achava por bem “obrigar” nenhum indivíduo a fazer sua autodeclaração étnico-racial. Machado, então, elenca uma série de termos utilizados popularmente para se referir à

população que se identificaria no recorte “outros”, oferecido pelo censo. Apenas os brancos estavam inteiramente mapeados pelas pesquisas; os povos pretos, apagados.

A artista/palestrante promove novos saltos temporais para anos mais recentes, mapeando e citando outros movimentos teóricos-políticos que reivindicavam essa percepção das diferenças entre os indivíduos negros no Brasil. Cita Sueli Carneiro da Cunha, Nei Lopes, intelectuais que mobilizam o reconhecimento da diversidade e das individualidades dos corpos negros, e, fundamentalmente, uma estratégia política que reivindique reparações históricas, longe das generalizações sustentadas desde a fundação desse país.

Em um último bloco, perpassa discussões sobre a autodeclaração e a heteroidentificação, as políticas públicas, e ainda, correntes que pensam o colorismo. A artista pontua, inclusive, que *poder* pensar em privilégios é um privilégio apenas dos corpos brancos, que sempre tiveram suas individualidades e subjetividades reconhecidas e resguardadas, por um país que foi projetado para eles. Afirma que é impossível lidar com a complexidade das discussões raciais no Brasil, fazê-las se esgotarem em um tempo tão breve de diálogo. Certamente, também, essa palestra (ou performance) vai se completando, marcando seu inacabamento e seu processo aos poucos: a impossibilidade de esgotar ali abordagens complexas; o envio de referências bibliográficas para o público poder pensar em outros ambientes; as imagens que não são fixas e que ao se sobrepreem, se rasuram.

Percebe-se, ainda, que o espaço cênico, com seus objetos mais dispersos, ganha uma textura, ao passo que a imagem que é transmitida para nós não se associa de forma redundante à palavra que é vocalizada. Ainda que em alguns momentos, tenhamos também a palestrante enquadrada ao redor de sua mesa, mexendo em seu computador. Entretanto, essa disposição surge aqui, mais alargada.

Na cena, não são projetadas novas imagens – a tela que é desenhada, na qual surgem e se organizam as ideias, é a nossa, a dos nossos aparelhos. Melhor dizendo: as imagens não são projetadas na cena, mas a partir das ações que a artista executa, em cena, é que elas são projetadas e mostradas para nós, dentro de nossa sala virtual.

Imagem 16: captura de tela da gravação de *Experimento Concreto* (2020), em 31 minutos e 54 segundos. Na cena, cacos de vidro lançados ao chão. No canto superior à esquerda da imagem, pode-se ver o letreiro que marca as divisões teóricas do espetáculo.



Fonte: vídeo cedido pelos artistas.

Um pedaço de uma mão que lê um papel, um caco de vidro no chão ao se fundirem, por exemplo, nos oferecem conexões pouco óbvias, à primeira vista, para aquilo que é falado. Há uma dissociação entre elas. A exibição e montagem dessas imagens sobrepostas ao discurso já é um modo de atravessá-lo, interrompê-lo. É belo percebermos que a palestra pode ser também um espaço em que as palavras e as imagens mostram a afirmação do corpo em seu movimento pensante, teórico, argumentativo e artístico, longe dessa apatia recorrente e, certas vezes, pouco engajada no ato de palestrar. Não deixa de ser um modo de percebermos como esse trabalho - pelo menos em relação aos outros casos estudados aqui - coloca mais em risco aquele *protocolo* das palestras-performances, que nos disse Bardiot (2019). Ao contrário, apresenta um modo de alargá-lo, de desestabilizá-lo, fazendo a cena transbordar da mesa, da tela e do papel.

Imagem 17: *Experimento Concreto* – Plataforma ÀRÀKÁ (BA). Complexo Sul 2020. Imagem criada a partir de fotos de Guto Muniz.



Fonte: *site* Questão de Crítica – Revista Eletrônica de Crítica e Estudos Teatrais. Imagem: Guto Muniz.<sup>133</sup>

A partir dessa imagem disposta acima, podemos ter uma noção de como a palestra se deixa permear pela qualidade cênica do ato performativo. O fotógrafo Guto Muniz, em artigo intitulado “Uma nova fotografia de cena – ou deveríamos chamá-la por outro nome?” (2021), expõe exatamente os desafios de se fazer registro dos espetáculos que, nesse período, começam a ser criados e apresentados inteiramente em âmbito virtual. Defende que a imagem que vemos virtualmente possui uma qualidade, uma textura, no qual exige um olhar poético também daquele que a fotografa; não basta somente fazer uma captura de tela. A imagem acima, portanto, dá a ver essa qualidade de rasura poética por meio da qual *Experimento* faz ampliar a forma ou o ato de palestrar e o modo como, em alguns momentos, nos exibiam essa dissociação entre texto e imagem.

Podemos abrir um parêntese, inclusive, para refletir que, se a palestra, em sua perspectiva tradicional, tem uma relação bastante antiga com o ensino dentro das universidades ocidentais, contribuiu para a difusão, circulação do conhecimento que dizia respeito a poucos. Nesses ambientes, sua estrutura mantinha as relações de poder desses espaços: homens brancos elitizados, do alto de sua intelectualidade, repassavam/liam os

---

<sup>133</sup> Disponível em: <https://www.questaodecritica.com.br/2021/09/uma-nova-fotografia-de-cena/>

conhecimentos dos livros aos seus discípulos, e assim, esse conhecimento era transferido. Não podemos negar que o ato de palestrar também é um modo de demarcar poderes, traçar domínios, definir quem detém algum saber que pode ser transmitido. Logo, não podemos desconsiderar que essa estrutura também contribuiu para manter, corroborar e sustentar violências.

Se pensarmos nesse congresso em Londres, já no início do século XX, esses homens tomavam a palavra, possivelmente palestrando sobre suas “propostas”, para defenderem suas “teses” a partir de uma lógica dizimadora, excludente e discriminatória. São esses fundamentos que se perpetuam e circulam naquilo que era, então, um “jovem” Brasil republicano, somados aos séculos de domínio das metrópoles europeias.

Em um artigo intitulado “A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI” (2013), o sociólogo porto-riquenho Ramón Grosfoguel, argumenta que a estrutura epistêmica das universidades ocidentais se constituiu e se impôs como preponderante, a partir do genocídio e do epistemicídio contra judeus, mulçumanos, nativos americanos, povos africanos escravizados e mulheres europeias acusadas de bruxaria, principalmente, no período colonizador. Impôs-se, violentamente, um monopólio de autoridade de conhecimento que se baseia na experiência sócio-histórica e na visão de mundo desses poucos homens às custas do extermínio de muitos povos. Disfarçadas por um discurso de “universalidade”, as teorias científicas-sociais são baseadas, na verdade, em experiências sócio-históricas de poucos:

A pretensão é que o conhecimento produzido por homens desses cinco [França, Alemanha, Inglaterra, Estados Unidos e Itália] países tenha o mágico efeito de apresentar uma capacidade universal: suas teorias são supostamente suficientes para explicar as realidades sócio-históricas do restante do mundo. Como resultado, nosso trabalho na universidade ocidentalizada é basicamente reduzido a aprender essas teorias oriundas da experiência e dos problemas de uma região particular do mundo, com suas dimensões espaciais/temporais muito particulares e “aplicá-las” em outras localizações geográficas, mesmo que as experiências espaciais/temporais destas sejam completamente diferentes daquelas citadas anteriormente. (GROSGOQUEL, 2013, p. 27)

Todo o pensamento que escapa a esses cânones seria, segundo o autor, visto como o “outro”, o “inferior”, nessas universidades ocidentais, e por isso, as experiências sócio-históricas e as concepções de mundo do Sul Global – também conhecido como mundo

“não ocidental” - seriam segregadas, apartadas de um conhecimento tomado como válido dentro das instituições de ensino. Dessa forma, é preciso considerar que a estrutura fundante do conhecimento nesses espaços são “epistemicamente racistas e sexistas ao mesmo tempo” (GROSFOGUEL, 2013, p. 28).

O autor nos propõe a pensar algo importante: a estrutura de conhecimento da universidade ocidental está ligada à uma ideia cartesiana, que inaugura o mito de produção de saber a partir de uma “não-localização”. Essa, segundo o autor, seria a “tradição do pensamento ocidental masculino” (GROSFOGUEL, 2013, p. 30), inaugurado por Descartes, em 1637, que pretende substituir Deus e produzir um conhecimento que seja equivalente a ele. Ao longo do processo colonizatório, especialmente, na África e nas Américas, os homens europeus “alcançaram qualidades ‘divinas’ que lhes davam um privilégio epistemológico sobre os demais” (GROSFOGUEL, 2013, p. 31).

Portanto, a lógica do “penso, logo existo” foi substituída pela do “conquisto, logo existo”. Esse discurso de poucos, tomado como um modelo imposto para todos os territórios colonizados, servia como uma afirmação do desejo de validar e garantir o seu domínio. Se retomamos o “experimento” que esta performance nos dá a ver, podemos pensar que são essas as bases que delimitam a fundação e a organização do conhecimento nas ex-colônias, que permaneciam nas mãos de poucos homens brancos em seu intento por construir uma “república”.

Nesses termos é impossível deixar de traçar uma interlocução com a palestra-performance *Descolonizando o Conhecimento*, de Grada Kilomba, em que a artista discorre sobre essas relações de poder (e de violência) dentro dos muros acadêmicos. O trabalho performativo de Kilomba, bastante centrado na leitura que faz de seus escritos, permanecendo sentada à mesa e revisitando suas performances anteriores, evoca exatamente essa hierarquia colonial, que sempre definiu quem e sobre o que se podia falar nesses espaços de institucionais. Ela escreve que:

A academia não é um lugar neutro, tampouco simplesmente um espaço de conhecimento e de sabedoria, da ciência e erudição, mas também é um espaço de v-i-o-l-ê-n-c-i-a. Ela tem uma relação muito problemática com Negritude. Aqui, temos sido objetificados/as, classificados/as, teorizados/as, desumanizados/as, infantilizados/as, criminalizados/as, brutalizados/as, sexualizados/as, exposto/as, exibidos/as e, por vezes, mortos/as. (KILOMBA, 2016, p.7)

Utilizando-se da palestra, tão comum nesses mesmos espaços acadêmicos, a artista descontrói essas noções do “universal”, “neutro”, “imparcial”, ligadas aos corpos brancos, como sinônimo de um conhecimento totalizante. Inclusive, desse lugar em que escrevo agora - como um corpo de mulher branca na academia - estou dando a ver as marcas desse privilégio que sempre nos resguardou posições privilegiadas: ao instrumentar, em grande parte, outros autores brancos, suas ideias, citações e teorias, por exemplo.

Logo, podemos refletir que a performance *Experimento* se encadeia por meio da apresentação dessas camadas históricas que embasam a construção de uma nação ancorada na violência do discurso e da ação racista, sob esses falsos “invólucros científicos”. Corroborados pela intelectualidade branca desde os primórdios, projetos abomináveis como o de Lacerda, que moldaram o Brasil República, circulavam validados em territórios institucionais.

Neste caso, podemos pensar que a artista trabalha com o ato de “desmontar” tanto uma ideia de nação quanto o espaço cênico, na medida, em que os elementos que compunham essa mesa terminam em cacos no chão. A mesa, de outro modo, é onde se desmonta a lógica do experimento de um país que violenta os corpos negros. Mas se torna, ainda, o espaço da “celebração” da Proclamação da República Brasileira: ao final, a artista coloca sob o móvel, um bolo repleto de cacos de vidro. Machado diz que, mesmo tendo passado a tarde toda preparando o bolo, não conseguiu terminar “a sua obra”. Sem dúvidas, não há celebração possível para um país que fracassou como pátria, que ainda se constrói sob o racismo, sob a exploração e a dizimação dos corpos pretos.

As partes apresentadas, de fato, não se encerram, não tem o intento em concluí-las, mas sim, apresentar um recorte teórico, reflexivo. Além do mais, Machado diz que percorrer a complexidade desses tempos é também percorrer sua própria história, é falar de si. Não é mesmo possível esgotar a complexidade histórica brasileira que dizimou tantos povos - e segue dessa maneira – em menos de uma hora de palestra.

Por fim, podemos perceber que há um corpo que argumenta, se investe nos movimentos e se engaja por inteiro em sua gestualidade, longe da habitual apatia de uma palestra, que busca um pretense distanciamento e uma economia de ações como qualidade de uma “isenção científica”. Sabemos que isso é falso - há sempre uma perspectiva em

toda pesquisa, até nas científicas, o que não elimina a validade de análise, o trabalho de observação e de uma experimentação que não viole o direito do outro de existir.

Imagem 18: captura de tela da gravação de *Experimento Concreto* (2020), em 51 minutos e 54 segundos. Mesa com bolo, vela, cacos de vidro e confetes.



Fonte: vídeo cedido pelos artistas.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há uma dificuldade que une todos os trabalhos dispostos: de que maneira os abordar? Como é possível descrevê-los, visto que ali, “nada acontece”? Uma artista fala, frente a seu público e dispõe algumas imagens a fim de expor um assunto que, certas vezes, não se dá nem mesmo para fins comprobatórios ou para sustentar uma tese. E se, ainda, não se propõe a explicar alguma coisa, como pensar essa cena ou essa prática, em que seus artistas se colocam tantas vezes, quase imóveis, sentados/parados diante de suas telas?

Esse traço semelhante, de uma certa disposição visual que facilmente reconhecemos, pode causar também um incômodo ou a sensação de um esvaziamento, para aqueles/as que assistem, como se ali não houvesse muito mais a ser visto, exceto pelo seu “tema”. Certamente, essa perturbação é real. Por outro lado, o “tema”, aquilo sobre o que se fala, nem sempre se encaixa na expectativa que temos de uma palestra - como o faríamos, por exemplo, no caso de Müller, que propõe pesar um pensamento? Há, portanto, nesses trabalhos, como percebemos, uma suspensão, algo que não se desenvolve de modo a ser elucidado, solucionado, que não “caminha” progressivamente. Entretanto, não há um “dentro” e um “fora” separáveis<sup>134</sup>; a despeito dessa forma mais fixa de uma palestra, algo ali se move de modo a alargar a compreensão que temos, inclusive, do ato de palestrar, se pensamos em uma prática artística. O que resta, então?

Percebemos que, esses trabalhos lidam mesmo com algo que é posto ou se expõe, para tomar conhecimento: a angústia que um pensamento pode provocar, a ideia de construção de uma nação que já nasce falida ou como a circulação de uma língua em detrimento de outra evidencia o apagamento de um povo, entre outros sentidos. Sem dúvida é possível perceber, constatar dados, tensões, contradições, violências, exclusões vividas na partilha de um convívio social, da realidade a qual pertencemos e construímos, da nossa existência como sujeitos históricos e até de condições banais de nossas existências.

Por outro lado, as artistas e seus parceiros de trabalho não estão somente elencando constatações que uma palestra, normalmente, pode nos oferecer. Há mais do

---

<sup>134</sup> A famosa escultura de Lygia Clark já nos dizia que “O dentro é o fora” (1963). Ver Lygia Clark|MoMA.

que isso: a possibilidade de vislumbrar o modo como estão construindo seus passos; ou melhor, a maneira como constroem e elaboram o gesto de palestrar e de como esse ato de expor revela as possibilidades singulares de relações entre os materiais, entre os fragmentos de mundo dados à nossa reflexão. Nesse sentido, como vimos, é um gesto que retorna a si mesmo, autorreflexivo.

A possibilidade de ver esses artistas mostrarem as ligações entre as coisas, entre uma parte e outra, é talvez, seu aspecto mais relevante. Em outras palavras: aquilo que “se mostra ao desmembrar, só se dispõe ao ‘dis-por’ primeiro. Não se mostra senão mostrando as fendas que agitam cada sujeito diante de todos os outros” (HUBERMAN, 2017, p. 80). Ao lidar com esses trabalhos é importante mencionar que para abordá-los é indispensável pensar de que maneira o gesto de dispor os caminhos de uma criação nos dá a ver a espessura temporal que eles carregam. O percurso da mão criadora revela o trabalho de um corpo que se põs por inteiro, que se investiu em examinar um aspecto, uma ideia, um fato, uma história, uma imagem – qualquer coisa que cause no artista o desejo pelo conhecimento (ou a sua partilha), que cause uma desconfiança, uma incerteza, uma dor ou uma angústia.

Pode-se reiterar que se há um “antes” percorrido pelos artistas, ele já está contido na própria obra. Percebemos que isso se dá de inúmeras maneiras: “retornar” ao projeto de Brasil República é percebê-lo hoje, é tomar consciência de que há um método de extermínio de povos, presente, ainda, a cada segundo neste país, por exemplo. Por outro lado, Medici se ocupa por datar os períodos pelos quais sua investigação percorreu, tornando o início e o fim das apresentações imbricados – o título da performance é sempre por onde ela termina e não o seu início. Além disso, as artistas enunciam por onde passaram, de onde tiraram suas fontes, com quem conversaram, quais textos leram.

Se consideramos que essa prática se apresenta mesmo tão repetitiva, de que maneira, ao contrário, percebemos essas artistas ampliarem a nossa percepção do ato de palestrar, tornando-a uma experiência artística? Müller elabora uma pesquisa e não comparece para dar a palestra, por exemplo. Não temos a figura do palestrante como aquele que, depois de ter percorrido uma investigação, vai relatar o que conheceu, experimentou: aquela que investigou não é a que está conduzindo o raciocínio da palestra.

Já Medici, entra em um *looping* contínuo: uma palestra deixa sempre uma abertura em relação às outras, como um gesto menor que merece atenção para ser desdobrado em

sequência. Com a Plataforma Àràkà, diferentemente de tantas palestras que mantêm uma dinâmica com a exibição de imagens em uma tela, o próprio trabalho já é executado para uma sala virtual; a oralidade descontrói a ideia de um experimento torpe que mirava um Brasil destinado a homens brancos, enquanto as imagens mostradas ao espectador percorrem os vidros de uma celebração/experimentação espatifados no chão.

Podemos falar em um “formato palestra-performance”? Se pensarmos em sua repetição, talvez, sim, haja um padrão que pode orientar inúmeros trabalhos sob essa designação. Mas o que nos interessa é, exatamente, o lugar em que ela escapa no ato da criação e na imobilidade dessa forma. Pensar como esses trabalhos se fazem perceber pela sua singularidade, ainda que mantenham certos aspectos, como o ato de leitura, a manipulação de imagens, uma vigorosa oralidade e seu “mobiliário” habitual – mesa, cadeira, luminária.

Para prosseguirem em suas palestras, é necessário que essas artistas tomem fôlego, façam um corte, uma pausa: organizem seus materiais em quadros de apresentação, parem para ler suas telas, despedacem seus objetos no chão, por exemplo. O discurso daquele que estuda o que não sabe, daquele que pesquisa algo, é descontínuo. Ainda que possa parecer redutora essa frontalidade cênica tão comum na palestra-performance é preciso perceber que há alguém ali tentando dar forma ao seu pensamento.

Essa constatação não é uma novidade. Muitos autores/publicações<sup>135</sup> citam a relação dessa prática com o ato de pensar; Ivana Müller, inclusive, torna tema o ato de pensar em sua palestra-performance. Small (2020) diz: “A fala ou a cena na palestra-performance é uma cena-pensamento, uma experiência simultânea de fazer e pensar. O encenar é, como a leitura e a escrita, um lugar de experiência, que se explora e se reaprende sempre ao se fazer”. Pode-se, então, perguntar: o pensamento não comporta emaranhados, lacunas, interrupções, saltos, opacidades, recomeços, imagens, justaposições? Mais ainda, todo processo artístico não é fruto de um pensamento que se torna ato ou é a potência de um pensamento que nunca se concretiza por inteiro?

Logo, essa relação não poderia ser direta e redutora: aquilo que se pensa é a cena. Não. Talvez, haja um certo modo de operar que dá a ver esse caos inerente ao pensamento.

---

<sup>135</sup> Os autores Bleeker (2012), Ladnar (2014), Frank (2013), Husemann (2004), Kinas (2009) abordam a relação da palestra-performance com o pensamento que se mostra em cena.

Dessa forma, tentam, talvez, enquadrar ou dar um recorte precário àquilo que dispensa limites: as ideias.

Não há dúvidas de que o que se pôde pensar até agora é apenas um recorte diante da quantidade de exemplos e possibilidades de trabalhos que são feitos sob essa denominação de palestra-performance (e suas derivações). Alguns aspectos permanecem não estudados, como por exemplo, de que maneira essas palestras-performances podem ser também produzidas dentro de territórios acadêmicos, em um jogo didático no qual o uso das imagens poderia ser fundamental. Ou ainda traçar um percurso historiográfico da palestra-performance no Brasil, os primeiros trabalhos no país que já apontavam para essa prática – aspecto que parece menos visitado nas bibliografias brasileiras sobre o tema.

Os casos analisados aqui, na sequência em que foram dispostos, desmontam a fixidez habitual da palestra e se abrem mais cenicamente ao pensamento artístico, de modos distintos. Preferiu-se, manter a ideia de uma prática, em vez de um formato, dada a vontade dessa cena em pôr as coisas em movimento, como o processo de algo, e assim, sem traços definitivos. Nesse sentido, falar de uma forma reconhecível à primeira vista é refletir também sobre as possibilidades de subverter, desmontar ou montar de outra maneira, junto aos artistas mencionados, as possibilidades do ato de palestrar.

Esses três estudos realizados, entretanto, não apontam para o mesmo caminho. Cada um se abre a um horizonte, aponta para uma vertente possível da palestra-performance. No caso de Médici, percebemos esse retorno aos materiais que arquiva, aos documentos, aos dados, aos episódios históricos de seu país, de seu povo. Logo, sua cena se mantém mais fixa: existe uma dinâmica que se repete entre o ato de falar e o de exibir as imagens na tela. Entretanto, não podemos antecipar que tipo de relação ela irá traçar entre esses elementos: aí reside a força de sua palestra.

No caso de Müller, a disposição da cena aponta para o espaço já esperado - uma mesa, cadeira, tela, computador. Entretanto, o formato da palestra comporta um absurdo: aferir o peso de um pensamento. Como expor os caminhos de uma investigação aparentemente inconcebível? A fim de dar conta do imponderável, Bill precisa organizar o espaço ficcional, oferecer algum sentido para os materiais de Müller. Esse tema que segue na direção contrária de algo que se possa argumentar e defender perturba o formato da palestra. Essa, por sua vez, abre, então, um espaço no qual tudo pode ser abordado – não há nenhum limite para a ficção.

No último caso, a palestra é um pretexto para a cena se tornar preponderante. Ainda que o trabalho seja todo desdobrado a partir de referenciais teóricos, ÀRÀKÁ nos faz um convite para perceber a materialidade dos objetos cênicos. Certamente, nós vemos uma artista propondo um jogo de conhecimento: de uma perspectiva histórica, da desmontagem de um experimento racista que criou as bases da nova república brasileira, no manejo conceitual que desvela o apagamento das identidades dos corpos negros. Entretanto, a gestualidade, o ritmo empregado, a não-previsibilidade das ações da palestrante (que não se resume a falar e apontar para uma tela), a montagem poética das imagens, a visualidade, os seus elementos teatrais, tudo isso rompe com a expectativa que poderíamos ter de uma palestra. Há uma força cênica em primeiro plano, que assume sua corporeidade e aponta mais para a performance que, nesse caso, antecede a “palestra”. A cena, portanto, se impõe.

O recorte proposto nesta dissertação, certamente, não esgota as possibilidades dessa prática, mas nos faz ver que a palestra, por seu caráter expositivo, é um espaço em que as coisas podem ser colocadas em relação. Esse é o processo de dar forma a alguma coisa. O fluxo, ou melhor, as tensões, entre os elementos, são permeadas por interrupções, pausas, atritos, ainda que a cena responda a uma sequência bem estabelecida.

Se ouvimos tantas vezes que a palestra-performance se dá por sua heterogeneidade, hibridez, talvez seja exatamente por esse aspecto de coexistirem no ato de palestrar, materiais de fontes diversas – recortes teóricos, objetos, imagens ordinárias, vídeos, relatos, corpos, citações literárias, entre tantas. Recorrendo a essa visualidade ligada à leitura, ao uso de telas, como um modo de apreender, retomar, dar a conhecer as coisas, os artistas vão formando esse “emaranhado” ou essa montagem entre as coisas, que oferece um sentido, mas não uma conclusão. Pode-se refletir que essa qualidade do erro, do inacabado, do fracasso – não o de uma derrota - é a possibilidade de a cena encontrar um caminho ainda possível, não traçado, aquilo que ainda não foi percorrido.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: **Notas de Literatura I**. Tradução Jorge de Almeida, São Paulo: Ed. 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o ato de criação?; Do livro à tela. O antes e o depois do livro. In.: **O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros**. São Paulo: Boitempo, 1ª ed, 2018.

ALLEN, Greg. The Fake Warhol Lectures. 2007. Disponível em: <https://greg.org/archive/2007/04/06/the-fake-warhol-lectures.html>.

ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a Imagem**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017, 1ª ed, p. 7-23.

ARCHEY, Karen. Performance and Pedagogy: All Talk, Some Action. In: **Map Magazine**, n.20, 2009. Disponível em: [mapmagazine.co.uk/performance-and-pedagogy-all](http://mapmagazine.co.uk/performance-and-pedagogy-all). Último acesso em abril de 2021.

BARDIOT, Claisse. Ceci n'est pas un spectacle ou l'essor de la conférence-performance. In: PICON-VALLIN, Béatrice; MAGRIS, Erica (org.). **Les Théâtres documentaires**. Deuxième Époque, 2019, p.365-373.

BARRENTO, João. Nota; Limiar, Fronteira e Método. In.: **Limiares sobre Walyer Benjamin**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix. 1997.

BARTHES, Roland. O terceiro sentido: Notas de pesquisa sobre alguns fotogramas de S. M. Eisenstein; Diderot, Brecht e Eisenstein. In.: **O óbvio e o obtuso**. Tradução: Lea Novaes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990, 1984, p.45-61 e 85-92.

\_\_\_\_\_. Da leitura. In.: **O rumor da língua**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes. 2004, p. 30-42.

BAUDELAIRE, Charles. O abismo. In.: **As flores do mal**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In.: **Escritos sobre mito e linguagem**. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2ª ed., 2013. p. 101-119.

\_\_\_\_\_. Teses sobre o conceito da história. In: **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. Ensaaios sobre literatura e história da cultura**. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

BLANCHOT, Maurice. A Fala de fragmento; A voz narrativa (o “eu”, o neutro). In.: **A Conversa Infinita: A ausência de livro**. São Paulo: Escuta, 2010. p. 141-153.

\_\_\_\_\_. O pensamento e a exigência de descontinuidade. In.: **A Conversa Infinita: a palavra plural**. São Paulo: Escuta, 2010.

BLEEKER, MAAIKE. Lecture Performance as Contemporary Dance. In: **New German Dance Studies**. Org. MANNING, Susan; RUPRECHT, Lucia. University of Illinois Press, p. 232-246, 2012. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.5406/j.ctt1xcmdx.19>. Último acesso em 12 de abril de 2021.

\_\_\_\_\_. Thinking Through Theatre. In: CULL, Laura (Org.) **Deleuze and Performance**. Edinburgh University Press, 2009, p. 147 – 160.

BOHEM, Gottfried. Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a Imagem**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017, 1ª ed, p.23 -38.

BONDÍA, Jorge L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**, n.19, 2002.

CAGE. John. **Silêncio: Conferências e Escritos**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

CATALÃO, Marco. “Uma genealogia para a palestra-performance”. In.: **Urdimento**, Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, 2017, v. 1, n. 28, p. 4-14.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DELEUZE, Gilles. O que é o ato de criação?. In: **Dois regimes de loucos**. Textos e entrevistas. São Paulo: Editora 34, 2016.

DERRIDA, Jacques. As pupilas da Universidade: O princípio de Razão e a ideia da Universidade. In: **O olho da Universidade**. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a Imagem**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017, 1ª ed, p. 205-225.

\_\_\_\_\_. Disparidades: ler o que nunca foi escrito. In.: **Atlas ou o gaio saber inquieto**. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

\_\_\_\_\_. Montagem das afecções. In.: **Povo em lágrimas, povo em armas**. Tradução de Hortencia Lencastre. São Paulo: n-1 edições. 2021, 1ª ed. p. 267 - 333.

\_\_\_\_\_. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: UFMG, 2017.

\_\_\_\_\_. Quando as imagens tocam o real. In.: **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, v.2, n.4, 2012. p. 206-219. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Último acesso em 28 de julho de 2022.

DIRKSEN, Jenny. Ars Academica – the lecture between artistic and academic discourse. In: **Lecture Performance**. Revolver Publishing. p. 9-14, 2009.

DUBOIS, Philippe. Jean-Luc Godard e a parte maldita da escrita. In.: **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2ª ed., 2011, p. 259-288.

EICHBAUER, Helio. As escolas. In.: **Cartas de Marear: Impressões de Viagem, caminhos de criação**. 1ªed., 2013, Rio de Janeiro: Casa da Palavra. p. 203-227.

EISENSTEIN, Sergei. Palavra e Imagem. In: **O sentido do Filme**. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002. p. 13-51.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In: **Sala Preta**, 8, p. 235-246. 2008.

\_\_\_\_\_. Performance e precariedade. In OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington de (Org.). **A performance ensaiada**: ensaios sobre performance contemporânea. Fortaleza: Expressão Gráfica e editora, p. 63-85, 2011.

\_\_\_\_\_. Programa Performativo: O corpo em experiência. In: **Revista do Lume**, n.4, 2013.

FABIÃO, Eleonora; LEPECKI, André (Org.). **Ações** Eleonora Fabião. Rio de Janeiro: Itaú Cultural. 2015.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

\_\_\_\_\_. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: *Sala Preta*, Revista de Artes Cênicas, nº 8, p. 197 a 210. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2008.

FIRUNTS, Mashinka. Lecture-performances and para-institutional pedagogies, from the postwar to the presente. In: **Performance Research**. V.21, Issue 16. P.19-25, 2016.

FRANK, Rilk. When Form Starts Talking: On Lecture-Performances. In: **A Journal of Art, Context and Enquiry**, Issue 33, p. 4-15, 2013.

FRIESE, Norm. The Lecture as a Transmedial Pedagogical Form: A Historical Analysis. In: **Educational Researcher**, Vol. 40, No. 3, pp. 95–102. 2011. Disponível em: [www.aera.net/About-AERA](http://www.aera.net/About-AERA). Último acesso em janeiro de 2021.

FUSCO, Coco; MUÑOZ, José Esteban. A Room of One's Own: Woman and Power in the New America. In: **The Drama Review**, v.52, nº1, p.136-159, 2008.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GOFFMAN, Erwin. The Lecture. In: **Forms of Talk**. University Of Pennsylvania Press Philadelphia, p.160-197, 1981

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance do Futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2007.

GROSGOUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. In: **Revista Sociedade e Estado**, V.31, n.1, 2016.

HALFON, Mercedes. Sofia Medici Presenta Traducción Simultánea” In.: **Página 12**. República Argentina, 26 de julho de 2020. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/280306-sofia-medici-presenta-traduccion-simultanea>. Último acesso em 06 de maio de 2022.

HALL, Gordon. **Read me that part a-gain, where I disin-herit everybody**. 2014. Disponível em: <https://gordonhall.net/?q=Project&ID=57>. Último acesso em julho de 2022.

HEINER, Müller. Descrição de Imagem. In: **Medeamaterial**. São Paulo: Editora Paz e Terra, p. 153-159, 1993.

HUSEMANN, Pirkko. **The Absent Presence of Artistic Working Processes**. The Lecture as Format of Performance – Lecture Performance, 2004. Disponível em: [https://www.unfriendlytakeover.de/downloads/f14\\_husemann\\_engl.pdf](https://www.unfriendlytakeover.de/downloads/f14_husemann_engl.pdf). Último acesso em 12 de março de 2021.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. In.: **Horiz. antropol.**, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 25-44, 2012.

JESCHKE, Claudia; Cânone e Desejo: Sete Abordagens para Palestras/Performances Historio-coreográficas. Trad. SCUDELER, C. In: **Sala Preta**, 12(2), p.4-12, 2012.

KAFKA, Franz. Relatório para uma academia. In. KAFKA, Franz. **Um médico rural**: pequenas narrativas. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras. 2012, p. 59-72.

KILOMBA, Grada. **Descolonizando o Conhecimento**: Uma Palestra-Performance. Tradução: Jessica Oliveira. 2016. Roteiro disponível em: <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2018/05/kilomba-grada-ensinando-a-transgredir.pdf>. Último acesso em junho de 2022.

\_\_\_\_\_. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KINAS, Fernando. Carta aberta. Uma peça-conferência, numa cidade em repouso, para um banquete público. In: **Sala Preta**, n.5, p.209-214, 2005.

LADNAR, Daniel. **The lecture performance**: contexts of lecturing and performing. Aberystwyth University, p.1-161, 2013.

LE ROY, Xavier. **Produto das Circunstâncias**: Palestra Performance. 1999. Disponível em: <https://www.xavierleroy.com/page.php?id=63e83a12f776477d633187bdfbdb1c24c130da87&lg=en>. Último acesso em julho de 2022.

LIMA, Luiz Costa. “*Uma iniciação esquemática à imaginação*”. Disponível em: <https://ateliadedhumanidades.com/2021/06/29/fios-do-tempo-uma-iniciacao-esquematica-a-imaginacao-luiz-costa-lima/>. Último acesso em 23 de junho de 2022.

\_\_\_\_\_. Uma questão da modernidade: o lugar do imaginário. In.: **Revista USP**. 1989, n.1, p. 44-57.

LIMA, Mariana. **Cérebro Coração**. Rio de Janeiro: Cobogó, 1ª ed., 2021. p. 20-48.

LORCA, Federico Garcia. Apresentação; Comentário ao Cante Jondo e Cante Jondo: Primitivo Canto Andaluz. In.: **Conferências**. Tradução e notas de Marcus Mota. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 2000, 1ª ed, p. 7-45.

MATERNANO, Angela. O olho e a névoa: considerações sobre a teoria do teatro. In.: **Sala Preta**. V.3, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57117>.

MEAD, David. “*Shining a light on the past: Continuous Project Altered Again*”. Disponível em: [www.seeingdance.com/continuous-project-09012017/](http://www.seeingdance.com/continuous-project-09012017/).

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: **O Olho e o Espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MILDER, Patricia. Teaching as Art: The Contemporary Lecture-Performance. In: **PAJ – A Journal of Performance and Art**, V. 33, No. 1, p. 13-27, 2011.

MILLAR, Jeremy. **Robert Smithson, ‘Hotel Palenque’(1969-1972)**. Disponível em: <https://www.holtsmithsonfoundation.org/robert-smithson-hotel-palenque-1969-72>.  
Último acesso em: 18 de abril de 2021.

MITCHELL, W.J.T. Mostrar o ver: Uma crítica à cultura visual. In: **Interin**. Universidade Tuiuti do Paraná. v.1, n.1. 2006, p. 1-20.

\_\_\_\_\_. O que as imagens realmente querem?. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a Imagem**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017, 1ª ed, p. 165-189.

MÜLLER, Ivana. Thoughts Spetacle. In: **Janus Magazine**, Bélgica, n.17, 2004. Disponível em: <https://www.ivanamuller.com/contexts/thoughts-spectacle/>. Último acesso em 27 de março de 2022.

MUNIZ, Guto. Uma nova fotografia de cena – ou deveríamos chamá-la por outro nome?. In.: **Questão de Crítica – Revista Eletrônica de Crítica e Estudos Teatrais**. 2021. Disponível em <https://www.questaodecritica.com.br/2021/09/uma-nova-fotografia-de-cena/>.

NANCY, Jean-Luc. **À escuta**. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira. 2014.

NAREZZI, Caio. Filme-ensaio, Jean-Luc Godard e João Moreira Salles. In.: **Blog CCSP**. Disponível em: [centrocultural.sp.gov.br/2020/03/05/filme-ensaio-jean-luc-godard-e-joao-moreira-salles/](http://centrocultural.sp.gov.br/2020/03/05/filme-ensaio-jean-luc-godard-e-joao-moreira-salles/). Último acesso em julho de 2022.

OLIVEIRA, Manuel. (Org.). **Conferencia performativa. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos**. MUSAC/This Side Up, 2014.

\_\_\_\_\_. Conferencia performativa. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos. In: OLIVEIRA, Manuel (Org.). **Conferencia performativa. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos**. MUSAC/This Side Up, 2014.

OLIVEIRA, A. W. A performance ensaiada. Sobre a atualidade das investigações em performance. In: **A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea**. Fortaleza: Expressão Gráfica e editora, p. 9-17, 2011.

OLMEDO-WEHITT, Luciana. 'Nostalgia de una ciencia ficción futura': un relato artificial acerca del origen. In.: **Indie Hoy**. 19 de outubro de 2017. Buenos Aires. Disponível em: <https://indiehoy.com/teatro/nostalgia-una-ciencia-ficcion-futura-relato-artificial-acerca-del-origen/>. Último acesso em 24 de maio de 2022.

PASSÔ, Grace. **Congresso Internacional do Medo**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó. 1ª ed, 2012.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. Trad.Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PEETERS Jeroen. Light Thought Experiments. In: **De Morgen**, Belgica, 2003. Disponível em: <https://www.ivanamuller.com/contexts/how-heavy-are-my-thoughts-review-de-morgen/>. Último acesso em 15 de abril de 2022

PEREIRA, Sayonara; BANOVA, Luiza. Lecture-Performance: Encontrando novos rastros a partir da transmissão da peça Caminhos (1998)”. In: **Corpo e Diásporas Performativas**. Org. COSTA, Daniel Santos. São Paulo: Paco Editorial, 2019.

PUPO, M. L. de S. B. Teatros documentários: esfera pública e subjetividade. In: **Sala Preta**, v. 20, n. 1, 2020, p. 220-228. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/171624>. Último acesso em 23 de novembro de 2021.

RANCIÈRE, Jacques. A ficção documental: Marker e a ficção da memória. In: **ARTE & ENSAIOS/ REVISTA DO PPGAV/ EBA / UFRJ**, n.21, 2010, p. 179 -189.

\_\_\_\_\_. O destino das imagens; A frase, a imagem, a história; Se o irrepresentável existe. In.: **O destino das imagens**. Tradução de Monica Costa Neto. Rio de Janeiro: Contraponto Editora. 2012, 1ª ed., p. 9-79 e 119-151.

\_\_\_\_\_. O teatro dos pensamentos. In: **O fio perdido**. São Paulo: Martins Fontes, 2017, 1ª ed., p. 123 -149.

RYNGAERT, Jean-Pierr. O que é o teatro contemporâneo; Temas e Escrita; In.: **Ler o teatro contemporâneo**. Trad. Andrea S. M. da Silva. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

RIBEIRO, Felipe (Org.). *Programa Festival Atos de Fala*. Rio de Janeiro: Rizoma, 1ªed., 2011.

RUBY, Christian. La conférence-performance dans l’art contemporain. In: **Nonfiction**. 2018. Disponível em: [www.nonfiction.fr/article-9372-la-conference-performance-dans-lart-contemporain.htm](http://www.nonfiction.fr/article-9372-la-conference-performance-dans-lart-contemporain.htm). Último acesso em janeiro de 2022.

SALLES, Cecília. **Gesto Inacabado**: Processo de criação artística. São Paulo: Annablume. 1ª ed. 1998.

\_\_\_\_\_. **Crítica Genética**: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. São Paulo: EDUC, 3ª ed., 2008, p. 9-34.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SARTRE, Jean-Paul. **A imaginação**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2019, reimpressão 1ªed.

SMALL, D. A. O corpo historiador e a palestra-performance; Espaço público para memórias esquecidas. In: **Historiografias de artista** - Escritas da história no teatro documentário contemporâneo. Rio de Janeiro, p. 210-250, 2019.

\_\_\_\_\_. **Palestra-performance, crítica de artista**. 2021. Disponível em: [hww.questaodecritica.com.br/2020/12/palestra-performance-critica-de-artista/](http://www.questaodecritica.com.br/2020/12/palestra-performance-critica-de-artista/). Último acesso em junho de 2022.

SMITHSON, Robert. Insert Robert Smithson Hotel Palenque, 1969-1972. **Parkett**, 1995.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio?. In: **Remate de Males**, v.31, n 1-2, p.13-24, 2011.

STEVENS, G. A. **A Lecture on Heads**. 1812. Disponível em *e-book*: <https://www.gutenberg.org/files/21822/21822-h/21822-h.htm>. Último acesso em julho de 2022.

SPECTOR, Nancy. Robert Smithson: Hotel Palenque. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/5321>. Último acesso em julho de 2022.

TAYLOR, Diana. **Arquivo e repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

TCHEKHOV, Anton. Malefícios do Tabaco. In: **Os malefícios do tabaco e outras peças em um ato**. Org. ANDRADE, Homero. São Paulo: Ateliê, 2001.

THÜRLER, D.; WOYDA, D.; MORENO, M. Arte como potência de si, a peça conferência e o ator-epistemólogo. In: **Urdimento** - Revista De Estudos Em Artes Cênicas, 2(38), 1-31, 2020.

TRUNEANU, Valentina. Sofía Medici: Lectura simuntánea, traducción simultánea. *Blog Valentina Truneanu* – Experimentos de escritura y publicación digital. 6 de setembro de 2012. Disponível em: <https://www.valentinatruneanu.com/sofia-medici-lectura-simultanea-traduccion-simultanea/>. Último acesso em 26 de maio de 2022.

WILSON-GOLDIE, Kaelen. Lecture as Performance. In: **Aperture**, nº. 221, p. 50 - 56, 2015.

ZARVOS, Clarisse; SMALL, Daniele Avila; BARCELOS, Mariana. **Há mais futuro que passado: um documentário de ficção**. Belo Horizonte: Javali. 2018.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, percepção e leitura**. São Paulo: Ubu Editora. 1ª ed. 2018.

#### SITES CONSULTADOS:

ÀRÀKÁ, Plataforma. Disponível em: <https://plataformaaraka.wixsite.com/araka>. Último acesso em 02 de julho de 2022.

BERKLEY, Art Museum and Pacific Film Archive (BAMPFA). Disponível em: <https://bampfa.org/program/v-girls-matrix-123>. Último acesso em julho de 2022.

KLAUZ, Laura. Disponível em: <https://www.laurakalauz.net/nostalgia-de-una-ciencia-ficcion-fu>. Último acesso em 26 de maio de 2022.

LEITE, Janaina. Disponível em: <https://www.janainaleite.com.br>. Último acesso em junho de 2022.

LE ROY, Xavier. Disponível em: <http://www.xavierleroy.com/>. Último acesso em julho de 2002.

MAPA TEATRO. Disponível em: <https://www.mapateatro.org>. Último acesso em abril de 2022.

MEDICI, Sofia. Disponível em: <https://www.sofiamedici.com>. Último acesso em 03 de maio de 2022.

MÜLLER, Ivana. Disponível em: <https://www.ivanamuller.com>. Último acesso em 17 de abril de 2022.

SALAMON, Eszter. Disponível em: <https://esztersalomon.net/Home>. Último acesso em julho de 2022.

UTAH, Museu de Arte Contemporânea de. Disponível em: <https://utahmoca.org/exhibition/robert-smithson-hotel-palenque/>. Último acesso em julho de 2022.

ZIEMILSKI, Wojtek. Disponível em: <https://ziemilski.com>. Último acesso em maio de 2022.

#### VIDEOGRAFIA:

KALAUZ, Laura; MEDICI, Sofia. **Nostalgia de uma Ciência Ficção Futura**, 2016. Disponível em: <https://vimeo.com/417001812>.

KALAUZ, Laura; MEDICI, Sofia. **Nostalgia de uma Ciência Ficção Futura**, 2014. Disponível em: <https://vimeo.com/125277693>.

LE ROY, Xavier. **Produto das Circunstâncias**. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=ffDoMK12LO4>.

MAPA TEATRO. **Testigo de las Ruinas**. 2012. São Francisco. Disponível em <https://vimeo.com/59204458>.

MEDICI, Sofia. **Traducción Simultánea**. 2020. Gravação Centro Cultural Kirchner. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WQUvgzzYzTU&t=24s>

\_\_\_\_\_. **\$e acepta efectivo**. 2020. Gravação Fundación Andreani. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=3zF-yaYWK1Y>.

\_\_\_\_\_. **\$e acepta efectivo**. 2018. Casa Victoria Ocampo. Disponível em: <http://vimeo.com/414278635>.

MÜLLER, Ivana. **How heavy are my thoughts**. 2003. Disponível em: <https://vimeo.com/235365003>.