

# Uma genealogia para a palestra-performance

## A genealogy for the lecture performance

*Marco Catalão*<sup>1</sup>

## Resumo

A tentativa de estabelecer uma genealogia para a palestra-performance pode esclarecer algumas das principais questões articuladas por sua prática, bem como os motivos de sua vigência na criação e na reflexão artística contemporânea. Através da referência a alguns antecedentes óbvios, como as ações de John Cage, Robert Morris e Joseph Beuys, e outros menos evidentes, como alguns contos de Jorge Luís Borges e algumas exposições de pintores como Gustava Courbet, pretendo demonstrar que a palestra-performance é um dos avatares de um processo mais amplo de apropriação do espaço crítico como espaço cênico e de rapsodização da crítica que estabelece uma nova relação entre crítica e criação.

**Palavras-chave:** Crítica teatral; palestra-performance; performance; crítica rapsódica; arte contemporânea.

## Abstract

The attempt to establish a genealogy for the lecture performance can clarify some of the main issues articulated by its practice, as well as the reasons for its validity in contemporary artistic creation and reflection. Through reference to some obvious antecedents, such as the actions of John Cage, Robert Morris and Joseph Beuys, and others less obvious, such as some tales by Jorge Luis Borges and some exhibitions by painters such as Gustava Courbet, I intend to demonstrate that the lecture performance is one of the avatars of a broader process of appropriation of the critical space as a scenic space and of rhapsodization of criticism that establishes a new relationship between criticism and creation.

**Keywords:** Theatrical criticism; lecture performance; performance art; rhapsodian criticism; contemporary art.

ISSN: 1414.5731  
E-ISSN: 2358.6958

---

<sup>1</sup> Doutor em Teoria e História Literária pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (IEL/UNICAMP). Dramaturgo e dramaturgista. Este texto faz parte do projeto de pós-doutorado "Teatro Virtual" (Fapesp Processo 2015/07437-0). marcatalao@yahoo.com.br

Em seu livro *Desconcerto número 6 (Palestra sobre uma palestra sobre uma palestra)*, Aurélio Pinotti relata o seguinte *Sonho recorrente*: “Preparo-me para dar uma palestra num auditório lotado. Como um mágico que abre sua cartola, de uma caixa preta vou tirando lentamente os instrumentos: uma guitarra, um amplificador, um piano e um *data show*” (Pinotti, 2017, p. 4). A imagem fala por si. Se um alienígena viesse à Terra e observasse um concerto de PJ Harvey, uma palestra de J-P Sarrazac e um *show* de mágica de David Blaine<sup>2</sup>, talvez chegasse à conclusão de estar diante do mesmo fenômeno: uma pessoa emite uma série de sons e faz uma série de pequenos gestos diante de um grupo mais ou menos numeroso de outras pessoas que a observam com atenção e depois a aplaudem ou eventualmente a vão.

Como transformar uma igreja em teatro? Deixai à porta toda fé, *voi ch’entrate*. De fato, um dos teatros mais interessantes a que já fui é o Oran Mor, em Glasgow, uma antiga igreja transmutada em *pub* e em palco para apresentações<sup>3</sup>. Como transformar uma palestra em *performance*? Basta começar a duvidar do que o palestrante enuncia.

O caráter aberto e heterogêneo da palestra-performance torna difícil traçar uma genealogia do gênero<sup>4</sup>. Talvez eu possa afirmar que com sua *Lecture on nothing*, em 1949, John Cage inaugura a possibilidade de se tomar a palestra como “uma ponte de lugar nenhum a lugar nenhum”<sup>5</sup> ou como “um instrumento musical”<sup>6</sup>. Até então tomada como santuário, lugar aonde se vai em busca de uma verdade transcendente, ou como ponte entre a ignorância e o conhecimento, a palestra é subitamente esvaziada de sentido e passa a ser indagada como forma artística aberta a múltiplas e imprevisíveis execuções.

Quando eu morava em Liubliana, costumava frequentar a universidade que ficava ao lado de casa para assistir a palestras e debates sobre física quântica, topologia e química orgânica. Eu não entendia uma palavra do que se dizia, mas era sempre prazeroso observar a ponderação dos raciocínios, a lógica das exposições, a veemência das discussões. Era o melhor teatro disponível, e era de graça.

Outro candidato ao posto de pai da palestra-performance é Robert Morris, que em 1964 apresenta no Surplus Theatre, em Nova Iorque, a *performance 21.3*, dublagem de uma palestra sobre iconologia proferida vinte e cinco anos antes por Erwin Panofsky. Trinta anos depois, no Centre Pompidou, Rosalind Krauss repetirá Morris dublando Panofsky, acentuando o efeito de descompasso entre fala e presença, atualização e repetição, palavra e gesto - tensões características do gênero<sup>7</sup>. A palestra sobre uma palestra sobre uma palestra realizada por Krauss (e por Pinotti em *Desconcerto número 6*) remete a outra genealogia possível para a palestra-performance, anterior a Cage: o texto sobre outro texto sobre outro texto que é o conto *Pierre Menard, autor del Quijote*, publicado originalmente (se é possível usar esta palavra

<sup>2</sup> Ou, para acentuar a semelhança, um concerto de David Bowie, uma palestra de David Byrne e um *show* de mágica de David Blane.

<sup>3</sup> Para uma análise da transformação das missas em eventos teatrais nos Estados Unidos, ver Kilde, 2005.

<sup>4</sup> Longe de serem conclusivas, as tentativas de Peters (2011) e Ladnar (2013) evidenciam a dificuldade de se estabelecer uma genealogia unívoca para um gênero caracteristicamente híbrido que, ademais, se constitui na intersecção de dois outros campos de genealogia igualmente controversa, a palestra e a *performance* (cf. Ladnar, 2013, p. 50).

<sup>5</sup> “a bridge from nowhere/ to/ nowhere” (Cage, 2011 [1961], p. 124). Esta tradução, como todas as subsequentes, foi feita por mim.

<sup>6</sup> “a musical/ instrument” (Cage, op. cit., p. 125).

<sup>7</sup> Cf. Damish, 2015.

em relação a Menard) por Jorge Luis Borges em 1939<sup>8</sup>.

Evidentemente, um conto não é uma palestra, mas é importante lembrar que o texto de Borges apareceu pela primeira vez na revista *Sur* entre outros textos de crítica literária<sup>9</sup>, e seu caráter híbrido, a meio caminho entre a análise crítica e a narrativa ficcional, torna-o um antecedente importante no processo de transformação do espaço crítico em espaço cênico. Se “Pierre Menard não reescreve o *Quixote*, mas o reencena”<sup>10</sup>, podemos considerá-lo como um dos primeiros avatares da crítica rapsódica, procedimento recorrente na análise e na criação cênica contemporânea<sup>11</sup>.

Como no caso da palestra-performance, é difícil estabelecer uma genealogia precisa para a figura do crítico-rapsodo. Ambos nascem de um movimento de convergência entre uma prática artística que se apropria de forma cada vez mais recorrente dos procedimentos tradicionalmente atribuídos à esfera crítica e uma prática crítica que utiliza cada vez mais elementos tradicionalmente restritos à esfera artística ou ficcional. É possível ver antecedentes desse movimento num texto como *The critic as artist*, de Oscar Wilde, publicado em 1891<sup>12</sup>, ou no ensaio *The fake as more*, de 1969, em que o crítico fictício Cheryl Bernstein escreve sobre o artista igualmente fictício Hank Herron, que havia estabelecido “um novo tipo de conceptualismo baseado na desconhecida e ainda inominada técnica da apropriação”<sup>13</sup>. Contudo, talvez o primeiro a explorar em várias modalidades distintas de atuação o território fronteiriço da crítica rapsódica tenha sido Robert Morris.

Em 1971, seguindo um procedimento borgiano, Morris publica na revista *Artforum* um artigo intitulado *The art of existence. Three extra visual artists: Works in process*, em que ele se apropria do espaço crítico de uma das revistas de arte mais prestigiosas da época para tecer comentários e narrativas acerca de obras virtuais de três artistas fictícios. Como nota White (2008, p. 32),

[...] o fato de que Morris era um colaborador regular da revista e que ‘A Arte da Existência’ era similar a qualquer outro artigo não oferecia aos leitores nenhum motivo para duvidar das intenções de Morris. Ele argutamente escrevia sobre a obra de três jovens artistas: Marvin Blaine, Jason Taub e Robert Dayton. ‘A Arte da Existência’ lia-se como um artigo legítimo sobre obras de vanguarda. Seu formato era convencional, corroborado pelo nome de Morris impresso com destaque no início do ensaio, e fotografias e desenhos detalhados da obra dos três artistas. Havia poucas pistas para o leitor de que o artigo de Morris era de fato uma paródia<sup>14</sup>.

Poucos anos antes de publicar esse artigo, em exposições como *9 at Castelli e*

<sup>8</sup> Como nota Pinotti (2016b, p. 6) em *Notas sobre Pierre Menard*, “Esta é uma obra sobre uma obra sobre uma obra sobre uma obra sobre uma obra: uma obra (supostamente) de Aurélio Pinotti sobre uma obra de Jorge Luis Borges sobre uma obra de Pierre Menard sobre uma obra de Miguel de Cervantes sobre uma obra (supostamente) de Cide Hamete Benengeli”.

<sup>9</sup> Cf. Saint-Gelais, 2014.

<sup>10</sup> Cf. Pinotti, 2016b, p. 9.

<sup>11</sup> Sobre a crítica rapsódica, ver Catalão, 2014 (a), 2014 (b) e 2016.

<sup>12</sup> Cf. Wilde, 2007.

<sup>13</sup> “a new breed of conceptualism based on the unknown and yet unnamed technique of appropriation.” O ensaio foi escrito por Carol Duncan, mas sua autoria só foi revelada muitos anos mais tarde (cf. White, 2008, p. 24).

<sup>14</sup> [...] the fact that Morris was a regular contributor to the magazine and that ‘The Art of Existence’ resembled any other spread gave readers no reason to doubt Morris’ sincere intentions. Morris astutely wrote on the work of three young artists: Marvin Blaine, Jason Taub, and Robert Dayton. ‘The Art of Existence’ read as a legitimate article on cutting-edge work. Its format was conventional, complete with Morris’ name printed prominently at the start of the essay, and photographs and detailed drawings of the three subjects’ work. There was little to tip off the reader that Morris article was in fact a parody.

*Continuous Project Altered Daily*, apresentadas em Nova Iorque em 1968 e 1969, Morris expôs ao público o próprio processo de criação artística. Como nota Schneller (2015), nessas exposições “a experiência artística proposta não era a pura contemplação de um objeto completo no ambiente de uma galeria”<sup>15</sup>. Embora a semelhança seja menos evidente, aqui também podemos notar um procedimento borgiano. Assim como o conto do escritor argentino nos permite observar o processo de criação do *Quixote* pelo autor fictício Pierre Menard, processo muito mais profícuo e interessante do que seu resultado final, a passagem do espaço neutro, acético e asséptico do “cubo branco” para os materiais brutos expostos por Morris no depósito de uma galeria encontra um paralelo na apropriação do paratexto por Borges, que transformará o espaço sério, neutro e distanciado do texto analítico em terreno poroso à invenção mais radical. Ao propor “uma mise-en-scène do artista trabalhando”<sup>16</sup>, Morris e Borges operam como curadores e artistas ao mesmo tempo, desvelando o potencial artístico da exposição.

A partir dessas observações, podemos estabelecer um novo candidato, senão a pai, ao menos a avô da palestra-performance: o pintor Gustave Courbet. Em 1855, Courbet organizou, sob o título de *Realismo*, “num pavilhão especialmente construído para esse fim, o que foi sem dúvida a primeira exposição pessoal em que um artista independente determinou por si mesmo o agenciamento do espaço e a disposição dos quadros”<sup>17</sup>. O exemplo logo foi seguido por outros artistas, como os secessionistas vienenses, e foi fundamental para a afirmação do impressionismo. Ainda que Courbet não tenha sido o primeiro a questionar os modos tradicionais de exibição das obras artísticas<sup>18</sup>, sua iniciativa representa um marco importante na consciência dos artistas de que “a disposição de um quadro se tornava determinante para sua interpretação”<sup>19</sup>. A partir do momento em que os artistas decidem assumir o controle não apenas da criação de suas obras, mas também de sua exposição, abre-se espaço para uma nova relação entre crítica e criação.

A descoberta de que não há obras de arte fora do contexto da exposição<sup>20</sup> levará a uma colonização progressiva da apresentação da obra como material artístico<sup>21</sup>, que culminará em cenas célebres como a de Joseph Beuys explicando quadros a uma lebre morta na Galeria Schmela de Düsseldorf, em 1965, ou em ações menos conhecidas, como *Cancer Madness*, de 1977, em que Jerry Allan “criou uma estrutura

<sup>15</sup> [...] the proposed artistic experience was not the pure contemplation of a completed object in a gallery setting.

<sup>16</sup> Cf. Schneller, *op. cit.*

<sup>17</sup> “En 1855, Courbet organisa, sous le titre *Réalisme*, dans un pavillon spécialement érigé à cette fin, ce qui fut sans doute la première exposition personnelle dans laquelle un artiste indépendant détermina lui-même l’agencement de l’espace et l’accrochage” (Hegewisch, 1998, p. 23).

<sup>18</sup> Cf. Masson, 2004, p. 40-41.

<sup>19</sup> “l’accrochage d’un tableau devenait décisif pour son interprétation” (Hegewisch, *op. cit.*, p. 23).

<sup>20</sup> Na formulação de Poinsoot (2008, p. 84), “a apresentação faz parte da própria sintaxe da obra que estipulou de forma axiomática a existência prévia de um espaço dado” (“la présentation fait partie de la syntaxe même de l’oeuvre qui a stipulé de manière axiomatique l’existence préalable d’un espace donné”).

<sup>21</sup> Sigo a distinção entre “apresentação” e “exposição” formulada por Poinsoot (*Op. cit.*, p. 117-132): “a exposição (entendida como a situação institucional de manifestação da arte) aparece como o único terreno em que o artista pode integrar a linguagem e o real aos outros recursos da arte sem se perder na linguagem ou no mundo. [...] A exposição não deve ser confundida com as instituições que a atualizam ou organizam. Para ser explícito, a exposição tem lugar numa galeria, mas não é o mercado de arte, a exposição ocorre num museu, mas não é uma história da arte. A exposição é um fenômeno mais amplo. [...] A exposição é, portanto, a priori a possibilidade da apresentação” (“l’exposition (entendue pour la situation institutionnelle de manifestation de l’art) apparaît comme le seul terrain où l’artiste peut intégrer le langage et le réel aux autres ressources de l’art sans se perdre dans le langage ou dans le monde. [...] L’exposition n’est pas à confondre avec les institutions qui l’accueillent ou l’organisent. Pour être explicite l’exposition a lieu dans une galerie, mais n’est pas le marché d’art, l’exposition a lieu dans un musée, mais n’est pas une histoire d’art. L’exposition est un phénomène plus large. [...] L’exposition, c’est donc a priori la possibilité de la présentation”).

de *performance* que [...] abrangia a leitura de um poema, cuidados psíquicos e uma palestra sobre as políticas de tratamento de câncer"<sup>22</sup>. A partir dessa perspectiva, o gesto de Seurat pontilhando a moldura dos seus quadros encontra um paralelo na apropriação do paratexto por Borges (e, antes de Borges, por Tchékhov, não apenas num monólogo como *Os malefícios do tabaco*<sup>23</sup>, em que a palestra é utilizada ironicamente, mas também em sua exploração das cartas pessoais como espaço de criação e reflexão artística), que erode a concepção da obra de arte como elemento autônomo, enfatizando o aspecto performativo da apresentação e do discurso crítico.

As vanguardas serão as principais responsáveis pela exploração do potencial poético do discurso crítico nas primeiras décadas do século XX: através dos manifestos e de eventos como a *Última exposição futurista*, de Tatlin e Malevitch (1915), a *Messe-dadá*, de 1921, ou a exposição dos surrealistas de 1938, em que a exposição se transforma em veículo de autoanálise e de auto apresentação para os artistas<sup>24</sup>, elas promoverão uma transformação radical nas relações entre crítica e criação, que se tornam cada vez menos dissociáveis<sup>25</sup>. Com a prática do ready-made, difundida por Marcel Duchamp, o artista não é mais aquele que faz algo, mas sim aquele que expõe algo; dilui-se, assim, a distinção entre arte e curadoria<sup>26</sup>.

Ao mesmo tempo (mas não à mesma velocidade) em que os artistas paulatinamente se apropriam da exposição e do discurso crítico como material artístico, são cada vez mais frequentes os exemplos de críticos que utilizam elementos tradicionalmente restritos à esfera artística em suas análises. Também nesse caso, a tentativa de estabelecer uma genealogia precisa está fadada ao fracasso, mas os nomes de Walter Benjamin, Roland Barthes e Maurice Blanchot surgem como exemplos de autores que realizaram o que Oscar Wilde já observara nos textos críticos de Walter Pater: "Ele toma a obra de arte apenas como um ponto de partida para uma nova criação"<sup>27</sup>.

A crítica à suposta objetividade do conhecimento científico, empreendida por Nietzsche e aprofundada pelo pós-estruturalismo, acentuou a diluição das fronteiras entre crítica e criação. Se, como aponta Bourdieu, "o discurso sobre a obra não é um simples acessório, destinado a favorecer sua apreensão e sua apreciação, mas um momento da produção da obra, de seu sentido e de seu valor"<sup>28</sup>, a separação entre uma instância crítica, racional e abstrata e outra criativa, imaginativa e concreta é arbitrária e deve ser substituída por uma compreensão mais fluida e abrangente, que abra espaço para a complexidade das relações entre invenção e exposição. Para tratar desse campo fronteiriço, elaboramos o conceito de "crítica rapsódica", que designa tanto a inserção de elementos heterogêneos (narrativos, líricos e dramáticos) no discurso crítico tradicional quanto a apropriação do discurso crítico para fins artísticos.

Tomemos como exemplo uma modalidade recente do teatro contemporâneo,

<sup>22</sup> "créa une structure de performance qui [...] comprenait la lecture d'un poème, des soins psychiques et une conférence sur les politiques de traitement du cancer" (cf. Fourgeaud 2012, p. 86).

<sup>23</sup> Tchékhov, 2001.

<sup>24</sup> Cf. Hagevisch, *op. cit.*, p. 24.

<sup>25</sup> Pense-se, por exemplo, na importância da Semana de Arte Moderna para a constituição e a consolidação da literatura e da arte modernista no Brasil.

<sup>26</sup> Cf. Groys, 2008, p. 92-93.

<sup>27</sup> "It treats the work of art simply as a starting-point for a new creation" (Wilde, Oscar. *The collected works of Oscar Wilde*, London, Wordsworth Livray Collection, 2007, p. 985).

<sup>28</sup> "le discours sur l'œuvre n'est pas un simple adjuvant, destiné à en favoriser l'appréhension et l'appréciation, mais un moment de la production de l'œuvre, de son sens et de sa valeur" (Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 241).



o *Theater Konferenz*, que se difundiu na Alemanha a partir da peça *Konferenz für ein paar*, de Hans-Jürgen Frein, de 2011, e logo ganhou adeptos em toda a Europa<sup>29</sup>. Partindo do pressuposto de que 90% dos que assistiam a suas peças eram atores, encenadores ou artistas de outras áreas, Frein passou a apresentar espetáculos que consistiam fundamentalmente em conferências ou palestras em que ele se sentava diante de um microfone e simplesmente enunciava os princípios teóricos que regiam sua criação, considerando inútil colocá-la em cena, já que ela podia ser perfeitamente imaginada pela plateia.

O *Theater Konferenz* logo se desdobrou na *Metakonferenz*, gênero híbrido criado pelo mesmo Hans-Jürgen Frein em julho de 2012, num colóquio da Sociedade Alemã de Filologia, realizado no castelo de Elmau, na Baviera. Numa mesa-redonda dedicada à “importância da filologia textual na edição de textos dramáticos”, o autor surpreendeu a todos ao apresentar uma fala intitulada *Filologia da Decomposição*, que se iniciava como um texto tipicamente acadêmico, mas que aos poucos ia se desestabilizando e dando lugar a uma série de vacilações, interferências, derivações - até culminar numa *performance* potente e espantosa, em que Frein estrebuchava sobre a mesa, com gestos crispados e sons guturais que culminaram no desmaio de um dos participantes e na suspensão dos trabalhos por cinquenta minutos<sup>30</sup>.

A reação da comunidade acadêmica foi tímida, limitando-se a uma pequena nota de repúdio à “espetacularização do debate científico”, publicada na Revista da Sociedade Alemã de Filologia no mês seguinte, mas alguns jornalistas presentes no colóquio encarregaram-se de difundir para um público mais amplo aquela inquietante experiência<sup>31</sup>. Embora o prestígio crítico da obra de Frein só tenha aumentado desde então, os convites para participação em seminários e palestras começaram a rarear, o que não impediu que o artista surpreendesse novamente o mundo acadêmico em 2014, com a intervenção *Heidegedicht*, em que, depois de nove meses de preparação intensa, quinze adolescentes se sentaram na plateia de um simpósio sobre “A dimensão ontológica na obra de Heidegger”, na Universität Marburg, e desafiaram os palestrantes com perguntas e observações desconcertantes<sup>32</sup>.

Como o próprio Frein afirma em um de seus textos híbridos (*Seriel*, lido por uma modelo no metrô de Berlim em maio de 2015), “trata-se de fecundar o espaço acadêmico com instâncias dramáticas e, paralelamente ou simultaneamente, revitalizar o espaço dramático com ruídos acadêmicos, instaurando novas modalidades de experiência em lugares insuspeitados”<sup>33</sup>. A *Metakonferenz* se transformou num dos gêneros mais abertos do teatro contemporâneo europeu, e o processo de desestabilização provocado pelas obras precursoras de Frein transformou o até então monótono meio acadêmico alemão numa fonte de efervescência e aventura que tem atraído dezenas de jovens criadores.

O que é realidade e o que é ficção nessa exposição? O que é narrativa e o que é análise crítica? A partir da perspectiva da crítica rapsódica, a palestra-performance,

<sup>29</sup> Cf. Catalão, 2016.

<sup>30</sup> Cf. Pinotti, 2016a.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Cf. Catalão, 2016.

<sup>33</sup> Cf. Pinotti, 2016a.

por seu próprio caráter transgenérico, heterogêneo e aberto, revela-se um dos dispositivos artísticos mais fecundos para questionar os processos tradicionais de construção dos fatos e da memória coletiva, como no caso das ações de Joana Craveiro ou Walid Raad<sup>34</sup>, em que os documentos e arquivos são desvelados como *artefatos*. Tomada não mais como lugar de transmissão de um saber fechado, a palestra é explorada como “ponte de lugar nenhum a lugar nenhum”<sup>35</sup>, ou buraco negro 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 (cientistas, professores, mas também jornalistas e diversas outras pessoas envolvidas no processo de construção e retificação do conhecimento)<sup>36</sup>. Há uma convergência importante corporificada na prática da crítica rapsódica e da palestra-performance: assim como a exposição (seja sob a forma de apresentação, comentário ou análise acadêmica) altera a apreensão da obra artística e participa incontornavelmente do seu processo de criação<sup>37</sup>, essa mesma exposição tem uma dimensão formal (cênica e narrativa) que não pode ser ignorada.

A dificuldade em distinguir o que é real e o que é fictício nas exposições de críticos-rapsodos como Walid Raad, Hans-Jürgen Frei e Eric Duyckaerts (todos envolvidos, em maior ou menor grau, com práticas heteronímicas que problematizam suas identidades individuais<sup>38</sup>) convidam o espectador a transformar seu olhar em relação a todo discurso que se postula como autêntico<sup>39</sup>. Por seu próprio caráter híbrido, a palestra-performance expande seu alcance para além do resultado estético, alcançando um efeito político e epistemológico relevante<sup>40</sup>. No que nos transformamos quando nos colocamos num púlpito ou num tablado diante de uma plateia ou, ao contrário, quando nos sentamos preguiçosa ou comportadamente à espera de que alguém nos diga algo supostamente relevante? Que poder atribuímos ao que nos é exposto? Quem pode falar sobre determinado assunto e quem deve apenas ouvir? Como encenamos a prática científica? Qual a diferença entre mostrar algo e se mostrar com algo? Longe de responder a essas questões de forma conclusiva, as variadas instâncias de palestra-performance - e, de modo mais amplo, as diversas práticas da crítica rapsódica - as corporificam a cada nova reiteração, impedindo que nos sintamos excessivamente confortáveis em nossas lugares.

---

<sup>34</sup> Sobre a obra de Craveiro, ver Coelho, 2015. Sobre Raad, ver: Roman, 2013 e Baumann, 2009.

<sup>35</sup> Cage, 2011 [1961], p. 124.

<sup>36</sup> Para uma análise aprofundada dessa questão, ver: Ladnar, 2013, especialmente p. 33-49.

<sup>37</sup> “Quem escreve sobre uma obra escreve sobre uma obra, ou seja: acrescenta camadas de sentido que transformam essa obra em algo distinto” (Pinotti, 2016b, p. 15)

<sup>38</sup> Como Robert Morris, que criou uma série de *personas* através da qual expunha diferentes e às vezes contraditórias posições sobre a prática artística (cf. Mavridorakis, 2015). Sobre a relação entre a palestra-performance e a heteronímia, ver Pinotti, 2017.

<sup>39</sup> Cf. Baumann, 2009.

<sup>40</sup> De forma similar, Ladnar (2013, p. 29) considera que “como forma híbrida, a palestra-performance participa em diferentes contextos, e pode assim ressaltar e possivelmente desafiar as convenções de cada um desses contextos”.



## Referências

BAUMANN, Stefanie. Archiver ce qui aurait pu avoir lieu. Walid Raad et les archives de l'Atlas Group. *Conserveries mémorielles*, [En ligne], #6 | 2009, mis en ligne le 26 décembre 2009, disponível em: <http://cm.revues.org/381> Acesso em: 21 out. 2016.

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Éditions du Seuil, 1992.

CAGE, John. *Silence: Lectures and writings*. Middletown, Wesleyan University Press, 2011 [1961].

CATALÃO, Marco. Crítica e ficção na análise do teatro contemporâneo. *Sala Preta*, Revista de Artes Cênicas, São Paulo, 2014 (a), v. 14, nº 2, p. 143 a 152.  
DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v14i2p%25p>

CATALÃO, Marco. Ficção como crítica, crítica como performance. *Urdimento*, Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, 2014 (b), v. 2, n. 23, p. 92 a 101. DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102232014092>

CATALÃO, Marco. Teatro virtual: teoria e prática. *Art Research Journal*, Natal, 2016, v.3, n. 1, p. 92-106. Disponível em:  
<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8203/6854>. Acesso em: 24 abr. 2017.

COELHO, Raul Pina. The Living Museum of my generation's failure: On *The Living Museum of Small, Forgotten and Unwanted Memories* by Joana Craveiro/ Teatro do Vestido. *The 15th International Symposium of Theatre Critics and Theatre Scholars Critic is Present or: Towards the Embodied Criticism*. Belgrade, Serbia, September 2015. Disponível em: <http://www.pozorje.org.rs/2015/simpozijum/antonova-eng.pdf> Acesso em: 18 dez. 2015.

DAMISH, Teri Wehn. From text to screen. In: SCHNELLER, Katia; WEDELL, Noura (org). *Investigations: the expanded field of writing in the works of Robert Morris*. ENS Éditions, 2015, disponível em <http://books.openedition.org/enseditions/3784>, consultado em 21/10/2016.

FOURGEAUD, Nicolas. *La performance au miroir des médiations. Enjeux théoriques et critiques*. Thèse de doctorat. Université Paris 3, 2012.

GROYS, Boris. *Art power*. Cambridge, MIT Press, 2008.

HEGEWISCH, Katharina. Un médium à la recherche de sa forme: les expositions et leurs déterminations. In : KLÜSER, Bernd (org.), *L'art de l'exposition: une documen-*

*tation sur trente expositions exemplaires du XXe. siècle.* Paris, Éditions du Regard, 1998, p. 23.

KILDE, Jeanne Halgren. *When church became theatre: the transformation of evangelical architecture and worship.* In: *nineteen-century America.* Oxford, Oxford University Press, 2005.

LADNAR, Daniel. *The lecture performance: contexts of lecturing and performing.* Aberystwyth University, 2013.

MASSON, Michel Nunes Lopes. *O espaço na exibição de obras de arte.* Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, PUC, 2004.

MAVRIDORAKIS, Valérie. Role play in the writings of Robert Morris. In: SCHNELLER, Katia; WEDELL, Noura (org). *Investigations: the expanded field of writing in the works of Robert Morris.* ENS Éditions, 2015, disponível em <http://books.openedition.org/enseditions/3784>, consultado em 21/10/2016.

MORRIS, Robert, *The Art of Existence.* Three Extra Visual Artists: Works in Process. In: MORRIS, Robert, *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris.* Cambridge, The MIT Press, 1993, p. 95-118. Originally published in *Artforum* 11 (January 1971), p. 28-33.

PETERS, Sibylle. *Der Vortrag als Performance.* Bielefeld, Transkript, 2011.

PINOTTI, Aurélio. *Algumas notas sobre a dramaturgia ultracontemporânea.* Paris, Passage Rauch, 2016a.

PINOTTI, Aurélio. *Desconcerto número 6* (Palestra sobre uma palestra sobre uma palestra). Lisboa, Livros do Desassossego, 2017.

PINOTTI, Aurélio. *Notas sobre Pierre Menard.* Paris, Passage Rauch, 2016b.

POINSOT, Jean-Marc. *Quand l'œuvre a lieu.* L'art exposé et ses récits autorisés, Genève, Les presses du réel/Mamco, 2008.

ROMAN, Mathilde. Performer l'espace du musée. *Ligeia*, n. 121-122-123-124 (Corps & Performance), Paris, Janvier-Juin 2013, p. 110-120.

SAINT-GELAIS, Richard. La lecture des œuvres imaginaires: enjeux et paradoxes. *Fabula-LhT*, n° 13, « La bibliothèque des textes fantômes », novembre 2014, disponível em: <http://www.fabula.org/lht/13/saint-gelais.html>, consultado em 22/10/2017.

SCHNELLER, Katia. *Continuous Project Altered Daily* (1969): the machinery of art. In: SCHNELLER, Katia; WEDELL, Noura (org). *Investigations: the expanded field of writing*

*in the works of Robert Morris*. ENS Éditions, 2015, disponível em <http://books.openedition.org/enseditions/3784>, consultado em 21/10/2016.

TCHÉKHOV, Anton. *Os malefícios do tabaco e outras peças em um ato*. Seleção, organização e notas de Homero Freitas de Andrade. São Paulo, Ateliê, 2001.

WHITE, Erin Starr. *Fictitious criticism at the close of the 1960s: parody, performativity, and the postmodern*. Arlington, University of Texas, 2008.

WILDE, Oscar. *The collected works of Oscar Wilde*, London, Wordsworth Livray Collection, 2007.

Recebido em: 30/04/2017

Aprovado em: 22/06/2017