

EM FOCO

CÓDIGOS E FRONTEIRAS NA  
PALESTRA-PERFORMANCE:  
POR UMA POÉTICA DO  
CONHECIMENTO

*CODES AND BORDERS IN  
LECTURE-PERFORMANCE:  
FOR A POETICS OF KNOWLEDGE*

*CÓDIGOS Y FRONTERAS EN LA  
CONFERENCIA-PERFORMANCE:  
POR UNA POÉTICA DEL CONOCIMIENTO*

**LIA DA ROCHA LORDELO**

LORDELO, Lia da Rocha.  
Códigos e fronteiras na palestra-performance: por uma poética  
do conhecimento.  
Repertório, Salvador, ano 23, n. 35, p. **302-319**, 2020.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/r.v1i34.33284>

## RESUMO

Este trabalho explorará o formato da palestra-performance, subgênero de performance existente desde os anos 60. Seu formato vai de encontro à ideia de que o discurso é algo que tem menos valor, ou apenas teórico (MILDER, 2011); uma palestra-performance é, ainda, um modo de performar o texto. (ROCHA, 2014) Aqui, discuto três solos baianos, de artistas de diferentes linguagens: Edital, do dançarino Fábio O. Monteiro; Instruções de Escuta, do músico Pedro Filho; e A Capella de Waly, do poeta Alex Simões. Por meio da análise destes trabalhos, identifico, em comum, três características da palestra-performance: a dimensão performativa, a subversão do código e a arte como modo de conhecer o mundo. A partir dessas características, argumento que a palestra-performance se orienta pelo que Busch (2009) denomina de uma poética do conhecimento.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Palestra-performance.  
Edital. Instruções para  
Escuta. A Capella de Waly.

## ABSTRACT

*This work will explore the format of lecture-performance, a subgenre of performance existing since the 60's. Its format goes against the idea that discourse is something that has less value, or that is only theoretical (MILDER, 2011); a lecture-performance is a way of performing the text; of juxtaposing concept and action. (ROCHA, 2014) Here, I discuss three Bahian solos, by artists from different languages: Edital, by dancer Fábio O. Monteiro; Instructions for Listening, by musician Pedro Filho; and A Capella de Waly, by poet Alex Simões. From these works, I point out three features of lecture-performance: their performative dimension, the subversion of their respective codes and the notion of art as a way of knowing the world. Through these characteristics, I claim that lecture-performances are guided by what Busch (2009) calls a poetics of knowledge.*

### **KEYWORDS:**

Lecture-performance. Edital.  
Instruções para  
Escuta. A Capella de Waly.

## RESUMEN

Este trabajo explorará el formato de conferencia-performance, subgénero de performance existente desde los años 60 y que acompaña la idea de que el discurso se considera como algo de menor valor, o solamente teórico (MILDER, 2011); una conferencia-performance es, incluso, un modo de representar el texto. (ROCHA, 2014) Aquí, discuto tres propuestas baianas, de artistas de diferentes lenguajes: Edital, del bailarín Fábio O. Monteiro; Instruções de Escuta, del músico Pedro Filho; y, A Capella de Waly, del poeta Alex Simões. Por medio del análisis de estos trabajos, identifico tres características comunes con la conferencia-performance: la dimensión performativa, la subversión del código y el arte como modo de conocer el mundo. A partir de esas características, argumento que la conferencia-performance se orienta por lo que Busch (2009) denomina como una poética del conocimiento.

### **PALABRAS CLAVE:**

Conferencia-performance.  
Edital. Instruções para  
Escuta. A Capella de Waly.



## INTRODUÇÃO: A PALESTRA- PERFORMANCE ENTRE FRONTEIRAS DE SABERES

**É CURIOSO QUE** tanto as ciências humanas quanto as artes tenham, a partir da segunda metade do século XX, tensionado, dentre seus próprios campos, os limites entre sujeito e objeto, entre teoria e prática, ou ainda, entre acaso e método. Tais questionamentos produziram uma ruptura paradigmática; em primeiro lugar, com a emergência de novas \_ já não tão novas, hoje \_ expressões artísticas que desafiavam as classificações artísticas tradicionais. Se no fim do século XIX, o status autônomo da arte havia assegurado uma distinção plena entre arte e realidade, desde os anos de 1960 linguagens como a da performance passaram a questionar essa separação (FISCHER-LICHTE, 2008), e ainda outras expressões interdisciplinares. Em segundo lugar, essa ruptura impulsionou o embaralhamento das fronteiras entre artes e ciências, tema ao qual tenho me dedicado em particular. (LORDELO, 2015) No caso das ciências, seu estatuto autônomo data do século XVII; a partir de então, fundou-se um paradigma de racionalidade a partir de pressupostos filosóficos (BACON, 1988; DESCARTES, 1988) que tinham como modelo as ciências naturais, modelo ao qual as ciências humanas deveriam se adequar. Nesse sentido, é sintomático que, ao nos aproximarmos do fim do século que passou, no espaço de uma mesma década, proposições quase simetricamente opostas como as noções de artista enquanto

etnógrafo (FOSTER, 2014 e a de antropólogo como escritor (GEERTZ, 2005) – textos de referência em seus respectivos campos da arte e da antropologia – demonstrem, de diferentes pontos de vista, tais entrelaçamentos. O antropólogo Clifford Geertz (2005, p. 13) afirma, em seu ensaio, que se deve levar a escrita antropológica a sério enquanto escrita: assim, a “etnografia, dizem, torna-se um mero jogo de palavras, como se presume que sejam os poemas e romances”. Seguindo a direção oposta, o crítico Hal Foster (2014, p. 9, grifo do autor) localiza, no campo da arte contemporânea, a leitura do artista como etnógrafo:

O que aconteceu aqui? Que desvios de reconhecimento ocorreram entre a antropologia, a arte e outros discursos? Pode-se apontar para um teatro virtual de projeções e reflexos nas duas últimas décadas, pelo menos. Primeiramente, alguns críticos da antropologia desenvolveram um tipo de inveja do artista (o entusiasmo de James Clifford pelas colagens interculturais do ‘surrealismo etnográfico’ é uma influência insistente). E neste processo, o artista tornou-se um paradigma da reflexividade formal, um leitor auto-consciente da *cultura compreendida como texto*. Mas o artista é o exemplo aqui, ou seria uma projeção de um ego ideal do antropólogo: o antropólogo enquanto um artista da colagem, semiologista, vanguardista?

Ambos os autores apontam para o que Foster descreve em sua citação: desvios de reconhecimento entre a arte e a antropologia – esta última, parte das ciências humanas. Esses desvios implicam em reconhecer as artes e as ciências como discursos, e como tais, possuidores de diferentes modos de legitimação – não à toa, Foster complementa seu raciocínio, afirmando que o artista teria passado a compreender a cultura como texto. Como prática discursiva.

A chave da prática discursiva é defendida pelo teórico Roland Barthes (1984), que enxerga uma relação curiosa entre ciência e arte – no caso, a literatura: ele entende ambas como discursos; a distinção é que cada um desses discursos assume a linguagem que os constitui de modo diferente. Enquanto a ciência, para ele, utiliza tradicionalmente a linguagem como um instrumento, a literatura está na própria linguagem; ou ainda, a linguagem seria o próprio ser da literatura. Assim, recorrer ao discurso científico como um instrumento objetivo de pensamento é postular

um suposto estado neutro da linguagem, um código de referência que seria a base de toda a normalidade – o que equivale à ciência arrogar pra si uma autoridade que é contestada pelo próprio ato da escritura. A escritura implica “a idéia (sic) de que a linguagem é um vasto sistema que não privilegia nenhum código” (BARTHES, 1984, p. 10), e nenhum discurso, portanto, é superior a outro \_ seja social, artístico, científico e assim por diante. Também, com base nesse argumento, as distâncias e oposições entre os campos artístico e científico perdem muito de seu sentido.

Partindo de tais referências e amparado pela noção de hibridez das fronteiras entre artes e ciências, este artigo explorará a natureza e o formato da palestra-performance. A palestra-performance, subgênero de performance existente desde os anos 1960, tem como precursores artistas estrangeiros como Yvonne Rainer, John Cage e Joseph Beuys; é uma espécie de prática artística expandida que ultrapassa o formato de uma conferência acadêmica. Para Firunts (2016), o formato da palestra-performance surge como uma tentativa de revisar modelos de produção acadêmica institucionais. A autora afirma que a figura do artista institucionalmente autorizado emergiu como um sinônimo de internalizar protocolos da educação formal em artes no âmbito das universidades, as quais passaram a oferecer, nesta década de 1960, um diploma específico para artistas. Formatos como o da palestra-performance são, assim, tanto um resultado quanto uma reação à formalização e “academicização” compulsória no campo das artes. Uma ação estética que assim responde, de certo modo, ao início da ligação mais íntima do artista com a universidade.

Um marco singular da introdução da palestra-performance em contextos teatrais está na apresentação de Produto das Circunstâncias (Product of Circumstances), do dançarino, coreógrafo e biólogo molecular francês Xavier Le Roy, em 1998. (HUBNER, 2016; JESCHKE, 2012; MILDNER, 2011) Em seu formato híbrido e interdisciplinar, a palestra-performance pode ser considerada um esforço que vai de encontro à ideia de que o discurso é algo que tem menos valor, ou é puramente teórico (MILDNER, 2011); uma palestra-performance é um modo de performar o texto; de justapor o conceito e a ação. (ROCHA, 2014) As relações entre arte e conhecimento, bem como entre arte e mediação, estão no centro de interesses da palestra-performance (ROE, 2009 apud HUBNER, 2016), que pode ser praticada tanto dentro quanto fora de ambientes acadêmicos. Considero, para fins de caracterização teórica, que tais afirmações delineiam o que entendemos por

palestra-performance; bem como a percepção de que possamos unir práticas artísticas distintas por um interesse em comum: o discurso como ato performativo. (ATHANOSSOPOULOS, 2013) Dito de outro modo, uma palestra-performance nos propõe embaralhar as fronteiras entre arte e o discurso sobre arte. (MILDER, 2011)

No Brasil, pouco se tem teorizado sobre este subgênero, e menos ainda na Bahia, em particular. Desse modo, neste recorte em especial, e a partir das noções acima discutidas, apresento e discuto três trabalhos artísticos baianos, de artistas de diferentes linguagens: *Edita!*, do dançarino Fábio Osório Monteiro; *Instruções de Escuta*, do músico Pedro Filho Amorim; e *A Capella de Waly*, do poeta Alex Simões. Em *Edita!*, de 2011, de estrutura semelhante à performance de Le Roy, o dançarino e produtor Fábio Osório relata à audiência as agruras de se transformar em um artista autônomo e, em certa medida, autoral. Angustiado com a demanda de ter que criar, pela primeira vez, um trabalho solo de sua autoria, ele tem a ideia de lançar um edital à comunidade artística baiana, no qual se compromete a pagar mil reais a quem submeter a ele a melhor ideia para desenvolver seu solo. À medida que relata à plateia sua história, o artista descreve as principais propostas que recebeu, propondo cenas curtas de demonstração para cada ideia. O tom coloquial e a interferência de elementos que nos lembram suas responsabilidades como produtor cultural – telefonemas, papéis, computador, impressora – colocam o espetáculo num enquadramento bem humorado, ao tempo em que nos ensinam sobre as demandas extra palco que se somam à rotina de um artista criador na contemporaneidade. Já em *Instruções de Escuta*, de 2015, o músico Pedro Filho articula suas habilidades de performer e pesquisador de sons em uma palestra na qual não emite um único som. Ao longo de uma sequência de slides com orientações textuais, ele se apresenta, teoriza sobre a natureza de sons e o que entendemos como simples ruídos; além disso, Pedro convoca a plateia a emitir seus próprios sons, individual e coletivamente. Sua performance não só tensiona as relações entre arte e conhecimento, mais especificamente a pesquisa artística; mas também entende que o compartilhamento de um processo de reflexão artística e filosófica se completa com a participação de plateia, seja ela de artistas, pesquisadores ou quaisquer outras pessoas: sem dizer palavras, mas escutando e emitindo sons, todos são convidados a pensar e performar. Por último, a performance do poeta baiano Alex Simões, *A Capella de Waly*, de 2015, faz uma longa colagem de uma belíssima sequência de poemas de Waly Salomão.

Expandindo o tradicional gênero do recital de poesias, Alex equilibra na cabeça a antologia *Poesia Total* (SALOMÃO, 2014), enquanto recita vigorosamente dezenas de poemas do também baiano Waly, alguns já famosos em canções da MPB. Sua “poeformance”, como ele mesmo denomina, evoca as aparições cheias de vitalidade do próprio Waly, na medida em que reinventa o que é o dizer, pois seu corpo é a presença mais forte na performance. A partir das diferentes proposições poéticas que organizam os três trabalhos, ao invés de tentar forçosamente unificá-los, justifico o enquadramento destes sob o gênero palestra-performance, apontando suas especificidades e potencialidades em contextos artísticos e acadêmicos. Assim, argumento em favor do que Athanossopoulos (2013) identifica, nos tempos atuais, como o retorno do discurso na performance contemporânea. Colocar este retorno em foco é o propósito desta pesquisa.



## “EU SUBLOCO MEU PRÓPRIO DESEJO”: EDITAL, DE FÁBIO OSÓRIO MONTEIRO

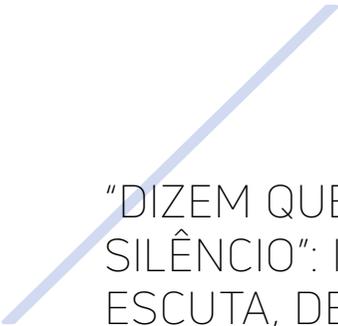
No palco, sob luz branca, vestindo camisa listrada, calça jeans e tênis, Osório começa sua “palestra” apresentando-se, no meio de duas cadeiras, um notebook, uma impressora e o celular sempre à vista. Apresenta-se como ator e produtor. Ele explica que seu grupo de teatro ganhou um edital de manutenção cuja proposta era montar solos autorais por parte de cada intérprete – a intenção do grupo era promover a autonomia de cada artista e dar vazão a seus desejos pessoais – os quais nem sempre correspondiam às demandas criativas e produtivas do grupo como um todo. Com o edital ganho, ele relata sua alegria e a expectativa em alçar voos solo. No entanto, ele fala da grande dificuldade que teve em elaborar uma ideia sua, pois jamais havia trabalhado fora de um grupo, sem uma direção externa. Nesse momento, o celular do artista toca e ele, depois de atender, enquanto fala, vai à porta do teatro e pega um volume, um datashow (a ligação era para a entrega do equipamento). Montando o datashow e ao mesmo tempo falando, ele explica que, depois de penar sem ter uma ideia que lhe agradasse, resolveu publicar um edital para adquirir uma ideia: “o desespero do produtor

tentando resolver a demanda do artista”, diz ele. O texto do edital nº 09/2011 para aquisição de obra autoral é exibido à plateia na projeção e explicado por Osório: ele oferece, por meio do documento, a quantia de mil reais à pessoa que der a ideia que ele achar melhor para montar seu próprio solo. (EDITAL..., 2012) A pessoa que ganhasse o edital não teria sua identidade revelada. À medida que elenca tais critérios de avaliação para seleção do objeto do edital – a ideia, é possível perceber a ironia na fala de Osório, com o corpo atravessado pela projeção, quanto à ambivalência que existe em critérios como “excelência artística”, “originalidade”, ou “criatividade”. Ele também conta como ficou ansioso com a chegada das propostas, já que a imensa maioria chegou em sua caixa de mensagens no último dia da inscrição, de um prazo de três semanas – outro hábito da inscrição em editais, que é deixar para o último minuto. Osório descreve a primeira proposta que chegou, com texto, sugestão de música, dois personagens; e performa uma breve cena da proposta – solta uma música semelhante à sugerida pelo projeto (*Pelo amor de Deus*, de Gilberto Gil, cantada por Elis Regina) no computador e se posta, com ar desamparado, embaixo de uma cadeira. A cena é cômica. Fica evidente que a ideia não era de seu agrado. Descreve uma segunda proposta bem fundamentada e escrita, que ele imprime na hora – várias folhas saem da impressora, enquanto fala –, enquanto explica que não pôde acolhê-la porque a proposta tinha um orçamento de quase 80 mil reais. A impressão que ele nos dá é que a proposta teria sido aplicada sem que o/a autor/a tivesse realmente lido o edital.



FIGURA 1: Fábio Osório Monteiro em cena de *Edital*  
Fotógrafo: João Millet Meirelles.

Na sequência, o artista explica a dificuldade em ter que assumir a total responsabilidade por um trabalho, sendo intérprete e produtor de seu próprio trabalho. Ele raciocina, em tempo real, que o conflito entre essas identidades está presente em sua vida desde criança – por ter recebido um apelido que escondeu seu nome de registro; por ser gay e gostar de futebol, por ser artista e ser formado em administração –, e explica que por isso, “subloco meu próprio desejo”. A performance de Osório vai se aproximando do fim, à medida que ele descreve as propostas de outros para seu corpo, sua cena; e nos convoca a pensar em como o mecanismo dos editais, à medida em que possibilita sustentabilidade de artistas e democratiza o acesso ao financiamento da cultura, também burocratiza ou aprisiona lógicas de criação artísticas, e cria, ainda, tendências em tais lógicas – pois sugere formatos, temas e métodos mais ou menos viáveis de criação de obras. Seu solo termina com um infográfico do perfil demográfico das pessoas que submeteram propostas ao seu edital e uma nuvem de palavras dos projetos, e uma última ligação atendida no celular, depois da qual ele pede que a plateia deixe o recinto para que a sala seja preparada para uma próxima apresentação.



## “DIZEM QUE NÃO EXISTE SILÊNCIO”: INSTRUÇÕES PARA ESCUA, DE PEDRO AMORIM

É importante reconhecer o lugar de Pedro, pois assim como Fábio Osório se apresenta como intérprete em artes cênicas e produtor, o artista de *Instruções* é músico, além de interessado por ritmos musicais e mundanos e em experimentações sonoras. Além disso, é doutor em composição musical, pesquisador e professor universitário. Muitas de suas performances hibridizam formatos e trazem à pauta questões, por exemplo, como relações entre estética e política, música e outras formas de sons. Sua performance *Instruções para Escuta* constitui-se, basicamente, em um conjunto de slides que ele vai passando, lentamente, enquanto observa a plateia, assegurando-se de que a leitura de cada instrução foi feita. O músico não emite, por conta própria, nenhum som





**FIGURA 2:** Instruções para Escuta  
Fotógrafa: Patrícia Almeida.

## “A LINHA DE FRONTEIRA SE ROMPEU”/“MENOS NO TEXTO MESMO QUE NO MODO DE DIZER”: A CAPELLA DE WALY, DE ALEX SIMÕES DE 2015

Poeta, professor de língua portuguesa e performer, Alex Simões faz, em *A Capella de Waly*, uma extensa colagem de uma belíssima sequência de poemas de Waly Salomão. Um conjunto de poemas em sequência poderia caracterizar, à primeira vista, um recital de textos como qualquer outro. É, no entanto, na radical expansão desse gênero que *A Capella* se afirma – e compõe, assim, um tipo muito singular de palestra-performance. A análise dessa obra acontece a partir de um conjunto de referências produzidas por Alex – tanto a sua performance, que dura aproximadamente 40 minutos, quanto um poema-ensaio do autor, não publicado, composto por 13 sessões. A partir de um convite de um grupo de pesquisa do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (ILUFBA) para um evento em comemoração do aniversário de Waly Salomão, Alex monta uma performance – o modo ideal de homenagear Waly, também conhecido por declamações grandiloquentes e performativas – misturando canções com letras feitas por Waly – cantadas por Alex, o que nos remete à noção de capella – e poemas publicados originalmente como poemas e livros de poesia. Seu intento era produzir uma espécie de playlist e segui-la, na ação. O primeiro gesto de Alex é, ao adentrar o espaço em que performará, olhar para a antologia *Poesia Total* (SALOMÃO, 2014) deixada por sobre alguma superfície, e colocar o livro sobre sua cabeça, equilibrando-o, à medida que recita Waly, praticamente até o final da performance. Intercalando poemas de livros com músicas cantadas por intérpretes tão famosos como Maria Bethânia (a música “Mel”, em parceria com Caetano Veloso), Herbert Vianna (parceiro de “Assaltaram a gramática”) e Adriana Calcanhotto (“A Fábrica do Poema”), em poucos momentos tira o livro da cabeça, como na hora em que pergunta, direto de “A Fábrica do Poema”, “sob que máscara retornará o recalcado?” Ao nos inquirir, Alex empunha o livro em frente ao rosto, quando enxergamos, na capa, o rosto de Waly. O performer segue o recital, até dirigir-se à porta de saída, quando sentencia: “*Chega desse papo furado que o sonho acabou [...] A vida é sonho*”.

A frase “A vida é sonho” é repetida, exaustivamente, até que a voz do poeta vai se tornando distante, até desaparecer.



Em seu poema-ensaio *Simões* (2016), Alex define seu trabalho como poeformance, a partir do conceito de performance de Zumthor (2010, p. 30):

a performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, circunstâncias se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis. Na performance se redefinem os dois eixos da comunicação social; e aquele em que se unem a situação e a tradição.

**FIGURA 3:** *A capella de Waly*  
Fotógrafo: Daniel Guerra.

É curioso que a citação de Paul Zumthor apareça, em seu poema-ensaio, em estrutura de versos livres. Alex faz poesia a partir de citações de crítica literária, mas também a partir do livro físico de Waly que, equilibrado em cima de sua cabeça, evoca a tensão entre o peso da tradição da poesia escrita, e a liberdade da poesia praticada e atualizada em seu corpo. Sua poeformance de Waly é, em suas palavras, uma “leitura descitativa de poemas”.

O que significa recitar um poema? Pelo que palestra o “parangolé discursivo” de Alex? O que quer nos dizer? No clássico *As Palavras e as Coisas*, Foucault (2002) afirma que, se até o século XVII, a linguagem era entendida como uma coisa da natureza, a partir da Idade Moderna, progressivamente ela deixa de existir como escrita material das coisas, e vai encontrar seu espaço tão somente no regime geral de signos representativos. Desfaz-se, assim, a interdependência profunda entre linguagem e mundo; entre coisas e palavras. A palestra-performance de Alex dispensa legendas ou explicações; a poesia diz tudo, pois a ação está no nome. (ROCHA, 2014) Nas palavras, estão as coisas.



## PALESTRA-PERFORMANCE: ESTRANHAMENTO, SUBVERSÃO E PERFORMATIVIDADE

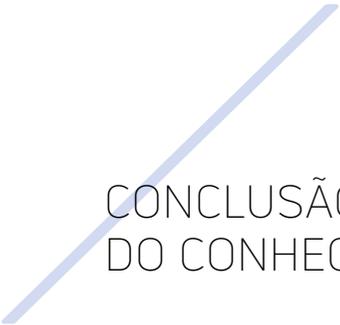
As obras eleitas para análise vêm de campos de interesses distintos e abordam temáticas diferentes – sejam as vicissitudes do artista que é a um só tempo criador e produtor, sejam as questões filosóficas que informam discussões sobre o ruído e o silêncio na música, ou ainda a natureza e a força do discurso poético. Sem homogeneizá-las, entretanto, é fundamental sublinhar suas convergências: primeiro, é possível identificar, nessas palestras-performances, uma dimensão performativa que as unifica. Seja qual for o objeto ou assunto que as move, é impossível dissociá-las do modo pelo qual se apresentam – seja pelo fato de um músico nos dar uma palestra permanecendo em silêncio todo o tempo, ou pelo fato de um ator contar à plateia sobre a dificuldade que encontra em ser um criador autônomo e seu

celular interromper a cena algumas vezes com questões de produção que importunam sua fala. É sabido que o paradigma performativo, na filosofia e na linguística, teria enfatizado a indistinção já anteriormente mencionada entre linguagem e mundo; de modo análogo, nas artes, o conceito de performance também questionou separações entre arte e vida. Artistas como Allen Kaprow (1993) dizem, a partir de seus próprios trabalhos, que a arte não pode ser vista como algo que as pessoas fazem – separada de suas vidas e de como compreendem a si mesmos. Dentro dessa lógica, a arte se torna uma atividade difusa, completamente conectada à nossa própria vida. Kaprow (1993) completa tal raciocínio em um de seus ensaios, afirmando que a arte não é algo que se faz; é algo que se é. Há, ainda, um elemento comum curioso: o fato de os trabalhos serem proposições solo. Ora, uma palestra é algo que se faz sozinho. A persona do palestrante ou professor traz consigo uma autoridade que é conquistada por meio do trabalho de leitura e estudo, tarefas tradicionalmente solitárias. O performer que está só no palco parece, já de antemão, querer nos dizer alguma coisa, antes de representar um personagem ou ser partícipe de um enredo.

Em segundo lugar, tais obras se caracterizam por uma subversão do código ou, mais especificamente, das linguagens nas quais se constroem. É curioso que um músico nos convoque a refletir sobre música sem que emita nenhum som por conta própria, recurso que artistas experimentais como John Cage utilizaram de modo tão marcante na arte ocidental, no século XX. De modo análogo, em *A Capella de Waly*, a presença e materialidade do livro *Poesia Total*, equilibrado na cabeça do performer Alex Simões, em conjunto com o jogo de movimento do poeta pelo espaço, faz a plateia recolocar em foco a obra de Salomão de um modo completamente dinâmico – é preciso mover o corpo para manter o livro em equilíbrio, no centro da performance. Talvez as nossas sensibilidades tenham, de fato, mudado, e para nós, artistas, mais importante do que engendrar novos formatos, novas mídias, seja encontrar novos modos de usar os formatos e mídias que já temos e que nos interessam. (HIGGINS, 1967) Os códigos na palestra-performance são questionados, e ironicamente saem, de algum modo, fortalecidos.

A transformação dos meios pelos artistas, à qual Higgins (1967) se refere em seu antológico ensaio, também se relaciona com mais uma característica das obras aqui analisadas: a noção de arte como modo de conhecer o mundo, de aprender sobre ele. Quando se assiste a um espetáculo de dança como *Edital*, não só vemos

Fábio Osório Monteiro dançar suas agruras de artista criador, como passamos a conhecer problemas do mundo da arte que passam por autoria, financiamento e desempenho de múltiplas funções artísticas como meio de subsistir como agente da cultura no Brasil. Também aprendemos com Pedro Amorim a reconhecer música em lugares e situações nos quais não reconhecíamos antes. Se como dissemos na introdução, a palestra-performance se conecta historicamente à entrada e reconhecimento dos artistas nas universidades, também é preciso destacar que os três autores desses trabalhos têm formação acadêmica em seus respectivos domínios artísticos, e em certo sentido, utilizam seus solos para subverter a lógica de tais domínios. A palestra-performance estaria ligada, para Athanossopoulos (2013, p. 2) à “importância crescente de teoria nos programas das escolas de arte, a partir dos anos 70, e ainda à emergência de uma geração de artistas para os quais o ensino e a escrita se tornaram uma parte importante de sua atividade profissional - talvez um componente central de suas obras.”



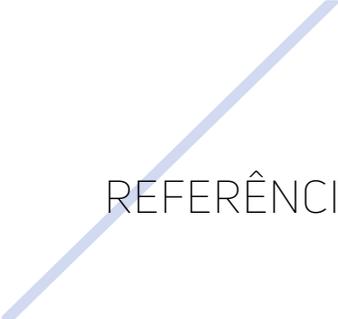
## CONCLUSÃO: POR UMA POÉTICA DO CONHECIMENTO

Palestras-performances são um tipo de obra conceitual, e neste sentido, rechaçam a ideia de arte autônoma. (WOOD, 2002) A arte também é uma ideia; e nossa ação estética pode se dar com palavras, por mais literais que sejam.

A partir da descrição e análise das palestras-performances dos artistas Fábio Osório Monteiro, Pedro Amorim Filho e Alex Simões, este artigo argumentou em favor de uma poética do conhecimento (BUSCH, 2009): se esses artistas nos mostram, em seus trabalhos, que a arte é um modo de conhecer o mundo, outros pesquisadores (BUSCH, 2009; FIRUNTS, 2016; MILDER, 2011) nos fazem compreender que isso se dá porque a prática artística contemporânea tem estado tão saturada de teoria que se torna uma prática de pesquisa em si mesma. Para Ricardo Basbaum (2016), um artista que estabelece ritmos relacionais a partir dos quais ferramentas conceituais se entrelaçam com questões do ambiente que

o circunda é uma artista de vanguarda ou um artista pesquisador; as palestras-performances são, precisamente, produto deste tipo de procedimento. Quando resgato, na introdução, a simetria entre as noções de antropólogo como escritor e a de artista como antropólogo, tensiono, à maneira dos três solos analisados, tanto o campo das artes quanto o campo das ciências e advogo, assim, por uma poética do conhecimento: uma poética que não apenas desconfia de que as ciências sejam base ou referência para as artes, mas que questiona, a partir dessa desconfiança, a própria construção das ciências. (BUSCH, 2009)

A palestra-performance é um produto artístico que se estranha como tal (ROCHA, 2014, p. 33); esta parece um excelente modo de defini-la. E muito além de ser um produto artístico, nos lembra Rocha (2014, p. 33) é também “um modo de encarar as coisas, as pessoas, as relações; é, enfim, uma atitude diante do mundo.”



## REFERÊNCIAS

- ATHANOSSOPOULOS, V. Language, visibility, and the body. On the return of discourse in contemporary performance. *Journal of Aesthetics & Culture*, Stockholm, v. 5, p. 1-10, 2013.
- BACON, F. *Novum Organum, ou. Verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- BARTHES, R. Da ciência à literatura. In: BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 23-29.
- BASBAUM, R. O artista pesquisador. *Instituto de Estudos Avançados*, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/publicacoes/o-artista-pesquisador/view>. Acesso em: 15 jul. 2019.
- BUSCH, K. Artistic Research and the Poetics of Knowledge. *Art & Research: a Journal of Ideas, Contexts and Methods*, Glasgow, v. 2, n. 2, p. 1-7, 2009.
- DESCARTES, R. *Meditações sobre a filosofia primeira*. Coimbra: Livraria Medina, 1988.
- EDITAL - Mostra Dança (2012). [S. l.: s. n.], 2012. 1 vídeo (49 min). Publicado pelo canal Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iu6s9yxkZ04&t=90s>. Acesso em: 15 jul. 2019.
- FICHER-LICHTE, E. *The transformative power of performance: a new aesthetics*. Abingdon: Routledge, 2008.
- FIRUNTS, M. Staging Professionalization Lecture-performances and para-institutional pedagogies, from the postwar to the present. *Performance Research*, London, v. 21, n. 6, p. 19-25, 2016.

- FOSTER, H. O artista enquanto etnógrafo. In: FOSTER, H. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify Editora, 2014. Disponível em: <https://fdokumen.com/document/o-artista-como-etnografo-hal-foster.html>. Acesso em: 24 jul. 2019.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GEERTZ, C. *Obras e vidas: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.
- HIGGINS, D. Statement on Intermedia. In: WOLF, V. (ed.). *Dé-coll//age (décollage)*. Frankfurt: Something Else Press, 1967. p. 1-2
- HUBNER, F. H. Times: lecture performance as gestural approach to developing artistic work-in-progress. Research Catalogue, Helsinki, 2016. Disponível em: <https://www.researchcatalogue.net/view/158044/205395>. Acesso em: 30 jan. 2019.
- JESCHKE, C. Cãnone e Desejo: Sete Abordagens para Palestras/Performances Histórico-coreográficas: *Sala Preta*, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 4-12, 2012.
- KAPROW, A. *Essays on blurring art and life*. Los Angeles: University of California Press, 1993.
- LORDELO, L. R. Research is literature: exploring borders between arts and sciences. *Psychology & Society*, London, v. 7, n. 2, p. 6-14, 2015.
- MILDER, P. Teaching as art: The Contemporary Lecture-Performance. *PAJ: a Journal of Performance and Art*, Cambridge, v. 97, p. 13-27, 2011.
- ROCHA, T. Palestra-corpo: dança conceitual. *Trama Interdisciplinar*, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 26-40, 2014.
- SALOMÃO, W. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SANTOS, B. S. *Um discurso sobre as ciências*. São Paulo: Cortez, 2006.
- SIMÕES, A. *A Capella de Waly*. Poema não publicado, 2016.
- WOOD, P. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte; Ed. UFMG, 2010.

**LIA DA ROCHA LORDELO** é psicóloga e artista da cena, atuando em teatro, canto e dança. Doutora em Psicologia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA); professora de artes do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFBA.