



## DOSSIÊ

### DESCONCERTO NÚMERO 1: PARADOXOS DA CONFERÊNCIA- PERFORMANCE

*(DIS)CONCERT NUMBER 1: PARADOXES  
OF THE LECTURE PERFORMANCE*

#### **Aurélio Pinotti**

Dramaturgo, poeta, ensaísta e *performer*. Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Publicou mais de cinquenta livros, dentre os quais se destacam **O que é dramaturgia ultracontemporânea**, **One hundred years of ready-made**, **Ensaio**, **Freie Luft** e **Notas sobre Pierre Menard**.

#### **Ana Ferreira Costa**

Artista e pesquisadora cênica. Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR).

#### **Marco Catalão**

Dramaturgo e poeta. Pesquisador de Pós-Doutorado na Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

E-mail: [marcatalao@yahoo.com.br](mailto:marcatalao@yahoo.com.br)

## RESUMO

Tomando como ponto de partida o espetáculo **Dislocations**, da companhia **Nomade**, apresentado em março de 2016 na sede do *Théâtre du Soleil*, em Paris, este artigo é a transcrição de uma comunicação apresentada no dia 26 de novembro de 2016, no **II Simpósio Brasileiro de Escrita Dramática**, realizado na Universidade Federal de Santa Catarina. Seu objetivo é estabelecer um debate sobre o potencial epistemológico do discurso fictício e o efeito performativo do discurso crítico. Tomamos como eixo de nossa discussão a conferência-performance, dispositivo híbrido inaugurado pelas ações de Robert Morris, John Cage e Joseph Beuys nas décadas de 1950 e 1960, e que hoje é uma modalidade importante da criação e da reflexão artística contemporânea. Com características particulares, os trabalhos de Éric Duyckaerts, Joana Craveiro, Hans-Jürgen Frei, Walid Raad, Jérôme Bel e Pierre Cleitman participam desse gênero híbrido que problematiza as fronteiras entre crítica e invenção, cujas ações salientam ou desvelam os aspectos performativos já latentes em qualquer comunicação para um auditório: a tensão entre as informações discursivas e as informações não discursivas; o descompasso entre roteiro e execução; a incerteza da tríplice relação entre o enunciador, o enunciado e o espectador.

**Palavras-chave:** conferência-performance, dramaturgia, crítica teatral, teatro virtual, crítico-rapsodo.

## **ABSTRACT**

*Taking as a starting point the play **Dislocations** from **Nomade** Company, presented in March 2016 at the Théâtre du Soleil headquarters in Paris, this paper is a transcript of a lecture presented on November 26, 2016 at the **II Brazilian Symposium on Playwriting**, held at Universidade Federal de Santa Catarina. Its purpose is to establish a debate about the epistemological potential of the fictitious discourse and the performative effect of the critical discourse. We take as the focus of our discussion the lecture conference, a hybrid device inaugurated by the actions of Robert Morris, John Cage and Joseph Beuys in the 1950s and 1960s, and which today is an important modality of contemporary artistic creation and reflection. With particular characteristics, the works of Éric Duyckaerts, Joana Craveiro, Hans-Jürgen Frei, Walid Raad, Jérôme Bel and Pierre Cleitman participate in this hybrid genre that problematizes the boundaries between criticism and invention, whose actions emphasize or reveal the performative aspects already latent in any communication to an audience: the tension between discursive information and non-discursive information; the mismatch between script and execution; the uncertainty of the threefold relationship between the enunciator, the statement and the spectator.*

**Keywords:** *lecture performance, dramaturgy, theatrical criticism, virtual theater, critic-rhapsode.*

**E**sta conferência-performance foi apresentada pela primeira vez em Florianópolis (SC), no dia 26 de novembro de 2016, no **II Simpósio Brasileiro de Escrita Dramática**, realizado na Universidade Federal de Santa Catarina. O elenco foi o seguinte:

Atriz: Ana Ferreira

Conferencista: Marco Catalão

Direção: Aurélio Pinotti<sup>1</sup>

O material iconográfico apresentado foi criado e produzido por Ana Ferreira e pela artista visual S. O texto da conferência foi escrito integralmente por Aurélio Pinotti. As notas foram adicionadas por Marco Catalão e Ana Ferreira Costa especialmente para esta publicação.



## ATRIZ

Este trabalho foi concebido, desenvolvido e realizado graças ao apoio inestimável da Fapesp (Processo 2015/07437-0). Meu objetivo nesta conferência é apresentar algumas observações sobre o espetáculo **Dislocations**, da companhia **Nomade**, realizado em março de 2016 na sede do *Théâtre du Soleil*. Como muitos de vocês sabem, o *Théâtre du Soleil* fica na *Cartoucherie*, uma antiga fábrica de munição localizada no 12º *Arrondissement* de Paris, dentro do *Bois de Vincennes*, que desde a década de 1970 se transformou num lugar emblemático da criação cênica europeia, abrigando diversas companhias e espetáculos. Para chegar ao local, eu e um amigo que me acompanhava tivemos de tomar um ônibus até o terminal *Château de Vincennes*, e depois um

<sup>1</sup> Embora sua presença tenha sido anunciada, Pinotti não compareceu à apresentação desta conferência-performance.

segundo ônibus que nos deixou no meio do Bosque, numa paisagem um pouco assustadora, em que só havia árvores, escuridão e uma estradinha de terra batida que nos levou até o portão de ferro da antiga fábrica. [Mostra uma fotografia da entrada da Cartoucherie] Logo ao atravessar o portão, eu tive a primeira surpresa da noite: num edifício de pedra quase em ruínas, era possível ver, através de três janelas altas, as silhuetas de belos adolescentes que se moviam de cima para baixo, num ritmo que na hora eu não consegui decifrar, mas que fez despontar um sorriso nos lábios do meu amigo Piotr Vasíliev. Depois de alguns instantes de perturbação e maravilhamento, em que eu não conseguia parar de olhar para aqueles corpos jovens que subiam e desciam, apareciam e sumiam pelas janelas, finalmente eu percebi o que meu amigo provavelmente já tinha notado no primeiro olhar: aqueles adolescentes estavam fazendo alguma aula ou exercício de equitação, e o movimento rítmico que fazia com que os corpos desfilassem de forma tão harmoniosa nada mais era que o movimento circular dos cavalos (que nós não podíamos ver pela janela, mas cujas sombras era possível adivinhar pelo reflexo esbatido de umas tochas que só então eu percebi). “Não é aqui”, eu disse a Piotr, e nós seguimos adiante em busca do *Théâtre du Soleil* no meio daquelas edificações anacrônicas. Depois de entrar por engano num salão onde um espetáculo estava prestes a começar (no último momento descobrimos que era o *Théâtre de L’Aquarium*, e saímos na hora em que uma atriz começava uma pantomima<sup>2</sup>), eu finalmente avistei uma série de pequenos *trailers* alinhados ao lado de uma bilheteria. “Os atores vivem aí”, me segredou Piotr, que pelo jeito sabia muito mais do que eu sobre a companhia dirigida por Ariane Mnouchkine. Na bilheteria, a segunda surpresa: a própria Ariane, personagem mítica da história do teatro ocidental, conferia as reservas e entregava os bilhetes. Fazia um frio terrível, que era acentuado pelo fato de estarmos cercados de vegetação densa, e foi realmente reconfortante entrar no Teatro, onde o calor do ambiente não se devia apenas aos aquecedores artificiais. Tudo ali era caloroso: o espaço amplo, cheio de mesas onde as pessoas conversavam ruidosamente; os grandes cartazes coloridos de montagens diversas de **Macbeth** (em inglês, japonês, árabe, italiano...); os caldeirões fumegantes onde três tipos de sopa se ofereciam aos olhares e aos olfatos. Depois que nós fomos servidos de sopa e vinho (por pessoas que provavelmente eram atores da companhia), eu fiquei conversando com Piotr sobre uma montagem recente de **Ifigênia em Táuride** por Krzysztof Warlikowski. Piotr comparou a cabeleira da atriz principal à de Marlene Dietrich, “velha, desesperada pelo esforço de lutar contra a passagem do tempo e contra a velhice, que dilapida toda dignidade”<sup>3</sup>, e eu comecei a me perguntar se era

<sup>2</sup> Segundo pesquisa que empreendemos na página do *Théâtre de l’Aquarium*, provavelmente se tratava de um espetáculo da série **Fictions Réelles**.

<sup>3</sup> Para uma análise detalhada da peça, ver Piotr Gruszczyński, 2010: 157.

de fato sobre a atriz, sobre Ifigênia ou sobre nós que ele falava com palavras tão poéticas, mas antes que eu pudesse chegar a uma conclusão as pessoas começaram a se mover em direção à outra metade do amplo salão, onde o espetáculo enfim iria começar. Nova surpresa: depois que todos nos alojamos apertadamente nas arquibancadas de madeira, desligamos nossa parafênia eletrônica e ficamos em silêncio, um grupo de adolescentes (talvez os mesmos que uma hora antes se moviam sobre os cavalos, talvez outros completamente distintos: nunca tive muita habilidade para individualizar adolescentes) se perfilou à nossa frente. “São esses os atores?”, eu me perguntei, mas antes que eu pudesse descobrir a resposta para a minha pergunta, eles se dirigiram à arquibancada, entregaram a cada pessoa um pequeno papel dobrado, e em seguida saíram de cena. As pessoas ficaram à espera por alguns instantes, depois cada um foi abrindo (alguns com curiosidade, outros com preguiça) os papeluchos dobrados. O meu dizia simplesmente: “O espetáculo já aconteceu entre o momento da sua saída de casa e este momento aqui. *C'est fini*”. Olhei para Piotr; ao contrário de mim, que não conseguia evitar um sentimento de decepção e quase raiva, ele parecia eletrizado: olhava para todos os lados com a atenção concentrada, e foi difícil convencê-lo a seguir o fluxo de pessoas que se dirigia de volta ao ponto de ônibus no meio da escuridão, onde tomaríamos o transporte de volta para a região central da cidade. Ele parecia querer ficar ali indefinidamente, como se se recusasse a aceitar o fim do espetáculo. Só quando nós chegamos ao terminal *Château de Vincennes* ele me mostrou a mensagem que tinha lhe cabido, e então eu entendi o que estava acontecendo. O bilhete dizia: “O espetáculo começa neste instante, aqui e fora daqui. Só você pode saber quando ele acaba”. Só então eu entendi a expressão concentrada de Piotr, que continuava à espera de algo; só então eu reparei no homem do outro lado do terminal de ônibus (de quem Piotr não desprendia os olhos), que andava de um lado para o outro com um celular no ouvido, discutindo em voz alta, enquanto era seguido por uma mulher aflita. O homem falava numa língua estranha, e era impossível dizer se ele dirigia seus improperios a alguém distante, com quem ele estava em contato pelo telefone, ou à mulher que o seguia. Também era impossível dizer se se tratava de uma cena real ou de uma *performance*: os gestos exagerados do homem pareciam indicar uma teatralização um pouco forçada, mas era quase inconcebível imaginar que para cada espectador disperso pelo terminal houvesse uma microcena como aquela, já que aparentemente só eu, Piotr e uma moça desconhecida assistíamos aos movimentos daquele estranho casal. Nosso ônibus de volta finalmente chegou, e nós não pudemos estabelecer uma conclusão definitiva sobre o assunto,

especialmente porque a moça que tinha permanecido ao nosso lado durante todo o tempo agora tinha tirado do bolso um livro (uma peça de Koltès) e começava a ler algumas passagens em voz alta, como se ensaiasse um papel. “Nada mais natural”, eu pensei, “é uma atriz que, como nós, veio assistir ao espetáculo, e agora aproveita o tempo livre para ensaiar”, mas ao mesmo tempo eu sabia que, para Piotr, aquilo era uma continuação do espetáculo, talvez o segundo ato de algo que se completaria mais tarde com um desfecho trágico ou cômico. Pouco antes de chegarmos à *Gare de Lyon*, a atriz desceu do ônibus, aparentemente ignorando a nossa presença. No *Bistrot du Peintre*, onde nós tomamos uma última garrafa de vinho antes de voltarmos para nosso hotel, já não fazia sentido supor que algum ator houvesse nos seguido e encenasse os gestos teatrais, as palavras cantaroladas e as pantomimas febris que víamos em cada mesa. No entanto, era impossível evitar a impressão de que o espetáculo continuava a se desenrolar em todos os cantos, múltiplo e vivo, e mesmo quando nós voltamos para o hotel, mesmo quando Piotr me penetrou distraída e vigorosamente, para mim já era impossível dizer com certeza o que era real, o que era teatro.

*A atriz se levanta, beija o conferencista e se senta na plateia.*

## CONFERENCISTA

Eu estou um pouco nervoso, então eu vou ler. (*Pega um gravador e o liga. O que se ouve é a voz da atriz lendo o seguinte trecho:*)

Em 1961, o artista Robert Morris pronunciou no Hunter College uma conferência sobre história da arte. Vestido a rigor, com terno, gravata e óculos, Morris encarnava a figura clássica do acadêmico, o que era reforçado pelo texto lido por ele: uma passagem de Panofsky sobre iconologia<sup>4</sup>. Contudo, o espectador que presenciava a conferência logo se dava conta de que Morris não lia de fato o texto, mas apenas dublava uma gravação (exatamente como eu estou fazendo agora). Como nota Nicolas Fourgeaud (2012: 328), “Morris sublinha, através de seu dispositivo, que a presença é o produto de uma operação técnica e artística”. Porém, a “metafísica da presença” (termo de Derrida<sup>5</sup>) faz com que consideremos mais autêntico um texto pronunciado “ao vivo”, ainda que seja uma fala decorada por uma atriz que reproduz palavras alheias. O que acontece se o conferencista abandona a sala? Ainda temos uma conferência? [*O conferencista abandona a sala, mas a gravação continua*] Por que nos sentimos perturbados? Não seria esse o modelo ideal de comunicação, as palavras livres da distração de um corpo? [*A atriz desliga o gravador*]

<sup>4</sup> Sobre a conferência de Morris, ver Damish (2015).

<sup>5</sup> Como no caso de Duchamp um pouco abaixo, Pinotti parece citar Derrida de memória. Há várias obras que analisam a questão da “metafísica da presença” na obra do filósofo francês, dentre as quais vale a pena citar Dastur (2007) e Moulenda (2012).

## ATRIZ

O autor está sempre ausente: o máximo que nós podemos fazer é assumir o lugar dele. A presença é uma ficção, mas nós não podemos prescindir da ficção. Vamos fazer de conta que isto tudo é real, assim podemos continuar.

*(O conferencista volta à mesa e desta vez fala com sua própria voz (ou ao menos é o que parece).)*

## CONFERENCISTA

Eu ainda estou nervoso. É difícil atuar sem ser ator. Sei que é isso o que todos os conferencistas fazem, mas nunca consegui me acostumar completamente. Voltando à ação de Robert Morris, podemos dizer que ela é um dos marcos inaugurais de um novo gênero, que terá alguns poucos exemplos durante as décadas seguintes, mas que hoje é uma vertente importante da criação e da reflexão artística contemporânea, a conferência-performance. Com características particulares, os trabalhos de Éric Duyckaerts, Joana Craveiro, Hans-Jürgen Frei, Walid Raad, Jérôme Bel e Pierre Cleitman<sup>6</sup> participam desse gênero híbrido que problematiza as fronteiras entre crítica e invenção. O termo “conferência-performance” talvez não seja o mais adequado (e talvez por isso haja variações na denominação desse tipo de ação: podemos falar em “palestra performática”, “conferência concerto”, “conferência extravagante” ou “microperformance”<sup>7</sup>) e podemos ressaltar o fato de que toda conferência é, em maior ou menor medida, uma performance. Nesse sentido, vale a pena citar o exemplo da companhia de teatro experimental suíça **Gli Spettatori**, cujos “espetáculos” consistem no deslocamento de um grupo de atores para um evento supostamente não espetacular (como o trabalho de um pedreiro, de um guarda de trânsito ou de um lixeiro), que se transforma em espetáculo a partir do momento em que os atores se perfilam como uma plateia, acompanham as ações com um interesse intenso e aplaudem a sua conclusão<sup>8</sup>. “São os espectadores que fazem os quadros”, já disse Duchamp. Convido vocês a fazerem a mesma experiência com qualquer palestra científica: por mais árido ou tedioso que seja o assunto, o simples fato de a contemplarmos de certa forma a transforma numa performance. Assim, o que denominamos “conferência-performance” são ações que salientam ou desvelam os aspectos performativos já latentes em qualquer comunicação para um auditório: a tensão entre as informações discursivas e as informações não discursivas (exacerbada na conferência de Aurélio Pinotti pelo contraste entre uma identidade masculina e um corpo feminino e, na minha conferência, ao contrário, pela disjunção entre a voz feminina e meu corpo masculino); o descompasso entre roteiro e execução (como qualquer ator, o conferencista está sempre a

<sup>5</sup> Sobre esses trabalhos, ver Catalão (2016), Coelho (2015), Duyckaerts (2013), Nachtergaele (2011) e Pinotti (2016).

<sup>6</sup> Em nosso caso, preferiríamos utilizar o termo palestra-performance, muito mais simples e evidente — e que talvez por isso mesmo tenha sido ignorado por Pinotti em sua discussão.

<sup>7</sup> Para uma análise detalhada da companhia **Gli Spettatori**, ver Pinotti (2017).



meio caminho entre um texto previamente ensaiado ou uma partitura previamente imaginada e o improviso a partir das circunstâncias imprevisíveis do momento); a incerteza da tríplice relação entre o enunciador, o enunciado e o espectador. Com relação à conferência de Aurélio Pinotti, outros fatores tornam ainda mais porosos os limites entre crítica e criação: em primeiro lugar, a inserção de elementos íntimos e supostamente biográficos num contexto em que tradicionalmente se espera uma análise objetiva; em segundo, a dificuldade em definirmos com clareza o que é realidade e o que é ficção (não apenas na experiência cênica relatada por Pinotti, mas também em sua própria narração sobre ela). Como nota a crítica Mathilde Roman em sua análise sobre outra versão desta conferência, *“Le ton intime installe une confiance dans la véracité du discours, dans le contenu de ce qui est décrit, mais les mises en abîme de l’auteur et le trouble quant au statut du récit produisent un évasement qui se joue du spectateur”*<sup>8</sup>. Não está claro para mim se a companhia **Nomade**, Piotr Vasíliev ou os adolescentes citados pelo autor são reais ou fictícios; contudo, se seu objetivo era refletir sobre uma experiência de deslocamento de horizontes e de questionamento radical dos limites entre ficção e realidade, parece-me que Aurélio Pinotti escolheu a forma mais adequada possível: a conferência-performance é suficientemente aberta para abrigar a descrição mais objetiva e a imaginação mais fantasiosa, a confissão mais íntima e a teorização mais abstrata. É provável que o próprio Aurélio Pinotti não exista, como talvez não existirá a companhia de teatro experimental suíça **Gli Spettatori**, que eu citei há pouco; no entanto, revela-se aqui outro aspecto importante da performatividade posta em jogo pela conferência. Nos termos de Austin (*Apud* Landragin, 2003, p. 2), o discurso performativo é aquele que “faz o que diz fazer pelo simples fato de dizê-lo”; se as experiências artísticas descritas nestas duas conferências-performances a que vocês acabam de assistir não existiam até hoje, o simples fato de termos discorrido sobre elas já lhes confere uma existência, senão concreta, ao menos real, na medida em que uma existência pode ser realmente real.



**8** Não descobrimos onde ocorreu a outra versão da conferência citada por Pinotti. Tampouco pudemos assegurar a veracidade desta outra passagem atribuída à mesma autora: *“Malgré de nombreuses similitudes avec la situation où un conférencier prend la parole sur l’oeuvre d’un artiste, qui peut y assister sans intervenir au sein du registre du critique ou de l’historien, la situation ici est différente puisque le comédien récite ce que Aurélio Pinotti a écrit. Le spectateur est ainsi au centre d’une expérience artistique qui pourra se réitérer, mais qui ne pourra pas être reproduite et conservée indéfiniment puisqu’elle nécessite la présence de l’artiste en personne. Le spectateur est donc conscient de vivre un moment exceptionnel bien que non spectaculaire, voire franchement modeste dans ses moyens, théâtral sans nécessiter les techniques du spectacle vivant”*. A autora exagera um pouco em seu elogio, uma vez que a conferência-performance emprega algumas técnicas do espetáculo vivo, mas de forma elusiva e não convencional.

## IMAGENS UTILIZADAS NA APRESENTAÇÃO (©S)



Figura 1 Cartaz da peça



Figura 2 Cartaz da peça em Paris



Figura 3 Trabalho, Gli Spettatori, 2014



Figura 4 Cartaz da peça em Paris



Figura 5 Cartaz da peça em Paris



Figura 6 Cartaz da peça em Paris

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CATALÃO, M. Teatro virtual: teoria e prática. In : **Art Research Journal**, v. 3, n. 1 (2016) : 92-106.
- COELHO, R, P. 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. Link: <http://www.pozorje.org.rs/2015/simpozijum/antonova-eng.pdf> Consultado em 18 de dezembro de 2015.
- DAMISH, T. W. 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. Link: <http://books.openedition.org/enseditions/3784>, consultado em 21/10/2016.
- DASTUR, F. Derrida et la question de la présence: une relecture de **La voix et le phénomène**. In: **Revue de métaphysique et morale**, n. 53 (2007): 5-20.
- DUCHAMP, M. **Duchamp du signe**. Paris: Flammarion, 1994.
- DUYCKAERTS, É. Les “conférences-performances”. Entretien. **Communications** 1/2013 (n. 92), p. 231-237. Link: <http://www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-231.htm> Consulté le 13 avril 2016.
- FOURGEAUD, N. **La performance au miroir des médiations. Enjeux théoriques et critiques**. Thèse de doctorat. Université Paris 3, 2012.
- GRUSCZYŃSKI, Piotr. Iphigénie et son double: Krzysztof Warlikowski et **Iphigénie en Tauride** de Gluck. **Registres**, Presses Sorbonne Nouvelle, n. 14 (2010): 156-161.
- LANDRAGIN, F. Compte rendu de lecture de l'ouvrage “Les actes de langage dans le discours” de C. Kerbrat-Orecchioni. **Bulletin de la Société Linguistique de Paris XCVIII**(2). 2003.
- MORRIS, R. 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): 28-33.
- MOULENDA, Joseph-Igor. **Derrida et la critique de la phénoménologie de Husserl: autour de la question de la “Métaphysique de la présence”**. Thèse de doctorat. Université de Caen, 2012.
- NACHTERGAEL, M. Éric Duyckaerts: discours et figure. **Textyles** [En ligne], 40 | 2011, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 13 avril 2016. Link: <http://textyles.revues.org/1606>
- PINOTTI, A. **Algumas notas sobre a dramaturgia ultracontemporânea**. Paris: Éditions Passage Rauch, 2016.

PINOTTI, A. **O que é dramaturgia ultracontemporânea**. Lisboa: Livros do Desassossego, 2017.

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

WHITE, E. S. **Fictitious criticism at the close of the 1960s: parody, performativity, and the postmodern**. Arlington, University of Texas, 2008. Link: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.573.9779&rep=rep1&type=pdf> Acesso em 24 de março de 2016.