



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

A Palestra-performance e o conhecimento encarnado

Sofia Rodrigues Boito

Para citar este artigo:

BOITO, Sofia Rodrigues. A Palestra-performance e o conhecimento encarnado. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.2, n. 58, ago. 2026.

 DOI: 10.5965/1414573102582026e0203

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)

A Palestra-performance¹ e o conhecimento encarnado²Sofia Rodrigues Boito³

Resumo

Este artigo teve origem em pesquisa de pós-doutorado sobre a reemergência da linguagem da palestra-performance na cena contemporânea do sul global. Dialogando com estudos recentes de pesquisadores nacionais e estrangeiros, traçou-se um paralelo entre a palestra-performance da cena contemporânea e as primeiras experiências de palestra-performance, dos anos 1950. Ademais, articulando as noções de “pesquisador encarnado” (Messeder) e “oralitura” (Martins), realizou-se uma análise da obra *Decolonizando o conhecimento*, de Grada Kilomba. O intuito é demonstrar que a palestra-performance, em seu ressurgimento, no sul global, é uma forma que mobiliza a construção de conhecimento encarnado.

Palavras-chave: Palestra-performance. Performatividade. Sul global. Conhecimento encarnado. Conhecimento decolonial.

The performance-lecture and the embodied knowledge

Abstract

This article is the result of postdoctoral research on the reemergence of lecture-performance language in the contemporary scene of the global South. In dialogue with recent studies by Brazilian and foreign researchers, a parallel was drawn between lecture-performance in the contemporary scene and the first experiences of lecture-performance in 1950. Furthermore, articulating the notions of “embodied researcher” (Messeder) and “oralitura” (Martins), an analysis of Grada Kilomba's work *Decolonizing Knowledge* was carried out. The aim is to demonstrate that lecture-performance, in its resurgence in the global South, is a form that mobilizes the construction of embodied knowledge.

Keywords: Performance-lecture. Performativity. Global South. Embodied knowledge. Decolonial knowledge.

La conferencia performativa y el conocimiento encarnado

Resumen

Este artículo surgió de una investigación posdoctoral sobre el resurgimiento del lenguaje de la conferencia-performance en la escena contemporánea del SUR global. En diálogo con estudios recientes de investigadores nacionales y extranjeros, se trazó un paralelismo entre la conferencia-performance de la escena contemporánea y las primeras experiencias de conferencia-performance, en 1950. Además, articulando las nociones de «investigador encarnado» (Messeder) y «oralitura» (Martins), se realizó un análisis de la obra *Descolonizando el conocimiento*, de Grada Kilomba. El objetivo es demostrar que la conferencia-performance, en su resurgimiento en el sur global, es una forma que moviliza la construcción del conocimiento encarnado.

Palabras clave: Conferencia performativa. Performatividad. Sur global. Conocimiento encarnado. Conocimiento decolonial.

1 Revisão feita por Henrique Rochelle – Doutorado e Mestrado em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Graduação em Estudos Literários pela UNICAMP.

2 Este artigo é fruto de pesquisa de pós-doutorado júnior, financiado pelo CNPQ (Processo N. 151624/2024-0).

3 Pós-doutorado pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). Mestrado e Graduação em Artes Cênicas pela USP.

 sofiaaboito@gmail.com  <http://lattes.cnpq.br/4537669159417069>  <https://orcid.org/0000-0002-8904-2746>

Introdução

Este artigo é fruto de uma pesquisa de pós-doutorado júnior dedicada ao estudo de obras de performance-conferência do sul global. Tal investigação nasce de um interesse contínuo que tenho por formas contemporâneas em zona de fronteira, em que os limites entre teoria e prática da arte se (con)fundem. Assim, depois de um mestrado e doutorado em que pesquisei, sobretudo, as relações, interferências e cruzamentos da escrita performativa e da escrita acadêmica, agora me debruço nas experiências de performance-conferência, que borram os limites entre conferência científica e prática artística.

O intento é refletir sobre as palestras-performance contemporâneas, tentando compreender de que maneira esse gênero pode ser uma estratégia de construção de um *outro* conhecimento, que não se baseie nos cânones da ciência moderna eurocêntrica e patriarcal. Para isso proponho, primeiro, compreender as questões histórico-sociais e artísticas que estão por trás dessa linguagem, analisando o contexto de surgimento da palestra-performance, entre os anos 50 e 60 nos Estados Unidos, para, em seguida, compreender o contexto contemporâneo de ressurgimento dessa linguagem, principalmente no Sul global. Por fim, analiso a performance-conferência “Descolonizando o conhecimento” de Grada Kilomba, considerando-a sob uma perspectiva de composição dramatúrgica, a fim de compreender de que maneira Kilomba articula pensamento e procedimentos poéticos a fim de produzir um conhecimento encarnado.

O intuito deste artigo não é definir a palestra-performance enquanto um gênero específico — tendo em vista que essa é uma linguagem que resiste a categorizações e aposta em outras maneiras de tensionar as noções já existentes de arte e conhecimento —, mas arriscar algumas hipóteses a partir de uma experiência específica, considerando tanto sua singularidade, quanto o contexto mais amplo em que ela se insere.

Deixo algumas das perguntas que nortearam a escrita deste texto: quais fatores podem explicar o ressurgimento da palestra-performance hoje? Porque ela tem se tornado tão presente no Sul global? Seria a palestra-performance uma estratégia para construção e difusão de conhecimento encarnado? Quais

procedimentos poético-acadêmicos poderemos relevar de uma experiência de palestra-performance, ao analisa-lo como uma composição dramatúrgica?

Contextos

O nascimento do que se convencionou chamar de *performance-lecture* — em português, palestra-performance — pode ser localizado histórica e geograficamente na cena artística da arte conceitual Estadunidense dos anos 1950. Ainda que se discuta qual teria sido a primeira experiência de palestra-performance, não há dúvidas de que ao se traçar a genealogia dessa linguagem experimental, acabamos nos deparando com as obras de John Cage e Robert Morris. Em um artigo sobre o tema, o pesquisador Marco Catalão (2017, p.6) escreve:

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” ou como “um instrumento musical” [...] 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.

Cabe aqui fazermos uma breve descrição das duas experiências citadas pelo pesquisador. Na primeira, *Lecture on nothing*, John Cage concebe sua palestra como se fosse uma partitura musical. Em uma estrutura parecida com as que utilizava em suas composições, Cage escreve sua palestra considerando o ritmo, a sonoridade, a cadência das palavras, assim como os tempos de silêncio. Com uma duração de 40 minutos, *Lecture on nothing* é uma palestra que desvia de sua finalidade “informativa”, para propor uma experiência sonora. “É como se, por fim, a conferência, seu protocolo e seus rituais tivessem sido concebidos como um subterfúgio para propor uma outra experiência ao público que veio ouvi-lo”⁴ (Saladin, 2018 p. 60). Ao final da apresentação, Cage ia mais longe em sua proposta: o artista passava a palavra ao público que podia fazer perguntas, no entanto, não importava quais questões fossem colocadas, Cage já havia formulado suas respostas. “À primeira questão, ele responderia ‘é uma questão muito boa. Eu não

⁴ Mais c’est finalement comme si la conférence, son protocole et ses rituels étaient envisagés comme un subterfuge pour proposer une autre expérience au public venu l’entendre. (Tradução nossa)

queria estragá-la com uma resposta.’ A uma outra: ‘repita, por favor, a questão... Mais uma vez...Mais uma vez...’⁵ (Saladin, 2018, p. 61). Como sustenta o próprio Cage: “Minha intenção foi, frequentemente, dizer o que eu tinha a dizer de uma maneira que a própria fala se constituiria como um exemplo, o auditor poderia, assim, em teoria, experimentar o que eu tinha a dizer ao invés de simplesmente escutar”⁶ (Cage, *apud* Saladin, 2018, p. 59)

Já na segunda experiência citada por Catalão, a obra *performance 21.3*, Robert Morris executa uma dublagem de uma palestra na qual reproduz palavra por palavra o que o historiador da arte Erwin Panofsky defendeu em seu ensaio *Iconography and Iconology* (1939). Fazendo um *playback* de sua própria voz, no início realizado com perfeição e aos poucos criando dissincronias propositais, Morris joga com a percepção do público, criando uma dissonância entre voz, gesto e imagem. “A estranheza da experiência era revestida até de um caráter burlesco quando apareciam confusamente, como soluços intempestivos, o barulho de uma tosse ou o derramar de água dentro de um copo cujos elementos visuais só apareceriam alguns instantes depois” (Lejeune, 2018, p.27)⁷. Com esse recurso, o artista respondia às ideias de Panofsky, criticando, pelo seu gesto, a ideia central que esse historiador da arte defendia: a possibilidade de se considerar de modo cindido, a forma e o conteúdo de uma obra artística.

As propostas dos trabalhos de Cage e Morris, como se pode observar, eram extremamente diferentes, assim como seus objetivos e seus temas. O que há em comum entre ambas é o reconhecimento da comunicação científica como uma performance⁸, cujos elementos — fala, gestos, movimento do corpo, presença no palco — podem ser utilizados para compor um acontecimento que está na

⁵ À la première question, il répondra : “C’est une très bonne question. Je ne voudrais pas la gâcher par une réponse.” À une autre : “Répétez s’il vous plaît la question... Encore une fois... Encore une fois.” (Tradução nossa)

⁶ Mon intention a été, souvent, de dire ce que j’avais à dire d’une manière qui en constituerait un exemple, l’auditeur pouvait ainsi, en théorie, faire l’expérience de ce que j’avais à dire plutôt que de simplement l’entendre. (Tradução nossa)

⁷ L’étrangeté de l’expérience revêt même un caractère burlesque lorsque sortent confusément, tels de hoquets intempestifs, des bruits de toussotements ou l’eau versée dans un verre dont les événements visuels n’advieront que quelques instants plus tard. (Tradução nossa)

⁸ O termo performance, aqui, está sendo utilizado no sentido em que a *performance studies* entende o termo, isto é, como um acontecimento cultural em que se “mostra o fazer”, como define o teórico americano Richard Schechner.

fronteira de uma experiência estética e da produção de conhecimento. O que está no gérmen dessas e outras experiências da cena conceitual estadunidense, sem dúvida, é o pensamento duchampiano, dos anos 1910, que colocava em xeque a noção de arte como algo “puramente retiniano”. Marcel Duchamp, na produção de seus *ready-mades* — processo em que o artista escolhia um objeto já existente no mundo, de caráter cotidiano, assinava-o com seu nome e colocava-o em um espaço expositivo —, deslocava o foco da obra de arte do objeto — resultado final —, para a efetuação de um gesto — processo/pensamento que o gerou. “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” (Catalão, 2017, p.9).

Thierry De Duve, em seu livro *Ressonances du readymade*, aponta que todo objeto de arte é enunciativo, isto é, enuncia-se, dá-se à mostra para o público. O que há de comum entre todas as obras artísticas é que, por fim, elas afirmam: isto aqui é arte. Segundo ele, o que Marcel Duchamp faz nos famosos *ready-mades* é reduzir um objeto a esse único enunciado.

Saber que essa pá de neve é arte é ser, simplesmente, informado; acreditar nisso, é absurdo, é ter fé na magia do artista, tombar sob a fascinação do fetiche. O que “faz arte” nesse arte-fato não é a pá de neve, enquanto objeto, mas a frase que a designa como obra de arte (De Duve, 1989, p.15)⁹.

Colocando um objeto banal em um museu ou galeria, Duchamp, portanto, evidenciava esse enunciado de maneira provocativa. Nas palavras do próprio artista: “Queria distanciar-me do aspecto físico da pintura [...], adotar uma postura intelectual frente à servidão de todo artista ao trabalho manual” (Duchamp, 2009, p. 38). Como observa Ricardo Basbaum, trata-se de uma operação verbivisual que influenciará, mais tarde, toda a arte experimental dos anos 1950 e 1960 (Basbaum, 2007, p.41).

Contudo, se os objetos de Duchamp deixam entrever um enunciado, em Cage e Morris o próprio enunciar se torna a materialidade dos trabalhos. Esse processo

⁹ Savoir que cette paille à neige est de l'art c'est être informé tout simplement; le croire, c'est absurde, c'est prêter foi à la magie de l'artiste, tomber sous la fascination du fetiche. Ce que 'fait art' dans cet arte-fact n'est pas la paille à neige en tant qu'objet mais la phrase qui la désigne comme œuvre d'art. (Tradução nossa)

de experimentação e contestação do estatuto da arte não é, no entanto, o único fator que explicaria o surgimento das primeiras palestras-performance. Como aponta Anael Lejeune (2018, p.23), a fusão entre atividade intelectual e atividades artística, aconteceu nos Estados Unidos em um período em que os cursos superiores de arte se consolidavam.

As grandes figuras da arte americana dos anos 1960 pertencem a uma geração que se beneficiou muito de um ensino universitário. A educação avançada da qual gozam a partir de então os artistas [...] contribui na emergência de uma figura do artista intelectual que rompe de maneira evidente com a geração de artistas que a precedeu.¹⁰

Nesse sentido, a palestra-performance seria fruto de um contexto em que o trabalho intelectual e o trabalho artístico começam a se (con)fundir, tanto por razões de cunho conceitual-artístico — questionando a supremacia da visão e a autonomia da arte —, como por razões sociológicas — inserindo-se em um sistema de construção e difusão de conhecimento. Tendo em vista essa perspectiva histórica, e traçando alguns paralelos, podemos arriscar algumas hipóteses sobre as razões que fizeram esse gênero transdisciplinar (ou indisciplinar?) conhecer um ressurgimento nos anos 2010¹¹.

No que tange a questão do ensino em arte podemos considerar que, se nos anos 1960 os cursos universitários de arte se consolidavam e acabavam por criar

¹⁰ La place croissante gagnée au cœur du processus créatif par le discours interprétatif s'explique tout d'abord, on l'a annoncé, par un facteur sociologique. Les grandes figures de l'art américain des années 1960 appartiennent à une génération qui a largement bénéficié d'un enseignement universitaire. L'éducation avancée dont jouissent désormais les artistes [...] contribue à l'émergence d'une figure de l'artiste intellectuel qui rompt nettement avec la génération des artistes qui les précédait. (Tradução nossa)

¹¹ Manuel de Oliveira, curador do projeto “conferencia performativa. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos”, que ocorreu entre 2013 e 2014 no Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, discorre sobre essa tendência: “Se han multiplicado los eventos, proyectos, simposios, jornadas, y festivales de todo tipo que se acercan a esta forma de arte. Entre ellos cabe citar Perform a lecture! Organizado por The Office y la programación de HAU en Berlín, las propuestas de La Monnaie de Paris o del Tanzquartier en Viena, la exposición Conversational Art en el ZKM de Karlsruhe, la muestra Lecture performance en el MoCA Belgrado, el programa de performances Lecture Performance – Between Art and Academia en Overgaden (Copenhague), la exposición Talk Show presentada por el ICA de Londres, los trabajos desarrollados por Bruce High Quality Foundation (BHQF), X Initiative, Radar Festival que incluye el proyecto Chautauquau! de la NTUSA o, entre otros muchos, el Festival Performa, todos ellos en Nueva York” (Oliveira, 2014, p.8). Já no contexto brasileiro, a partir da segunda década dos anos 2000, além de vermos diversos eventos científicos abrirem espaços para palestras-performance, também podemos constatar a presença de obras desse gênero em exposições e mostras. Em 2016, por exemplo, a 32 edição da Bienal de Arte de São Paulo convidou a artista Grada Kilomba a apresentar, entre outras obras, o seu trabalho Illusions – misto de leitura pública, performance e conferência e, no ano seguinte, em 2017, a Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MIT-SP) programou Revolução em pixels: uma palestra não acadêmica, de Rabih Mroué.

um terreno fértil de investigação entre estética e conhecimento, hoje o número de cursos de graduação e pós-graduação em arte não para de crescer¹², gerando um contingente enorme de pessoas que se dedicam à prática artística e à prática pedagógica, concomitantemente. Esse número crescente de artistas graduados e pós-graduados se dá ao mesmo tempo em que instituições artísticas buscam, frequentemente, incluir um público mais amplo em suas programações, considerando conversas, bate-papos e falas de artistas como maneiras de mediação. Athanassalapoulos nomeará esse momento da arte contemporânea como o momento de “giro educativo” (Athanassalapoulos, 2018, p.114).

Também não é de se descartar o aspecto econômico da questão. Apropriando-se da estrutura simples e barata de uma conferência, a palestra-performance se torna um formato de fácil produção e circulação, permitindo a artistas e artistas-pesquisadores criarem suas obras em um mundo que não para de cortar as verbas para a cultura. “A palestra-performance, no meu campo, é ainda mais *pobre* que o espetáculo solo... Mas é também a prova, de uma certa maneira, que se pode ainda fazer cena de seu púlpito, de seu anfiteatro de universidade”¹³ (Charmatz, 2021, p. 5).

Poderíamos considerar, assim, o aumento do número de cursos superiores, a adoção de práticas educativas por museus e instituições de arte em geral, além da necessidade de se baixar os custos da produção de obras artísticas, como as contingências sociológicas que fizeram a palestra-performance reemergir como linguagem nessa segunda década do século 21¹⁴. Não está no escopo deste artigo, no entanto, aprofundar essa análise, contentamo-nos em manter tais considerações em nosso horizonte enquanto desenvolvermos, a seguir, nossa reflexão sobre as questões de cunho artístico-acadêmicas às quais a reemergência dessa linguagem parece responder.

¹² Em um artigo sobre os cursos de licenciatura em artes no Brasil, Valéria Metroski Alvarenga e Maria Cristina da Rosa Fonseca, apontam: “Verificou-se que, entre os anos 2000-2015, houve um crescimento aproximado dos cursos de Artes Visuais (1.470%), Música (1.100%), Teatro (900%) e Dança (800%), nas modalidades presencial e a distância”. (Alvarenga, Silva, 2018, p.1022)

¹³ La conférence-performance, dans le champ qui est le mien, est le spectacle de pauvre, c’est encore plus *pauvre* que le solo spectaculaire... Mais c’est aussi la preuve, d’une certaine manière, qu’on peut encore faire scène de son pupitre, de son amphithéâtre d’université. (Tradução nossa)

Emergência de discursos

Como vimos, o surgimento da palestra-performance se deu em um momento histórico em que artistas retomavam gestos iniciados pelas vanguardas históricas. Ecoando proposições duchampianas, os artistas incorporavam enunciados linguísticos e operações intelectuais em suas obras, negando a ideia de pureza visual do modernismo. Essa emergência do discurso nas artes visuais, de acordo com Athanassalopoulos, efetuou “um giro na história da sensibilidade” (Athanassalopoulos, 2018, p.118), emancipando as artes plásticas de uma concepção de experiência unicamente sensível. Os artistas, assim, aboliam as fronteiras entre arte e teoria, habitando um lugar entre prática artística, prática curatorial e produção crítica (Catalão, 2017).

Podemos, assim, de alguma maneira, compreender a emergência do discurso do período pós-guerra como um movimento de irrupção do pensamento no seio da prática artística. Irrupção essa que, vinda de dentro da criação, assim como a lava de um vulcão, estourava a superfície da tela e a rigidez mineral da escultura, deixando-as em pedaços. O discurso, nesses casos, era explorado em sua potência, como um elemento disruptivo, que rompia com as noções hegemônicas de arte, evidenciando que a arte não é unicamente sensível, mas também intelectual. Seria, assim, o caso de nos perguntarmos: é essa a operação a qual assistimos hoje em uma palestra-performance? E, ainda, é essa a operação que artistas/pesquisadores do sul global propõem em suas palestras-performance? A partir do momento que o estatuto da arte já foi questionado e seus limites foram expandidos, o que nos revela a reemergência dessa linguagem?

Ora, para começar a responder tais perguntas, meditaremos um pouco sobre a própria ideia de discurso. Se nos anos 1950 e 1960, ele surgia como uma elaboração linguística que possibilitava a articulação entre pensamento e estética, hoje artistas/pesquisadores do sul, como Grada Kilomba, Rabih Mrué e Jaha Koo, pensam o discurso a partir de outra perspectiva. Questões como quem pode falar? e de onde se fala?, colocam o discurso sob suspeita.

Assim, se a emergência do discurso na arte conceitual estadunidense colocava a noção de arte em questão, a reemergência da palestra-performance na cena contemporânea questiona a própria produção do discurso. Trata-se de um deslizamento entra arte e ciência que coloca em cena a expressão de uma dúvida que “parece surgir de uma profunda modificação das nossas representações do mundo”¹⁵ (Désanges, 2018, p. 166). Ou seja, se Cage e Morris, apropriavam-se do formato da conferência para transformá-la em um espaço de performance, hoje, a própria constituição desse espaço — de saber e de poder — está sendo colocada em xeque nas experiências de palestra-performance. O discurso não é mais materialidade neutra que pode ser moldada para uma obra artística, mas é uma constituição histórica e política que deve ser considerada como tal. Nesse sentido, o discurso que emerge nas experiências contemporâneas do sul global é aquele que recusa a ideia de neutralidade da ciência moderna, ou seja, são discursos que assumem suas corporeidades, subjetividades e especificidades.

A palestra-performance se torna um espaço para que os/as sujeitos do sul, mulheres, pessoas não brancas, pessoas não binárias ou não cisgêneras, possam (re)contar a história, a partir de seus próprios pontos-de-vista, construindo seus próprios modos de conhecer o mundo. Podemos considerar, portanto, que a reemergência do discurso, nesse contexto, surge da necessidade e direito à fala de sujeitos que foram silenciados ao longo de séculos.

A fim de ilustrar nossa hipótese, propomos o seguinte paralelo: se a emergência do discurso na arte conceitual do pós-guerra fazia parte de uma cena que estabelecia um giro na história da sensibilidade, como já mencionado, a reemergência do discurso, na arte contemporânea do sul global, faz parte de uma cena que estabelece um giro na história do conhecimento¹⁶. Nas experiências da atualidade o que parece estar em jogo, como afirma ainda Daniele Ávila Small é uma “atitude crítica aos modos de conhecer” (Small, 2020)¹⁷. Ou seja, não se trata

¹⁵ [...] semble relever d’une profonde modification de nos représentations du monde. (Tradução nossa)

¹⁶ Após a adoção da política de cotas, o número de pessoas não brancas em cursos superiores aumentou, esse fato poderia ser levado em consideração em um estudo aprofundado sobre a emergência de discursos contra hegemônicos na criação e pesquisa em arte.

¹⁷ Esta fala da pesquisadora está disponível na *internet* no seguinte endereço : <https://www.youtube.com/watch?v=MuxU6y46Rig&t=2510s>

mais de reivindicar que a arte também é uma atividade intelectual, mas que a atividade intelectual também é (deve ser) sensível. Performar o saber é, assim, antes de tudo, assumir a corporeidade, subjetividade, sensibilidade daquele que produz o conhecimento, distanciando-se da noção moderna e eurocêntrica do conhecimento como neutro e impessoal, como observa a pesquisadora e artista Anne Creissels (2018, p.143):

Diante do “conteúdo” de uma palestra-performance, surgem interrogações no que concerne a legitimidade da fala, seu estatuto, seu poder. Performance e conhecimento têm em comum o fato de serem espaços simbólicos de enunciação, de afirmação, de instauração. Uma prática os reúne: aquela da encenação, até mesmo ritualização, da fala. Lugar privilegiado da transmissão do conhecimento, a conferência se revela, de fato, sob sua aparente transparência acadêmica ou social, um exercício do âmbito da performance, com seu próprio protocolo e seus acessórios. O limite entre conhecimento e performance, como aquela da arte e da vida, se apaga. Diante das fronteiras derrubadas, interrogamo-nos sobre a pretendida neutralidade do conhecimento, sua pretensa universalidade. Meio privilegiado de inscrição de uma subjetividade, a performance é, de fato um ato de incorporação¹⁸.

O ato de incorporação do conhecimento abole, assim, a dicotomia mente/corpo, possibilitando que o saber não se construa apenas pelo raciocínio lógico, mas também a partir de sensações, memórias, afetos. Essa outra maneira de conhecer o mundo, que não se pretende distanciada e universal, é privilegiada por sujeitos que foram objetos de estudo da ciência moderna, sujeitos que até agora foram subalternizados e infantilizados (Gonzales, 2020)¹⁹ por um sistema de dominação calcado na epistemologia racionalista europeia. É nesse sentido que a antropóloga Suely Messeder, junto ao seu grupo de pesquisa Enlace, cunhou o conceito de “pesquisar(a) encarnado(a)”.

¹⁸ Face au « contenu » d'une conférence-performance, surgissent des interrogations concernant la légitimité de la parole, son statut, son pouvoir. Performance et savoir ont en commun d'être des espaces symboliques d'énonciation, d'affirmation, d'instauration. Une pratique les réunit : celle de la mise en scène voire de la ritualisation de la parole. Lieu privilégié de transmission du savoir, la conférence s'avère en effet être, sous son apparente transparence académique ou sociale, un exercice relevant de la performance, avec son protocole et ses accessoires. La frontière entre savoir et performance, comme celle entre art et vie, se brouille. Ce décloisonnement mène à interroger la prétendue neutralité du savoir, sa prétention à l'universalité. Moyen privilégié d'inscription d'une subjectivité, la performance est en effet un acte d'incorporation. (Tradução nossa)

¹⁹ Sobre o conceito de infante: “o conceito de infante se constitui a partir de uma análise de formação psíquica da criança que, ao ser falada pelos adultos na terceira pessoa, é consequentemente excluída, ignorada, colocada como ausente apesar de sua presença” (Gonzales, 2020 p. 41).

O pesquisador(a) encarnado(a) nos reporta à possibilidade de que aqueles considerados(as) subalternizados (as), abjetos(as) agenciem um tipo de ciência sem a “famosa” dicotomia corpo-mente, sem necessariamente uma verdade absoluta, sem decisões monocráticas, sem suposições de neutralidade, sem o viés ideológico capitalista predatório (Messeder, 2020, p.51)

Essa “famosa” dicotomia corpo-mente, citada por Messeder, foi construída ao longo de séculos na ciência moderna, criando uma noção de que a atividade intelectual é independente de qualquer tipo de corporalidade. Criou-se, assim, um binômio hierárquico, onde a realidade corporal é renegada e, mesmo, inferiorizada. Na esteira dessa dissociação, as atividades ditas intelectuais se impuseram como superiores e sem relação com a corporeidade. A grande máxima “penso, logo existo” de Descartes não é a invenção de um ponto de vista único, mas a formulação de um pensamento hegemônico que já regia a ciência, a literatura e a filosofia do período.

A filosofia cartesiana revela a sensibilidade de uma época, não a inaugura. Não é o resultado de um só homem, se não a cristalização, por meio das palavras de um homem, de uma representação difusa de uma época. [...] Não é que o dualismo cartesiano seja o primeiro a operar uma ruptura entre o espírito [ou a alma] e o corpo, mas esse dualismo agora é de outra natureza, não tem um fundamento religioso, ele designa um aspecto social manifesto, a invenção do corpo moderno²⁰ (Le Breton, 1990, p. 87).

A partir da invenção do corpo moderno o pensamento é concebido de maneira independente, considerado como anterior ao mundo sensível. Os cinco sentidos corporais, que nos fornecem uma relação sensitiva com o mundo exterior, são ignorados. Assim como as emoções e os afetos. Nesse período “a instância primeira continua sendo a vontade e o cérebro, imaginação, memória, compreensão. Nada que não seja pensamento”²¹ (Vigarello, 2014, p. 37).

²⁰ “La philosophie cartésienne est révélatrice de la sensibilité d’une époque, elle n’est pas une pure fondation. Elle n’est pas le fait d’un seul homme, mais la cristallisation à partir de la parole d’un homme d’une représentation diffuse dans l’époque. Il appartient à Descartes, qui aura vécu avec insistance sa propre individualité et son indépendance, de prononcer de façon en quelque sorte officielle les formules qui distinguent l’homme de son corps, en faisant de ce dernier une réalité à part, et de surcroît dépréciée, purement accessoire. Non que le dualisme cartésien soit le premier à opérer une coupure entre l’esprit (ou l’âme) et le corps, mais ce dualisme est d’une autre sorte, il n’est plus fondé sur un sol religieux, il nomme un aspect social manifeste, l’invention du corps moderne.” (Tradução nossa)

²¹ “L’instance première demeure celle de la volonté et du cerveau, imagination, mémoire, entendement. Rien d’autre que la pensée.” (Tradução nossa)

Tal episteme moderna, do norte global, descorporificada, apartada do mundo sensível e da natureza influenciou todos os campos do conhecimento humano ao longo de séculos. E se, atualmente, algumas disciplinas científicas começam a colocar essa dissociação em xeque, a noção de conhecimento como uma operação mental, descorporificada e, portanto, universal e imparcial, segue sendo a base da concepção de mundo hegemônica.

O humano permeado pela cultura, linguagem ou simbólico se afastaria da corporalidade animalesca para construir um corpo simbólico, um corpo que se separa daquilo que é externo e passa, então, a representá-lo. [...] Trata-se de uma de uma concepção de humano ancorada na divisão moderna entre natureza e cultura, que o destaca do mundo ao redor, da natureza, para concebê-lo como uma criatura muito especial que, com sua intelectualidade superior, pode domar a natureza. (Andrade, Klein, 2025, p. 108)

Cabe, agora, perguntar-nos se é possível abolir, ou ao menos questionar, essa dicotomia corpo-mente em uma palestra-performance. E se essa linguagem pode mesmo corroborar com a construção de um conhecimento encarnado, que resiste à epistemologia moderna do norte global. Para isso vamos lançar mão da análise da palestra-performance “Descolonizando o conhecimento” da pesquisadora e artista Grada Kilomba.

A dramaturgia de “Descolonizando o conhecimento”, de Grada Kilomba: um estudo de caso

Grada Kilomba é uma teórica, pesquisadora e artista do campo da psicologia e psicanálise que há algum tempo iniciou experimentações artísticas transdisciplinares. Em suas obras se atravessam e se contaminam diversas materialidades, tais como vídeos, instalações, palestras e textos. Como ela própria explica, seus trabalhos têm a intenção de performar o pensamento, “trazê-lo à visualização, ao movimento” (Kilomba). Assim, confundindo academia e arte, suas produções questionam a noção de conhecimento, evidenciando que o conhecimento hegemônico – que se quer neutro e imparcial – é uma construção europeia branca e colonialista que silenciou outras epistemes e ignorou sujeitos não brancos. Em seu livro *Memórias da plantação*, Kilomba (2019, p.50-51) afirma:

Ele [o espaço acadêmico] é um espaço *branco* onde o privilégio da fala tem sido negado para as pessoas *negras*. Historicamente, esse é um espaço onde temos estado sem voz e onde acadêmicos/as *brancos/as* têm desenvolvido discursos teóricos que formalmente nos construíram como a/o “*Outros/as*” inferior [...]. Nesse sentido a academia não é um espaço neutro nem tampouco simplesmente um espaço de conhecimento e sabedoria, de ciência e erudição, é também um espaço de v-i-o-l-ê-n-c-i-a.

Nesse sentido, quando a pensadora toma a palavra em sua palestra-performance *Decolonizando o conhecimento*, ela o faz considerando a palestra acadêmica como um espaço e um ritual que atualizam e perpetuam o pensamento branco colonialista. Seu gesto, assim, se funda exatamente neste ponto: tomar esse espaço e se apropriar desse ritual acadêmico, reinventando-o a partir de seu corpo e de sua subjetividade de mulher negra. Para isso, ela se vale de um texto que (con)funde trechos poéticos, citações, fragmentos de memórias e conceitos, além de imagens e vídeos projetados. Como ela própria explica em sua introdução à apresentação de *Decolonizando o conhecimento* para o público brasileiro, sua palestra-performance se constitui como:

Uma colagem do meu trabalho literário e audiovisual. E no meu trabalho estou muito ligada à ideia de *Performing Knowledge*. Trazer *knowledge*, trazer conhecimento, à performance. Eu começo geralmente com escrita. A escrita também é muito híbrida. Entre o teórico, o narrativo, o literário e o lírico (Kilomba).

Sua proposta, portanto, se apoia no dispositivo clássico da palestra, mas o fricciona incluindo ali elementos que não pertencem à ideia moderna e eurocêntrica de ciência, transmitindo um saber que não se quer imparcial e universal, mas subjetivo e localizado.

A palestra-performance *Decolonizando o conhecimento* se inicia da maneira de uma conferência clássica, isto é, Grada Kilomba senta-se numa cadeira, diante de uma mesa onde há um microfone. Nessa disposição espacial tradicional, após uma breve introdução em português feita na ocasião de sua apresentação no Brasil, Kilomba inicia a leitura de um texto em inglês: uma citação de bell hooks.

Eu cheguei à teoria porque eu estava sofrendo. A dor dentro de mim era tão intensa que eu não poderia continuar vivendo. Eu cheguei à teoria desesperada, querendo compreender, entender o que estava

acontecendo ao meu redor. Acima de tudo porque eu queria fazer a dor ir embora. É por isso que cheguei à teoria. Eu vi na teoria uma possibilidade de cura (Kilomba).

Esse trecho é comentado por Kilomba que diz achá-lo “muito bonito”, pois ele revela que hooks busca transformar a teoria e o conhecimento em um lugar de libertação e pertencimento. Como se esse trecho fosse a epígrafe de toda sua palestra-performance, Kilomba nos dá algumas pistas do que veremos a seguir. Isto é, uma relação de afeto com a teoria, uma teoria que, nascida sob o colonialismo é violenta, mas que se friccionada, fissurada e recriada pode ser libertadora. Assim, a dor e o desespero narrado por hooks são também a dor e o desespero da própria Kilomba. São sentimentos compartilhados por essas mulheres negras. A vinculação de Kilomba à citação, portanto, não é meramente intelectual, mas corporal. A dor, sentimento carnal pungente — que se difere do sofrimento — a vincula a hooks. Mas seu vínculo à pensadora estadunidense não está apenas naquilo que dói, está também no desejo de transformar essa sensação dolorosa em *outras* maneiras de conhecer e de estar no mundo. Maneiras afetivas, corporais, em que suas subjetividades estejam engajadas. “Eu acho que descolonizar o conhecimento começa quando a biografia se junta à teoria. E a teoria se junta à biografia” diz Grada Kilomba depois de ler essa citação.

Podemos compreender essa ideia de união entre biografia e teoria para além da noção autobiográfica. Pensando no que Anne Creissels (2018, p.143) denomina de “ato de incorporação do conhecimento”, a biografia pode ser compreendida não apenas enquanto escrita sobre uma vida, mas enquanto grafia de um corpo encarnado. Trata-se do desejo de se unir ao seu tema de pesquisa de maneira ampla: lógica, ética, afetiva, sensível, vital. Suely Messeder, em sua concepção de pesquisador(a) encarnado(a), considera que:

Antes de adentrarmos a escrita para produzir nosso TCC, a dissertação ou a tese sobre a temática específica que elegemos e com a qual nos comprometemos, já deveríamos ter nos olhado no espelho e nos interpelado, em nossa corporeidade, em nossa memória, sobre e como esta temática possui uma história em minha vivência e ancestralidade. Será que estou comprometido visceralmente com essa produção de conhecimento? (Messeder, 2020, p. 57).

Estar sempre conectado com essa dimensão ética, vital, de uma pesquisa, faz com que, muitas vezes, inventemos outras formas de expor nossas ideias, ou outras maneiras de formular nossas perguntas. Assim, o que vemos no trabalho de Grada Kilomba não é apenas o relato de uma vida que justificaria seu interesse pela decolonização do conhecimento, mas uma complexa rede de imagens, citações, memórias e sensações que a impelem a buscar tal gesto. A investigação envolve-a por inteiro, engaja-a de maneira completa, em uma busca que lhe é vital. Nesse sentido, após citar bell hooks, Kilomba invoca, no primeiro episódio de sua apresentação — sua palestra-performance é dividida em 5 episódios —, uma imagem importante e que a acompanhou durante toda a infância: o retrato de Anastácia, a mulher escravizada e castigada com a terrível máscara de flandres na boca. Essa imagem, conta-nos Kilomba, estava pregada na parede da casa de sua avó e toda sexta-feira a família lhe oferecia flores, água, café e uma vela, como se fosse um pequeno altar. Essa presença fantasmagórica, no entanto, não era apenas algo sobre o passado, mas uma lembrança do próprio presente. A imagem da máscara na boca — projetada agora também na tela atrás da oradora — levanta questões até hoje presentes: “quem pode falar?” ou “quem é obrigado a se calar?”. Como comentará Kilomba “o passado colonial está memorizado de tal maneira que é impossível esquecê-lo. Às vezes, seria preferível não lembrar, mas é impossível”. A máscara colocada em Anastácia é, portanto, metáfora, mas é também realidade. Metáfora para o silenciamento das pessoas não brancas, mas também a materialidade concreta de uma violência imposta a esses corpos e que reverbera até hoje.

A boca é um órgão muito especial. Ela simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo, a boca se torna a expressão por excelência, representando o que as/os brancos/as querem — e precisam — controlar e, consequentemente o órgão que, historicamente, tem sido severamente censurado (Kilomba, 2019, pp 33-34).

O gesto da sua performance-conferência é, portanto, o de retirar a máscara. Ao se tornar oradora, Kilomba refuta esse instrumento de tortura e de silenciamento, sublinhando seu ato e deixando-o explícito aos ouvintes brancos. Ademais, se a máscara não pode ser esquecida pelos sujeitos aos quais ela foi imposta, ela também não deveria ser esquecida por aqueles que a impõe: “a

máscara não pode ser esquecida, ela foi um instrumento real que se tornou parte de um projeto europeu por mais de 300 anos”. Se a palestra, assim como a ciência moderna, é também parte desse projeto, ela funcionou como máscara por muito tempo, não dando ouvido aos conhecimentos e saberes de epistemes não europeias e sujeitos não brancos. “Não é que não tenhamos falado, estamos falando há centenas de anos. O fato é nossas vozes silenciam por meio do racismo”. Ou, como observa Leda Maria Martins, o epistemicídio colonial europeu marginalizou e silenciou os conhecimentos e saberes que consideravam indesejáveis:

A primazia do letramento, e o consequente privilégio da escrita, introduzido, quer em África, quer nas Américas pelos colonizadores europeus, não apenas substituiu um modo de inscrição por outro. O domínio da escrita foi instrumental na tentativa de apagamento dos saberes considerados hereges e indesejáveis pelos europeus. (Martins, 2021, p.34).

E se a branquitude ainda se recusa a ver/lembrar esse silenciamento, Kilomba propõe um exercício participativo com a plateia, a fim de deixar ainda mais evidente o seu propósito: ela pede para que todos os espectadores comecem a falar, falar sem parar, com a pessoa ao lado, enquanto ela continua seu discurso. O barulho na sala fica alto e sua voz desaparece no meio das conversas da plateia que, só podemos imaginar, é em sua maioria composta por espectadores/as branco/as. Ou seja, literalmente, a voz de Kilomba é encoberta pelo ruído branco da sala. [Ruído branco, como aquele dos carros ou do mar, que possui todas as frequências na mesma potência — um som neutro que produz certo relaxamento — mas que aqui é branco, pois produzido em sua maioria por pessoas brancas e que, ao invés de relaxamento, produz apagamento.] Isso também levanta outra questão: o que o/a sujeito branco quer/escolhe ouvir?

No segundo episódio de sua palestra-performance, Kilomba nos introduz a um filme que ela criou, em colaboração de mais duas artistas, dedicado a Amílcar Cabral, um importante líder do movimento pan-africano, originário de Guiné-Bissau. Ela nos relata que Cabral, acreditando no cinema como um meio que poderia ser utilizado na educação decolonial, havia enviado alguns jovens para estudarem cinema em Cuba. Esses jovens, ao voltarem para Guiné-Bissau,

realizaram filmes sobre o movimento revolucionário e os momentos pós-revolução. As imagens de tais filmes, no entanto, ficaram desaparecidas por décadas e ao serem reencontradas foram enviadas para a Alemanha, onde seriam restauradas e digitalizadas. Assim, no vídeo de Kilomba, vemos essas imagens, ainda em processo de restauração, sem som, sendo projetadas nas paredes da instituição responsável pelo arquivo, em Berlim, enquanto ela própria lê um texto sobre o caráter dessas imagens, a importância desse processo histórico, além de sua relação com essas memórias coletivas. A questão que está em jogo aqui, já não é mais da enunciação: quem pode falar?; mas da criação de imaginário do mundo: quem produz as imagens que povoam nosso imaginário?, Quais imagens foram escondidas, esquecidas?, Quais imagens são reproduzidas e divulgadas?, As imagens que conhecemos são criadas a partir de que ponto de vista?. Para Kilomba voltar a esse arquivo, revisitá-lo e ouvi-lo é como uma espécie de funeral. Uma cerimônia que se dedica a homenagear aqueles que fizeram a história da África e que foram esquecidos, apagados, pelo colonialismo. “A história colonial é como um fantasma que sempre nos paralisa, porque nunca foi enterrada propriamente, nunca teve um enterro digno”. Os vídeos, quase perdidos, e o silêncio em torno de tais registros, faz lembrar a violência do arquivo colonial, que reduz a vida das pessoas negras a registros da reificação à qual foram submetidas (Hartman, 2020).

Após esse episódio, Kilomba inicia a terceira parte de sua apresentação, Memórias da plantação, na qual narra sua experiência como professora e pesquisadora em uma universidade Alemã. Em uma fala entremeada pela projeção de uma leitura cênica que ela dirigiu — e que dá conta de sua pesquisa de campo com sujeitos- negros- -, a pesquisadora nos conduz por uma dolorosa dissecação do racismo, suas causas e consequências na epistemologia moderna e no meio acadêmico. Em dado momento, por exemplo, Grada Kilomba narra os comentários que já ouviu ao desenvolver suas pesquisas: *Isso não é nada objetivo. / Você tem que ser um pouco mais neutra. / Se você quer ser uma acadêmica tem que ser impessoal. A ciência é universal, não subjetiva. / O seu problema é a superinterpretação da realidade, você deve se achar a rainha da interpretação. /* Tais comentários ilustram a hierarquia colonial, na qual as pessoas negras são demarcadas. Assim que elas começam a falar e a produzir conhecimento, nossas

vozes são silenciadas por tais comentários. Que acabam funcionando como máscaras metafóricas.

Esse retorno à imagem da máscara, presente no início da apresentação, mostra como a concepção de Kilomba não é linear e progressiva, mas espiralar. Demonstrando que a máscara não está simplesmente no passado, superada, mas que ela retorna de outras maneiras no presente. Essa tentativa de silenciar as pessoas negras, hoje, neste contexto, defende Kilomba, trata de impedir que elas, enquanto oprimidas, decifrem e exponham o sistema de opressão. Ao não ouvir as vozes e perspectivas não hegemônicas, o sistema branco patriarcal não se assume enquanto tal, mantendo-se velado sob as vestes de uma pretensa imparcialidade.

Mas a verdade é que uma teoria é sempre escrita por uma pessoa que tem uma biografia específica, está submetida (ou não) a violências específicas e escrevendo de uma localidade específica do globo. O conhecimento tem corpo, cor, carne, subjetividade.

Na quinta e última parte de sua palestra-performance, Kilomba apresenta a sua videoarte *While I write*, na qual vemos a projeção de um texto que, no tempo da escrita, vai construindo uma reflexão sobre a produção de conhecimento por um corpo que “não poderia produzir conhecimento” (Kilomba, ano). Submerso em um som de ruído branco de conversação difusa — como aquele que a pesquisadora promove no início de sua palestra — o texto do vídeo revela o temor que o exercício da escrita gera em Kilomba e, ao mesmo tempo, a possibilidade de libertação e pertencimento que a escrita pode gerar, já que ela permite que Kilomba conte sua própria história e se torne o “oposto do que o projeto colonial predeterminou” — neste momento, o som do vídeo já se transformou em um batuque rítmico.

Podemos perceber, nessa breve amostra, como a dramaturgia de *Descolonizando o conhecimento* imbrica memórias, citações acadêmicas, práticas que envolvem o público e imagens projetadas. Nessa tessitura, vemo-nos diante de uma fala que não se constrói apenas pela lógica linear da comunicação científica e nem pela pura ficção ou lirismo. Trata-se de uma fala que se aproxima

do ensaio, como observa Danielle Ávila Small, “uma espécie de convergência, de sobreposição, composição de modos diversos de exposições de ideias, de poéticas da fala” (Small, 2020).²²

Considerações finais

Este artigo teve o intento de refletir sobre o crescente ressurgimento de palestras-performance na cena contemporânea, especialmente no sul global. Para nós, essa reemergência, além de responder a questões econômicas e sociais, também revelariam algo sobre preocupações formais e conteudistas da arte contemporânea, a saber: a necessidade de se escutar vozes até então marginalizadas e de se constituir *outros* saberes que não passem pela epistemologia branca moderna europeia. Nesse sentido, propusemos um paralelo entre as primeiras performances-conferências, criadas nos anos 1950 e 1960, no Estados Unidos, e as performances-conferências contemporâneas, principalmente aquelas de vozes não hegemônicas.

Nesse paralelo pudemos perceber que, se nas primeiras experiências do gênero o discurso irrompia como maneira de deformar a arte, agora a performance irrompe como maneira de deformar o discurso (Small, 2020)²³. Não se trata mais de sublinhar a performatividade da palestra — fala, gestos, respiração, presença no palco —, mas de evidenciar as relações de poder e os silenciamentos que o discurso científico produziu ao longo dos séculos. O orador assume seu lugar de enunciação, sua subjetividade, sua corporeidade e assume a incorporação daquele conhecimento, reivindicando que todo saber tem subjetividade, isto é, é produzido por uma pessoa com biografia e origem específicas. Assim, sendo a palestra-performance a construção de um pensamento subjetivo e encarnado, é impossível pensar em um modelo para o formato. Trata-se, antes, de um encontro singular entre aquele/a sujeito/a e seu tema de investigação e seus objetos. Cabe, então, ao pesquisador/artista confrontar-se com sua pesquisa e compreender de que

²² Esta fala da pesquisadora está disponível na internet no seguinte endereço : <https://www.youtube.com/watch?v=MuxU6y46Rig&t=2510s>

²³ Esta fala da pesquisadora está disponível na internet no seguinte endereço : <https://www.youtube.com/watch?v=MuxU6y46Rig&t=2510s>

maneira seu corpo, sua imaginação, suas histórias pessoais se imbricam com aquela pergunta inicial.

Nesse sentido, a nossa análise da palestra-performance de Grada Kilomba, auxilia-nos a encontrar algumas pistas desse encontro entre sujeito/a e teoria. Em uma transição livre entre gêneros, Kilomba cria uma outra possibilidade de construção de saber, uma construção que não cria cisões ou hierarquias entre aquilo que é pessoal, conceitual e lírico, ou entre o pensamento abstrato e a imagem. Todos esses tipos de elementos podem ser convocados para a mobilizar uma reflexão, constituir uma noção, definir um conceito ou comunicar um pensamento. Essa completa horizontalidade entre os elementos nos faz pensar nas performances de povos tradicionais, onde o pensamento está sempre imbricado no corpo e na memória do performer e da comunidade — aquilo que Leda Maria Martins chamará de oralitura:

Conceitual e metodologicamente, oralitura designa a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais destacando neles o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pelas corporeidades se processam. E alude também à grafia desses saberes, como inscrições performáticas e rasura da dicotomia entre oralidade e escrita (Martins, 2021, p. 41).

Na palestra-performance contemporânea — como em uma espécie de oralitura reinventada —, se imbricam, assim, o pensar, o fazer, o imaginar e o rememorar. Essa forma criativa, inventiva, que não cinde pensamento/corpo é um terreno fértil para todos aqueles/as que desejam questionar a epistemologia moderna, branca, patriarcal. Não é de se estranhar, portanto, que sujeito/as que foram objetificados e sempre narrados em terceira pessoa pela ciência eurocêntrica, se apoderem dessa linguagem de fronteira para construir *outros* saberes, que questionem os discursos hegemônicos.

Referências

ANDRADE, Érico, KLEIN, Thais. *Cartas a um velho terapeuta: a experiência de uma psicanálise não identitária*. São Paulo: N-1 Edições, 2025.

ALVARENGA, Valéria Metroski, SILVA, Maria Cristina da Rosa Fonseca. “Formação docente em Artes: percurso e expectativas a partir da lei 13.278/16”. Educação e Realidade, Porto Alegre, v.23, n.3, p1009-1030, 2018.

ATHANASSOPOULOS, Vangelis. Le corps du texte: la conférence-performance entre la pratique expérimentale et le genre artistique. In: *Quand le discours se fait geste: regards croisés sur la conférence-performance*, Dijon: les presses du réel, 2018.

BASBAUM, Ricardo Roclaw. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

CATALÃO, Marco. “Uma genealogia para a palestra-performance”. Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 28, p. 004–014, 2017.

CHARMATZ, Boris. Présentation. In: CORBEL, Laurence; VIART, Cristophe (orgs.). *Paperboard, la conférence performance: artistes et cas d'études*, Paris: Paperboard – T&P Publishing. 2021

CREISSELS, Anne. *Oratrices de l'indicible: le geste privé de la parole*. In: ATHANASSOPOULOS, Vangelis (org.) *Quand le discours se fait geste: regards croisés sur la conférence-performance*, Dijon: les presses du réel, 2018.

DE DUVE, Thierry. *Ressonances du readymade: Duchamp entre avant-garde et tradition*. Nîmes: Editions Jacqueline Chambon, 1989.

DÉSANGES, Guillaume. Performer le document: nouvelles théâtralités politiques. In: ATHANASSOPOULOS, Vangelis (org.) *Quand le discours se fait geste: regards croisés sur la conférence-performance*, Dijon: les presses du réel, 2018.

DUCHAMP, Marcel. *Marcel Duchamp*. Buenos Aires: Fundación PROA, 2009.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque(org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.

HARTMAN, Saidiya (2020). Vênus em dois atos. *Revista Eco Pós*, 23, 3, p. 12-33

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*. Belo Horizonte: Cobogó, 2019.

LE BRETON, David. *Anthropologie du corps et modernité*, Paris : PUF, 1990.

LEJEUNE, Anael. L'artiste en historien de l'art: la conférence-performance aux États-Unis dans les années 1960. In: ATHANASSOPOULOS, Vangelis (org.) *Quand le discours se fait geste: regards croisés sur la conférence-performance*, Dijon: les presses du réel, 2018.

MARTINS, Leda Maria *Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MESSEDER, Suely Aldir; NASCIMENTO, Clebemilton (orgs.). *Pesquisador(a) encarnado(a)*: experimentações e modelagens no saber fazer da ciência. Salvador: EDUFBA, 2020.

OLIVEIRA, Manuel. *Conferencia performativa*. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos. Salamanca: MUSAC, 2014.

SALADIN, Matthieu. De face, de dos, de biais, de biais: les conférences-performances de John Cage. In: ATHANASSOPOULOS, Vangelis (org.) *Quand le discours se fait geste*: regards croisés sur la conférence-performance, Dijon: les presses du réel, 2018.

SMALL, Daniele Avila. O saber sem tripé. Notas sobre o trabalho de Rabih Mroué e Lina Majdalanie, In: *Cartografias: 4 MIT SP*. Universidade de São Paulo: São Paulo. 2017

VIGARELLO, Georges. *Le sentiment de soi*, Paris : Seuil, 2014.

Vídeos consultados na internet:

Kilomba, Grada. *Descolonizando o conhecimento*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iLYGbXewyxs>

Small, Daniele Avila. *Palestra-performance, crítica de artista*. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/questaodecritica>

Recebido em: 24/10/2025

Aprovado em: 02/08/2026