

## PER-FORMANCE E PERFORMANCE ART: SUPERANDO AS VELHAS TRA(D)IÇÕES

### Per-formance and performance art: overcoming old traditions (or treasons)

*Robson Corrêa de Camargo*  
Universidade Federal de Goiás - UFG

**Resumo:** Este artigo examina o conceito de performance e de performance-art, semelhanças e diferenças. Apresenta seu significado em inglês, com definições de vários autores sobre o tema. Discute problemas de origem e de tradução destes termos chave que têm sido utilizados em demasia em nossa língua, mas sem a necessária busca pela precisão. Estabelece distinções entre o que é o movimento artístico chamado performance art e a performance no estudo da cultura, ou as performances culturais. Apresenta argumentos para que se estabeleçam as necessárias distinções entre a performance como conceito no estudo da cultura (Performances Culturais) e a performance como atividade artística.

**Palavras-chave:** Parfournir; RoseLee Goldberg; Hélio Oiticica.

**Abstract:** This article examines the concept of performance and performance-art, their similarities and differences. It presents the meaning in English, with definitions of various authors on the subject. It discusses problems of origin and translation of this key term that has been overused in Portuguese, without looking for the necessary precision. It makes distinctions between what we call performance on culture and what is the artistic movement called performance art. It presents arguments in order to establish the necessary distinctions between the performance as a key concept in the study of culture (Cultural Performances) and performance as artistic activity.

**Keywords:** Parfournir; RoseLee Goldberg; Hélio Oiticica.



Figura 1. Foto dos Parangolés (“anti-art por excelência”), de Hélio Oiticica, utilizados por passista da Vai-Vai. In: < <http://zoolander52.tripod.com/theartsection3.10/id1.html> > Acesso em 27/05/2015

O Parangolé “deve ser não apenas visto, mas tocado: e não apenas tocado, mas vestido. O corpo compõe com o Parangolé que veste uma unidade sempre nova.” (CÍCERO, 1995, p. 186-7)

Forma, de performance, como conceito analítico, precisa ser lida como uma palavra de sentido não estrito, entendido apenas como a simples forma de uma determinada coisa ou objeto, mas, em um sentido

complexo, a estrutura e o movimento da cultura no espaço-tempo, e em suas relações históricas em si e para si, dialógicas e dialéticas, o ser e o vir à ser. Infelizmente, esta palavra hoje se torna usual, nomeando programas de rádio, nomes de loja, artigos vários de jornais, e, como latas vazias de sopa de tomate, é banalizada e esvaziada em seu

significado, não trazem sentido. Não servem o termo performance para a análise da performance-art ou das performances da cultura, duas entidades à parte. Utilizar este termo sem o discriminar esvazia o seu profundo sentido de análise, não podemos deixar a performance cair no esgoto vazio da modernidade líquida.

Na análise da cultura e de suas manifestações em performance, como performance, pois a cultura se manifesta de outras formas, se estabelecem simetrias, assimetrias, analogias, semelhanças e dessemelhanças, estruturas e gêneses. A questão objetiva e subjetiva que se coloca, ao se procurar analisar a forma das performances culturais, é que ela surge e acontece como evento em si e como representação, como comunicação, como ato estético, ato simbólico e, principalmente, locus de experiência para quem o olha e para quem é olhado. O reconhecer da performance como palavra substantiva e com múltiplos significados, sem seus adjetivos, impede seu entendimento como hermenêutica da vida.

A forma da performance se estabelece como ação no tempo e impregna a vida das pessoas. A crença em determinada religião determina um comportamento e uma visão de mundo, e um comportamento implica em determinada religião, seja como mito e adoração do mito, como linguagem poética, como atitude, com suas loucuras e seus métodos; como imagem, forma que se estabelece como coisa e representação, formas objetivas e subjetivas. Formas mito e formas de análise em performance. Como afirma o físico Heisenberg, a Natureza nos leva a formas matemáticas, e é impossível não pensarmos que esta forma ou fórmula não revele também um aspecto da natureza, assim como implica na "forte sugestão" que estas fórmulas "devem fazer parte da própria realidade, e não apenas de nossa ideia sobre a realidade" (HEISENBERG, 1996, 288p).

Neste largo e intenso período histórico que foi o século XX, o inglês se torna a língua comercial e intelectual dominante e do centro financeiro do mundo. Ao mesmo tempo, a vida se intensificava com

diferentes tribos vivendo lado a lado, fronteiriças, à medida que se aglomeravam pessoas de todas as partes do mundo nestes caldeirões de cultura, víamos e encontrávamos outros seres distintos em nossos espelhos já distorcidos. Dentro deste marco constroem-se várias perspectivas dos estudos das performances culturais, chamados de múltiplos nomes. Os estudos da performance não foram descobertos por Colombo, como a América, que deveria ter se chamado Tupiérica, Maiérica, Hopiérica, pois nela já viviam muitos povos com culturas milenares. Estes estudos sobre as performances da cultura podem ser encontrados em muitos lugares e sujeitos, e em várias ondas, e em várias áreas de conhecimento; seja nos escritos da teatralidade de Evreinov (1908), a dos formalistas russos (1914 em diante), nas vanguardas russas incineradas e decapitadas nos processos de Moscou, em várias abordagens do pensamento alemão, francês e espanhol sobre cultura, na semiologia e na semiótica, na linguística, na história cultural, na psicologia, na sociologia e

principalmente nos escritos da antropologia cultural, centro privilegiado que usa suas lentes telescópicas como espelho simbolizado da civilização que se constrói em nossa frente. Reduzir estes estudos amalgamados a um centro propulsor único seria ignorar a sua grande diversidade e riqueza, formada por camadas interpenetrantes de distintas águas, a apenas uma caravela solitária.

### **Estudos da Performance e a Performance Art**

O inglês tem suas armadilhas. Para um nativo desta língua internacional, falar hoje de performance, seja como de uma determinada apresentação artística, ou como uma forma de arte, ou como um conceito acadêmico (estudos da performance), é uma questão de colocar o termo dentro de um determinado contexto para se entender sobre o que se está falando, o que resolve parcialmente o problema. Estar indo ver uma performance de Pavarotti, naquela casa de ópera de Nova York ou no Museu de Arte Contemporânea de

Nova York, implica imediatamente que são diferentes tipos de performance do que estamos falando.

Entretanto, em nosso país de fala portuguesa, em pleno século XXI, a performance enquanto termo conceitual tem se tornado um lugar comum, que tem sido utilizado mais para confundir do que se compreender sobre o que se fala. Cria apenas confusão, como se todos os brasileiros se chamassem Joaquim, ou Manoel. Nossa língua tem assumido este termo estranho como se fosse um canivete de mil e uma utilidades a ser prontamente tirado do bolso, lego para todas as montagens, resultando num estranho amálgama que iguala diferentes em situações muitas vezes opostas. Ela, a performance, entra em nosso idioma tentando ser várias coisas, escreve-se "eu performei" para uma tradicional apresentação de teatro na escola ou um recital de poesia que, em décadas, tinham outro verbo, ou ainda para um ritual teatral feito nas esquinas das avenidas centrais de qualquer cidade.

Performance, palavra que performa a que veio, é forma sem

centro irradiador. Originária também do francês antigo (*parfournir*, já registrado nos séculos XI e XII), e que se constitui, em parte, por raízes familiares aos latino-americanos, pela justaposição do latim *per* (através) e *fournir* (prover, fornecer), palavra de origem alemã (*Macmillan Contemporary Dictionary*, 1979), e que pode ter múltiplos significados. Mas nada mais sem previsões que a constituição de uma língua e de uma palavra dessa língua.

O dicionário de Abram Palmer, de *Folk-etymology*, de 1882, publicação que trata das corrupções das palavras em suas formas e sentidos, aponta a ocorrência da forma *perform* já em 1440, (PALMER, 1882 London: George Gell and Sons. pg 1900). Palmer apresenta *perform* como resultante de *per* + *formare*, *formare* sendo apresentado como uma forma corrompida do inglês *perfourn* ou *parfourn*, mas *formare*, se corrompido no inglês, é um termo usual para os nossos ouvidos latinos, que lembra também *fornecer*. O citado dicionário de *folketymology* descreve a ocorrência da forma de *perform* em 1440 (*Parformyn* ou

Fulfyllyn) e 1530 (I parforme). Apresenta-se, neste livro de 130 anos atrás, alguns exemplos, como performar (to perform) a função de açougueiro (to buttle), ou ainda, e mais dinâmico o uso na performance, na formação, ou no fornecimento da Dança do Ganso (Goose-Dancing), uma mascarada (masquerade) ou festa à fantasia realizada no natal e em outras festas da Inglaterra (Cornwall, Scilly islands, etc.). A dança do ganso é assim uma dança disfarçada ou de disfarces: (...) originally geese dancing, i.e. guise dancing (dance-déguisé), a species of mumming performed by the guizards or masquers —Hunt, Broils.

Performance é uma palavra que percorre o tempo e seus sentidos, múltiplos. Quais sentidos? Não podemos, frente a um conceito, ignorar seus paradoxos, nem mergulhar em seu senso comum, nem que seja para introduzir outros, pois, se entrarmos na modorra de não defini-lo, ele irá nos devorar. Um dicionário pode registrar diferentes sentidos de uma palavra, mas um conceito para ser operacional necessita ser entendido em suas contradições e em maior

profundidade, para que se estenda seu uso.

O dicionário de língua inglesa Macmillan (HALSEY, 1979) anota três significados para performance: o de uma apresentação pública; a forma de se apresentar, o da coisa performada, e o de uma ação. O Oxford Advanced Learners's Dictionary of Current English (HORNBY, 1974), por outro lado, anota os seguintes sentidos: 1. a performance dos deveres; 2. uma conquista; 3. a performance no teatro, e também o de um comportamento chocante, em sentido negativo. O Brazilian English-Portuguese Dictionary, de Antonio Houaiss e Catherine B. Avery (HOUAISS e AVERY, 1987), a traduz como atuação, execução, cumprimento, desempenho, funcionamento, ação, proeza e, no sentido teatral costumeiro de representação e espetáculo.

A antropologia encontra a performance em lugares mais recônditos. Em seu *From Ritual from Theater. The Human Seriousness of Play*, Victor Turner define performance como uma forma de expressão que completa a

experiência, performance como a realização inteira de alguma coisa, uma forma totalizadora (TURNER, 1982 p.13-14)<sup>1</sup>. Entretanto, uma performance é ao mesmo tempo expressão e coisa em si. Ser em tempo.

Entretanto, o primeiro movimento que há que se fazer imediatamente, para que se entenda o que forma a performance conceitualmente, é o de separar dois fenômenos completamente diferentes, mas com nomes semelhantes, a performance art, a arte da performance, este um movimento artístico, e os estudos da performance que preferimos chamar performances culturais, justamente para sublinhar as diferenças apropriadas e nos afastar do indeterminado da "performance". Este é o motivo, talvez, da maior confusão entre os amantes da performance, ser a performance designação de uma determinada forma de arte e ser a performance objeto e metodologia de estudos da

cultura. Embora a cidade de Nova Iorque seja o local principal de guarida destas duas fortes correntes, não são a mesma coisa e não podem ser entendidas como a mesma coisa, por mais que razões outras assim o pretendam.

Sem entrar em muitas delongas, a "arte da performance", ou "performance arte" ou, no original, "performance art", é um movimento artístico, como foi o futurismo, o surrealismo, a pop art, o dadaísmo, o cubismo, a arte pobre e, como tal, se pretende contínuo e permanente, eterno, apesar de seus quarenta anos de vida e de várias fases de sua vida. E, como veremos em seguida, mostra de há muito seu esgotamento como forma artística, reduzida ao ato vazio da forma, como o fizeram com as latas das sopas Campbell de Andy Warholl. Esta, a fábrica de sopas, lançou, em 2012, um milhão e duzentas mil latas de sopa de tomate em homenagem ao artista, a 75 centavos de dólar cada, comemorando os cinquenta anos das 32 latas originais do artista Warholl. O produto aqui consome a obra e mostra, num velho dístico, que "tudo que é sólido se

---

<sup>1</sup> Esta questão será extensamente desenvolvida por Turner em seu *Antropologia da Experiência* (1986), onde o autor desenvolve o conceito de experiência a partir das obras de Dewey e Dilthey.

desmancha no ar" (MARX apud BERMAN, 1998). Vale a pena relembrar o trecho marxista, retirado do chamado Manifesto do Partido Comunista [1848]:

Todas as relações fixas, enrijecidas, com seu travo de antiguidade e veneráveis preconceitos e opiniões, foram banidas; todas as novas relações se tornam antiquadas antes que cheguem a se ossificar. Tudo que é sólido desmancha no ar, tudo que é sagrado é profano, e os homens finalmente são levados a enfrentar (...) as verdadeiras condições de suas vidas e suas relações com seus companheiros humanos". (MARX apud BERMAN, 1998, pg.20)

A historiadora sul africana RoseLee Goldberg escreveu o principal livro sobre o assunto "performance art", considerado uma bíblia no assunto e que começa a ser contestada. Goldberg é professora da New York University, como muitos dos professores de Performances Studies. Alguém deveria fazer o estudo sobre a importância do central Park, na filosofia da performance contemporânea. O livro Performance Art está em sua terceira edição (2001). Este livro, em sua edição inglesa, como artefato, demonstra muito de nossa sociedade

contemporânea: impresso em Singapura, mas de propriedade da editora Thames and Hudson, nomeada a partir dos importantes rios que banham a sede de dois grandes impérios, Londres e Nova Iorque. Vale a pena se deter um pouco no assunto, procurando desembaraçar alguns fios (e se envolver em outros).

RoseLee Goldberg, no prefácio citado da sua última edição, de doze anos atrás, sintetiza a performance arte como um forma de arte que catalisa, ou seja, provoca e reúne todos aqueles que procuram um caminho de quebra de categorias e que procuram por novas direções (artists have turned to performance as a way of breaking down categories and indicating new direction) (GOLDBERG, 2001, pg. 6). Assim esta arte catalisadora estimularia mudanças e aceleraria processos, um melting pot catalisador. A catalisadora performance art acontece, surge, como nos informa a autora, como acontece com todas as formas artísticas, pelo "impasse das escolas artísticas que a precederam", Goldberg cita especificamente o

cubismo, o minimalismo, e a arte conceitual. Goldberg define que a performance art, dentro da história da arte de vanguarda, estaria "na vanguarda da vanguarda" (GOLDBERG, 2001, pg. 6), afinal, em todos os movimentos precedentes, será através da performance que todos testarão suas ideias (GOLDBERG, 2001, pg. 7). Teríamos assim, no executar desta arte em ato, ou em performance, um procedimento e uma metodologia que superaria e aglutinaria todos os movimentos artísticos precedentes, tornando-se então permanente, se definindo agora não mais pelos manifestos, como o das primeiras vanguardas artísticas, pelos conceitos, mas por uma prática ou uma ação que se prolongaria no tempo, indefinidamente, sem superação, um discurso da negação, sem reflexão. Pobre performance art, condenada a ser a última das últimas versões, mostra muito da civilização que a gestou e porque quer se perpetuar.

Assim a arte da performance, ou performance art, tem como objetivo fazer aquilo que já não mais se conseguiria de outras formas ou

em outras formas, mas se tornando agora a forma de todas as formas. Para tentar alguma definição, o bom histórico livro de RoseLee Goldberg apresenta alguns dados. A arte das performances é o lugar do não, ou do não lugar, pois não tem um lugar-comum, pois se apresenta em espaços alternativos, mas também em espaços convencionais como museus ou galerias de arte, ou um café, uma esquina. Também não tem, a performance, um tempo, pois pode ser apresentado uma ou várias vezes, com ou sem ensaios, ser de duração curta ou longa, com ou sem um texto anterior preparado. Diferentemente do drama, já resenhado por Aristóteles, o ator-performer não procura uma construção da personagem, mas evita ser uma personagem, ele/ela é o artista, um artista persona, e o conteúdo abordado não segue necessariamente uma narrativa, como a do drama tradicional. Abole-se a história e agora dissolve-se o tempo e as coisas, pois vida e arte não são mais diferentes, pois performance art não é ficção, nem representação. Abole-se a utopia, pois chegamos ao reino dos céus.

Ou nada mudou, ou tudo mudou, para ficar exatamente no mesmo lugar. Conforme anuncia a performer Maria Beatriz Medeiros, a performance art joga na nossa cara "o real irreduzível a representações" (MEDEIROS, pg 47, Revista Brasileira dos Estudos da Presença, 2014. vl 4 n1). Um real sem representações! Mas, será que existe tal fato?

A arte da performance seria assim o local da articulação das diferenças formais e de conteúdo, do testar fronteiras da arte, do que se institui contra o discurso estabelecido ou a ser estabelecido, um movimento anárquico, multiforme, onde "qualquer definição negaria imediatamente qualquer possibilidade da performance em si mesma" (GOLDBERG, 2001, pg. 9). Arte experimental indefinida por excelência, evita o discurso constituído, inclusive, sobre si mesma, pois a negação é sua marca. Sem ser, evita a crítica no tempo. Entretanto, esta não tem coragem de negar a si própria. É o lugar atemporal do não lugar, da não definição, abole assim a crítica e torna-se uma arte confortável.

Constitui-se a performance art em um lugar aconchegante de onde o atirador oculto atira suas balas. Neste livro, Goldberg inicia seu prefácio de três páginas descrevendo que, nos anos 1970, a performance da performance arte foi aceita como um meio de expressão artística com forma própria. Naquele tempo, descreve Goldberg, a arte conceitual estava nos seus áureos dias e, a partir desta data, os espaços devotados a arte da performance se espalharam por museus, galerias, festivais, revistas especializadas e universidades. Hoje, a performance art, cidadã crescida, institucionalizou-se e tem até escolas de interpretação para ensinar a construção da não personagem. Em Nova York, este curso não deve ser barato, nem gratuito. Engarrafaram assim as latas de sopa da performance, que parecem estar com suas datas de validade vencidas.

Vamos olhar um pouco mais de perto esta origem. A arte conceitual, que se iniciara na década de 1960, se fundamentava mais na elaboração de ideias-conceito, procurava mais em ser um conceito do que se realizar em um produto acabado.

Esta arte poderia ser inclusive um conjunto de instruções que descreveriam uma obra não realizada. Entre seus objetos, estavam os ready-mades (pré-fabricados) que surgiram com Duchamp (1887-1968) e irão tornar famoso o artista brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980). Entretanto, a arte conceitual precisava de uma realização performática, mesmo que em oposição ou negação de seu produto conceituado/ performado. Uma das plataformas da arte conceitual era a recusa a que fosse concretizado um objeto artístico determinado, para evitar que este pudesse se tornar uma mercadoria, que pudesse ser comercializado, ou comprado, ou vendido, ou vendido em escolas de performance, daí a performance que surgia, efêmera e (i)rrealizável. Objetivos muito distantes da produção atual e em série de mercadorias de performance art, como latas de sopa banais expostas em museus, ruas, fundações e avenidas.

Um dos exemplos facilmente acessíveis, que ilustra o inesperado deste movimento da arte conceitual,

é a obra de Robert Rauschenberg, de 1961. Este importante artista enviara uma "obra de arte" a uma pequena galeria francesa, um telegrama dirigido a galeria parisiense Iris Clert, afirmando: "este é um retrato de Iris Clert se eu assim o disser", vejamos o telegrama que "performava" o conceito:

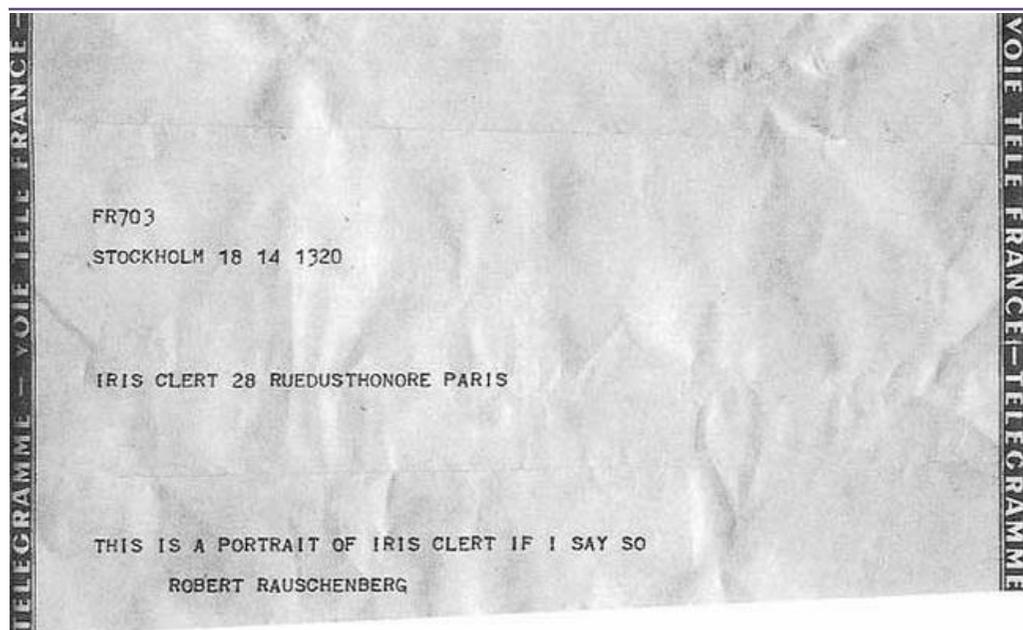


Figura 2. In: < [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Iris\\_Clert\\_Portrait\\_Rauschenberg.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Iris_Clert_Portrait_Rauschenberg.jpg) > Acesso em 04/01/2014

1960 era a época do rock & roll, do movimento nada pacífico dos afrodescendentes nos Estados Unidos pelos direitos civis, dos Black Power, dos Panteras Negras, até hoje enjaulados, da luta contra o preconceito de cor, e da luta contra a obrigatoriedade de lutar na guerra do Vietnã. Edward Snowdens de trasanteontem. Hoje, a "performance arte", esta senhora com seus mais de cinquenta anos de vida, se dissolveu no lugar comum e inosso e enlatado da prática sem ideologia, um lugar onde qualquer coisa parece ser válida, sem qualquer propósito a não ser o de ser lugar comum da

exibição do individualismo acentuado, do corpo percutido, da foto repetida. Inserem-se, no processo de produção tresloucada de mercadorias com novos designs e funções, mercadorias fluidas que procuram evitar ligações com o passado, pois o que temos é a cultura do "novo". I pads, Itunes, I performs. Enquanto milhares, de todas as classes sociais, jogam foram no lixo seus celulares e TVs, comprados há pouco tempo, na procura das performances da nova tecnologia, a "performance art" tenta produzir uma "nova" performance, numa luta desigual, já incorporada

docilmente ao sistema, fazendo girar seus genitais. A forma sem pensamento não é o terreno da arte, mesmo que em seus vagidos se incorporem alguns trechos politizados.

A historiadora RoseLee termina seu importante livro, após juntar no mesmo cadinho, pote ou panela, do futurismo ao butoh, de Bob Wilson a Laurie Anderson, entre outros, afirmando que a performance art continua a desafiar uma definição e que permanece imprevisível e provocativa como sempre foi ("as it ever was") (GOLDBERG, 2001, pg. 226). Mas, sobre isto, apresento aqui minhas dúvidas: imprevisível sim, mas não mais provocativa. Certamente, há que se separarem algumas poucas obras da imensidão de inutilidades que se abrigam sob o manto do nada performático. Talvez, seja uma arte que se recusa a consciência, pois esta seria o seu fim. Enquanto as mercadorias da sociedade capitalista, em ritmo frenético, produzem o mesmo, com novos designs, transformando o design em mercadoria, a performance art produz o diferente, como latas sem sopa.

O performer pode ser qualquer coisa ou tudo, uma presença esotérica, shamânica, provocativa ou de puro divertimento. Introduce o efêmero, buraco negro do tudo ou nada. Maria Beatriz Medeiros tenta uma definição a esta arte que recusa a definição, "é o ato político que instala o charivari no seio da sociedade" (MEDEIROS, 2014, p. 54), apresentando o charivari, forma esotérica do qualquer coisa, como Bakhtin havia definido o carnaval, o lugar da permissividade desenfreada e da suspensão e quebra das hierarquias jurídicas e sociais. Uma anomia que interrompe e subverte temporariamente a ordem social. Será?

Estas críticas, como veremos em seguida, não são apenas minhas e não são de hoje, quando este movimento se mostra num extenso grau de exaustão, lugar comum e mesmice. Mesmo dois importantes artistas que se enquadram como próceres deste movimento já o fizeram e em seu tempo: o artista brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980) e o diretor e ator teatral Jerzy Grotowski (1933-1999). Oiticica tem como sua mais conhecida obra

performática os Parangolés. Procurava Oiticica, entre outras provocações, deslocar as artes visuais para o espaço tridimensional, recusando a representação e a fixação em um instante. Em 1965, Oiticica, com sua obra e seus atores, foi expulso de uma mostra, no

importante Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, por levar, àquele local, integrantes do morro da Mangueira, vestidos com seus parangolés, arte objetos que promoviam a união corpo/ música/ dança e promoviam a quebra do paradigma palco/ plateia:



Nildo da Mangueira, com Parangolé, 1964

Figura 3. In:  
<[http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=856&titulo=Parangole:\\_anti-obra\\_de\\_Helio\\_Oiticica](http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=856&titulo=Parangole:_anti-obra_de_Helio_Oiticica) > Acesso em 10/10/2014

Vamos deixar falar um pouco este artista performático, Hélio Oiticica, em sua crítica a performance art, avaliação feita enquanto viveu nos Estados Unidos, entre 1971 e 1978. (Arquivo Hélio Oiticica (AHO) - Catálogo Raisonné (disponível em DVD, registrado em Queiroz, Beatriz. Hélio Oiticica e o não cinema. Mestrado UFRJ 2012):

No Brasil, dos anos 50, surgiram problemas que até hoje são novidades aqui (Nova Iorque), ou melhor, nem sequer foram abordados; quando se pensa em, p.ex., performances, se pensa sempre (aqui) num nível de espetáculo que nada transforma a ideia de espetáculo (...) há uma ânsia aqui de inventar coisas, mas que acabam por se resumirem em invenções de detalhe (como nos objetos de consumo), pra dizer: "eis o novo"; (Beatriz Queiroz Hélio Oiticica e o não cinema 2012 pg 83. Dissertação de Mestrado UFRJ)

Se Oiticica reduziria, na cidade matriz, a "revolucionária arte da performance" a ser efetivamente apenas "invenções de detalhe", que procuram o novo pelo novo, já naquela época totalmente inseridas na sociedade de consumo, seu comentário não será mais doce que o ácido comentário emitido por Jerzy

Grotowski anos antes, em um artigo, de 1968, intitulado "Ele não era inteiramente ele", publicado em *Em Busca do Teatro Pobre* (GROTOWSKI, [1968] 1992, p. 92-100), um texto, não por acaso, dedicado a Antonin Artaud.

Grotowski, neste escrito, deblatera contra o "esvaziamento" dos teatros brechtianos, artaudianos... que nos inundam de tédio. Primeiramente, como Oiticica, o diretor polonês, o papa do teatro pobre, se remete primeiramente ao passado e saúda seus mestres, ao reconhecer a importância da arte e dos artistas que o antecederam, venerando assim o grande criador Stanislavski, sistematizador de um método de representar que, segundo suas palavras, nos deixa apenas com "respostas pessoais aos profundos problemas que levantou".

Grotowski fala, em seguida, da entrada na "era Artaud". Grotowski, com ironia, profunda, afirma então que, infelizmente, "o teatro da crueldade foi tornado trivial" e torturado de diversas formas. E, continua, o encenador polonês, hoje (final da década de 1960), "na produção da avant garde teatral",

vemos trabalhos caóticos, abortados, “cheios da chamada crueldade que não atemoriza nem uma criança” e happenings que “revelam apenas falta de capacidade profissional” e “amor pelas soluções fáceis” (GROTOWSKI, [1968] 1992, p. 93). Como se lê, nas palavras do sábio polonês, artistas verdadeiros, no século XXI, deveriam ter vergonha de realizar tal trivialidade. Assim vemos que a arte da performance já não era tão previsível e nem tão provocativa, salvo raras exceções, já em seus primeiros passos. Não devendo assim, ser seguida ou proferida cegamente. O amálgama conceitual do fenômeno das artes da performance e do estudo das performances culturais só serve para confundir e empurrar para debaixo do tapete questões que solicitam melhores respostas, nos distintos lugares a que pertencem.

Recebido em 27 de Junho de 2015 Aceito em 20 de Setembro de 2015
---

## Referências

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CÍCERO, Antonio. *O mundo desde o fim*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.  
GOLDBERG, Roselee. *Performance Art. From Futurism to the Present*. London: Thames and Hudson, 2001.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992. Tradução Aldomar Conrado.

HALSEY, W. *Macmillan Contemporary Dictionary*. Nova Iorque: Macmillan Pub Co, 1979. 1188p.

HEISENBERG, Werner. *A Parte e o Todo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. 288p.

HORNBY, A.S. *Oxford Advanced Learners's Dictionary of Current English*. Paperback, Third Edition, 1056 pages. Nova Iorque: Oxford University Press, 1974. 1040p.

HOUAISS, Antonio; AVERY, Catherine. *Brazilian English-Portuguese Dictionary*. New Jersey: Prentice-Hall, 1987.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. Performance, Charivari e Política. In Revista Brasileira dos Estudos da Presença, 2014. VI. 4 n1. P. 47-59. <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/41695>

PALMER, Abram S. *Folk-etymology, a dictionary of verbal corruptions or words perverted in form or meaning, by false derivation or mistaken analogy*. London: George Gell and Sons. Reed: Cornell University Library June 25, 2009 [1882].

QUEIROZ, Beatriz Morgado. *Hélio Oiticica e o não cinema*. 2012. 184f. Dissertação de Mestrado em Tecnologias da Comunicação e Estética – Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

TURNER, Victor. *From Ritual to Theater. The Human Seriousness of Play*. Nova Iorque; Performing Arts Journal, 1982.

TURNER, Victor; BRUNER, Edward. *The Anthropology of Experience*. Urbana: University of Illinois Press, 1986.