

## **PER-FORMANCE E PERFORMANCE ART: superar as velhas traições**

Robson Corrêa de CAMARGO

Publicado em

CAMARGO, R. (org) et Alli. Performances da Cultura: Ensaios e Diálogos. Goiânia, Kelps, 2015 Pgs 19-30. Apresentado no III Colóquio Antropologias em Performance, UFSC 2015, organizado pelo GESTO, Grupo de Estudos em Oralidade e Performance, do PPG em Antropologia Social da UFSC (<http://www.gestoufsc.net84.net>)



Foto dos Parangolés (“anti-art por excelência”), de Helio Oiticica, utilizado por passista da Vai-Vai in <http://zoolander52.tripod.com/theartsection3.10/id1.html>

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 lido 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-a-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, banalizada e esvaziada em seu significado, não traz sentido. Não serve 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 das culturas e de suas manifestações em performance, como performance, pois a cultura se manifesta de outras formas, se estabelecem simetrias, assimetrias, analogias, semelhanças e dissemelhanças, 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 o 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" (pg 84, *A Parte e o Todo*. Heisenberg, Werner. Rio de Janeiro: Contraponto, 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. Sejam 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, formado por camadas interpenetrantes de distintas águas, a apenas a uma caravela solitária.

### **Estudos da Performances 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 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 ao latinoamericano, 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.

Aproximadamente no mesmo tempo que os primeiros missionários e comerciantes portugueses chegavam ao Benin (Nigéria), para imprimir seus valores na já complexa arte e nas culturas africanas a palavra performance já era inscrita.



A imagem acima, do século XVI, apresenta os comerciantes portugueses (direita) e o rei de Benin com sua guarda. Por causa da forte militarização de Benin, houve intenso comércio onde os portugueses proveram roupas e outros acessórios, em troca de objetos artísticos produzidos, feitos principalmente de bronze, com cenas de animais, pessoas, e cenas da vida na corte. Nesta época muitas máscaras, braceletes e placas de Benin foram também incorporando desenhos de motivos europeus ou de descrição da relação com os portugueses. Em 1897 o Império Britânico realiza uma expedição punitiva onde se confisca ou destrói muito dos trabalhos de arte lá produzidos, posteriormente distribuídos por museus de todo o mundo. Fonte. “Império de Benin”. em História da Arte sem Fronteiras. acesso: 18 Jun. 2015. (<https://www.boundless.com/art-history/textbooks/boundless-art-history-textbook/africa-before-1800-ce-17/africafrom-1000-to-1700-ce-116/benin-510-6633/>)

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 folketryology descreve a ocorrência da forma de *perform*, em 1440, (*Parformyn* ou *Fulfyllyn*) e em 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* (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. *Oxford Advanced Learners's Dictionary of Current English* (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 (1987, Prentice-Hall), 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. Victor Turner a define como uma forma de expressão que completa a experiência, performance como a realização inteira de alguma coisa, uma forma totalizadora. 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 das 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 desmancha no ar" (Marx, in Manifesto).

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*) (Golberg, 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", Golberg 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" (Golberg, 2001 pg 6), afinal, em todos os movimentos precedentes, será através da performance que todos testarão suas ideias (Golberg, 2001 pg 7). Teríamos assim, no executar desta arte em ato, ou em *performance*, um procedimento e uma metodologia que superariam e aglutinariam todos os movimentos artísticos precedentes, tornando-se então permanentes, se definindo agora não mais pelos manifestos, como o das primeiras vanguardas artísticas, pelos conceitos, mas por uma prática ou uma ação que se prolongariam 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 Goldbert apresenta alguns dados. A arte das performances é o lugar do não, ou do não lugar, pois não tem um lugar-comum, apresenta-se em espaços alternativos, mas também em espaços convencionais como museus ou galerias de arte, em um café, uma esquina. Também não tem a performance um tempo de duração determinado, 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 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 irredutível 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 e multiforme onde "qualquer definição negaria imediatamente qualquer possibilidade da performance em si mesma (Golberg, 2001 pg 9)".

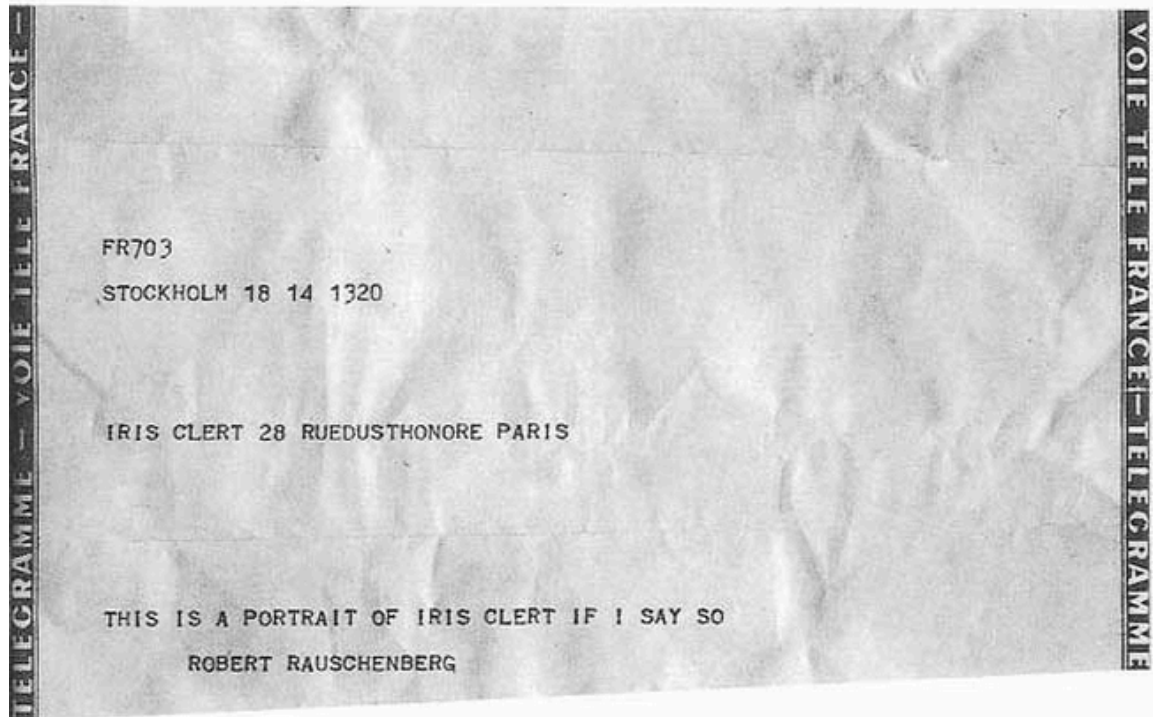
Arte experimental indefinida por excelência, evita o discurso constituído inclusive sobre si mesma, pois a negação é sua marca. Sem ser evita a crítica no tempo. Entretanto esta não tem coragem de negar a si própria. É o lugar atemporal do não lugar, da não definição, abole assim a crítica e torna-se uma arte confortável.

Constitui-se a performance art em um lugar aconchegante de onde o atirador oculto dispara 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 à 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 negociado 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 à galeria parisiense Iris Clert afirmando: "Este é um retrato de Iris Clert se eu assim o disser", vejamos o telegrama que "performava" o conceito:





[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Iris\\_Clert\\_Portrait\\_Rauschenberg.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Iris_Clert_Portrait_Rauschenberg.jpg) (em janeiro 4, 2014)

1960 era a época do rock & roll, do movimento nada pacífico dos afro-descendentes, nos Estados Unidos, pelos direitos civis, dos Black Power, dos Pantera 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 trasantontem. Hoje a "performance arte", esta senhora com seus mais de cinquenta anos de vida, se dissolveu no lugar comum, insosso e enlatado da prática sem ideologia, um lugar onde qualquer coisa parecer ser válida, sem qualquer propósito a não ser o de ser lugar comum da exibição do individualismo acentuado, do corpo percutido e cheirado, da foto repetida. Insere-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". iPads, iTunes, iPerforms. Enquanto milhares, de todas as classes sociais, jogam foram no lixo seus celulares e televisores, comprados há pouco tempo, na procura das performances da nova tecnologia, a "performance art" tenta produzir uma "nova" performance, numa luta desigual e já incorporada docilmente ao sistema, fazendo girar ou abrir 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 butho, 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*") (Golberg, 2001, pg 226). Mas sobre isto apresento aqui minhas dúvidas, imprevisível sim, mas não mais provocativa. Certamente há que se separar algumas poucas obras da imensidão de inutilidades que se abrigam sob o manto do nada performático. Talvez seja uma arte que se recusa à 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. Introduz 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 (pg..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?

Esta 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 provocavam a quebra do paradigma palco/plateia:



**Nildo da Mangueira, com Parangolé, 1964**

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)

Vamos deixar falar um pouco este artista performático, Hélio Oiticica, em sua crítica à *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.)

Se Oiticica reduzia, na cidade matriz, a "arte da performance" a ser apenas "invenções de detalhe" que procuram o novo pelo novo, e já naquela época, totalmente inseridas na sociedade de consumo, seu comentário **não** será mais doce que o **ácido** comentário anteriormente 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, pg 68). Primeiro, como Oiticica, o diretor polonês, 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 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 também da entrada na "Era Artaud". Grotowski, com ironia, 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 "revelam falta de capacidade profissional" e "amor pelas soluções fáceis". Como se lê nas palavras do sábio polonês, artistas verdadeiros, no século XXI, deveriam ter vergonha de realizar tal trivialidade. Assim ,

#### Referências:

- CÍCERO, Antônio. *O Mundo Desde o Fim*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art: From Futurism to the Present*. Nova Iorque: Thames and Hudson, 2001.
- GROTOWSKI, J. *Em Busca de um Teatro Pobre*. RJ: Civilização Brasileira, 1968.
- HEISENBER, Werner. *A Parte e o Todo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. 288p.
- MEDEIROS, Maria Beatriz. Performance, Charivari e Política. *Revista Brasileira dos Estudos da Presença*. Porto Alegre: v. 4, n. 1, p. 47-59, jan./abr. 2014.
- PALMER, Abram Smythe. *Folk-Etmology [1882]. 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, June, 2009.
- QUEIROZ, Beatriz Morgado. *Hélio Oiticica e o Não Cinema*. Dissertação de Mestrado em Tecnologias da Comunicação e Estética. RJ, UFRJ, 2012.