BIAGIO PECORELLI

A pulsão performativa de Jaceguai

aproximações e distanciamentos entre o campo artístico da *performance* e a prática cênica
do Teat(r)o Oficina nos espetáculos *Macumba Antropófaga* e *Acordes*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Marcos Aurélio Bulhões, área de concentração em Teoria e Prática do teatro, linha de pesquisa Texto e Cena, como exigência para obtenção do título de Mestre em Artes.

SÃO PAULO

2014

PECORELLI, Biagio. **A pulsão performativa de Jaceguai:** aproximações e distanciamentos entre o campo artístico da performance e a prática cênica do Teat(r)o Oficina nos espetáculos *Macumba Antropófaga* e *Acordes*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

Linha de pesquisa: Texto e Cena

Aprovado em: São Paulo, _____ de _____ de 2014

Banca Examinadora

Prof. Dr. Marcos Aurélio Bulhões (orientador)

Instituição: ECA/USP

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: ECA/USP

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

ao coro.

AGRADECIMENTOS

a Capes/CNPq.

ao querido Aderval Farias Lima, pelas primeiras lições de amor à sabedoria.

a Paula Lyra, pela flor.

a Hermes Azevedo, pelo humanismo.

a Antônio Edson Cadengue e José Manoel Sobrinho, pelo incentivo.

a Camilla Rios, Amanda Virgínia Torres, Maria Luiza Chacon e Laís Nóbile.

ao Desvio Coletivo, em especial a Vanessa Hoschett.

a Hênri Aomori, pelo help com o abstract.

ao professor Marcos Bulhões (USP), pela acolhida.

aos professores Stephan Baumgärtel (UDESC),

Luiz Fernando Ramos (USP), Eleonora Fabião (UFRJ),

Silvia Fernandes (USP) e Lucio Agra (PUC/SP).

a toda essa Máquina do Desejo, especialmente

a José Celso, Catherine Hirsh, Marcelo Drummond e Camila Mota.

a pai e mãe, pelo apoio.

a mim mesmo, pela generosidade conquistada.

ao Que nem sei, ao Que me ruma e me atropela.

We are all caretas
(trecho do roteiro de *Gracias Señor* – Grupo Oficina Brasil, 1972)

RESUMO

PECORELLI, Biagio. **A pulsão performativa de Jaceguai:** aproximações e distanciamentos entre o campo artístico da performance e a prática cênica do Teat(r)o Oficina nos espetáculos *Macumba Antropófaga* e *Acordes*. 2014. 192f. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2014.

A presente pesquisa visa a uma articulação entre o campo artístico da performance e a prática cênica de um dos mais importantes e longevos grupos de teatro em atividade no Brasil: o Teat(r)o Oficina, de São Paulo, dirigido por José Celso Martinez Corrêa. Recorrendo à história do grupo a título de uma genealogia, procuro apontar os traços de uma *pulsão performativa* que acompanha o Oficina desde a montagem de *Roda Viva*, de Chico Buarque de Hollanda, em 1968. Em 2012, integrei o elenco da companhia nos espetáculos *Macumba Antropófaga - uma devoração do Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade e *Acordes*, adaptação do texto de Bertolt Brecht e da música de Paul Hindemith, ambos dirigidos por José Celso. Esta vivência como ator constitui parte fundamental da metodologia deste trabalho, que contou ainda com uma extensa arqueologia de matérias jornalísticas, entrevistas, manifestos, documentos, registros fotográficos e videográficos (alguns inéditos) e textos teóricos sobre a atividade do grupo entre os anos de 1968 e 2012. O texto aqui apresentado está dividido em duas partes. Na primeira, busco um esclarecimento teórico das noções de “performance” e “performativo” na cena contemporânea tomando o “corpo real” (Fischer-Lichte) como um dos seus principais dispositivos, para em seguida avançar sobre a história do Oficina, reconhecendo aproximações e distanciamentos de sua prática cênica em relação ao legado de autores como Marvin Carlson, Richard Schechner, RoseLee Goldberg, Renato Cohen, Hans-Thies Lehmann, Óscar Cornago e, principalmente, Erika Fischer-Lichte. A segunda parte deste trabalho consta de uma análise da *pulsão performativa* no espetáculo *Macumba Antropófaga*, bem como no processo de montagem de *Acordes*. A título de conclusão, a pesquisa pondera que esta releitura da história do Teat(r)o Oficina à luz da performance, além de contribuir com as reflexões sobre teatro e performance na cena contemporânea, faz uma correção histórica ao colocar em termos de uma *pulsão performativa* aquilo que parte significativa da crítica teatral brasileira, entre os anos 60 e 70, julgou ser um teatro agressivo e irracionalista.

PALAVRAS-CHAVE: arte da performance – *pulsão performativa* – corpo real – Erika Fischer-Lichte – Teatro Brasileiro - Teatro Oficina – *Macumba Antropófaga* - *Acordes*

ABSTRACT

PECORELLI, Biagio. **The performative pulse of Jaceguai:** similarities and differences between the artistic field of performance with the stagecraft of Teat(r)o Oficina on the productions of *Macumba Antropófaga* and *Acordes*. 2014. 192f. Master Thesis. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2014.

The purpose of this study is to articulate the artistic field of performance with the stagecraft of one of the most important and long-lived theater groups in Brazil: Teat(r)o Oficina, from São Paulo, directed by José Celso Martinez Corrêa. Analysing the theater group history in order to obtain its origins, I intend to show traces of a *performative pulse*, which is perceived since Oficina has performed *Roda Viva*, written by Chico Buarque de Hollanda, in 1968. In 2012, I joined Oficina cast for two plays: *Macumba Antropófaga – uma devoração do Manifesto Antropófago*, by Oswald de Andrade, and *Acordes*, adaptation of Bertolt Brecht's text and Paul Hindemith's music, both directed by José Celso. This experience as an actor of Oficina constitutes an essential aspect of methodology of this study, which is also based on extensive archeology of newspaper articles, interviews, manifestos, documents, photography and videography records (some of them are unpublished) and theoretic texts on group activity from 1968 to 2012. The following study is divided into two parts. In the first one, I conduct a research on clarifying theory notions of "performance" and "performative" in contemporary scene, taking the "real body" (Fischer-Lichte) as one of the main concept instruments. Afterwards, I continue to study on the history of Oficina, recognizing similarities and differences between its stagecraft and the legacy of researchers such as Marvin Carlson, Richard Schechner, RoseLee Goldberg, Renato Cohen, Hans-Thies Lehmann, Óscar Cornago and, mainly, Erika Fischer-Lichte. The second part of this study consists in analyzing the *performative pulse* on the production of *Macumba Antropófaga*, as well as on the process of production of *Acordes*. In conclusion, this research considers that this reinterpretation on the history of Oficina, based on performance, in addition to contributing to the reflections upon theater and performance in contemporary scene, also makes a correction to the history of Oficina when the *performance pulse* aspect is considered, whereas significant part of Brazilian Theater Criticism, in 1960's and 1970's, reviewed it as an aggressive and unreasonable kind of theatre.

KEY-WORDS: performance art – *performative pulse* – real body – Erika Fischer-Lichte – Brazilian Theatre - Teatro Oficina – *Macumba Antropófaga* - *Acordes*

SUMÁRIO

MORTE E VIDA DAS HIPÓTESES	10
----------------------------------	----

INTRODUÇÃO

Performance e <i>teato</i> : questões de método	12
---	----

PRIMEIRA PARTE

Capítulo I - Uma pulsão performativa

1.1 Origem e limites do conceito de “performativo”	21
1.2 O real como dispositivo performativo.....	24
1.3 Ser o corpo: por uma poética do gozo.....	28

Capítulo II - Tópicos para uma genealogia da *pulsão performativa* de Jaceguai

2.1 <i>Roda Viva</i> (1968)	35
2.2 <i>Utopias</i> (1971).....	43
2.3 <i>Gracias Señor</i> (1972).....	48
2.4 Reabordando Artaud: a alquimia do sacrifício em gozo.....	57
2.5 <i>Pra dar um fim no juízo de Deus</i> (1996).....	65
2.6 Teatro e ritual.....	69
2.7 <i>As Três Irmãs</i> (1972-1973)	73
2.8 Um “Desejo do Fora” (Anos 80).....	77
2.9 Nietzsche e <i>O nascimento da tragédia</i>	84
2.10 <i>Bacantes</i> (1996)	87

SEGUNDA PARTE

Capítulo III - Macumba Antropófaga 2012.....

93

3.1 O prólogo	
3.1.1 Memórias da cena	94
3.1.2 Notas sobre <i>site-specific</i> e “teatro de invasão”	95
3.1.3 A <i>pulsão performativa</i> no prólogo	
O espaço.....	100
A cabra	102
O poeta	105
3.1.4 Ou considerações finais	107
3.2 Os dois atos	
3.2.1 Memórias da cena	110
3.2.2 A <i>pulsão performativa</i> nos dois atos	
A nudez	112
O toque.....	119
A duração	122
O ser o índio de si	128

A Máquina de confessa	135
3.2.3 Ou considerações finais	140

Capítulo IV - Acordes	142
4.1 Um Brecht para além do Teatro Épico	143
4.2 Primeiros <i>Acords</i> (1985-1986)	148
4.3 Devorando Brecht, devorando Hindemith.....	153
4.4 Devorando-me	155
4.5 De volta a Revolução	158
4.6 Estreia – <i>Cegos</i> , <i>Xô Violência</i> , <i>T de Tesão</i>	160
4.7 A Prova dos Nove.....	164
4.8 Decapitando Benta XVI no Pátio da PUC e <i>Acordes</i> em junho de 2013	166
4.9 Acordes Finais de Mudanças Permanentes	169
4.10 Memórias da cena.....	173

CONCLUSÃO

Teat(r)o Oficina: uma resposta da performance brasileira (Anotações para uma Ciência de Jaceguai)	175
--	-----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	183
---	-----

MORTE E VIDA DAS HIPÓTESES¹

Iniciei a presente pesquisa dois anos antes de entrar no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA/USP, inspirado pela recorrente imagem do horror e por uma curiosidade epistemológica instigante pelo tema do corpo sacrificado no âmbito da *performance art*. Confesso que me fascinava (e ainda fascina) pensar os excessos do real no bojo das práticas artísticas dos anos 60 e 70, e nos dias de hoje. Na ocasião, tencionei estudar, sob a orientação do Prof. Marcos Bulhões, aquilo que chamei de *poéticas do sacrifício*, isto é, obras de performance que fazem uso de clausura, abstinência, automutilação, dor, abjeção e risco físico como estratégias de dissolução das fronteiras entre arte e vida. Interessava-me como os trabalhos de Marina Abramovic, Chris Burden, Ron Athey, Bas Jan Ader, Rocio Boliver, Tehching Hsieh, Franko B., Kira O'Reilly, Wolfgang Flatz, dentre outros, constituíram e continuam constituindo um discurso da *performance art* mormente voltado contra a representação e, por tabela, contra o teatro.

Mas, por um desses maravilhosos golpes da vida, ao passo que iniciava a pesquisa na USP, começava a pisar o Terreiro do Teat(r)o Oficina, experiência da qual, sabia eu, nem o pesquisador nem a pesquisa poderiam sair ilesos. Eram os ensaios para a segunda temporada de *Macumba Antropófaga – uma devoração do Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, a ser encenada sob uma lona de circo montada no terreno de Jaceguai 520, devido às reformas nas estruturas do teatro. Lembro que, como índios antropófagos sem sermos no entanto índios antropófagos, pisamos muito o chão do terreno, cantando, “incorporando”, festejando a conquista do novo espaço e cooperando na terraplanagem. *Macumba* reestreado no dia 6 de maio de 2012, na programação da Virada Cultural da Cidade de São Paulo, com quase tudo no lugar e uma multidão eufórica para viver o rito. Durante aquelas seis horas de peça, começou a operar em mim a descoberta de um corpo gozoso e alegre, cuja performance com o público nada tinha que ver com o corpo sisudo dos autoflagelos de certa história (europeia e norte-americana) da performance.

¹ Frase do Manifesto Antropófago. (ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropofágico. In: _____. **A utopia antropofágica**. 3ed. São Paulo: Globo, 2001, p. 47 – 52.)

Sustentei a pesquisa inicial até meados de julho do mesmo ano, quando, já mergulhado nos primeiros ensaios de *Acordes*, ouvi o chamado do Prof. Marcos Bulhões para aproveitar a experiência em Jaceguai 520 e tornar o Oficina o objeto principal da minha pesquisa - evidentemente, ainda assentada sobre as noções do “performativo” na cena contemporânea, que desta feita teriam que se ver com o filão teatral e com o ímpeto antropofágico do grupo. Trata-se das primeiras intuições para uma *pulsão performativa* de Jaceguai², e de um encontro definitivo com a *poética do gozo* que constitui um dos traços mais marcantes de sua ciência amorosa e teat(r)al.

“Salve o prazer!”³

Sampã, 17 de julho de 2014.

² A rua Jaceguai, nº 520, Bairro do Bixiga - São Paulo é, há mais de cinquenta anos, o endereço do Oficina. Sabe-se que o nome da rua foi colocado em homenagem ao barão e almirante Arthur Silveira da Motta Jaceguai, combatente na Guerra do Paraguai e falecido em 1914. No entanto, há controvérsias em relação ao significado da palavra “Jaceguai”. Ao pé da letra, em tupi-guarani, “Vale da Lua”. José Celso apresenta uma tradução de “come cabeça” de origem indefinida. De qualquer modo, uso aqui o termo “Jaceguai” como sinônimo de “Oficina”, evitando repetições ao longo do texto e, principalmente, ressaltando a insistência política (e um tanto mística) do grupo em permanecer neste lugar.

³ Refrão de “Alegria”, samba de Assis Valente.

INTRODUÇÃO

Performance e *teatro*: questões de método

Desde meados do século XX, a performance tem se constituído como um campo transdisciplinar refletido pela antropologia, pela psicologia, pela sociologia, pela linguística, pelos estudos culturais, étnicos, de gênero, além de ter atravessado ao longo das últimas décadas o amplo espectro das artes (o teatro, o cinema, o vídeo, as artes visuais, a dança, a literatura) e ainda se firmado, a partir dos anos 70, como uma linguagem artística autônoma, bastante diversificada, a chamada arte da performance ou *performance art*. Etimologicamente, o termo “performance” deriva do francês antigo, *parfournir*, que significa “completar”, “realizar inteiramente”, definição frágil se pensarmos na sua aplicação ao contexto da arte atual, onde “performance” ou “performativo” tem sido usado para designar obras/espetáculos processuais, inacabados, às vezes imprevisíveis e/ou interativos. Mesmo hoje, passados mais de 50 anos das primeiras expressões artísticas desse gênero, a performance ainda se apresenta como um campo aberto, mandálico, em permanente mutação, o que dificulta, ou mesmo impossibilita, a construção de um discurso sólido sobre ela.

O teórico norte-americano Marvin Carlson lembra que “performance” é um conceito essencialmente contraditório, sendo capaz de abrigar fenômenos totalmente díspares e competitivos. Ele levanta, pelo menos, duas noções correntes. Na primeira delas, o termo designa a demonstração de habilidades específicas empreendida por esse sujeito que é o performer, quase sempre marcadas por algum tipo de virtuosismo. É o caso do engolidor de facas, dos acrobatas, dos artistas de rua em geral, dos mágicos, de atores e músicos no palco, e de quem quer que se coloque a prova diante de uma audiência. Diz-se que este realiza uma performance. Na segunda acepção elencada por Carlson, a performance é tomada de modo mais abrangente como um “comportamento restaurado” - noção advinda dos chamados “estudos da performance” (*performance studies*) encabeçados pelo diretor teatral e professor da New York University (NYU) Richard Schechner.

O conceito utilitário de “comportamento restaurado” de Schechner aponta para uma qualidade da performance *não* envolvida com a exibição de habilidade, mas

sim com uma certa distância entre o *self* e o comportamento, análoga àquele que existe entre um ator e o papel que ele encena no palco.⁴

Schechner desenvolve uma noção de performance ilimitada, que pretende dar conta não só de manifestações artísticas, como também de atividades esportivas, negócios, tecnologias, relações sexuais, de gênero, cerimônias religiosas de toda sorte e a vida cotidiana como um todo. Tudo isso é ou pode ser encarado “como performance” (*as performance*) aos olhos de Richard Schechner, pois a simples presença de qualquer coisa no mundo implica num modo de agir e interagir com ele. São essas “ações, interações e relações”⁵ que constituem o foco principal dos “estudos da performance”.

Assim, o professor dando aula, o padre celebrando uma missa, o garçom servindo um café, o automobilista pilotando seu carro, o xamã empreendendo uma cura (e seus respectivos papéis complementares: o aluno prestando atenção, o fiel recebendo o sermão, o cliente esperando seu café, etc.), todos estes estão, no instante da ação, empreendendo uma performance. Agem mais ou menos de acordo com o que determinado papel social lhes prescreve, quer dizer, restauram no presente aqueles comportamentos modelares de professor, aluno, padre, fiel, garçom, cliente, automobilista, etc.

O comportamento restaurado é o processo principal de todos os tipos de performance, na vida cotidiana, na cura, nos ritos, no jogo, e nas artes. O comportamento restaurado está “lá fora”, aparte do “eu”. Colocando em palavras próprias, o comportamento restaurado “sou eu me comportando como se fosse outra pessoa”, ou “como me foi dito para fazer”, ou “como aprendi”. Mesmo se me sentisse completamente como sou, agindo independentemente, apenas uma pequena investigação revelaria que as unidades de comportamento que contém meu “eu” não foram inventadas por “mim”.⁶

⁴ CARLSON, Marvin. **Performance:** uma introdução crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2009, p. 14. [grifos do autor]

⁵ Optei por traduzir para o português todas as citações em inglês presentes no corpo deste trabalho, dispondo ao leitor o texto original em rodapé. Eventuais citações em espanhol foram mantidas em sua língua original. Expressões e/ou conceitos traduzidos no corpo do texto levarão ao lado, em parêntese e em itálico, seus termos de origem. O trecho acima é uma tradução minha de “...actions, interactions, and relationship”. (SCHECHNER, Richard. **Performance Studies:** an introduction. New York & London: Routledge, 2013, p. 30.)

⁶ No original: “Restored behavior is the key process of every kind of performing, in everyday life, in healing, in ritual, in play, and in the arts. Restored behavior is ‘out there’, separate from ‘me’. To put it in personal terms, restored behavior is ‘me behaving if I were someone else’, or ‘as I am told to do’, or ‘as I have learned’. Even if I felt myself wholly to be myself, acting independently, only a little investigating reveals that the units of behavior that comprise ‘me’ were not invented by ‘me’”. (SCHECHNER, 2013, p. 34.)

Nos Anos Sessenta⁷ – quando o próprio Schechner iniciou o seu *environmental theatre* e esteve à frente de um dos grupos de performance mais importantes de Nova Iorque, o Performance Group – artistas da Europa e dos Estados Unidos começavam a travar uma verdadeira cruzada contra a representação, colocando-se para isso muitas vezes em franco sacrifício, gerando através da automutilação, do risco físico, da dor, da abstinência, etc. uma espécie de prova incontestável da presença real dos seus corpos. A argumentação de Schechner, se não anula esta investida, a enfraquece substancialmente ao dizer que toda performance (inclusive as artísticas) é um “comportamento duas vezes vivenciado” (*twice-behaved behavior*)⁸, ou seja, uma repetição. Logo, segundo esta visão, não se pode ser de todo autêntico, real, representar apenas a si mesmo no instante de uma performance. Schechner observa - um tanto à maneira de Erving Goffman em *As representações do eu na vida cotidiana*⁹ - que há, até mesmo fora dos palcos, uma espécie de ensaio, de treino que antecede cada comportamento. Em suma, a visão de performance apresentada por Schechner vai na contramão de um dos discursos centrais da *performance art*, o da pura presença, instaurando um pequeno desajuste entre os *performance studies* e a prática concreta da performance enquanto linguagem artística. Segundo Edélcio Mostaço, a arte da performance infunde justamente a dimensão crítica da performance, sua instância criativa e questionadora.

Ela está interessada, sobretudo, na originalidade da experiência corporal, na natureza indivisa e voluntária do gesto, na atitude e na conduta do artista numa situação extra-cotidiana que visa, primordialmente, desestabilizar tudo que é repetitivo ou corriqueiro, perpetrando um ato inaugural. Inscrita na ordem das percepções, sua ação poética busca a transgressão, a ruptura, o corte – tudo o que é marcado como diferença, enfim -; responsáveis maiores pelas suas características ontológicas de ‘gesto original’, a saltar fora da série das repetições, dos ensaios, das restaurações.¹⁰

⁷ Empregarei durante toda esta dissertação “Anos Sessenta” como um conceito e não simplesmente como o intervalo de uma década. Os Anos Sessenta, segundo Schechner, “...começam provavelmente em alguma parte dos anos cinquenta, quando as experiências de John Cage se tornaram um bocadinho mais conhecidas. Depois, continuam pelos anos setenta, até perto dos anos oitenta. [...] é um período marcado por um tipo de pensamento utópico, um sentimento de que as coisas podiam mesmo mudar e ser melhores; e por uma explosão da cultura juvenil.”. (SCHECHNER, Richard. Uma tarde com Richard Schechner. Nova Iorque: 2009. In: LIGIÉRO, Zeca (org.). **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012, p. 21 - 45. Entrevista concedida a Ana Bigotte Vieira e Ricardo Seiya Salgado.)

⁸ SCHECHNER, 2013, p. 29.

⁹ GOFFMAN, Erving. **As representações do eu na vida cotidiana**. Trad. Maria Célia Santos Raposo. 11 ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

¹⁰ MOSTAÇO, Edélcio. Fazendo cena, a performatividade. In: _____(org). **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009, p. 15 - 47.

Mas o que parece, segundo Carlson, habitar o cerne da questão da performance não é o seu ineditismo ou a sua repetição, e sim a consciência da ação. Tomando emprestado o verbete desenvolvido pelo etnolinguista Richard Bauman, Carlson diz: “... toda performance envolve uma consciência de duplicidade, por meio da qual a execução real de um ato é colocada em comparação mental com um modelo – potencial, ideal ou lembrado – dessa ação”¹¹. Isso significa dizer que a performance eclode para um sujeito no instante em que esse se percebe como realizador de uma ação, quando cria certo distanciamento de si. “Performance é sempre performance para alguém, um público que a reconhece e valida como performance, mesmo quando, em alguns casos, a audiência é o *self*.”¹²

A presente pesquisa, tendo por meta estabelecer canais de interlocução teóricos entre a performance e a prática cênica do Teat(r)o Oficina, especialmente nas montagens de *Macumba Antropófaga* e *Acordes*, vê-se diante de dois caminhos. O primeiro deles seria o de pensar os processos criativos em Jaceguai 520 à luz dos *performance studies*. Aqui, eu me veria incumbido da missão de compreender parte da história de Jaceguai, e especialmente os procedimentos de criação usados ali no ano de 2012, iluminando as suas características ritualísticas, o desempenho de seus atores junto ao público, o modo como o Oficina restaura criticamente comportamentos sociais para colocar em cena a sua ciência e as suas sagrações. Para tanto, seria preciso confrontar um objeto vertiginosamente complexo tendo em mãos uma noção de performance demasiadamente ampla, que acaba se tornando, pelo seu forte teor antropológico, pouco funcional para lidar com as especificidades das artes cênicas.

O segundo caminho me parece mais seguro, e nem por isso de menor valor: pensar o Teat(r)o Oficina em articulação com a ideia de performance veiculada estritamente no campo artístico – ainda que, evidentemente, eu reconheça que a natureza da arte da performance seja invadir

¹¹ CARLSON, 2009, p. 16.

¹² Ibid., loc. cit. [grifos do autor]

e ser invadida pela vida. Pois foi para este território movediço que confluíram a partir dos Anos Sessenta todos os transbordamentos artísticos (inclusive teatrais) não só na Europa e nos Estados Unidos, mas também no Brasil, criando uma larga zona de contaminação poética que hoje, mais que nunca, exerce papel preponderante nas chamadas “teatralidades contemporâneas”¹³. Enquanto o amplo espectro das artes vivia, em nível mundial, aquilo que a teórica alemã Erika Fischer-Lichte dirá uma “virada performativa” (*performative turn*)¹⁴, Jaceguai montava *O Rei da Vela*, *Roda Viva*, *Galileu Galilei*, *Na Selva das Cidades*, e em 1971 partia em viagem pelo país naquilo que chamou de *Utopias*. Passando por diversas cidades do norte, nordeste e centro-oeste brasileiro, o grupo criaria situações de natureza política e poética que implodiriam totalmente os parâmetros da representação teatral (dramaturgia, personagem, caixa preta, “quarta-parede”, edifício teatral, etc.), borrando os limites entre arte e vida. Essas situações foram desde a transformação de *O Rei da Vela* em *happening*¹⁵, com a participação direta do público, até a construção de uma ponte com os moradores de uma pequena cidade no interior de Pernambuco. Com a montagem de *Gracias Señor*, em 1972, Jaceguai partilharia no teatro o resultado dessas experiências, às quais atribuiu o nome original de “teato”, definido como: “Nós e nossos meios mais simples de expressão, nós e o público. Te-ato = Vida”.¹⁶

Ao longo desta pesquisa, procuro identificar na história do Teat(r)o Oficina, e especialmente nas recentes montagens de *Macumba* e *Acordes*, procedimentos que aproximam/distanciam sua prática cênica do campo artístico da performance, compreendendo tais procedimentos através do conceito de *pulsão performativa*. Acabo, portanto, equivalendo os termos “teato” e “performance” um tanto à revelia de Jaceguai, que com razão advoga para si a originalidade

¹³ FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

¹⁴ FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance: a new aesthetics**. New York: Routledge, 2008, p. 18.

¹⁵ Sobre *happening*, recomendo a leitura de Jean-Jaques Lebel, *Happening* (LEBEL, Jean-Jaques. **Happening**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1969.), ou mesmo de Renato Cohen, em seu *Performance como linguagem* (COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.)

¹⁶ Roteiro de *Gracias Señor*, 1972. Segundo Armando Sérgio da Silva “teato” é “um nome com múltiplas significações, que vão desde ‘te uno a mim’, até... ‘te obrigo a unir-se a mim’”. (SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 203.)

de suas ações e sua intensa capacidade de nomeação¹⁷. É claro que compreendo a importância política dessa defesa, e de todas as transfigurações de linguagem operadas pelo grupo (tais como “Utopia”, “Anhangabaú da Felicidade”, “TragyComediOrgya”, “Re-Volição”, etc.), na medida em que se impõe, através delas, o desejo antropófago frente a históricos mecanismos colonizadores que a língua não só revela como reafirma. Compreendo também o valor poético inestimável presente em cada um desses neologismos. Opto, ainda assim, pelo termo “performativo”, e não “teatal”, por julgar ser mais importante, a essa altura do campeonato, refletir o Oficina no âmbito das discussões mundiais da cena contemporânea, repletas de referências à performance e ao “performativo”, do que sustentar o isolamento um tanto narcísico do grupo em sua complexa gramática. Ademais, o termo “teato” tem lá as suas limitações. Ele se mostra, nesse começo de século XXI, por demais associado ao termo que o origina, “teatro”, enquanto a cena contemporânea já avançou para um espaço transgênero, de raríssima classificação. Quanto ao termo “pulsão”, o tomo emprestado da psicanálise, especificamente de um belíssimo trabalho lançado sobre o Oficina nos anos 90, da autoria de Mauro Meiches, intitulado *Uma pulsão espetacular*¹⁸. Tomo o termo de maneira bem mais superficial que Meiches, apenas para designar uma força estrutural que, para além da vontade consciente de cada sujeito em Jaceguai, para além mesmo do próprio José Celso enquanto criador, impele a Máquina do Desejo¹⁹ para uma atuação real, não-representativa, em “comunicação direta”²⁰ com o público.

No primeiro capítulo, assim, retomo rapidamente o conceito de “performativo”, nascido na filosofia da linguagem, para descobrir no real um de seus principais dispositivos. À luz de autores como Erika Fischer-Lichte e Hans-Thies Lehmann procuro compreender brevemente as “irrupções do real” como uma das características mais marcantes da cena contemporânea, antecipando que o modo como Jaceguai anexa ou faz irromper o real em sua cena revela uma constante afirmação do prazer; um corpo gozoso que acaba sustentando

¹⁷ Vale notar que o termo “teato” é lançado pelo Oficina por volta de 1971, antes do termo “performance” cair definitivamente nas graças de artistas e da crítica de arte do mundo todo.

¹⁸ MEICHES, Mauro Pergaminick. **Uma pulsão espetacular**: psicanálise e teatro. São Paulo: Escuta, 1997.

¹⁹ Por “Máquina do Desejo” se entende em Jaceguai 520 a totalidade dos elementos que compõem a cena (e a vida) daquele teat(r)o, a saber: arquitetura, luz, som, banda, atuadores, figurinistas, contrarregragem, cozinheiros, corpo de funcionários administrativos, faxineiros, produtores, associados em geral, etc.

²⁰ A expressão aparecerá nos documentos (cartas, entrevistas, cartazes, etc.) do Oficina a partir de 1971 e a ela recorrerei diversas vezes ao longo desta dissertação.

um interessantíssimo contradiscurso da performance brasileira frente a certa história oficial da *performance art* e dos “teatros do real” repleta de imagens traumáticas e sacrificiais.

O segundo capítulo é uma tentativa – longe de ser totalizante - de traçar uma genealogia da *pulsão performativa* de Jaceguai, pousando as reflexões em espetáculos que julgo decisivos na história do grupo e em dois pensadores que alimentam seu ideário, Artaud e Nietzsche. *Roda Viva* (1968), as *Utopias* (1971), *Gracias Señor* (1972), *As Três Irmãs* (1973), *Ensaio Geral para o Carnaval do Povo* (1979) e os incontáveis *teatos* dos anos 80, *Pra dar um fim no juízo de Deus* (1996) e *As Bacantes* (1995) constituem, nesse sentido, paradas obrigatórias para o entendimento da performance na história do Oficina. Para este capítulo, me servi das pesquisas anteriores de Armando Sérgio da Silva, de Reynúncio Napoleão de Lima, de Johana de Albuquerque Cavalcanti, de Edélcio Mostaço e do próprio Mauro Meiches, bem como das escritas de dentro de Fernando Peixoto e Ítala Nandi, além da consulta aos acervos do Arquivo Edgard Leuenroth (AEL/UNICAMP) e do próprio Oficina. Devo dizer ainda que contei com a sorte de, no final de 2013, o grupo lançar o seu *Livro de Ouro* – uma riquíssima compilação de notas, matérias jornalísticas, críticas, fotografias, cartas, manifestos desses mais de 50 anos de história -, que facilitou bastante o trabalho arqueológico que já vinha fazendo.

O terceiro capítulo busca uma análise detalhada da temporada de *Macumba Antropófaga* em Jaceguai 520, realizada no primeiro semestre de 2012. Ele está dividido em dois tópicos, sendo o primeiro dedicado ao prólogo urbano que conduzia atores e público para um cortejo pelas ruas do Bixiga, e o segundo voltado à análise da *pulsão performativa* nos dois atos da peça, que se davam sob a tenda do Circo Zanni. Tendo em vista que *Macumba* era um espetáculo com seis horas de duração, que polemizava com diversos tabus (morais, estéticos, religiosos, etc.) e proporcionava um corpo a corpo real entre atores e público, neste capítulo a reflexão se dá, sobretudo, à luz da ideia de ritual enquanto instância, ao mesmo tempo sagrada e profana, de transformação do espetáculo em acontecimento cênico.

No quarto capítulo, após uma nota inicial sobre o Teatro Épico de Brecht, mudo a chave da escrita. Concentro as reflexões sobre a *pulsão performativa* de Jaceguai no processo de criação de *Acordes* dando voz a um Caderno de Campo, preenchido *in loco* durante os ensaios. Ao fazer esta opção, recorro a uma escrita de dentro, mais experiencial; uma

abordagem descritiva das idas e vindas para a devoração do texto de Brecht e da música de Hindemith. Ao centrar-se no processo, recapitulo a memória de uma leitura da peça, feita em carácter de *teato*, em 1986, sobre os escombros de Jaceguai 520. As reflexões deste capítulo mostrarão, ainda, que, mesmo quando o Oficina encolhe a sua *pulsão performativa* para fazer valer, com controvérsias, a lucidez do pensamento de Brecht, esta pulsão sobrevive enquanto *work in progress*²¹ e enquanto *teato*, com o deslocamento, em novembro de 2012, de uma cena da peça para o Pátio Central da PUC, e com uma remontagem relâmpago de *Acordes* como ato político, durante as manifestações de junho de 2013 no Brasil.

A conclusão do presente trabalho pondera que uma *pulsão performativa* de Jaceguai é tão devedora de uma “virada performativa” ocorrida em nível mundial, quanto fruto de uma devoração permanente de manifestações performáticas da cultura brasileira (carnaval, candomblé, samba e futebol). Esta afirmação adquire importância no bojo de uma ainda incipiente história da performance brasileira, ao inserir em seus anais, com a devida importância, o Teat(r)o Oficina, e ao destacar a sua *poética do gozo* frente às *poéticas do sacrifício* que atravessam em larga medida os discursos/práticas da performance artística mundial. Para além disto, a conclusão tenta inspirar novas pesquisas sobre aquilo que sugere ser uma Ciência de Jaceguai, da qual a *pulsão performativa* é apenas um de seus aspectos. A afirmação como ciência do conjunto de saberes constituídos em Jaceguai 520 ao longo de mais de cinco décadas de atividade acaba indispondo o presente trabalho com a crítica feita ao Oficina por Anatol Rosenfeld e outros importantes pensadores do teatro brasileiro, crítica esta que leu, entre os anos 60 e 70, o ataque à representação e ao espectador passivo nascido em *Roda Viva* em termos de um teatro “irracional” e “agressivo”.

²¹ COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PRIMEIRA PARTE

CAPÍTULO I

Uma pulsão performativa

...the body happens.²²

Erika Fischer-Lichte

1.1. Origem e limites do conceito de “performativo”

Em 1955, quando John L. Austin proferiu em Harvard a série de palestras sobre Willian James onde inaugurou o termo “performativo” no âmbito da filosofia da linguagem, o mundo da arte apenas começava a experimentar as transformações radicais que duas décadas depois, por volta dos anos 70, começariam a ser abrigadas, de modo um tanto genérico, sob o nome de *performance art* ou simplesmente performance. Na conferência, mais tarde publicada sob o título *How to do things with words*²³, o filósofo abordou sentenças que, quando proferidas dentro de condições sociais muito específicas, são capazes de realizar coisas. Um dos exemplos mais comuns, citado pelo próprio Austin, é quando um padre diz “eu vos declaro marido e mulher” numa cerimônia de casamento. Dentro de tais condições institucionais, religiosas, culturais, diante de inúmeras testemunhas, este “eu vos declaro marido e mulher” não é a constatação de uma realidade, mas a própria realização do casamento. Por empreenderem ações concretas e modificadoras no mundo, essas sentenças foram denominadas por Austin de “performativas”²⁴, em oposição àquelas que denominava “constativas”, por simplesmente afirmam ou descreverem algo, verdadeiro ou falso, sobre a realidade²⁵. Segundo Marvin Carlson,

²² FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance: a new aesthetics**. New York: Routledge, 2008, p. 92.

²³ Cf. AUSTIN, John L. **How to do things with words**. Oxford: Oxford University, 1975.

²⁴ Trecho onde Austin inaugura o termo: “Você está mais do que certo de não saber o que a palavra ‘performativo’ significa. É uma nova palavra e uma palavra feia, e talvez ela não signifique nada demais. Mas de qualquer forma há uma coisa a seu favor, não é uma palavra profunda.”. Tradução nossa de: “You are more than entitled not to know what the word ‘performative’ means. It is a new word and ugly word, and perhaps it does not mean anything very much. But at any rate there is one thing in its favor, it is not a profound word.” (AUSTIN, John L. apud FISCHER-LICHTE, op. cit., p. 24.)

²⁵ O filósofo mais tarde reveria a sua posição ao considerar que todas as falas resultam, mesmo que de modo implícito, em ações, preferindo dividir as sentenças em “locutórias”, “illocutórias” e “perlocutórias”. (FISCHER-LICHTE, 2008.)

como o propósito primário do performativo era fazer alguma coisa, Austin sugeriu que o sucesso deveria ser julgado não com base em verdade ou fantasia, como é o caso de uma asserção, mas verificando se o ato de intenção foi de fato bem-sucedido ou não.²⁶

Para a teórica alemã Erika Fischer-Lichte, interessada no “performativo” como uma categoria estética transformadora, este é um limite da aplicação do conceito lançado por Austin no campo das artes. Afinal, como medir o sucesso ou o fracasso de um ato artístico? A partir de que critérios seria possível afirmar que uma determinada performance artística é ou não é bem-sucedida? Por exemplo: em 1975, o artista holandês Bas Jan Ader parte sozinho em uma pequena embarcação visando uma travessia marítima de Los Angeles, nos Estados Unidos, até a Grã-Bretanha, na ação intitulada *In Search of The Miraculos*. Bas Jan Ader desapareceu nas águas do Atlântico e restos de sua embarcação foram encontradas uns seis meses depois de sua partida. Seu corpo nunca foi encontrado. O que chamou de milagroso, como era de se imaginar, não aconteceu. Mas é possível dizer, diante da sua morte e do fracasso explícito de sua travessia, que sua obra artística fracassou? Essa e outras obras de Ader têm ganhado notoriedade nos últimos anos, tendo inclusive composto a programação da XXX Bienal de São Paulo, em 2012. No dizer de Fischer-Lichte, "Ao contrário das condições institucionais de uma cerimônia de casamento ou batismo, as instituições de arte simplesmente não fornecem nenhum critério definitivo para se chegar a um veredicto confiável a respeito do sucesso ou fracasso de uma performance..."²⁷

Mas em 1955, a ideia de que a ação de um artista, e não apenas o produto desta, pudesse ser considerada uma obra de arte era ainda um borrão deixado pelas vanguardas do início do século, cujos manifestos e atitudes apelaram, e de certo modo profetizaram uma arte de ação, desaturizada, em conexão ativa com a vida e suas pulsões subterrâneas. Nem mesmo o ator - que, diria Camus, “reina no perecível”²⁸ - pudera pensar à época na sua ação no palco como uma obra de arte autônoma, posto que no Ocidente, para a extasiante cólera de Antonin Artaud, seu ofício encontrava-se reduzido à representação do texto dramático - este sim, considerado a obra *par excellence*.

²⁶ CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2009, p. 73.

²⁷ “Unlike the institutional conditions of a marriage ceremony or baptism, the institutions of art simply do not provide any definitive criteria for reaching a confident verdict on the success or failure of a performance...” (FISCHER-LICHTE, op. cit., p. 26.)

²⁸ CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 92.

Em todo caso, e apresso-me em dizê-lo desde já, um teatro que submete ao texto a encenação e a realização, isto é, tudo que é especificamente teatral, é um teatro de idiota, louco, invertido, gramático, merceeiro, antipoeta e positivista, isto é, um teatro de Ocidental.²⁹

Austin nunca esteve interessado em arte, tampouco em teatro. Aliás, foi mais um a acusar a “ilusão” do teatro e a nutrir uma profunda desconfiança por ele, somando-se a longa tradição antiteatralista que arrebanhou de Platão a Nietzsche, de Stanislavski ao Living Theatre. Todos manifestaram, com razões próprias, seu desprezo pelo gesto do ator no palco. Austin considerou que os “enunciados performativos” das personagens são “definhamentos da linguagem” e que “todos os enunciados performativos no teatro eram infelizes”³⁰, por não realizarem transformações reais. Richard Schechner, em cujas formulações teóricas sobre performance as contribuições de Austin foram basilares, argumenta que “Austin não entendia ou se recusava a apreciar o poder único da imaginação teatral que se torna verdade cênica”³¹. Para o autor, não há como dizer que os enunciados performativos sobre o palco, durante uma performance teatral, não são eficazes, pois a partir deles emoções e reflexões são efetivamente geradas em atores e no público, causando risos, sustos, lágrimas, mudanças de atitude, etc. De qualquer maneira, importa aqui dizer apenas que, no cerne da noção de “performativo”, já desde Austin, estava a ideia de uma ação. Uma ação real, quer dizer, capaz de, dentro de determinadas circunstâncias de aceitação, transformar concretamente a comunidade que a vivencia. E ao cunhar o termo aplicando-o apenas aos “atos da fala”, segundo Fischer-Lichte, Austin não excluía a possibilidade do “performativo” se referir também a ações do corpo, abrindo assim um leque de possibilidades que seria ratificado não apenas pela arte dos anos seguintes, como pelas ciências humanas como um todo.

Mas a que temos nos referido, afinal, quando dizemos hoje que um espetáculo ou uma obra é mais ou menos “performativa” que outra? Passado mais de meio século da conferência de Austin, das *action paintings* de Jackson Pollock, dos *happenings* de Allan Kaprow e Jean-Jaques Lebel; do Fluxos, de John Cage, de Ives Klein; das *aktionen* de Joseph Beuys, dos antológicos *Paradise Now*, do Living Theatre e *Dyonisius in 69*, do Performance Group; das

²⁹ ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 40.

³⁰ SCHECHNER, Richard apud ACÁCIO, Leandro Geraldo da Silva. **O teatro performativo: a construção de um operador conceitual**. São Paulo: UFMG, 2011, 92f. (Dissertação de mestrado), Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, EBA/UFMG, Belo Horizonte, 2011, p.17.

³¹ SCHECHNER, Richard apud ACÁCIO, Leandro G. da Silva, 2011, p. 18.

experiências de Flávio de Carvalho, da Tropicália e do legado neoconcreto uma Lygia Clark e um Hélio Oiticica, enfim, décadas depois das primeiras manifestações de *live art* no Brasil e no mundo, do que falamos quando falamos em “performativo” na arte de hoje?

1.2. O real como dispositivo do “performativo”

Nos últimos 50 anos, sob forte influência da performance, o teatro viu-se obrigado a repensar os seus cânones mais preciosos, dentre eles, o seu estatuto ficcional. O drama – que a partir do século XVII advogaria para si a totalidade da experiência teatral no ocidente – tomou todas as manifestações do real em cena (o corpo do ator, o espaço físico onde a cena acontece, a presença do público, os erros, as panes) como intromissões em sua construção fabular. Quer dizer, se mesmo no teatro elisabetano, por exemplo, atores erravam ou se dirigiam diretamente à plateia (apartes); ou mesmo no teatro europeu realista do século XIX, se o ator por uma razão qualquer deixasse saltar aos olhos da plateia o seu corpo em detrimento da personagem que representava, essas “irrupções do real”³² em cena eram tidas como meros epifenômenos da obra teatral, rupturas ocasionais a serem enquadradas pela ficção. É Hans-Thies Lehmann, em seu *Teatro Pós-dramático*, quem afirma que no drama “o ‘objeto intencional’ da *encenação* deve ser diferenciado da *apresentação* empiricamente ocasional”³³. Noutros termos, a performance – aquilo que acontece *in actum* entre atores e público – seria, quando muito, a realização mais ou menos acertada da encenação enquanto conceito e do texto dramático que a precede. Lehmann afirma ainda que “... a tarefa artística consistia em inserir tudo isso no cosmos fictício de um modo tão discreto que a apóstrofe ao público real, o discurso-para-fora-da-peça, não fosse notada como elemento perturbador.”³⁴

Nenhum teatro, de nenhuma outra época, assumiu ou incorporou tão explicitamente o real como o teatro de hoje. Os exemplos não param (nem começam) no Teat(r)o Oficina, mas apenas passam por ele, abarcando um leque bastante diversificado de grupos teatrais do

³² LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 163.

³³ Ibid., loc. cit. [grifos do autor]

³⁴ Ibid., loc. cit.

Brasil e do mundo. A Societas Raffaello Sanzio, da Itália, que em seu teatro pré-trágico tem levado à cena corpos anômalos e/ou em situação de risco eminente; o Teatro da Vertigem, de São Paulo, que há duas décadas tem apresentado espetáculos em *site-specific* (em igreja, hospital, presídio, rio, ruas, etc); a Cia dos Atores, do Rio de Janeiro, quando radicaliza a dramaturgia a partir da memória dos atores, de suas biografias; La Carnicería Teatro, da Espanha, que tem problematizado o capitalismo de consumo através de ações corporais abjetas e violentas; o grupo catalão La Fura dels Baus, quando realizou nos anos 80 e 90 obras marcadas por risco e enfrentamento físico do público no espaço – são apenas alguns exemplos. Cada um destes grupos apresenta ou apresentou ao longo da sua história um modo bastante particular de anexação ou exploração do real em cena.

No campo da *performance art* é que os exemplos se proliferam aos bocados, sendo, aliás, o apelo ao real uma das características mais marcantes desta linguagem artística, especialmente no que concerne à chamada *body art*. Chris Burden, Gina Pane, Vito Acconci, Joseph Beuys, Marina Abramovic, o chamado Viennese Actionism³⁵, Tehching Hsieh são apenas alguns dos exemplos mais emblemáticos de uma história oficial da *performance* onde não faltaram tentativas de evocação de um real sem mediação, quase sempre associado a uma forma de sacrifício evidente do corpo. Nas últimas décadas, esta *poética do sacrifício* passou a contar com os nomes do italiano Franko B., da guatemalteca Regina José Galindo, da mexicana Rocio Boliver (“La Congelada de Uva”), do inglês Ron Athey, do austríaco Wolfgang Flatz, etc. Todos trazem ou trouxeram à cena performática obras que testam a materialidade dos seus corpos em ações que implicam dor, automutilação, risco físico, clausura, abstinência ou abjeção.

Historicamente, o termo “real” tem servido para apontar procedimentos extra-artísticos que começam a se intrometer deliberadamente no universo da arte a partir das primeiras décadas do século XX, no projeto das vanguardas. Marcel Duchamp, ao introduzir a noção de *ready-made*, constitui um marco histórico desta invasão, concedendo a meros objetos cotidianos (reais) o status de obra, e abrindo assim precedentes para transformações estéticas

³⁵ Nome atribuído ao conjunto de quatro artistas vienenses famosos a partir dos Anos Sessenta pela violência e abjeção de suas obras. São eles: Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch e Rudolf Schwarzkogler. (Cf. GOLDBERG, RoseLee. **Performance: live art since the 60s**. New York: Thames & Hudson, 2004.)

paradigmáticas ao longo do século³⁶. Décadas antes de Duchamp ter a sua *Fountain* rejeitada pela Society of Independent Artists, em Nova Iorque, na Paris de 1888, *Les Bouchers* era encenada por André Antoine no seu Théâtre Libre, com o diretor colocando postas de carne de verdade pingando sangue no palco, no intuito de fazer da cena uma “fatia da vida” (*une tranche de vie*). Jean-Jacques Roubine atenta para o pioneirismo de Antoine ao engendrar uma autêntica revolução cenográfica no teatro moderno, rejeitando os painéis e os truques ilusionistas a favor de uma presença real dos objetos - para Antoine, donos de uma aura particular constituída pelo seu passado e sua existência concreta. “Trata-se, sem dúvida, de produzir um efeito *mais verdadeiro*. Ou, melhor ainda, *totalmente verdadeiro*. Mas, ao fazê-lo, Antoine revela algo que o teatro do século XX não poderá mais esquecer: aquilo que poderíamos denominar a *teatralidade do real*.”³⁷

Ora, se isso de fato representa um dos primeiros lampejos históricos de uma consciência dos efeitos do real em cena, e um avanço deste real sobre o teatro, nada significa do ponto de vista de uma história do performativo, já que toda revolução cenográfica (e depois interpretativa) promovida pelo realismo teatral até meados do século XX esteve, ao fim e ao cabo, totalmente a serviço do drama e da ficção. A carne foi à cena para convencer ainda mais o espectador de todo o sistema fabular e não para chocar-se com ele. É nesse sentido que se compreende também as contribuições de Constantin Stanislavski e seu apelo a uma “atuação verdadeira”, profundamente ligada à “memória das emoções” do ator também como um avanço do real sobre o teatro, porém apenas como meio para a fabulação e para a “construção da personagem”.³⁸

A teórica Helga Finter encontra nas figuras de Antonin Artaud, Gertrude Stein e de Bertolt Brecht três consciências inovadoras, que declararam, cada qual ao seu modo, um encanto pelo real e pela forma como atinge diretamente o público. Segundo Finter, Artaud teria se

³⁶ Apresento aqui o ponto de vista de que, ao levar objetos cotidianos às exposições, Duchamp faz irromper o real no universo representacional da arte moderna. Mas a leitura inversa também faz todo sentido: ao criar os seus *ready-mades*, Duchamp estaria atribuindo a objetos reais e desprezíveis um valor simbólico imensurável. Esta dupla possibilidade, presente em qualquer tentativa de fazer irromper o real seja nas artes visuais, seja nas artes cênicas, nos sugere uma leitura mais ampla, de que uma dialética entre o Real e o Simbólico estará, nesses casos, sempre presente.

³⁷ ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral (1880 – 1980)**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982, p. 29. [grifos do autor]

³⁸ STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

espantado com a “coreografia” de uma batida policial num prostíbulo e visto ali um modelo de teatro do futuro, com seu efeito perturbador para o público. “O espectador não só liberava sua afeição mas também, simultaneamente, tinha de chegar a uma reflexão sobre sua própria violência ao vivê-la por meio da ação dos outros”³⁹. Gertrude Stein teria, em suas *Lectures in America*, de 1935, preferido uma cena real a uma cena teatral, pelo “tipo de participação exigida” do público que, diante de uma cena teatral, simplesmente encontra alívio. “A cena da vida se faz, se executa: necessária, implacável, livre de qualquer saber prévio, tanto dos atores quanto dos espectadores”⁴⁰. E Brecht, por fim, teria tomado uma cena de rua como matriz para o seu Teatro Épico; uma cena de um acidente de trânsito a ser narrada por alguém que o presenciou. “O tema dessa cena é a reflexão sobre o ato de olhar; a semiotização e a desconstrução do olhar em um espetáculo de rua e sua encenação definem, segundo Brecht, o teatro do futuro.”⁴¹

Mas é, de fato, só na segunda metade do século XX que o real adquire um estatuto próprio na cena teatral, a partir da influência da performance ou pelo menos respirando os mesmos anseios de fusão entre arte e vida cultivados por ela. Nem Stein nem Artaud chegaram a ver esboçadas quaisquer de suas utopias teatrais. E Brecht, embora tenha tencionado fissurar a ficção visando à iluminação crítica da realidade, não pretendia levar o real em cena às suas últimas consequências estéticas, tal como aponta Lehmann ao dizer que

Coro, narrador, intermédio, teatro no teatro, prólogo e epílogo, apartes e milhares de fendas sutis no cosmo dramático, o repertório brechtiano da representação épica, enfim, podiam ser acrescentados e integrados “ao” drama sem perturbar a vivência específica do teatro dramático.⁴²

Apesar de haver certo encantamento pelo real, portanto, rondando o teatro desde pelo menos as primeiras décadas do século XX, é apenas a partir do pós-guerra que o real passa a se tornar não somente um objeto de inspiração e fetiche de um “teatro do futuro”, mas um dispositivo concreto de interrupção da ficção, ou de ataque consciente à representação. É quando acontece o que Fischer-Lichte chama de “virada performativa” (*performative turn*),

³⁹ FINTER, Helga. A teatralidade e o teatro: Espetáculo do real ou realidade do espetáculo? Notas sobre a teatralidade e o teatro recente na Alemanha. **Teatro al Sur**, Buenos Aires, n 25, out., 2003.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid.

⁴² LEHMANN, 2007, p. 26.

uma vasta mudança de paradigma no mundo artístico, na qual se forjou um modo de transar a relação das audiências com as obras/espetáculos até então inédito, modo este que, seja na música, na literatura, nas artes visuais ou no teatro, foi marcado por uma rejeição à ideia de arte como representação, e uma conseguinte imersão do corpo, da voz, da palavra, da tela, do som no tempo-espaço real onde se dão, no *aqui-e-agora*, em relação direta com o público presente. É a esta imersão do corpo no presente da ação cênica, a despeito do drama ou de um ideal de corpo, que me referirei ao falar em “performativo” ao longo do presente trabalho.

1.3. Ser o corpo: por uma poética do gozo

O norte-americano Chris Burden, em 1971, pediu que um amigo disparasse um tiro contra seu braço, na ação chamada *Shoot*. A sérvia Marina Abramovic, em *Rhythm 0*, obra de 1974, colocou-se totalmente passiva diante da audiência depois de dispor 72 objetos variados sobre uma mesa - conta-se que, no limite, teve uma arma carregada e apontada contra sua cabeça⁴³. Gina Pane, franco-italiana, em *Azione Sentimentale*, rasgou seu braço com espinhos e lâminas de barbear. Tehching Hsieh passou um ano ininterrupto, entre 1980 e 1981, batendo um relógio de ponto de hora em hora, em *The Time Piece*, da série *One Year Performance* - o que implica dizer que durante 365 dias seguidos ele não pôde se afastar demasiado da máquina nem dormir continuamente por mais de uma hora. O artista holandês Bas Jan Ader, em 1975, desapareceu ao tentar atravessar sozinho o oceano Atlântico, a bordo de uma pequena embarcação, no que seria uma parte de sua obra *In Search of the Miraculous*. Romeo Castellucci, diretor da Societas Raffaello Sanzio, protagoniza uma cena em que é atacado literalmente por cães ferozes no início do seu espetáculo *Inferno*, de 2008. Em 2009, a cubana Tania Bruguera, enquanto profere um discurso sobre arte e política, carrega um revólver e dispara contra a sua cabeça (como numa roleta russa), na obra intitulada *Autosabotage* - por sorte não morreu. A guatemalteca Regina José Galindo, em *Confesión*, obra de 2007, pagou um homem para que a torturasse metendo sua cabeça sucessivas vezes num tonel com água. O hispano-argentino Rodrigo García traz também uma cena de tortura com jato d'água no espetáculo *En algún momento de la vida deberías proponerte seriamente dejar de hacer el ridículo*, de 2007, além de inúmeras outras imagens violentas e abjetas à

⁴³ GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 155.

frente do grupo espanhol La Carnicería Teatro. O francês Pierre Pinoncelli, no V Festival de Performance de Cali, na Colômbia, em 2002, decepou com um machado parte do seu dedo mínimo na obra *Un Dedo para Ingrid* e se ofereceu às Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (FARC) em troca da ativista franco-colombiana Íngrid Betancourt. O italiano Franko B, em 2003, na peça *I miss you*, cortou os pulsos e desfilou até o limite numa passarela diante da audiência. O austríaco Wolfgang Flatz mete sistematicamente sua testa em placas de metal enquanto o público tenta, inutilmente, contê-lo. No Brasil, artistas do Grupo Empreza, de Goiás, pregaram em 2006 seus cabelos nas paredes de uma galeria em Recife e se moveram gradativamente, até que os tivessem arrancado à força, na performance chamada *Sessão de Descarrego*. E por aí vai...

Não à toa o corpo se tornou o material preferido da *performance art*, sobretudo em seus primeiros anos, e amplo domínio desses chamados “teatros do real” seja de natureza corporal, isto é, ressalte a presença do corpo através de ações violentas, abjetas, arriscadas ou exaustivas. Fischer-Lichte chama atenção que, no teatro europeu, operou-se uma mudança de paradigma quando, na segunda metade do século XVIII, nasceu o conceito de “incorporação”⁴⁴ (*embodiment*) e o corpo do ator adquiriu uma função midiática, de transmitir o sentido do texto dramático à audiência, interpretando a personagem. A autora ressalta que essa “incorporação” consistia na verdade em uma “desincorporação” (*disembodiment*), já que do ator era exigido o banimento total do seu corpo específico em favorecimento da representação. Tal apagamento do corpo no teatro ocidental teria chegado, já em fins do século XIX, ao seu cúmulo maior, quando Gordon Craig postula a substituição do ator pela supermarionete.

Assim, boa parte do problema teatral na modernidade encontrava-se localizado na insistência do corpo em ser ele mesmo, em jamais se ajustar perfeitamente à personagem que pretende vestir; em seu rosto “gritar” por baixo da máscara uma fisicalidade específica. Fischer-Lichte, com base nas teorias do filósofo Johann Jakob Engel sobre a arte da atuação, revela como o teatro ilusionista prescreveu para o ator essa supressão do seu corpo real em razão

⁴⁴ A tradução de *embodiment* por “incorporação” é, no mínimo, arriscada, haja vista a quantidade de acepções religiosas que esta palavra tem especialmente na cultura brasileira. No entanto, curiosamente, para o caso do Teat(r)o Oficina, a tradução virá a calhar, por se tratar de um teatro-terreiro e porque “incorporação” é um termo utilizado regularmente em Jaceguai para o que se costuma chamar de “interpretação” da personagem.

do corpo ficcional, investida que, segundo a autora, além de impossível, guardaria algo de totalitário.

Para evitar este dilema, o ator, de acordo com Engel, deve transformar completamente seu corpo real, fenomenal em um corpo semiótico, que significa apenas o corpo ficcional de um personagem ficcional do palco. Embora esta seja a ideia subjacente a todo teatro psicológico-realista – uma ideia que, no seu sentido estrito, exige um tipo de *gestus* totalitário, pelo qual o corpo real, sensual é para ser disciplinado – esse teatro nunca foi totalmente colocado em prática.⁴⁵

É claro que tal visada totalitária do teatro se coaduna com uma larga tradição racionalista no ocidente, de forte influência judaico-cristã, que não só cultivara e alargara a separação entre corpo e mente como renegara o corpo e suas baixas funções a favor de um ideal asséptico. Com Meyerhold, ainda segundo Fischer-Lichte, a cena ocidental parecerá querer assumir finalmente a materialidade total do corpo, sua natureza biomecânica. A visão deste corpo como uma máquina, tão sagrado quanto maleável e manipulável, no entanto, traduziria, às avessas, um novo modo de apagamento e controle do corpo, deixando pouco ou nenhum espaço para a sua manifestação pulsional, livre, que segundo Fischer-Lichte só nos Anos Sessenta insurgiria.

Os artistas da década de 1960 diferem disso na medida em que eles não tomam o corpo como um material totalmente maleável e controlável, mas consistentemente reconhecem a duplicação do "ser um corpo" e "ter um corpo", a coexistência do corpo fenomenal e do corpo semiótico. O uso do corpo é fundamentado no ser-no-mundo corporal do ator. Isso abre a possibilidade para uma reintrodução de uma ideia radicalmente redefinida do termo incorporação.⁴⁶

O artista, neste caso o ator, não sustenta uma obra de arte ou uma cena idealmente discernível de si, de sua própria existência. Ele é, a um só tempo, sujeito e objeto da sua ação no mundo. Tal condição está mais uma vez analisada pela autora quando em seu *The show and the gaze of the theatre* sublinha a integração do eu ao corpo que, segundo ela, marcaria grande parte das obras de *performance art*: "... o uso que o artista faz do seu corpo manifesta e revela uma

⁴⁵ "In order to avoid this dilemma, the actor, according to Engel, must completely transform his real, phenomenal body into a semiotic body, which only signifies the fictional body of a fictional stage character. Although this is the idea underlying all psychologic-realistic theatre – an idea which, in its strict sense, demands a somewhat totalitarian *gestus*, by which the real, sensuous body is to be disciplined – it was never fully put into practice. (FISCHER-LICHTE, Erika. Reality and fiction in contemporary theatre. In: BOROWSKI, Mateusz e SUGIERA, Malgorzata (ed.). **Fictional realities/Real fictions**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 13 - 28.) [grifos da autora]

⁴⁶ "The artists of the 1960s differ from it insofar as they do not take the body for granted as an entirely malleable and controllable material but consistently acknowledge the doubling of 'being a body' and 'having a body', the co-existence of the phenomenal body and the semiotic body. Use of the body is grounded in the actor's bodily being-in-the-world. This opens the possibility for a reintroduction of a radically redefined idea of the term embodiment. (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 82.)

nova atitude para com o corpo: a atitude de 'ser o meu corpo' em vez de apenas tê-lo"⁴⁷. Para “ser o corpo” e provocar a ação do público, o apelo a um real traumático⁴⁸ funcionou como uma das estratégias mais recorrentes visando à diluição das fronteiras entre arte e vida, infundindo no coração da estética um questionamento ético, que muitas vezes exige da audiência mais que uma reflexão ou uma contemplação, uma atitude. A tônica “escarnificadora” da *body art* traduzia e ainda traduz o anseio de uma arte viva às custas de um corpo que, martirizado, ostenta o trauma para obstruir a ficção, acreditando gerar com isso um evento cênico sem precedentes. Na ponta desta experiência está, certamente, como afirma Fischer-Lichte, o poder de transformação integral de todos os envolvidos na ação e a exaltação do corpo como um devir. Capazes de transformar obras de arte (*works of art*) em eventos (*events*), essas *poéticas do sacrifício* teriam colaborado nos Anos Sessenta para uma mudança profunda nos critérios de apreciação artística modernos, exigindo o desenvolvimento de uma “estética do performativo” (*aesthetics of the performative*), que desse conta de um “corpo real” (*real body*), que se entende fora ou pelo menos em choque com o esquema representacional que dá sustento, ainda hoje, à maioria dos teatros.

...o corpo humano não é um material como qualquer outro (como Craig já reconheceu) para ser moldado e controlado à vontade. Ele constitui um organismo vivo, constantemente engajado no processo de se tornar, de permanente transformação. O corpo humano não conhece nenhum estado de ser; ele existe apenas num estado de tornar-se.⁴⁹

Basta um breve olhar para a história do Teat(r)o Oficina, de fins dos anos 60 para cá, para perceber que, mesmo em seus momentos mais adversos, foi por uma *poética do gozo* que Jaceguai lutou, notável tanto em seu pensamento (manifesto, documentos, etc.), como em sua prática cênica concreta (leituras, espetáculos, performances, etc.); para perceber a

⁴⁷ “... the artist’s use of the body manifests and reveals a new attitude toward the body: the attitude of ‘being my body’ instead of only having it”. (FISCHER-LICHTE, Erika. **The show and the gaze of the theatre**. Iowa: Iowa University Press, 1997, p. 251-252.)

⁴⁸ Estendo por “trauma” experiências que se situam para além ou aquém do Simbólico, resistindo à significação do sujeito consciente, como o define Peggy Phelan: “trauma é intocável... ele não pode ser representado. O simbólico não pode suportá-lo: trauma faz um rasgo rede simbólica em si.” No original: “trauma is untouchable [...] it cannot be represented. The symbolic cannot carry it: trauma makes a tear in the symbolic network itself”. (PHELAN, Peggy. apud DUGGAN, Patrick. Feeling Performance, Remembering Trauma. In: **Platform**, vol. 2, n. 2. Receiving Reception: Autumn, 2007, p. 44 – 58.)

⁴⁹ “...the human body is not a material any other (as Craig already recognized) to be shaped and controlled at will. It constitutes a living organism, constantly engaged in the process of becoming, of permanent transformation. The human body knows no state of being; it exists only in a state of becoming.” (FISCHER-LICHTE, Erika., 2008. p. 92.)

perseverança histórica do grupo em levar aos palcos do Brasil e do mundo imagens que tratam de concretizar a máxima oswaldiana que diz “a alegria é a prova dos nove” - que, por sua vez, tem lá seus enraizamentos na poesia e no teatro de vanguarda europeu da virada do século, como o de Alfred Jarry. Por isso amor, comilança, masturbação, preguiça, liberdade, sexo, drogas, samba, carnaval, candomblé e futebol. E não sangue, dor, abstinência, clausura, risco físico, etc. Se isso surge em cena é como consequência ou condição para a celebração ao prazer em que consiste cada espetáculo do Oficina. É por aí a sua *pulsão performativa*, e não pelas sendas do sacrifício. A experiência vivida ali em 2012, portanto, me revelará uma atuação que, via de regra, chama atenção para esse corpo que é; corpo ao qual personagens e adereços de cena parecerão nunca aderir completamente. Mas *Macumba Antropófaga* e *Acordes* trarão à tona, para mim, a possibilidade desse “poder transformador da performance” (*transformative power of performance*) ser acionado não através do sacrifício, mas a partir de um corpo que samba, sorri e opta radicalmente pela alegria. Uma performance nos caminhos de Dionísio. Um “corpo real”, porém gozoso. Um gozo às vezes diletante, mas entendido em última instância como instrumento crítico de transformação do teatro e da sociedade.

O Banquete, 2009. Fotografia não citada. Disponível em <<http://lilianeferrari.com/2009/06/22/obanquete/>> Acesso em 24 jul. de 2014.

Mistério Gozoso, 1982. “Teato” com alunos da Escola de Artes Dramáticas da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Fotógrafo desconhecido. (AEL - Acervo Edgard Leuenroth – UNICAMP. Fundo Teatro Oficina)

Bacantes, anos 90. O ator Marcelo Drummond, “incorporado” de Dionísio. Fotografia não citada. Disponível em <http://teatroficina.com.br/plays/show_photos/5> Acesso em 24 jul. de 2014.

CAPÍTULO II

Tópicos para uma genealogia da pulsão performativa de Jaceguai

*Quanto mais ferocidade melhor. Continuem ferozes.*⁵⁰

Nelson Rodrigues

2.1. *Roda Viva* (1968)

A década de 60 foi de trabalho vertiginoso em Jaceguai 520. Pouco mais de 6 anos separam o primor de *Pequenos Burgueses*, de Máximo Gorki, peça de 1963, trabalho que sintetizou alguns anos de aprofundamento no método stanislavskiano, do Brecht “desmunhecado e enfurecido”⁵¹ de *Na Selva das Cidades*, apresentada no ano de 1969 como uma apropriação original das propostas de Jerzy Grotowski. Nesse intervalo, em meio às turbulências de um Regime Militar que estourara no país em abril de 1964, e que apertaria ano após ano o cerco do patrulhamento ideológico sobre a classe artística brasileira e sobre os movimentos sociais como um todo, o Oficina monta *O Rei da Vela*, em 1967, obra mais marcante da sua história, que marca o seu encontro definitivo com Oswald de Andrade. A peça soa como uma espécie de alerta para a grandeza da obra e do pensamento de Oswald não só para o Modernismo, como para o presente daqueles “anos de chumbo”. O espetáculo torna-se imediatamente um divisor de águas do teatro nacional pelo modo como ataca a cultura brasileira; seu esteio machista e autoritário; os hábitos mesquinhos de sua classe média, seus conchavos políticos, seu falso moralismo, etc. A encenação de José Celso surpreende ao recorrer ao circo, ao teatro popular e de revista, à pornochanchada, aos filmes da Atlântida, um verdadeiro mergulho na “baixa-cultura”, revelando ao país a grossura da poética oswaldiana. Apesar de sua indiscutível importância para o teatro brasileiro e para a cultura brasileira – sobretudo, se pensarmos em *O Rei da Vela* como obra de referência para o Tropicalismo –, do ponto de vista de uma genealogia da *pulsão performativa* de Jaceguai, a peça não foi mais que um prólogo.

⁵⁰ Declaração do dramaturgo sobre os incidentes de *Roda Viva*. (RODRIGUES, Nelson. Papo firme. **Última Hora**. Porto Alegre, 6 fev., 1968. Entrevista concedida a Nelson Mota.)

⁵¹ CORRÊA, José Celso Martinez. Um jovem Brecht desmunhecado e enfurecido.... In: DIONYSOS. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1982, p. 176 - 178. Número especial sobre o Teatro Oficina.

É no ano seguinte, fatídico ano de 1968⁵², que se chega em Jaceguai 520 a um grau de experimentação entre palco e plateia que caracteriza o nascimento dessa pulsão – como se o performativo fosse o pensamento de Oswald levado às últimas consequências. Não à toa José Celso afirmará anos mais tarde terem sido, para ele, *O Rei da Vela e Roda Viva*⁵³, de Chico Buarque de Hollanda, uma mesma e única peça. Aquilo que na encenação do texto de Oswald era um deboche, uma ofensa estética limitada ao palco, tornou-se na montagem da obra de Chico uma ação direta dos atores com o público. Texto e encenação, nesse caso, pareciam secundários diante do que um coro “genial” e “porra-louca”⁵⁴ instaurava em meio à plateia. Valoriza-se o acontecimento cênico, no instante presente; a relação irrepetível, *aqui-e-agora*, diluindo-se às fronteiras entre palco e plateia. Dá-se a ver finalmente “a guinada de José Celso”⁵⁵, como classificaria à época Tite de Lemos em entrevista com o encenador. A guinada, porém, não era só de José Celso, mas de significativa parte do grupo, seduzida pela radicalidade política e estética da proposta, e em larga escala, a guinada era do próprio paradigma artístico mundial. *Roda Viva* vira eixo comunicacional definitivamente do drama para a relação com a plateia, abre a cena, e seus jovens atores criam aquilo que parte da crítica teatral brasileira nomearia de “teatro agressivo”⁵⁶, fazendo do texto de Chico apenas um pré-texto para um corpo a corpo com o público e para uma provocação àquilo que entendiam ser uma consciência débil burguesa.

Roda-Viva, além de romper com a elegância e com o bom gosto, características cênicas já conhecidas de muitas realizações do Oficina, já substituídas, em *O Rei da Vela*, por uma opção teatral debochada e mal comportada, irá adicionar outros elementos desconcertantes a fim de “ofender” o senso estético de um público formado por um padrão elevado de espetáculos bem acabados: os jovens atores atuavam displicentemente, com gestos desorganizados, mal coreografados, como se não houvesse nenhuma partitura cênica pré-estabelecida, como se os ensaios

⁵² Em 13 de dezembro de 1968 os militares promulgam no Brasil o Ato Institucional nº 5 (AI-5), que arrematava de uma vez o Golpe de Estado dado em abril de 1964. O AI-5 autorizava o Presidente da República, Artur da Costa e Silva, a decretar o recesso do Congresso Nacional e suspendia todos os direitos individuais. Vigorou até o ano de 1978, dando respaldo legal aos episódios mais atroz da história política brasileira.

⁵³ *Roda Viva* é originalmente uma direção isolada de José Celso no Rio de Janeiro, em 1968, enquanto *O Rei da Vela* ainda cumpria temporada em São Paulo. Em seguida passa a ser compreendida como um espetáculo do Oficina.

⁵⁴ Nestes termos José Celso se refere aos 12 atores recém-formados pelo Conservatório do Rio de Janeiro com os quais montou a peça. (CORRÊA, José Celso Martinez apud SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva 1981, p. 56.)

⁵⁵ CORRÊA, José Celso Martinez. A guinada de José Celso. São Paulo: 1968. In: **Civilização Brasileira**. São Paulo, jul., 1968. Entrevista concedida a Tite Lemos.

⁵⁶ Voltarei com detalhes a este tema na conclusão deste trabalho.

tivessem sido escassos, ou como se o imprevisto determinasse o rumo das ações. Colocavam-se por entre os espectadores de forma que pudessem ter um acesso rápido aos seus corpos, podendo, eventualmente, tocar-lhes, sussurrar em seus ouvidos, sentar-se no colo de um, solicitar-lhes alguma participação, ofegar, fazer perguntas, gritar palavrões, realizar gestos obscenos, pedir assinaturas em manifestos, respingar o fígado cru do herói que é devorado vorazmente, enfim... estimular o espectador a ‘agir’, mesmo que essa ação fosse, em verdade, uma reação a algo incitado pelos atores.⁵⁷

A imprensa e a crítica brasileira reagem de maneira bastante receosa, colocando um pé atrás com relação às investidas do grupo. Uma matéria publicada pela revista *Veja* de 25 de setembro de 1968, exibirá o título de “Os limites da ousadia nos palcos”, com uma legenda que diz “Provocação sexual, blasfêmia religiosa, violência política, agressão física – o público vai cansando dêsse teatro de choque”. Em termos gerais, a matéria procura provar o esgarçamento de um tipo de “teatro agressivo” em nível internacional. Para tanto, se valerá de diversos exemplos de espetáculos na Europa e nos Estados Unidos e citará duas vezes Shakespeare em tom sugestivo, de “invocações mais inocentes” – uma montagem de Peter Brook e uma reescritura Tom Stoppard. O que mais chama atenção na matéria, no entanto, é um trecho em que cita um “escândalo do gênero”, ocorrido na Inglaterra, em 1966, onde “uma criancinha é morta a pedradas por um bando de gangsters adolescentes”, numa peça de Edward Bond, chamada “Salvo”. A matéria dá a entender, de propósito, que a cena do texto de Bond foi levada literalmente aos palcos ingleses. Ao lado, uma foto grande da atriz Marília Pera seminua em *Roda Viva* deixará clara a estratégia de reduzir as inovações da peça do Oficina ao nível de uma ingênua e tardia imitação dos palcos estrangeiros.

Ninguém mais se surpreende ao ver atores misturados com o público, distribuindo pipoca ou safonões, tocando tambores, dançando ou se despindo. As platéias estão ficando calejadas. Alguém, para poder continuar nessa linha, terá de levar a ousadia mais longe ainda.⁵⁸

⁵⁷ CAVALCANTI, Johana de Albuquerque. **Teatro experimental (1967/1978):** pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda. São Paulo: USP, 2012. 256f. (Tese de doutorado), Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas ECA/USP, São Paulo, 2012, p. 128.

⁵⁸ OS LIMITES da ousadia nos palcos. **Revista Veja**. São Paulo: Abril, nº 3, p. 78-79. 25 set., 1968. (Sem autor)

FOTOS DE CRISTIANO MASCARO

Marília Pera em "Roda Viva": quem tem medo da agressão?

Roda Viva, 1968. A atriz Marília Pera na temporada paulistana da peça. Matéria da *Veja* (25/09/1968).
Foto: Cristiano Mascaro.

Roda Viva, 1968 (ensaio). Rio de Janeiro. À esquerda, Chico Buarque. Fotógrafo desconhecido. Arquivo do Teatro Oficina.

O rompimento da “quarta-parede” e a “comunicação direta” com o público refletiam os anseios de uma juventude em pleno fervor da contracultura; juventude afim de polemizar com temas tabus, boa parte deles relacionados ao corpo, à subserviência do corpo à “roda viva” do sistema. Tempo também em que o consumo trivial da arte, no qual a atitude de espectador passivo - cultivada pelo teatro burguês ou mesmo por um teatro de esquerda que limitava o esclarecimento das contradições históricas ao conteúdo dos textos e à reflexão crítica - tudo isso se encontrava em xeque. O que em *Roda Viva* se inicia, através da atitude de um coro mais “energético”⁵⁹ do que técnico, é um chamado ao corpo como principal instrumento de luta pessoal e coletiva. Um “corpo real” (*real body*), o mesmo corpo que sofre diariamente as opressões morais, políticas e econômicas do mundo do trabalho e da família. Não o corpos ficcionais do teatro, que não existem senão como fábulas; os corpos das personagens da literatura dramática, tão ilusórios quanto os corpos propagandeados pela cultura de massa. Buscava-se o corpo, enfim, que está ali, presente, e que não apenas vê e ouve, mas pode (e deve) fundamentalmente agir.

⁵⁹ Cf. LYOTARD, Jean-François. O dente, A palma. In: **Revista Sala Preta**, v 11, n 1, p.139-146. São Paulo: ECA/USP, 2011.

Um dia descobrimos que como seres humanos somos sempre atores, isto é atuadores. Nosso Meio principal e primeiro é o nosso Corpo, onde age tudo: nosso cérebro com a sua percentagem ridícula de funcionamento, nossos sentidos, nosso radar, porões subterrâneos, mãos, cheiros, águas, as matérias da continuação da espécie, da seleção da espécie e da destruição da espécie. [...] A raiz dos meios é o nosso corpo. Nosso sismógrafo.⁶⁰

Por razões óbvias, *Roda Viva* teve vida curta. Após os ataques aos atores, empreendidos em São Paulo e Porto Alegre pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC), os militares proibem a apresentação da peça em todo território nacional, “com a esfarrapada justificação que provocava tumulto, ameaçando a segurança”.⁶¹ A nota do censor, Mario F. Russomano, “vista” em 21 de junho de 1968, chama Chico Buarque de “débil mental” e afirma que ele “criou uma peça que não respeita a formação moral do espectador, ferindo de modo contundente todos os princípios de ensinamento de moral e de religião herdados de nosso antepassados”.

Roda Viva, 1968. Coro no prosccênio. Fotografia desconhecido. (AEL - Acervo Edgard Leuenroth – UNICAMP. Fundo Teatro Oficina)

⁶⁰ CORRÊA, José Celso Martinez. Viajantes do Oficina procurando Salvador e sua utopia. In: DIONYSOS, 1982, p. 187.

⁶¹ DIONYSOS, 1982, p. 76.

105
14/10/68

À Sua Excelência
SRA. CHEFE DA CENSURA FEDERAL EM SÃO PAULO.

Conde-se por determinação de V.S. comparecer ao teatro "O GALPÃO" à Rua dos Ingleses, no dia 21 do corrente mês, para observar o espetáculo ora encenado nesse teatro que, recebe o título de "BOCA VIVA".

Lamento que o referido espetáculo, é de fato degradante e de certo modo até subversivo.

O autor - seria um débil mental? - de nome Francisco-Buarque de Holanda, criou uma peça que não respeita a formação moral do espectador, ferindo de modo contundente todos os princípios de ensinamento de moral e de religião herdados dos nossos antepassados.

Expressões pornográficas, as mais baixas possíveis são ditas no palco com a mais vergonhosa naturalidade.

Desrespeitam todos e tudo, até a própria mãe.

Quanto aos gestos e mímica, esses acompanham as palavras de baixo calão, chegando ao absurdo de mostrar em cena posições de ordem sexual; não esqueceram também a parte política e fazem severas críticas, até mesmo, isso de modo inteligente, provocando o espectador para tomada de posição.

É o que me cumpre infelizmente informar.

Atenciosamente,

Mário F. Russomano
Censor

105
14/10/68

A experiência de *Roda Viva* abriu novos caminhos estéticos para o Teatro Oficina, embora suas consequências políticas tenham sido alarmantes. A chegada de um coro formado por atores em formação e contaminado pelos ideais libertários que explodiam mundialmente naquele ano de 1968 iniciaria em Jaceguai 520, segundo Armando Sérgio da Silva, uma crise protagonizada por duas tendências: de um lado, aqueles que tinham ainda em mente um teatro crítico, comprometido estética e politicamente em confrontar a realidade nacional adensando a reflexão sobre a estrutura social e econômica do país; de outro lado, este coro que defendia um teatro mais sensorial, de enfrentamento físico com o público. *Galileu Galilei*, estreada no mesmo ano, justamente no dia da promulgação do AI-5, aparentava um recuo e uma aceitação de que as provocações ao público não levariam a lugar algum – o reestabelecimento do teatro, sintetizado na encenação pelo uso de uma grade separando palco e plateia. A peça, de Bertolt Brecht, foi escolhida por José Celso, segundo ele mesmo, logo após os ataques violentos aos atores de *Roda Viva*. Armando Sérgio afirma que a opção por um texto de Brecht, “o inimigo do obscuro, do secreto, do romântico, do irracional”, no qual se louva a análise científica do mundo, “a articulação lógica e crítica por meio da palavra. O clima frio da reflexão. A função social da arte superior à sua função estética” não fora, na prática, mais que um “aparente intermezzo racional”⁶². Cada vez mais “desbundado”, José Celso permitia que, sessão a sessão, a cena do “Carnaval em Florença” ganhasse mais espaço no espetáculo, com o coro rompendo drasticamente o fio lógico da peça para realizar os apelos sensoriais de sua *pulsão performativa*. *Galileu Galilei* foi, para Fernando Peixoto, “um milagre difícil de explicar”, haja vista o sucesso estrondoso de um trabalho fundado na discordância.

O trabalho de José Celso foi extremamente consciente, meticuloso e, contra seu ímpeto, até amadurecido. Mas ele acabou privilegiando, enquanto encaminhamento de linguagem, e naturalmente enquanto posicionamento, a cena do Carnaval, instante certamente decisivo do texto de Brecht, mas que na versão do Oficina recebeu um tratamento cênico inesperado e, em relação ao resto do espetáculo, contraditório. [...] Na cena, a ciência chega ao povo. No espetáculo, a ciência era substituída por um ritual mágico-militarista, desenvolvido a partir do ‘Coro’ de *Roda Viva* e embrião da tentativa de elaboração de um teatro irracional e sensorial que, vencido o período reprimido, atingirá seu ponto culminante na montagem de *Gracias Señor*.⁶³

⁶² SILVA, 1981, p. 170.

⁶³ DIONYSOS, 1982, p. 81.

Na Selva das Cidades, no ano seguinte, revelaria atadores febris, no limite de suas fisicalidades, destruindo a cada sessão os cenários criados por Lina Bo Bardi com materiais recolhidos nas ruas de São Paulo – metáfora exata de um grupo que já não suportava suas contradições internas, de uma cidade que se destruía e de um ataque feroz à estrutura teatral. Com a vitória do coro e o afastamento de parte dos atores tecnicamente formados de Jaceguai 520, o grupo, se quisesse fazer valer seus ideais, teria agora que rever a sua estrutura empresarial, os seus preceitos estéticos e políticos diante das pressões do teatro comercial. Havia resistido em *Galileu* e em *Na Selva* a possibilidade de um “teatro anárquico, cruel, grosso como a grossura da apatia em que vivemos”⁶⁴ - de um teatro contra si mesmo. Havia se firmado, em meio a todas as contradições, o impulso provocador do coro ditirâmico de *Roda Viva*, e se criado a oportunidade para um ultrapassamento total do palco e da própria edificação teatral. O *teato*.

2.2. *Utopias* (1971)

Em 1971, após um ano em que, segundo José Celso, o grupo pôs a “cuca de molho”⁶⁵, o então Oficina Brasil partiu em viagem a diversos rincões do país em busca de uma “comunicação direta” com o povo. O roteiro compreendeu Rio de Janeiro (RJ), Belo Horizonte (BH), Brasília (DF), Goiânia (GO), Salvador (BA), Recife (PE), Fazenda Nova (PE), Mandassaia (PE), Santa Cruz (PE), Brejo da Madre de Deus (PE), Garanhuns (PE), Caruaru (PE), Natal (RN), Fortaleza (CE), Crato (CE), Juazeiro (CE), São Luís (MA), Belém (PA) e Manaus (AM). Fernando Peixoto, que se afastara do grupo no ano anterior, vê nas *Utopias* (*Utopia dos Trópicos*) a intensão de “pesquisar a realidade não mais nos livros mas ao vivo” e “desenvolver um relacionamento interno fundamentado num grupo modelo feito de fraternidade, de revalorização pessoal e de divisão de bens...”⁶⁶. Em meio às fotografias que restaram da experiência, onde aparecem os membros do Oficina reunidos, apresentando seu repertório ou realizando ações junto às comunidades por onde passaram, há também uma

⁶⁴ CORRÊA, José Celso Martinez. O poder de subversão da forma. In: _____ **Primeiro ato:** cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998, p. 95 – 116.

⁶⁵ CORRÊA, José Celso Martinez apud DIONYSOS, 1982, p. 161.

⁶⁶ DIONYSOS, 1982, p. 92.

série de fotos isoladas, que documentam parte da experiência visual no sertão pernambucano, cearense e no norte do país. São homens e mulheres velhas, trabalhadores, crianças, casebres, paisagens, ritos católicos, festas populares, uma pequena mostra de um busca pelo real e por suas mitologias, retratada por uma lente que insistiu notavelmente em captar as condições de vida da população e seus modos de transcendência. Segundo Armando Sérgio da Silva,

Se em outros tempos, a pesquisa se baseava no Brasil, mas filtrada pelo movimento modernista de 1922 e nas formas de comunicação popular, de origem urbana, agora deslocava-se para o imenso interior do país. Se antes, buscava-se um estilo baseado na comunicação dos ídolos popularizados pela imprensa, rádio e televisão, agora a pesquisa se concentrava no tipo de comunicação que poderia nascer dos grandes mitos do Nordeste.⁶⁷

Utopias, 1971. Fotos tiradas pelo Grupo Oficina Brasil. Fotógrafo e locação desconhecidos. (AEL - Acervo Edgard Leuenroth – UNICAMP. Fundo Teatro Oficina)

⁶⁷ SILVA, 1981, p.199.

Utopias, 1971. Foto tirada pelo Grupo Oficina Brasil. Fotógrafo e locação desconhecidos. (AEL - Acervo Edgard Leuenroth – UNICAMP. Fundo Teatro Oficina)

A viagem pelo país, em busca de um “Trabalho Novo” e de um contato direto com a realidade brasileira, parece já estar prenunciada nas palavras de Renato Borghi ao crítico Martins Gonçalves, em 1967, antes mesmo da montagem de *O Rei da Vela*:

É preciso fazer através do estudo, da exumação, da pesquisa, um levantamento do que seja a mitologia do homem brasileiro. Porque é que ele vive, o que é que ele pretende. Quais são suas bandeiras. Porque faz sexo de uma maneira e não de outra. É preciso descobrir as trincheiras onde ele se esconde.⁶⁸

As *Utopias* ensinaram, na prática, várias experiências *teatais* acontecidas fora do palco e do circuito do mercado; eventos de duração muito variada, de difícil distinção da vida, sem escritura cênica prévia ou baseados em um roteiro de ações mínimo. Algo muito assemelhado ao que nos Anos Sessenta ficara internacionalmente conhecido como *happening*⁶⁹. Neste particular, são mais que citados os eventos promovidos pelo Oficina Brasil em Salvador, onde os atadores, durante uma entrevista ao Jornal da Bahia, “fingiam morrer em cima das mesas”⁷⁰; em Mandassaia, interior de Pernambuco, onde construíram junto com a comunidade local uma ponte (experiência fracassada, diga-se de passagem); e em Brasília, quando mais de 2 mil estudantes participaram de um evento contestador na UNB que já revelava muito do que seria desenvolvido em *Gracias Señor*. Tais experiências, a meu ver, dão a exata medida da proximidade entre aquilo que o Oficina nomeava de *teato* e o campo da performance. Em seu retorno a São Paulo, o grupo concede uma entrevista aos jornalistas José Márcio Penido e Nello Pedro Gandara, da revista *Veja*, que publica em 22 de dezembro de 1971 uma matéria intitulada “As promessas do Oficina”, oferecendo uma descrição detalhada dos *teatos* realizados durante a viagem. Sobre o episódio em Mandassaia, a matéria diz:

Os atores se dirigem para o rio e começam a construir uma ponte de pedras. Poucas pessoas participam, no início. Depois eles vão conseguindo a adesão do povo. Homens e mulheres unem-se para rolar pedras enormes até o rio. E a ponte, mesmo precária, é concluída. Ato final, o bastão é fincado à margem do rio. Silenciosos, cansados e felizes, como em Brasília, os membros do Oficina cruzam a ponte e vão embora.⁷¹

⁶⁸ BORGHI, Renato apud CORRÊA, 1998, p. 167. Entrevista concedida a Martins Gonçalves.

⁶⁹ José Celso já afirmou diversas vezes que o *teato* não tem nada que ver com o *happening*, que disse ter visto na Europa nos anos 60 e se tratar de uma “bobagem” (depoimento pessoal).

⁷⁰ SILVA, 1981, p. 203.

⁷¹ PENIDO, José Márcio; GANDARA, Nello Pedro. As promessas do Oficina. **Revista Veja**. São Paulo: Abril, nº 172, p. 98-100. 22 dez., 1971.

Utopias, 1971. “Teato” em Santa Cruz do Capibaribe, Pernambuco. Grupo Oficina Brasil. Na foto à esquerda, Renato Borghi (vendado) é puxado pelos moradores. À direita, homem não identificado recolhendo retalhos de tecidos com a comunidade. Fotógrafo desconhecido. (AEL - Acervo Edgard Leuenroth – UNICAMP. Fundo Teatro Oficina.)

Utopias, 1971. “Teato” em Brasília (UnB). Grupo Oficina Brasil. Fotógrafo desconhecido. (AEL - Acervo Edgard Leuenroth – UNICAMP. Fundo Teatro Oficina.)

As *Utopias* representam um capítulo radical do performativo na história do Oficina. O êxodo das edificações teatrais tradicionais, a experiência de “comunicação direta” com o público e, sobretudo, a experiência interna desenvolvida pelo grupo, consolidariam e levariam a níveis concretos toda aquela programática revolucionária, em termos de uma alternativa ao teatro burguês, renunciada pelo grupo desde *Roda Viva*. Mais tarde, entre 1974 e 1978, a experiência de vida em comunidade retornaria intensamente com o exílio do grupo em Portugal e Moçambique. Ali seus *teatos* seriam mais que frequentes, em meio ao clima da Revolução do Cravos e depois da Revolução Moçambicana. Antes, porém, ainda em 1972, *Gracias Señor*, uma espécie de demonstração do *teato* produzido durante as *Utopias* e uma tentativa de conciliação destes com o circuito teatral instituído renderia, nas palavras de Fernando Peixoto, “impacto e polêmica, paixão e ódio, adesão e recusa, aplauso e vaia”⁷², além de um atrito veemente entre José Celso e o crítico Sábato Magaldi, com direito a réplica e tréplica⁷³, atrito este onde ficariam evidentes, afora as ofensas gratuitas de um ao outro, os limites entre a *pulsão performativa* de Jaceguai e os parâmetros do juízo teatral.

2.3. *Gracias Señor* (1972)

Estreada em fevereiro de 1972 no Teatro Tereza Raquel, no Rio de Janeiro, *Gracias Señor* foi levada dois meses depois ao Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, e em junho do mesmo ano foi proibida pela Censura. Já na primeira página do seu programa de estreia lê-se: “PROJETO DE PESQUISA DO TEATRO MORTO AO TE-ATO - Novas formas de Comunicação Teatral, descondicionadas das Estruturas atuais do Teatro Profissional Brasileiro”⁷⁴. E um pouco mais adiante, lê-se:

As transformações sociais pelas quais está passando o Brasil, serão melhor percebidas pelos indivíduos através do contato direto com outros indivíduos. O melhor meio de **informação** e **conscientização** de transformações é ainda a informação que o nosso corpo testemunha em contato com outros corpos, no

⁷² DIONYSOS, 1982, p. 95.

⁷³ Trata-se, primeiro, de uma carta aberta não assinada a Sábato Magaldi, escrita por José Celso, onde o encenador se dirige ao crítico em tom ofensivo e pessoal, após este ter escrito uma crítica a *Gracias Señor* onde classificou o trabalho como um “tremendo equívoco” na história do Oficina. À carta escrita por José Celso, Sábato responde então em tom igualmente ofensivo e pessoal, encerrando o episódio.

⁷⁴ Programa original da peça (AEL-UNICAMP. Fundo Teatro Oficina.)

momento em que se dispõe a um contato vivo e informativo – isto é, o teatro na acepção mais literal: **TE-ATO**.⁷⁵

O ano anterior às *Utropias*, ano de 1970, havia sido marcado pelo silêncio e, em meio a ele, o encontro com o Living Theatre, um dos mais importantes grupos teatrais de vanguarda dos Estados Unidos, e com os argentinos Los Lobos. Os três grupos - que ao menos teoricamente partilhavam de um mesmo ideal de teatro e de sociedade - pretendiam criar um espetáculo comum, mas não se entenderiam por muito tempo e a troca não resultaria em nada de concreto. A convivência do Oficina com Judith Malina, Julian Beck e companhia, no entanto - embora José Celso ainda hoje tente minimizá-la - teria deixado, segundo Armando Sérgio, influências indeléveis em *Jaceguai 520*, reveladas num anseio radical de fusão entre arte e vida que, certamente, o grupo já experimentava pelo menos desde 1968. O roteiro de *Gracias Señor* terá traços evidentes de toda programática política contracultural que ferveu na Europa e nos Estados Unidos em fins dos anos 60, mas conservará muitos pontos em comum, conforme aponta Armando Sérgio, especificamente com o roteiro de *Paradise Now*, obra mais famosa do Living e uma referência seminal da história da *performance art*.

Paradise Now, 1969. Living Theatre. Nova Iorque. Fotografia: Don Snyder.

⁷⁵ Programa original da peça (AEL-UNICAMP. Fundo Teatro Oficina.)

Gracias, Señor, 1972. Grupo Oficina Brasil em Re-Volição. Teatro Ruth Escobar, São Paulo. Fotógrafo desconhecido. (AEL - Acervo Edgard Leuenroth – UNICAMP. Fundo Teatro Oficina)

Há no roteiro do evento diversos procedimentos *teatais* que hoje podem ser lidos como “performativos”, particularmente no modo como cada atuator procurava se colocar em cena aquém (ou além) de qualquer personagem dramática, a partir do seu “corpo real”. Não se tratava de uma espécie de efeito-V brechtiano, no qual os atores interpretariam as personagens de maneira “distanciada”, criticando suas ações frente às condições históricas e materiais de sua existência. Em *Gracias Senõr*, os atuadores do Oficina (dentre eles o próprio José Celso, em sua estreia como ator) se dirigiam diretamente ao público; rejeitavam logo no início do evento, numa atitude clara de negação da representação, os figurinos da peça e proferiam “This night we don’t play”⁷⁶. Não à toa as luzes do teatro estavam totalmente acesas quando o elenco chegava vestindo suas próprias roupas, e formava um paredão, de onde cada atuator lia em voz alta seu nome e o número de sua cédula de identidade. Cada um buscava durante toda a peça sua forma expressiva mais simples, com seu corpo e sua voz ligados ao instante presente e ao espaço real em que acontecia o espetáculo⁷⁷, como demonstra uma rubrica logo no início do roteiro:

⁷⁶ Roteiro original da peça (AEL-UNICAMP. Fundo Teatro Oficina.)

⁷⁷ Fernando Peixoto hesita, com razão, em chamar *Gracias, Señor* de espetáculo, e o próprio José Celso já se referiu diversas vezes a peça como uma “Assembleia”. (DIONYSOS, 1982, p. 95.)

OUTRO ATOR (APANHA O BASTÃO DE MOLIÈRE, DÁ AS TRÊS CLÁSSICAS BATIDAS) (LOCAL ONDE O ESPETÁCULO ESTÁ SENDO REPRESENTADO, CIDADE, ENDERÊÇO, TEMPERATURA, LATITUDE, LONGITUDE, VELOCIDADE DO VENTO, CONJUNÇÃO ASTRAL, MARÉ, NÚMERO DE PESSOAS PRESENTES, NÚMERO DE PAGANTES, NÚMERO DOS QUE PAGARAM INTEIRA E MEIA ENTRADA, DESTINO DA RENDA DO ESPETÁCULO – PERCENTAGEM DO TEATRO, PERCENTAGEM DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE AUTORES TEATRAIS, PEQUENA QUANTIA QUE SERÁ UTILIZADA NA COMUNICAÇÃO DO ESPETÁCULO. – DIZ AS HORAS)⁷⁸

Nota-se que esta contextualização da ação cênica reúne dados factuais, como o “endereço” e a “cidade” onde ocorre a peça; referências científicas e místicas, tais como “latitude”, “longitude” e “conjunção astral”; e dados administrativos que, via de regra, são de interesse único e exclusivo dos realizadores do evento, tais como “percentagem da sociedade brasileira de autores teatrais”. Logo se vê que, além de um total esvaziamento dos efeitos ilusionistas da tradição teatral (luz, cenário, coxia, figurino, etc.), deixando os atores cruamente diante do público, o Grupo Oficina Brasil em Re-Volição pretendia fazer de cada noite um encontro único, numa relação franca, despojada, com o público, sem artifícios, anunciando a natureza política daquela “assembleia”. Mais adiante, segundo a descrição feita por Johana de Albuquerque Cavalcanti, os atuadores convocavam cada pessoa do público para que rasgasse ou queimasse seu RG, desapegando de sua identidade massificada pelo sistema para entrar na “viagem” coletiva - ato de negação à condição de cada um como peça da grande engrenagem social e política vigente. “Aqueles que se recusavam eram taxados de ‘caretas’, ‘legais’, e passavam a ser a própria representação do sistema, sendo desafiados à cena e intimidados constantemente, enquanto os outros, que embarcavam de cara na viagem, misturando-se aos atores, eram acolhidos como parceiros.”⁷⁹ Noutra cena, após o teatro e os atores terem se declarado como mortos, um deles grita: “Mas eu estou vivo!”. Inicia-se um processo de reconhecimento coletivo da vida orgânica de cada corpo, que é ao mesmo tempo o reconhecimento que, se o teatro enquanto estrutura representativa burguesa, morreu, o essencial permanece vivo, isto é, o encontro entre os corpos que caracterizava o teatro em seus primórdios e que agora, na forma de *teato*, poderia ser resgatado. O reconhecimento corpóreo de que havia vida naquela “assembleia” se dava com uma convocação ao público para que sentisse seus pulsos, ação já realizada nas *Utropias*.

⁷⁸ Preservei a formatação original do roteiro, inclusive com as letras em caixa alta. (AEL-UNICAMP. Fundo Teatro Oficina.)

⁷⁹ CAVALCANTI, 2012, p. 147.

Utopias, 1971. UnB, Brasília. Fotografia desconhecido. (AEL - Acervo Edgard Leuenroth – UNICAMP. Fundo Teatro Oficina)

Gracias Señor, 1972. Teatro Ruth Escobar, São Paulo. Público e atadores ocupam o palco. Fotografia desconhecido. (AEL - Acervo Edgard Leuenroth – UNICAMP. Fundo Teatro Oficina)

O que se desenrolava daí pra frente em *Gracias Señor* era uma longa reflexão e um debate corporal que confrontava o “homo-normalis” que existe em cada um de nós, o catatônico que, engessado de medo, consome passivamente a ação cênica e, por analogia, as atrocidades do sistema. Mas a saída oposta, de confrontação desordenada do *status quo*, também não parecia levar muito longe. À figura do “esquizofrênico”, que dispara sua energia sem qualquer direcionamento, os atadores perguntavam: “para onde vai tanta energia?”. Proposta a “lobotomia”, isto é, operação no cérebro do “esquizofrênico” para que se o reduza a uma vida débil, era a plateia quem decidia. Optava pela “lobotomização definitiva” ou pela “tentativa de um novo tratamento para o esquizofrênico”. Responder “sim” à lobotomia seria, simbolicamente, arrefecer a luta, assinando a própria submissão política. Responder “não” à lobotomia, significava a busca por um novo teatro como “comunicação direta” e “informação”, e, novamente por analogia, uma nova sociedade, livre e utópica.

O roteiro prevê ainda inúmeras situações, encerrando um complexo (e talvez hermético) sistema de pensamento e ação, com o qual não é preciso lidar integralmente aqui. É difícil também, por uma razão de fragilidade das fontes históricas, entender o que foi deixado para trás no processo, o que foi levado à cena e o que acontecera de fato na relação com o público, a cada noite, durante as duas temporadas. Acho significativo, do ponto de vista do que tenho chamado de *pulsão performativa*, lembrar o momento em que os corpos dos atadores do Oficina e dos atadores do público, depois de terem estado deitados silenciosamente como se mortos, eram impulsionados a buscar uma aproximação para “Re-inventar uma Nova Humanidade”. A descrição de Johana de Albuquerque Cavalcanti revela que nesta “comunhão dos corpos [...] beijos, abraços e até toques mais íntimos podem surgir. Dançam, comungam sal e amendoim, e embarcam no Navio de Serafim Ponte Grande debaixo do Equador, todos cantando e comendo abacates.”⁸⁰

Todos se fundem – atores, não atores, gente de teatro, ou não, numa comunidade viajante disposta a inaugurar uma nova forma de viver, comunicar-se com a humanidade, procurando contato com o homem das classes e lugares mais afastados – buscando iguais pelo caminho e deixando por onde passava a Inquietação e se inquietam pelo que via – até o momento de voltar para casa no fim do ano – onde se dá a Tempestade – o NAUFRÁGIO – o Re-contato com o campo abandonado provisoriamente – a tempestade de cérebros e o ataque das bolas.⁸¹

⁸⁰ CAVALCANTI, 2012, p. 148.

⁸¹ Trecho do roteiro de *Gracias, Señor* (Cf. DIONYSOS, 1982, p. 195.)

Gracias Señor foi, apesar do seu altíssimo “grau de entropia”⁸² gerado pela explosão das fronteiras entre palco e plateia, uma experiência de retorno do Oficina ao teatro, e uma nova tentativa de enfrentamento do público e da crítica. Foi certamente o ponto máximo a que poderia ter chegado, em seus primeiros anos, a *pulsão performativa* de Jaceguai dentro de certa estruturação teatral – uma dramaturgia e a inserção da obra no circuito através de uma temporada. Após a proibição do trabalho, o Oficina ainda monta, no limite, *As Três Irmãs*, de Tchecov, que culmina com a saída de Renato Borghi do grupo. Em 1974, o ator Henrique Nurmberger (o Henricão) é sequestrado no Teatro Municipal de São Paulo, enquanto vendia numa peça de Bob Wilson cartazes clandestinos de Richard Nixon preso. Em 20 de abril uma invasão policial ao teatro prende seis pessoas⁸³, entre integrantes e frequentadores de Jaceguai 520, sob a acusação de tráfico de drogas. O cerco se aperta e José Celso publica um longo texto, intitulado *S.O.S.*, onde retoma a história do Oficina e reclama a “desposseção” e o “fogo da lucidez”⁸⁴ dos atores presos. Em 22 de maio de 1974, pouco após a publicação do seu *S.O.S.*, José Celso, sua irmã Maria do Rosário Martinez Corrêa, o cineasta Celso Lucas e a empregada doméstica Maria de Lourdes são sequestrados pela polícia e levados ao Dops⁸⁵ de São Paulo. Intelectuais e artistas do Brasil e do mundo se manifestam contra a tortura no país e pedem a libertação do encenador, dado por desaparecido. Solto a 17 de junho de 1974, José Celso decide pelo exílio em Portugal, para onde vão também mais 15 integrantes do Ofic, dentre eles Geraldo Tuchê, Joel Cardoso de Oliveira, Celso Lucas, Luiz Fernando Guimarães e Maria Alice Vergueiro. São recebidos em Lisboa pelos jovens oficiais do MFA (Movimento das Forças Armadas) e ocupam um ex-centro de tortura da Ditadura Salazarista, onde, segundo o pesquisador Luiz Fernando Ramos, “cerca de trinta pessoas passam a viver em uma verdadeira comunidade alternativa”, experimentando “desde a alimentação macrobiótica e a massagem oriental, até o regime permanente de estados alterados de consciência, com vinho, hachiche ou química”. Uma fala do ator Luiz Fernando Guimarães a respeito das atividades do então Oficina S.A.M.B.A.

⁸² Cf. COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

⁸³ Hamilton Almeida Filho, Marcos Pereira de Souza, Edinísio Ribeiro Primo, Marcia Lancelotti de Jesus, Paulo Orlando Lafer e Jorge Dias Salomão (Cf. LSD e maconha no teatro levam cinco para o xadrez. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 22 abr., 1974. Sem autor)

⁸⁴ CORRÊA, José Celso Martinez. *S.O.S.*. In: DIONYSOS, 1982, p. 196 – 2011, p. 208.

⁸⁵ Departamento de Ordem Política e Social.

(Sociedade Amigos Brasil Animações)⁸⁶ nos quase quatro anos de exílio aponta o quão a prática cênica de Jaceguai avançou à época para o que tenho chamado “campo artístico da performance”, seja no sentido de uma difícil distinção da vida, seja no sentido de uma fusão radical entre política, estética e ritual.

Dezesseis caras que nós éramos, fazendo uma noite, 4 ou 5 horas, um espetáculo cansativo dentro de uma casa, só para Marcito. Esse tipo de apresentação repetiu-se n vezes em n lugares do mundo. Isso não era teatro, isso podia ser um ensaio, isso podia ser qualquer coisa, mas não numa noite de ano novo, a gente passar 4 ou 5 horas fazendo um espetáculo só para o Marcito.⁸⁷

Comunidade Oficina Samba, 1975. Lisboa, Portugal. Fotógrafo desconhecido. (AEL - Acervo Edgard Leuenroth – UNICAMP. Fundo Teatro Oficina)

⁸⁶ Em Portugal, o grupo apresentou dezenas de vezes seu *Galileu Galilei* e encenou criações coletivas como *O Discurso do Movimento*, *Carnaval do Povo*, *Há muitos objetos num só objeto* e *A luta pela sobrevivência* em ruas, fábricas, festas populares e na TV portuguesa (RTP). Produziu ali ainda o filme *O Parto*, um documentário sobre a Revolução dos Cravos, antes de embarcar para Moçambique, onde seguiu fazendo suas “animações culturais” e, em meio a Revolução Moçambicana, produziu um novo filme, intitulado 25. (Cf. ASSOCIAÇÃO Teatro Oficina Uzyna Uzona. **Oficina 50 + labirinto de criação**. São Paulo: Pancron Indústria Gráfica, 2013, p. 239.)

⁸⁷ Marcito, é bom que se diga, é Marcio Moreira Alves, deputado que proferiu em Brasília, em dezembro de 1967, o discurso que, ao incitar o povo às ruas, teria motivado os Militares a promulgarem o Ato Institucional Nº 5. (RAMOS, Luiz Fernando. Dez anos de Usina Uzona e trinta anos do exílio português. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (orgs.). **Literatura/Política/Cultura**: (1994-2004). Belo Horizonte: editora UFMG, 2005, p. 269 – 280.)

Comunidade Oficina Samba, 1975. José Celso em um “teato” na Polícia Municipal de Lisboa. Fotógrafo desconhecido. (AEL - Acervo Edgard Leuenroth – UNICAMP. Fundo Teatro Oficina)

Comunidade Oficina Samba, 1975. “Teato” nas ruas de Lisboa. Fotógrafo desconhecido. (AEL - Acervo Edgard Leuenroth – UNICAMP. Fundo Teatro Oficina)

2.4. Reabordando Artaud: a alquimia do sacrifício em gozo

A tarefa de *falar sobre* o legado de Antonin Artaud para o teatro ocidental esbarra em muitos obstáculos. Afora ter que reeditar, sem um pinga de sua genialidade, aquela que talvez tenha sido a mais aberrante contradição do seu pensamento - a de usar a Linguagem para transcender a Linguagem - é preciso decantar cuidadosamente a paixão da sua obra sob o risco de, ao fazê-lo, separar-lhe o que tem de mais valioso e essencial. Ler Artaud, mesmo hoje, quando já dispomos de um leque considerável de olhares para filtrar o seu pensamento, ainda é uma missão tão inspiradora quanto paralisante, capaz de eventualmente nos apequenar, feridos pelo gume de suas palavras, abandonados ao labirinto de um pensamento que, tal como o teatro que propôs, revela-se “pestífero”, a vazar nossos abscessos sem destruir nossa matéria, por pura “crueldade”.

Em um ensaio memorável, de 1973, intitulado *Abordando Artaud*, a escritora norte-americana Susan Sontag afirma que “o que ele legou à posteridade não foram obras de arte completas, mas uma presença singular, uma poética, uma estética do pensamento, uma teologia da cultura e uma fenomenologia do sofrimento”⁸⁸. Segundo Sontag, o teor apocalíptico com que Artaud falou para o seu tempo e a recusa veemente que deferiu contra a utilidade da arte - em especial do teatro, que pretendia religar a uma experiência de ordem “metafísica” -, inserem a obra do poeta francês no bojo de um modernismo literário partilhado com Baudelaire, Rimbaud e Nietzsche. Como eles, Artaud teria falado em prol de um “despojamento do autor” e sua obra contribuído para uma transformação radical da escrita. Se esta era entendida classicamente como uma “realização impessoal, autossuficiente e livremente estabelecida”, tornava-se, com o advento do modernismo, “um meio no qual uma personalidade singular se expõe heroicamente”⁸⁹.

Em Artaud, o artista como visionário cristaliza-se, pela primeira vez, numa figura do artista como pura vítima de sua consciência. O que está prefigurado na rancorosa poesia em prosa de Baudelaire e no relato de uma viagem ao inferno de Rimbaud torna-se a afirmação de Artaud, de sua infatigável e agonizante consciência da sua própria autoconsciência – os tormentos de uma sensibilidade que se julga irreparavelmente alienada do pensamento. Para a qual, pensar e usar a linguagem torna-se um perpétuo calvário.⁹⁰

⁸⁸ SONTAG, Susan. Abordando Artaud. In: _____ **Sob o signo de Saturno**. 2ª edição. São Paulo: L&PM, 1986, p. 18.

⁸⁹ Ibid., p. 17.

Longe de reduzi-lo a termo, Sontag avança sobre a vida e a obra de Artaud considerando suas contradições vertiginosas. Destaca-o como uma figura ímpar, de uma particular inclinação gnóstica. Sua proposição teatral diferia, segundo a autora, tanto das proposições futuristas de um Marinetti, guiadas pelo jocoso, pela simples provocação ao gosto burguês, como do Movimento Surrealista, cuja programática seduzira Artaud nos anos 20, mas logo se mostraria incompatível com sua “sensibilidade devastada”⁹¹. Para Sontag, o que aproximou Artaud de Breton e companhia não passou de um mal-entendido. O poeta não esperava encontrar ali uma simples proposição estética e, num determinado ponto, política - quando da adesão dos surrealistas ao Partido Comunista. O anseio de Artaud era definitivamente metafísico, e o Surrealismo só o interessaria na medida em que o movesse em direção aos cantos mais obscuros de sua mente. Embora partilhassem do mesmo ímpeto em destronar a razão, adentrando o mundo do caos e dos sonhos, do uso de alucinógenos e da evocação de uma arte insolente, Artaud via no irracional uma possibilidade de integração da sua despedaçada vida interior, e não uma simples estratégia criativa para driblar as deliberações conscientes – um método ou uma meta formal. Ademais, os surrealistas eram, na visão de Sontag, “*connaisseurs* da alegria, da liberdade e do prazer”, ao passo que Artaud era um “*connaisseiur* do desespero e da batalha moral”.

Artaud era incapaz de esperar qualquer prazer da colonização de novos domínios da consciência. Em contraste com a afirmação eufórica dos surrealistas, tanto da paixão física como do amor romântico, Artaud considerava o erotismo como algo ameaçador, demoníaco [...] Os órgãos sexuais multiplicam-se numa escala monstruosa, gigantesca, e em formas ameaçadoramente hermafroditas em muitos dos seus escritos; a virgindade é tratada como um estado de graça e a impotência, ou a castração, é apresentada – por exemplo, nas imagens geradas pela figura de Abelardo em Arte e Morte – mais como uma libertação do que como uma punição.⁹²

Sontag corrobora, portanto, a imagem histórica do martírio artaudiano. A ensaísta também desfaz a vulgata de Artaud como um pensador hedonista, pregador de um teatro corporal libertário, espontâneo ou visceral, ressaltando a faceta de um rigoroso “moralista”. O elemento gnóstico na vida e na obra de Artaud o teria conduzido progressivamente a um horror pelo corpo, entendido ao mesmo tempo como “*locus* e obstáculo da liberdade”⁹³.

⁹⁰ SONTAG, 1986, p. 18.

⁹¹ Ibid., p. 27.

⁹² Ibid., p. 25.

⁹³ Ibid., p. 47. [grifo da autora]

Sontag infere dos intransigentes manifestos de Artaud e de seus apelos a um “teatro alquímico” algo de semelhante com o que Rousseau expressou em sua revolta contra a vulgaridade artística e Platão denunciou contra a arte no famoso livro X da República. “Artaud não irá banir os artistas de sua República, mas dará apoio à arte somente na medida em que for uma ‘ação verdadeira’”⁹⁴, diz Sontag.

Autor de uma obra vasta e em larga medida enigmática, Antonin Artaud escancarou os limites entre a vida e a arte, entre a linguagem e o seu abismo, entre a ciência e o delírio. Definiu ocasionalmente o teatro como “a gratuidade imediata que leva a atos inúteis e sem proveito para o momento presente”⁹⁵, o que teria inspirado um Lyotard a, em *O dente, A palma*, apontar o niilismo substancial do pensamento do poeta, a “lacuna” que impossibilita qualquer relação causal entre a dor do dente e o punho cerrado, como uma das fontes inspiradoras do Teatro Energético - onde “o dente e a palma já não significam nada, são forças, intensidades, afetos presentes”. Se quase nada nos deixou de sólido ou pronto para ser aplicado à prática teatral, como diz Sontag, Artaud, por outro lado, conseguiu fazer com que o grau agudo das suas palavras penetrassem a fundo o pensamento do século XX, figurando na história do teatro ocidental à altura de um Stanislavski e de um Brecht.

É no Teatro da Crueldade que ele concentra sua fome de “desvalorização de todos os valores”, assim como Nietzsche viu um em sua juventude na *Gesamtkunstwerk* wagneriana uma panaceia para a condição degradante da tragédia. Freando seu ímpeto revolucionário, Artaud insiste, por mais de uma vez, que não se pode depreender do que chamava de “crueldade” atitudes sanguinárias, semelhantes a de “certos imperadores assírios, enviando-nos pelos correios sacos de orelhas humanas, de narizes ou narinas bem cortadas”⁹⁶. Artaud não estaria, em princípio, portanto, em mais uma de suas divagações profetizantes, antecipando as *poéticas do sacrifício* que eclodiriam no campo da performance nos Anos Sessenta, embora as possa ter em certa medida inspirado. Em uma carta de 13 de setembro de 1932 afirma ser a crueldade “a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de

⁹⁴ SONTAG, 1986, p. 31.

⁹⁵ ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 19.

⁹⁶ Ibid., p. 89.

sangue, sua nuance cruel, pois está claro que a vida é sempre a morte de alguém”⁹⁷. Em uma carta seguinte sobre o mesmo tema, de 14 de novembro de 1932, definiria a crueldade “no sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter [...]”⁹⁸.

O poeta conseguiu esboçar, em *Teatro da Crueldade (Primeiro Manifesto)*, as características deste teatro. De modo geral, todos os elementos que o compõem se encontram assentados no princípio basilar de independência do espetáculo frente ao texto – que existirá em Artaud apenas como um elemento de inspiração a ser completamente dominado pela linguagem viva da cena. A dessacralização do texto teatral é, aliás, uma das paisagens mais límpidas do turbilhão que foi Artaud, uma afirmação translúcida do seu pensamento. Todos os elementos do seu Teatro da Crueldade (o espaço, o ator, a luz, a encenação, as roupas, os temas, etc.) convergirão para um teatro intenso, não-psicológico, que agiria diretamente sobre a sensibilidade do público, sem mediação, calcado no ritmo e na vibração das vozes e dos corpos; teatro que aconteceria num “lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação”; teatro em nada realista, e sim “encantatório”, com seus “personagens-hieróglifos, roupas rituais, bonecos de dez metros de altura representando a barba do Rei Lear na tempestade”.

Mas nenhuma obra teatral que Artaud tenha ou tivesse realizado sobre os palcos, certamente, traduziria de modo mais preciso o seu Teatro da Crueldade do que a sua própria vida – um acúmulo de fracassos artísticos, sofrimento psíquico, toxomania e episódios psicóticos que terminaram por conduzi-lo a uma longa e degradante internação, de 1935 a 1944. Aquilo que deixou escrito está longe de formar um todo absoluto e coerente, uma obra que, encerrada em seu devir ou reduzida a um gênero bem definido, estaria como que morta. A consciência de Artaud, aliás, fora avassaladora neste sentido, fazendo de seus escritos um reflexo brilhante de sua fragmentação interior - já em *O Pesa- Nervos*, de 1925, o poeta diz serem suas obras verdadeiras “sobras da alma”⁹⁹. Essas “sobras” são poemas, ensaios,

⁹⁷ ARTAUD, 2006, p. 118.

⁹⁸ Ibid., p. 119.

⁹⁹ SONTAG, 1986, p. 27.

roteiros para cinema, peças teatrais, desenhos, pinturas e uma infinidade de escritos transgêneros cujos efeitos bombásticos só se darão a ver 15 ou 20 anos depois de sua morte, exemplarmente nos espetáculos do Living Theatre, mas não apenas. Boa parte daquilo que irrompeu na Europa e nos Estados Unidos nos Anos Sessenta e perdura ainda hoje encontra-se ofertado nos escritos de Artaud, e diante deste fato sobra-nos ou a confirmação espantosa do caráter profético da sua figura, ou a crença exagerada de que todas as gerações seguintes não de ter lido Artaud e trabalhado conscientemente a favor de sua obra, aperfeiçoando, aprofundando e realizando, bem ou mal, o seu Teatro da Crueldade.

Neste começo de século XXI, o apelo fervoroso de Artaud por uma encenação independente do texto dramático, dona de encantamentos próprios, oferece sem o saber elementos para o que foi denominado por Lehmann “teatro pós-dramático”. E quando enfrentamos mundialmente os dilemas detonados pelo espraiamento da performance por todos os campos artísticos e até não-artísticos, as considerações de Artaud sobre a “crueldade” no âmbito das artes e a própria “crueldade” com que mal conduziu a sua vida adquirem novas e instigantes significações. Susan Sontag colocou a obra e a vida de Artaud em termos de uma avassaladora consciência da natureza fugidia da sua mente e da condição detestável do seu corpo, tão impuro quanto sagrado, tão material quanto espiritual. A tentativa nervosa do poeta de restaurar esta unidade original, seus fluxos energéticos totalizantes, aquilo que dirá um “corpo-sem-órgãos”, vai vibrar em sua obra na mesma proporção devastadora com que Artaud sentirá os abismos de sua consciência e a condição “orgânica” (dividida em órgãos) do seu corpo, do teatro e da cultura.

De fato, o que ocasiona a incurável dor de consciência de Artaud é precisamente sua recusa em considerar a mente separada da situação da carne. Longe de ser desencarnada, sua consciência é aquela cujo martírio resulta de sua relação vinculada ao corpo. Em sua luta contra todas as noções hierárquicas ou meramente dualistas da consciência, Artaud constantemente trata sua mente como se ela fosse uma espécie de corpo – um corpo que ele não poderia “possuir”, ou porque era demasiadamente virginal ou demasiadamente corrompido, e também um corpo místico por cuja desordem ele era “possuído”.¹⁰⁰

A biografia de Artaud conta ainda com um episódio que, a título de uma regenealogia da performance, nos acende um olhar crítico sobre os seu marcos iniciais. Florence de Mèredieu nos conta, com base no diário da escritora Anaïs Nin, com quem o poeta manteve por algum

¹⁰⁰ SONTAG, 1986, p. 22.

tempo uma relação de mútua admiração, que Artaud fora a 6 de abril de 1933 ao Auditório da Sorbonne proferir um conferência a respeito de *O Teatro e a Peste*. Num dado momento, ao invés de seguir sua falação, começou a “imitar os estertores de alguém que morre de peste”¹⁰¹. Ele não o fez por alguns instantes e logo retornou à sua palavra discursiva, de aparente domínio racional. Ao contrário, manteve sua atitude convulsa, provocadora, até fazer com que Anaïs, sentada à primeira fila, e quiçá uma ou outra pessoa ali presente, sentisse “a garganta seca e escaldante, o sofrimento, a febre, o fogo de suas entranhas”¹⁰². O público teria, segundo Florence de Mèredieu, se retirado do ambiente não antes sem rir, vaiar e insultar Artaud pelo modo como transformava a conferência em uma demonstração viva da peste e, por conseguinte, do teatro que veio propor.

Ao final da sessão, Artaud dirige-se a Anaïs beijando sua mão; pede-lhe que o acompanhe a um café. Todos se separam na entrada da Sorbonne. Anaïs Nin e Antonin Artaud saem sob a chuva e perambulam por muito tempo. Artaud fala de sua “conferência”, espuma de raiva diante do público que se contenta com conferências, ao passo que ele pretende oferecer-lhes a própria experiência da peste, da morte...¹⁰³

Essa breve passagem pelo pensamento de Artaud é fundamental para uma compreensão aguda do performativo na cena contemporânea e, em particular, da *pulsão performativa* de Jaceguai. A influência de Artaud sobre o Oficina teria sido, contudo, um tanto obscurecida pela descoberta quase que concomitante de Oswald de Andrade. Mesmo assim, a temporada de *O Rei da Vela* em São Paulo leva Teresa Cristina Rodrigues a escrever no Jornal do Brasil, em 20 de outubro de 1967, “O teatro da crueldade tem início no Brasil com a peça de Oswald de Andrade”¹⁰⁴. A resposta da sociedade dá o grau de acerto revolucionário da encenação e da performance dos seus atores: “Telefonemas insultuosos, ameaças de destruição do teatro,

¹⁰¹ MÈREDIEU, Florence de. **Eis Antonin Artaud**. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 466.

¹⁰² NIN, Anaïs apud MÈREDIEU, op. cit., p. 466.

¹⁰³ MÈREDIEU, op. cit., loc. cit.

¹⁰⁴ RODRIGUES, Teresa Cristina. O segundo incêndio do Oficina: “O Rei da Vela”. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 20 out., 1967.

cortes diários da Censura, Polícia presente a tôdas as apresentações, platéia completamente heterogênea. Divisão de opinião na classe teatral. Jornalistas silenciosos. Enfim, uma revolução no teatro brasileiro.”¹⁰⁵ De fato, o pensamento de Artaud estava ali, habitando os interstícios de uma “barulhenta e estridente sinfonia cheia de dissonâncias, mas admiravelmente una e coesa no seu espírito agressivo”¹⁰⁶. José Celso, à época, se refere ao Oswald de *O Rei da Vela* como “grosso, antropófago, cruel, implacável, negro, apresentando tudo a partir de um cogito muito especial. Esculhambo, logo existo”. Em seguida, diz ser o mau gosto “a única forma de expressar o surrealismo brasileiro”¹⁰⁷.

Em *Roda Viva*, sem a autoridade de uma dramaturgia como a de Oswald, Jaceguai oferta ao seu público, como diria Artaud, “verdadeiros precipitados de sonhos, em que seu gosto pelo crime, suas obsessões eróticas, sua selvageria, suas quimeras, seu sentido utópico da vida e das coisas, seu canibalismo mesmo se expandam, num plano não suposto e ilusório, mas interior”¹⁰⁸. Em 1998, em ocasião dos 30 anos da montagem de *Roda Viva*, o diretor publica na Folha de São Paulo uma artigo onde afirma que “O punhado de pessoas que Artaud previa e pedia pro teatro ressuscitar no século XX aconteceu aqui em São Paulo, no Trópico de Capricórnio. Se encontrou e ocupou, como Heliogabalo ocupou Roma, o território já cultivado do teatro para a anarquia coroada.”¹⁰⁹

Acontece que o avanço corporal dos atores de *Roda Viva* sobre o corpo do público, elemento definitivo da sua *pulsão performativa*, não está previsto nem apregoado em nenhum escrito de Artaud, como nos lembra Sontag. Além disso, algo não se ajusta entre o moralista rigoroso descrito pela ensaísta e o “anarquista coroado” ressaltado por José Celso. Ao que parece, o poder transformador do elenco de *Roda Viva*, que o conduz a um corpo a corpo com o público, era mais uma faceta original do ideário utópico político, místico e sensual dos Anos Sessenta, creio, do que uma consequência lógica do pensamento de Artaud. Tratava-se,

¹⁰⁵ RODRIGUES, 1967.

¹⁰⁶ MICHALSKI, Yan. Considerações em torno do “Rei” (II). **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 17 jan., 1968.

¹⁰⁷ Programa de *O Rei da Vela*. (AEL-UNICAMP. Fundo Teatro Oficina.)

¹⁰⁸ ARTAUD, 2006, p. 104.

¹⁰⁹ CORRÊA, José Celso Martinez. Cocaína-champanhe-caviar. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 17 jul., 1998.

certamente, mais de “sexo, drogas e rock n’ roll” do que de fazer “através da pele [...] a metafísica entrar nos espíritos.”. Ou há um quê de “metafísica” na esculhambação, não sei. “Você ouviu Jimi Hendrix e vê que aquilo é Artaud”, diz José Celso em entrevista a Jotabê Medeiros, em 1996¹¹⁰.

O contraste no âmago da polêmica de Artaud não é entre um teatro meramente literário e um teatro de sensações fortes, mas entre um teatro hedonístico e um teatro que é moralmente rigoroso. [...] Artaud, com sua sensibilidade hierática, jamais conjectura uma forma de teatro na qual a plateia participa ativamente da representação, mas quer abolir as regras de decoro teatral que permitem a plateia dissociar-se de sua própria experiência.¹¹¹

O Teatro da Crueldade, por sua vez, tal como Artaud o propôs, parece ainda hoje tão atual quanto “futurista” – a despeito do seu tom de manifesto. Suas ideias, mais que isso, as ações do seus criador - mesmo aquelas onde Artaud aparece menos como esse homem intencional à frente do seu tempo, que “performou” a peste no auditório da Sorbonne, e mais como um herói trágico, uma vítima de si mesmo abandonada ao seu sofrimento - acabam confirmando a imagem um tanto mitificada de um visionário. A imagem de um homem cuja existência parece ter sido uma encarnação arquetípica do mal-estar da cultura e de sua superação - o ponto de colapso a que chegaram todas as dicotomias ocidentais no início do século XX. A imagem que me vem é a de um foguete que precisa queimar com força máxima seu combustível para erguer de uma vez toneladas e toneladas do chão. Artaud, “entre a facticidade e o mito”¹¹², foi esse combustível, esse mineral propulsor que torrou-se por inteiro para fazer voar um pensamento corpóreo, indissociável de um corpo transcendental - ao menos, no mundo das artes. No Brasil, é certo que suas ideias aportaram originalmente no Oficina, que se aguçaram com a passagem do Living Theatre por lá, mas assim como o grupo norte-americano não implementou uma colonização de Jaceguai, as ideias de Artaud também não seriam “incorporadas” à prática cênica do Oficina sem a devida devoração. E parece haver nisso, quando pensamos na natureza iconoclasta do pensamento de Artaud, mais Artaud do que no mais artaudiano dos espetáculos.

¹¹⁰ CORRÊA, José Celso Martinez. José Celso encena “obra proibida”: depoimento [4 de setembro, 1996]. São Paulo: **O Estado de São Paulo**, 4 set., 1996. Entrevista concedida a Jotabê Medeiros.

¹¹¹ SONTAG, 1986, p. 32.

¹¹² GUINSBURG, Jacó apud MÈREDIEU, 2011, p. 21.

No segundo ato de *Macumba Antropófaga*, em 2012, a personagem de Artaud, “incorporada” por José Celso, irá entrar em cena para um brinde com a cantora Amy Winehouse, “incorporada” pela atriz Carolina Castanho. Beberão vinho, cheirarão rapé, eventualmente fumarão maconha em cena, e o Artaud de José Celso declarará: “Todo poder a Momo e a Momocracia/Carnaval 365 dias!”. As diversas aparições de Artaud durante todo o espetáculo reiterarão, aliás, esse papel de oficiante do rito, sagrando com alegria o espaço, o público, os atores e os objetos mais importantes da encenação (a tela onde Tarcila pintaria o seu *Abaporu*, a Bigorna símbolo de Jaceguai, o jardim onde Oswald e Tarcila viverão a inspiradora noite de amor que levará o poeta a escrever o Manifesto). O Oficina retirará, em larga medida, Artaud de sua sombra, fazendo ressuscitar nele o prazer que mal teria encontrado em vida. Jaceguai investirá em sua imagem momesca e anarquista, como se o reduzisse a *Artaud, le mome* e a *O Heliogábalos*, fazendo a boa e velha alquimia do sacrifício em gozo. A visão de um Artaud tão tribal quanto festivo em *Macumba Antropófaga* será, portanto, uma devoração oswaldiana do homem histórico que, na manhã de 4 de março de 1948, em Paris, foi encontrado morto pelo seu jardineiro, agarrado a um pé de sapato¹¹³.

2.5. *Pra dar um fim no juízo de Deus* (1996)

Em 04 de novembro de 1996, por ocasião dos 100 anos do nascimento de Artaud, a Associação Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona faz uma “leitura dramática” no MASP de *Pra dar um fim no juízo de Deus*. Trata-se de uma peça radiofônica que Artaud escreveu no final dos anos 40 a convite de Fernand Pouey para ser transmitida no programa de “A Voz dos Poetas” (*La Voix des Poètes*). A transmissão foi censurada na véspera por Vladimir Porché, diretor da emissora de rádio, escandalizado com conteúdo da obra, o que teria deixado o poeta enfurecido. Segundo Florence de Mèredieu, em *Pra dar um fim* Artaud quis “acertar contas com Deus”; tratava-se de “assassinar, de reduzir e de suplantar” o “micróbio”, a “doença”, o “ser imundo que assentou mal o homem no ser”¹¹⁴. O MASP atrasa propositalmente o pagamento do Oficina, segundo matéria publicada no Estado de São Paulo em 25 de

¹¹³ MÈREDIEU, 2011.

¹¹⁴ Ibid., p. 944.

setembro de 1996, em “retaliação” ao uso de fezes (reais) que o grupo fez em cena, tendo inclusive “esquecido” o material no Museu¹¹⁵. Mesmo assim, após uma temporada de estreia em Jaceguai 520 em novembro e dezembro do mesmo ano, e uma curta temporada na Casa das Rosas no carnaval de 1997, o Oficina leva o espetáculo a Salvador, Araraquara, Recife e Rio de Janeiro.

O ator Pascoal da Conceição, que “incorporava” Marat, defecava em cena ao som do hino dos Estados Unidos, naquilo que pretendia ser uma ode à natureza frente a investida da cultura colonizadora. “Esse tipo de preparo exige disciplina. [...] Para que os intestinos funcionem durante a execução da música, ele passa o dia comendo frutas, verduras e arroz integral e prestando atenção no aparelho digestivo.”, diz Liane Faccio, no *Diário Popular* de 30 de novembro de 1996.¹¹⁶ Celso Sim, ator e músico, “incorporando” Rimbaud, fazia seu sangue espirrar de uma seringa em cena. Fransérgio Araújo se masturbava até jorrar o seu esperma. A atriz Camila Mota, recém-chegada a Jaceguai, passou a integrar o espetáculo após a temporada de estreia e, “incorporando” Joana D’arc, raspou a cabeça e devorou parte de um fígado de boi cru – material que em *Roda Viva* já havia causado arrepios no público. Absolutamente radical quando às “anexações do real” em cena, fazendo saltar aos olhos do público toda a materialidade do corpo dos atores, *Pra dar um fim no juízo de Deus* arrancou sensações das mais diversas por onde passou, tendo causado um mal-estar na crítica da época. Por ocasião da apresentação do espetáculo em Recife, o crítico Edélcio Mostaço escreveu:

O texto radiofônico de Antonin Artaud *Pra Dar um Fim no Juízo de Deus* foi transformado por José Celso Martinez Correa num ritual de magia negra. A utilização das fezes, do esperma e do sangue no contexto da realização não ultrapassam, o paradoxo naturalista: não atingem a dimensão de instaurarem níveis poéticos de significação. A interpretação dos atores, entregues ao ritual satânico, não pode a rigor ser classificada como artística, pois não ultrapassa o estado do transe. Um imenso equívoco entre o que seja a crueldade artaudiana e a perversão pura e simples presidiu esta realização do grupo Uzyna-Uzona, inapta demonstração de uma teatralidade que se acreditava morta nos anos 60.¹¹⁷

Já Nelson de Sá, durante a temporada na Casa das Rosas, em São Paulo, diz que “a afirmação da carne diante do incorpóreo, do homem diante de Deus, feita abusivamente na montagem,

¹¹⁵ MEDEIROS, Jotabê. Peça de Artaud estreia no Oficina. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 25 set., 1996.

¹¹⁶ FACCIO, Liane. Uns gritam e outros se escovam. **Diário Popular**. São Paulo, 30 nov., 1996.

¹¹⁷ MOSTAÇO, Edélcio. Festival mostrou o teatro de agora. **Jornal do Commercio**. Recife, 11 dez., 1997.

nada tem de gratuita, ou gratuitamente chocante”¹¹⁸. A crítica Mariângela Alves de Lima, por sua vez, diz que na encenação “Sangue e dejetos se transformam em signos por força da magia do intelecto”. E acrescenta: “Num instante se compreende a raiz de todo teatro.”¹¹⁹ Em matéria publicada no jornal O Globo, do Rio de Janeiro, no dia 07 de março de 1998, intitulada “O lado obscuro do palco”, o jornalista Macksen Luiz diz ser o espetáculo “uma celebração que se exprime entre o culto hedonístico e a agressividade sem pudor”¹²⁰, enquanto Eduardo Graça destaca a experiência do público:

De uma espectadora mais sensível, que se retirou no meio do espetáculo, talvez tenha saído a melhor tirada da estreia carioca de *Pra dar um fim no juízo de Deus*. Enjoada, ela correu para o banheiro. E depois de fazer o que deveria ter feito, olhou para os lados e soltou a pérola: “não sabia se ia embora ou se voltava para o espetáculo com um recipiente com o que havia acabado de botar para fora”. Se tivesse voltado, talvez encerrasse com perfeição a celebração de José Celso.¹²¹

Satânico ou simplesmente “cruel”, *Pra dar um fim no juízo de Deus* constituiu uma exceção dentro da natureza solar de Jaceguai, ou pelo menos uma “antítese” à peça imediatamente anterior, *As Bacantes*, de Eurípedes, como reconheceu à imprensa o próprio José Celso¹²². No sábado de carnaval de 1997, vale dizer, o espetáculo na Casa das Rosas emendou com um carnaval com o público pela Av. Paulista. Independente do seu tom escatológico e “obscuro”, *Pra dar um fim no juízo de Deus* recolocava o corpo herético de Artaud no lugar do prazer, ressaltando “a energia de saúde de um *louco* que passou por todas as torturas da sociedade ajuizada e encontrou na abolição da cruz e do juízo de Deus a cura xamânica.”¹²³ O espetáculo é, certamente, um dos pontos mais agudos da *pulsão performativa* de Jaceguai quanto à evidência de “corpos reais” em cena, conduzindo, desta feita através de abjeções e glossolalias, a prática cênica de Jaceguai às vias de um ritual.

¹¹⁸ SÁ, Nelson de. *Pra dar um fim no juízo de Deus* faz afirmação da carne diante d’Ele. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 10 fev., 1997.

¹¹⁹ LIMA, Mariângela Alves de. *Pra dar um fim no juízo de Deus*. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 20 fev., 1997.

¹²⁰ LUIZ, Macksen. O lado obscuro do palco. **O Globo**. Rio de Janeiro, 07 mar., 1998.

¹²¹ GRAÇA, Eduardo apud LUIZ, Macksen. O lado obscuro do palco. **O Globo**. Rio de Janeiro, 07 mar., 1998.

¹²² CORRÊA, José Celso Martinez. José Celso encena “obra proibida”: depoimento [4 de setembro, 1996]. São Paulo: **O Estado de São Paulo**. Entrevista concedida a Jotabê Medeiros.

¹²³ ASSOCIAÇÃO Teatro Oficina Uzyna Uzona. **Oficina 50 + labirinto de criação**. São Paulo: Pancron Indústria Gráfica, 2013.

Pra dar um fim no juízo de Deus, 1996. À esquerda, Celso Sim na cena em que Ihe era tirado sangue com uma seringa. À direita, Pascoal da Conceição na cena em que defecava ao som do hino dos Estados Unidos. Disponível em <http://www2.uol.com.br/teatrofocina/velhosite/pradar/pradar.htm> Acesso em 28 jul. de 2014.

Pra dar um fim no juízo de Deus, 1996. A atriz Leona Cavalli, “incorporada” de Beatriz Cenci. Disponível em <http://www2.uol.com.br/teatrofocina/velhosite/pradar/pradar.htm> Acesso em 28 jul. de 2014.

2.6. Teatro e ritual

A noção de ritual ganhou, no decorrer do século XX, com o avanço dos estudos culturais e das ciências sociais, uma gama bastante complexa de significações. O professor Cassiano Sidow Quilici, em *Antonin Artaud: teatro e ritual*, aponta para o fato dessas significações terem promovido uma dilatação do conceito a territórios que não pertencem ao âmbito específico das religiões ou das manifestações do sagrado. Quilici considera que o contemporâneo tende a diluir numa mesma noção de “rito” toda sorte de cerimônia social, obscurecendo o que há de substancialmente diferente entre um ritual xamânico e uma parada militar, por exemplo.

A ideia de “rito” foi progressivamente deslizando do campo específico do sagrado para o campo mais amplo da vida social, passando a ser utilizado como categoria capaz de descrever e explicar também a cultura secular. [...] O rito deixou de se constituir como um fenômeno exclusivamente arcaico, um diferencial que permitiria pensar contrastes entre as culturas tradicionais e modernas. Dispositivos de “ritualização” encontrar-se-iam em qualquer cultura, constituindo-se como mecanismos pelos quais certas representações, valores, significados, traduzem-se nas ações corporais dos indivíduos.¹²⁴

Em seu sentido arcaico, no entanto, o ritual sempre designara algum tipo de disrupção da vida cotidiana e seus estados rotineiros, algum nível de transe a partir do qual os sujeitos deixavam aflorar transformações de ordem espiritual e física em seus corpos. É a isto que Artaud se refere ao dizer que “o teatro é, antes de tudo, ritual e mágico, ligado a forças, baseado em uma religião, crenças efetivas, e cuja eficácia que se traduz em gestos, está ligada diretamente aos ritos do teatro que são o próprio exercício e a expressão de uma necessidade mágica e espiritual”.¹²⁵ É no sentido sagrado, e não de um conjunto mais ou menos cerimonioso de comportamentos sociais, que Artaud se refere ao teatro ritual como uma “metafísica em atividade” - expressão que, segundo Quilici, traduz ao mesmo tempo “uma intelecção intensa, capaz de cavar novas profundidades de percepção”¹²⁶ e uma não-abstração, uma ação concreta no mundo.

[A “metafísica em atividade”] visa provocar descolamentos e fissuras naquilo que já está estratificado e sedimentado, conduzindo-nos a uma região de incertezas que nos acordam e nos desafiam. Para tanto, apoia-se na multiplicidade das formas de

¹²⁴ QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: Annablume, 2004, p. 37.

¹²⁵ ARTAUD, Antonin. apud QUILICI, op. cit., p. 35. (em rodapé)

¹²⁶ QUILICI, op. cit., p. 39.

expressão, na qual não há uma “sobrecodificação” dada pela linguagem verbal. Neste sentido, ela nos remete ao que Deleuze e Guattari chamam de “semióticas pré-significantes”, características das culturas primitivas e rituais.¹²⁷

Na antropologia clássica, os rituais estiveram associados a uma presunção colonizadora, dentro da qual os diversos estados mágicos engendrados pelos “povos arcaicos” eram tomados como métodos torpes de apreensão do mundo, pertencentes a um estágio inicial e meramente intuitivo da evolução dos povos. Assim, a “magia” - aqui entendida como uma espécie de “pré-ciência” ou mesmo uma religião de segunda ordem - foi tomada por antropólogos evolucionistas como James Frazer como um estágio inicial do conhecimento humano, antecessor do teológico, do filosófico e científico (necessariamente nessa ordem), e a “mentalidade primitiva” permaneceria associada ao irracional (tendo esta palavra aqui um sentido inferior) até que um Levi-Strauss, em meados do século XX, viesse a afirmar toda a complexidade do sistema de códigos e da relação entre cultura e natureza peculiar ao “pensamento primitivo”.

Artaud teria, segundo Quilici, invertido a perspectiva evolucionista de Frazer ao procurar nas culturas arcaicas a saída para um estado limite que o poeta acreditava ter chegado a sociedade europeia do seu tempo, um estado de apartação entre as palavras e as coisas, entre a arte e a vida, entre o corpo e tudo aquilo que o atravessa. Seu fascínio pelo “primitivo”, pelas tradições orientais e por sistemas mágicos como a cabala, o tarot, etc. teria sido intensificado quando presenciou uma apresentação do Teatro de Bali em Paris, e notadamente quando foi ao México para um período de convivência com os Tarahumaras, que o introduziram o peiote. Seu interesse por um teatro ritual, à semelhança destes sistemas, esteve sempre longe de engendrar uma simples revolução estética ou, diria Quilici, “um impulso vago de rebelião, que se perderia numa espécie de nebulosidade romântica”¹²⁸. Era a totalidade da existência que Artaud acreditava poder ser transformada quando o teatro se religasse à sua função mítica e alquímica original.

Ao optar por analogias violentas para fundar o seu pensamento teatral, como a que estabelece entre o teatro e a peste, Artaud dá a entender que, das culturas arcaicas e do “pensamento primitivo”, o que de fato o interessa é o seu bubão epidêmico e sua capacidade de

¹²⁷ QUILICI, 2004, p. 40.

¹²⁸ Ibid., p. 46.

confrontação com o primado racionalista da cultura ocidental, da qual o teatro realista, “teatro psicológico”, reduzido à expressão do texto no palco, era para Artaud um de seus sintomas mais abomináveis. É contra esse teatro, expressão de uma apática cultura burguesa, que Artaud erige seu teatro ritual. Ele não tem nada que ver com certa função psicológica atribuída num dado momento pela antropologia aos rituais, onde entendidos como “crenças”, teriam uma função social apaziguadora, de confortar os indivíduos ante as intempéries de uma vida assentada no caos, no mistério e na angústia diante da morte – nada mais distante do pensamento de Artaud, onde o ritual se refunde ao teatro para instaurar uma experiência “cosmológica”.

Não se trata portanto de consolar através de uma crença, mas de oferecer os meios para que o homem possa respirar com “a vida do mundo”, conectando-se com o ritmo que impregna todo fenômeno [...] O teatro ritual, neste sentido, surge como possibilidade de reconexão com as potências vitais, aproximando-nos, ao mesmo tempo, da instabilidade ameaçadora e do caos.¹²⁹

Não foi por acaso que os Anos Sessenta sagrou o pensamento de Artaud. Para o universo das artes, suas ideias, levadas a cabo, seriam a partir de então determinantes - embora a máxima libertária da contracultura tenha acabado por reduzir em larga medida a complexidade do seu pensamento, tentando extrair dele uma bandeira libertária que não se deixa extrair facilmente. É possível notar, de qualquer modo, nas considerações artaudianas sobre o corpo e o modo como este se enreda organicamente nos condicionamentos da cultura, segundo Quilici, uma antecipação vigorosa da “microfísica do poder” de Michel Foucault e de grande parte das inovações do pensamento político pós-estruturalista, dentro do qual uma autêntica revolução não pode passar ao largo do entendimento do corpo como território privilegiado onde se enfrentam os discursos/práticas de poder; da compreensão do corpo como um devir, capaz de ultrapassar suas cisões e resistir e se rebelar contra as tecnologias que o disciplinam. Se entendermos que o Oficina devora Artaud pelas vias do caldo da cultura hippie, abrem-se inúmeras janelas para compreender a valorização do corpo pulsional erótico na cena ritual de Jaceguai, em detrimento de um corpo sacrificado e virginal também bastante presente na obra de Artaud.

Em 18 de outubro de 1968, o diretor polonês Jerzy Grotowski prestava uma conferência na Academia Polonesa das Ciências, em Paris, na qual procurava articular as noções de teatro

¹²⁹ QUILICI, 2004, p. 59.

e ritual a partir da sua experiência à frente do Teatro Laboratório. Em sua fala, Grotowski ressaltava que a busca por um teatro ritual, de natureza laica, esteve presente desde sempre no seu pensamento e na sua prática teatral, mas que só se tornava possível na medida em que ele e seus atores abandonavam a ideia de um teatro ritual e passavam a centrar todos os esforços teatrais no ator. Grotowski conta que, num determinado momento da história do seu pensamento, passou a não acreditar que o ritual pudesse voltar a figurar no teatro com a mesma força com que figurou em sociedades pré-modernas, segundo ele, devido à “ausência de uma fé exclusiva, de um sistema único de signos míticos, de um sistema único de imagens primárias”¹³⁰ que caracterizava o seu tempo. A tentativa de ressuscitar o ritual no teatro, assim, teria conduzido a um espontaneísmo histórico, “semelhante ao rolar no chão, às convulsões, ao caos, etc. a coisas tão estúpidas quanto sem sentido”, geradas no anseio de uma “coparticipação literal” dos espectadores. Quando não é isso, a tendência a um teatro ritual teria se mostrado, segundo Grotowski, “uma grande mixórdia”, um tentativa desesperada de resgatar, através de um ecumenismo que junta toda sorte de misticismo, “religiões que não são mais as nossas religiões, das quais nos afastamos, como aquelas da nossa parte do mundo, ou de outras às quais nada nunca nos ligou, como aquelas de continentes longínquos”¹³¹. Só ao abandonar esse desejo de representação religiosa e centrar o trabalho simplesmente na busca de suas fontes originais, da força vital que constituirá a fundo a sua noção de “ator santo”¹³², é que seu grupo de atores começou, segundo ele, a se aproximar radicalmente da possibilidade do ritual no teatro.

O contato de Jaceguai com o pensamento de Grotowski será apenas de *en passant*, nos Anos Sessenta, especialmente na época de *Na Selva das Cidades*¹³³, e uma declaração de José Celso no programa da peça tratará de demonstrar os limites das teorias do polonês frente ao trabalho do Oficina, bem como o primado da filosofia antropófaga, de cuja voracidade nem as influências de Grotowski, nem as de Artaud escaparão.

¹³⁰ GROTOWSKI, Jerzy. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Trad. Berenice Raulino, 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 127.

¹³¹ Ibid., loc. cit.

¹³² GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

¹³³ Cf. BRECHT já traz bons vinténs. **Revista Veja**. São Paulo: Abril, n 42, 20 jun., 1969. (Sem autor)

Graças a Deus ator ainda é e será um prostituto. [...] Deixo o catolicismo e o poloneísmo lá na Polônia, onde é o lugar dela, a nossa barra brasileira é outra. Aqui se ator quiser se dar ao luxo de ser um santo tem que apanhar na cara, eu fico é com o materialismo açougueiro da selva.¹³⁴

2.7. *As Três Irmãs* (1972-1973)

Embora já se possa notar desde *O Rei da Vela* os traços de uma “crueldade” artaudiana e, desde *Roda Viva*, a *pulsão performativa* de Jaceguai, é na surpreendente montagem de *As Três Irmãs*, de Tchecov, que o Oficina descobrirá, segundo o próprio José Celso, o “teatro sagrado”¹³⁵. Digo surpreendente porque a escolha de Tchecov soaria bastante inusitada para um grupo que vinha de *Gracias Señor*, expressão máxima de sua opção pelo *teato*. Em entrevista dada a estudantes de teatro em 1995, intitulada *Tchecov é um cogumelo*, José Celso lembra que a ideia de montar *As Três Irmãs* teria partido dos remanescentes da ala representativa do Oficina, liderada por Renato Borgh, que viam em Tchecov uma oportunidade de dar continuidade às atividades do grupo dentro do cerco cada vez mais apertado da Censura. O que poderia significar uma “volta ao palco”, no entanto, resultou na descoberta da “magia” que subjaz a dramaturgia tchecoviana e nela se revela através da experiência do Tempo, descortinada pelos quatro atos da peça, associados na montagem do Oficina às quatro estações, aos quatro elementos e à incessante história do grupo.¹³⁶

Essas transições de um tempo para outro são as transições da própria vida. Na vida tudo mexe, sempre, sempre, sempre. Vocês, hoje, têm 22 anos, daqui há pouco terão 23. Estamos no outono, mas o inverno vai chegar. Agora, vocês estão juntos, amanhã vão se separar. Tudo está se movimentando em permanência e todos esses movimentos fazem parte da vida. Se a pessoa se põe a favor deles, ela vive, ela capta o que está acontecendo. As coisas vão e vem, vem e vão. É o movimento do eterno retorno. Existe uma visão linear da História, reta, como se as coisas avançassem sempre para o mesmo lado. Mas a História se faz mais nos movimentos pendulares, ou circulares... e *As Três Irmãs*, como ela é redonda, tudo nela é movimento.¹³⁷

¹³⁴ CORRÊA, José Celso Martinez. Um jovem Brecht desmunhecado e enfurecido.... In: DIONYSOS, 1982, p. 178.

¹³⁵ CORRÊA, José Celso Martinez. Tchecov é um cogumelo. São Paulo: 1995. In: _____, 1998, p. 230 – 241. Entrevista concedida a André Guerreiro Lopes, Graziela Kunsch, Olga Maria e Simone Kliss.

¹³⁶ Não à toa após o retorno do exílio, o grupo adotaria o nome Oficina 5º Tempo – porque tudo a partir de Tchecov passou a ser compreendido em Jaceguai dentro desses quatro tempos da peça, da vida.

¹³⁷ CORRÊA, op. cit., loc. cit.

As Três Irmãs estrearia em Jaceguai 520 no dia 31 de dezembro de 1972, varando a noite, numa apresentação pra lá de caótica, que seria uma espécie de “último round” entre os “representativos” e a “ralé”, resultando no desenlace público e definitivo de Renato Borgh. A revelação do sagrado em *As Três Irmãs* é nesse caso indissociável do uso ritualístico da mesalina durante o processo de montagem da peça, que segundo José Celso possibilitara o encontro profundo com a dramaturgia russa, encontro que se dá em bases absolutamente diferentes daquelas em que o grupo havia trabalhado no início dos anos 60. A mesalina ajudava Jaceguai a ver agora Tchecov para além do realismo, na flor de uma consciência temporal totalizante.

O nosso primeiro ensaio foi na praia de Boracéia, de madrugada. Conseguimos vinte e duas mesalinas e as vinte e duas pessoas do grupo – elenco, produção, músicos, etc – tomaram juntos cada um a sua. Todos estavam com roupas de época, vestidos com os figurinos da peça. [...] No céu passavam uns aviões do exército... Todo mundo estava profundamente triste. De repente, a Lúcia Rocha (que fazia o papel da Olga naquele dia) começou a cavar um buraco na areia, e a areia foi soltando aquela vibração de areia, aquelas pedrinhas, aquelas fagulhinhas coloridas, de cor maravilha principalmente, e todas as mãos se misturam, mexendo, cavando, tremendo, recebendo a massagem da terra. Nós sentimos a areia viva, a vida imensa que havia naqueles grãos, naquelas cores que, geralmente, são azul e cinza mas que na realidade são milhares de cores! Depois, fomos mergulhar e na água as pessoas ficavam transparentes, como num quadro pontilista: elas desapareciam, reapareciam, desapareciam... Com tudo isso, voltamos para casa muito entusiasmados, e passamos a ensaiar a peça sistematicamente.¹³⁸

Em *Macumba Antropófaga*, em 2012, nós índios antropófagos ofereceríamos ao índio Pery, “incorporado” pelo ator Roderik Himeros, quatro drogas que o levariam a entender o mundo fora dos esquemas lógicos do racionalismo ocidental: peiote, ayuaska, maconha e rapé. De todas, apenas o peiote não se apresentaria em cena realmente. O uso de psicoativos para gerar estados alterados de consciência é, no contexto de grande parte dos rituais arcaicos, um elemento central de integralização do ser e exerce, na história de um teatro ritualístico como o Oficina, uma função determinante, sobretudo no que se refere ao desenvolvimento da sua *pulsão performativa*. A questão é tanto de método quanto de deleite. A passagem de um ator psicológico para um ator cosmológico, “transumano”¹³⁹, capaz de transcender em cena e na vida os limites de sua subjetividade tirana na direção da totalidade concreta, teatral e mundana, dificilmente se completará em Jaceguai fora do uso do vinho, da maconha, do

¹³⁸ CORRÊA, 1998, p. 230 – 241.

¹³⁹ “Tentando transpor ‘O Homem’ (a peça) e o homem (ele próprio), chega ao ‘trans-homem’. Inspirado no ‘conceito de Nietzsche, maltraduzido por super-homem’, para ele o trans-homem abarca insatisfação com a condição humana, superação da idéia ocidental de homem, até transformismo sexual.” (SANCHES, Pedro Alexandre. O trans-homem. **Folha de São Paulo** (Ilustrada). São Paulo, 11 dez., 2003.)

ácido (LSD), do ayuaska, da mescalina, etc. Já o uso explícito dessas drogas em cena, além de celebrar a poesia de Jaceguai, sua relação ancestral com o Desejo, constituindo uma de suas práticas prazerosas mais intensas, configura ainda hoje um discurso político contundente contra a moral burguesa e a sociedade judaico-cristã, que tentam, seja no plano da Lei ou da microfísica dos poderes, submeter sistematicamente o corpo às suas tecnologias disciplinares higienistas. Em Jaceguai, a “ação ritual”, de fundo artaudiano, se dá muito longe de qualquer tipo de ascetismo, com ou sem drogas. Sustenta-se em temas absolutamente profanos - o que demonstra que o ritual não é um conteúdo nem uma forma, e está longe de se estabelecer no teatro através de uma relação meramente temática com o sagrado. Em *Tchecov é um cogumelo*, José Celso fala em

...um teatro sagrado, sem a abdicação do profano. Porque os dois vivem juntos, são inseparáveis. Na realidade, tudo é sagrado: a profanação é sagrada também. Não existe uma realidade, um deus, uma religião. Existem milhares de coisas, milhares de deuses; e milhares de deusas, principalmente. O teatro é uma religião de deusas, principalmente. O problema é que o teatro profano, hoje, é um teatro muito autoritário, quase que uma ditadura de um lado do teatro, o lado do mercado. [...] Ora, o Brasil é um país sincrético, um país com muitas divindades; o nosso teatro precisa se alinhar nessa constatação. Para ser vigoroso, para falar para todo mundo, teatro brasileiro tem que se libertar da ditadura do mercado, mas também de uma concepção judaico-cristã da vida, seja ela messiânica ou não.¹⁴⁰

O ritual no teatro, qual seja, engendra um dispositivo tão importante do performativo quanto o real e, em certa medida, ambos querem dizer a mesma coisa. A influência de Artaud sobre o Oficina irá se fundir, portanto, a uma inclinação cada vez mais intensa do grupo às tradições religiosas afro-brasileiras e ao que há de “encantatório” e “alquímico” – para usar duas expressões artaudianas - no candomblé, no carnaval, no samba e no futebol. Longe de se tratar de um movimento restrito ao campo das ciências sociais e aos estudos da performance, a secularização do ritual no contexto contemporâneo é um dado da contemporaneidade, agravado pela acentuação do capitalismo global e seus regimes de produção de subjetividade. Esse distanciamento da voz do mito - falo dos novos científicismos do século XXI, da mercantilização da “magia” em toda sorte de esoterismo e da redução da experiência do sagrado à pauta moralista das instituições religiosas - tem atuado no sentido diametralmente inverso daquilo que Artaud quisera para a arte e para a vida. É como se para a cólera do seu espírito não só o teatro não teria alçado voo a níveis metafísicos da existência (restando aqui e ali apenas uma ou outra experiência deste grau)

¹⁴⁰ CORRÊA, 1998, p. 230 – 241.

como o que restava de metafísico na vida, os sistemas sagrados de culturas arcaicas, têm sido insistentemente esmagados por tecnologias disciplinares e homogeneizantes. Jaceguai sabe disso, e por isso mesmo insiste em fazer do teatro um lugar de encontro dos corpos, um *teato* ou uma “ação ritual” que nada tem de ascética. Com o Tchecov de *As Três Irmãs*, tendo Artaud apenas como uma experiência de fundo, é que - ao menos em termos de uma genealogia dos seus espetáculos - o ritual começa a constituir de maneira indissolúvel a prática cênica de Jaceguai. Nos anos 90, com *As Bacantes*, de Eurípedes, e com *Pra dar um fim no juízo de Deus*, Jaceguai afundaria aí sim no abismo do pensamento de Artaud, onde Deus é igual a Merda, e o ritual no sentido de uma “religião sem religião”¹⁴¹ se consolidará como um dos elementos, senão o elemento mais definitivo da *pulsão performativa* de Jaceguai.

...porque o teatro não é essa parada cênica em que se desenvolve virtual e simbolicamente um mito, mas esse cadinho de fogo e de verdadeira carne em que, anatomicamente, pela trituração de ossos, de membros e de sílabas os corpos se refundem, e se apresenta fisicamente e ao natural o ato mítico de se fazer um corpo.¹⁴²

As Três Irmãs, 1972. Praia de Boraceia, litoral paulista. Elenco do Oficina durante experimentos com mesalina para a montagem. Fotografia desconhecido. (AEL - Acervo Edgard Leuenroth – UNICAMP. Fundo Teatro Oficina)

¹⁴¹ GROOWSKI, Jerzy apud VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro**. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 251.

¹⁴² ARTAUD, Antonin. apud VIRMAUX, 1978, p. 321.

As Três Irmãs, 1972. Praia de Boraceia, litoral paulista. Fotografia desconhecido. (AEL - Acervo Edgard Leuenroth – UNICAMP. Fundo Teatro Oficina)

2.8. Um “Desejo do Fora” (Anos 80)

Em 1969, enquanto o Oficina apresentava em Jaceguai 520 *Na Selva das Cidades*, era construído na região central de São Paulo o Elevado Presidente Costa e Silva, o “Minhocão”. Na peça, como vimos, o grupo levava ao palco experimentações que evisceravam a crise interna vivida desde *Galileu Galilei*, mas dava também as primeiras pistas de um interesse radical pelas questões sociais que fulguravam em seu entorno urbano. A encenação - que parecia à beira do abismo, do colapso total - colocava o tema da metrópole em evidência. O cenário, projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi, era constituído de um ringue de boxe onde Garga (Renato Borghi) e Schlink (Othon Bastos) empreendiam uma luta literalmente devastadora. Lina tinha que refazer o cenário semanalmente com materiais retirados das obras do Elevado, que modificava completamente a paisagem nas redondezas do teatro, no bairro do Bixiga. A faixa onde se lia “São Paulo, a cidade que se humaniza” tornava evidente a analogia entre a Chicago fictícia da trama de Brecht e a São Paulo no auge dos conflitos com o Regime Militar do espetáculo dirigido por José Celso. A exogenia de Jaceguai, o

sentido político e estético de sua presença na cidade - que só hoje, mais de 40 anos depois de *Na Selva*, podemos mensurar melhor – teria naquela faixa um dos seus marcos de fundação, com uma inclinação para o povo, para a antropofagia dos seus ritmos e ritos e a incorporação destes à sua atividade teatral. É nos anos 80, porém, no alvorecer de uma luta jurídica interminável pela conquista do seu espaço e das condições necessárias para trabalhar nele, que o grupo consolidará junto à cidade de São Paulo aquilo que Mauro Meiches chamaria de “O Desejo do Fora”.

Em *Uma Pulsão Espetacular*, Meiches menciona que, em meados do ano de 1981, José Celso e os então integrantes da Associação de Energias e Trabalhos de Comunicação Sem Fronteiras Uzyna-Uzona teriam anunciado um “rito de passagem” que se realizaria no dia 10 de agosto de 1981, quando o grupo receberia o título de propriedade do teatro na rua Jaceguai, 520¹⁴³. Já em 1980 uma matéria da Folha de São Paulo anunciava: “Silvio Santos pode acabar com o Oficina”¹⁴⁴. O grupo empresarial do apresentador de TV demonstrava interesse na compra do prédio do teatro junto aos seus proprietários para a construção de um empreendimento comercial que ocuparia todo o terreno. O Oficina, como locatário do prédio há 20 anos, tinha preferência na compra do imóvel, e conseguiu a primeira parcela do pagamento mobilizando um show com grandes nomes da música brasileira e da televisão, realizado no Ginásio do Ibirapuera, no dia 30 de novembro de 1980. Já o “rito de passagem” do ano seguinte citado por Meiches (assim como praticamente tudo que foi planejado pelo Oficina nesta década) não poderia ser levado a cabo por falta de verbas para sua realização. Meiches, profundamente interessado nessa história pulsional de Jaceguai - história daquilo que ali aconteceu enquanto Desejo - afirma que o “rito” celebraria a compra e a reforma do teatro, com a passagem do Oficina para uma fase “industrial” (Uzyna) e a transformação física do espaço em uma rua.

[O rito] aconteceria numa segunda-feira, começando às 17 horas para entrar noite adentro até a madrugada. Seria a noite de recebimento do título de propriedade. Começariam a *dissolver* as paredes (não usa mais o verbo *destruir*) ‘que nos separam da vida da cidade’. Fruto de um movimento que pede ar, o teatro seria transformado em rua, passagem, das e para as pessoas que descobriram o espaço do Oficina.¹⁴⁵

¹⁴³ MEICHES, Mauro Pergaminick. **Uma pulsão espetacular**: psicanálise e teatro. São Paulo: Escuta, 1997.

¹⁴⁴ GONÇALVES FILHO, Antônio. Silvio Santos pode acabar com o Oficina. **Folha de São Paulo**, 13 nov., 1980.

¹⁴⁵ MEICHES, 1997, p. 126. [grifos do autor]

Mas a década não seria em nada favorável à reconstrução de Jaceguai. A análise de Meiches – na contramão das críticas que à época deram a José Celso o título de “decano do ócio” – enfatiza, à luz da psicanálise, o período como um período produtivo do grupo, a despeito da condição sofrível (mas nem por isso menos festiva) com queurgia em tocar seus projetos teatrais. O autor destaca três dos muitos *teatos* produzidos pelo Oficina nesta década: uma leitura de *Acords*, feita nos escombros de Jaceguai 520, em 25 de janeiro de 1986¹⁴⁶; uma leitura do projeto de encenação da adaptação de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha; e sucessivas “celebrações báquicas” de *As Bacantes*, de Eurípedes¹⁴⁷. Dentre estas, a pitoresca invasão do Oficina Uzyna Uzona ao escritório do então deputado Paulo Salim Maluf, quando o político acabou interpretando a personagem de Penteu, a convite da atriz Elke Maravilha (“Gracinha, você faz o Penteu e eu o Dioniso, tá legal?”¹⁴⁸). O grupo teria ido ao escritório para cobrar um cheque de Cr\$ 500 milhões prometido pelo deputado visando à reforma do teatro e à montagem da peça.

Eram 11h30 da manhã de ontem, e na agenda de Maluf constava apenas um encontro com Zé Celso para a discussão do assunto. [...] Na avenida mesmo, eles iniciaram a representação de **O Homem e o Cavalo**, parando o trânsito e atraindo os moradores e funcionários de firmas das redondezas. Avisada por Zé Celso, a imprensa compareceu, acrescentando à confusão o corre-corre de fotógrafos, cinegrafistas e repórteres. Surpresos, políticos e correligionários não entendiam o que estava acontecendo.

Mas seguiram a trupe até a entrada da sala reservada do deputado. Ao meio-dia em ponto, Maluf apareceu, perfeitamente à vontade em meio ao **happening**. Foi quando, convidado por Elke Maravilha, aceitou sem hesitar contracenar com ela um dos diálogos do texto de Eurípedes.¹⁴⁹

Ações como essa, ao longo dos anos 80, no entanto, estão longe de se configurarem como uma simples opção artística do grupo, tendo sido mais propriamente uma saída – talvez a única possível – para que uma companhia teatral com tamanho anseio de totalidade mantivesse vivo seu Desejo criador, dentro da bolha de austeridade econômica em que todo o segmento cultural do país vivia à época. O caso do Oficina, como bem o definiu Meiches,

¹⁴⁶ Retomarei essa leitura de maneira detalhada no IV capítulo.

¹⁴⁷ As três peças seriam montadas integralmente ao longo das décadas seguintes. Além de *Acordes*, em 2012, *Bacantes* estrearia em 1996 e *Os Sertões* (a obra completa – *A Terra*, *O Homem 1*, *O Homem 2*, *A Luta 1* e *A Luta 2*), estrearia em 2006.

¹⁴⁸ GONÇANVES FILHO apud MEICHES, 1997, p. 242.

¹⁴⁹ ZÉ CELSO encontra Maluf. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 15 jan., 1986. [grifos originais]

é o caso de uma “trajetória que colidiu com a história”¹⁵⁰. Aquilo que chamo de *pulsão performativa* foi, nesse sentido, responsável por manter vivo o grupo neste período, impedindo que interrompesse completamente suas atividades e fomentando, pouco a pouco, aquilo que uma década mais tarde viveria a plenos pulmões - agora sim, em escala de produção “industrial”. Mas até lá, num longo período compreendido mais ou menos entre os anos de 1979 e 1993, não foi senão da performance - que é como posso chamar nesse contexto específico esse tanto de ações improvisadas, provocadoras, efêmeras, de tão notável fragilidade estética quanto avassaladora contundência política, obras construídas no corpo a corpo com o público –, não foi senão da performance que se nutriu Jaceguai.

O acontecer condensado firmou-se como estilo desse grupo que não pôde, nesse período, executar plenamente seus projetos. A urgência ditou a maneira. Assediado pela contingência, ele urrou contra a impontualidade de que foi vítima, toda vez que alcançou a possibilidade de comunicar-se. Tal foi sua riqueza e perda.¹⁵¹

“O Desejo do Fora”, portanto, remeteria não apenas à necessidade de Jaceguai de se colocar fora da Linguagem - mediante a dissolução total das fronteiras entre arte e vida, da transmutação do teatro em rito, da “comunicação direta” no acontecimento teatral. Por “Desejo do Fora” podemos entender também o incurável desejo do outro, cuja natureza dentro do circuito pulsional, nos ensina Meiches, é para todos os casos o de não ser jamais alcançado plenamente pelo desejo, mas tão somente “contornado” por este. Tal tendência inesgotável para “devorar” as manifestações culturais do povo (seu outro de classe) está presente, sem dúvida, no código genético de Jaceguai – não à toa o símbolo do Oficina foi desde sua fundação em 1958 uma bigorna. Se nos primeiros anos do grupo, tal tendência ficou atrofiada na escolha de dramaturgias que propiciassem a reflexão sobre questão política brasileira, e anos depois este “Desejo do Fora” tenha significado um avanço sobre os corpos do público, foi só nos anos 80, contudo, que o povo se tornou a verdadeira força-de-trabalho do grupo, e esse “Desejo do Fora” a própria razão de ser do projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi e Marcelo Suzuki, decidido a atingir o “intervalo zero”¹⁵² entre a rua e o teatro.

¹⁵⁰ MEICHES, 1997, p. 244.

¹⁵¹ Ibid., p. 244.

¹⁵² Ibid., p. 131

Desde a sua retomada, em 1979, Jaceguai 520 sediou inúmeros eventos populares, como os almoços semanais da “Cantina Cabaret de Zuria”¹⁵³ e as festas do “Forró do Avanço”. O Oficina se refazia pelas mãos de membros do Movimento Negro, sambistas do Bixiga, artistas emigrantes nordestinos tais como Edgar Ferreira, Surubim Feliciano da Paixão e Sandy Celeste, que passavam a integrar ativamente o coro de Jaceguai. “PARA VER A LUZ DO SOL”, carta manifesto de 1980, nos oferece uma dimensão do quanto Jaceguai se tornava à época um ponto de confluência da cultura popular na cidade de São Paulo.

Em 1979, o OFICINA abriu espaço para a música e o trabalho de artistas que não tinham acesso à imprensa, às gravadoras, às rádios, à televisão, aos teatros, enfim... [...] Logo o espaço foi ocupado e o palco virou uma praça pública de interior caboclo. A rua veio para dentro do teatro [...]. O espaço foi ocupado por gente de baixo, com o 4º extrato da população, anônimos mas verdadeiros artistas, gente que faz parte da turma do ‘bate-cartão’, da marmita, dos cr\$ 250 por dia, vindos da mata, do sertão, da roça, da catineira e de todos os recantos do Brasil.¹⁵⁴

Zuria, a Papina, por volta de 1984. Teatro Oficina. Fotografia desconhecido. (AEL - Acervo Edgard Leuenroth – UNICAMP. Fundo Teatro Oficina)

¹⁵³ Zuria é Marinita Fagundes da Rocha, a Papina, como alguns a chamavam em Jaceguai 520. Alagoana, nascida em 1930, tornou-se empregada doméstica e cozinheira de José Celso e Renato Borghi em 1968. Foi uma das responsáveis pela manutenção do teatro ao longo dos anos de exílio do grupo. Nas palavras de Alessandro Leivas, “Alimentava em casa e no teatro os artistas integrantes do Oficina, o público, e generosamente, a preços baratos, os moradores do bairro, inclusive os funcionários do grupo Silvio Santos. Aproximou os cirandeiros nordestinos que trabalhavam como pedreiros, peões de obra, entre eles o Feliciano da Paixão, o Surubim. Permaneceu fiel nos anos de perseguição política, escondeu Zé Celso e enfrentou a polícia.” [Texto inédito escrito por Alessandro Leivas]. Zuria foi cozinheira do Oficina até meados dos anos 80. Na temporada de *Macumba Antropófaga* em 2012, os atuadores Alessandro Ubirajara e Bruno Nogueira, além de Danielle Rosa, assumiram a cozinha do teatro. Em *Acordes*, juntou-se a eles a chefe de cozinha Bia Magalhães.

¹⁵⁴ Carta manifesto *Para ver a luz do sol*. (AEL-UNICAMP. Fundo Teatro Oficina)

José Celso e o então Oficina 5º Tempo retomavam suas atividades no Brasil estreando nas ruas *O Ensaio Geral para o Carnaval do Povo*. O teatro era baseado na cena do “Carnaval em Florença” de *Galileu Galilei*. O *Ensaio*, “na manhã ensolarada de terça-feira, 1º de maio” de 1979, começou no Marco Zero da cidade de São Paulo e firmou-se na Praça da Sé. A “festa guerreira”, como a definiu José Celso, “espantou” o povo mas também conseguiu com que ele “participasse ativamente”.

Era de donas de casa, engraxates, velhinhos, e os mais variados tipos, a composição dessa massa que só arredou da Praça da Sé, quando por volta das duas horas da tarde o grupo se retirou para o Oficina, ainda seguido por uma multidão que queria mais. [...] A integração foi total. O povo cantou, quis ajudar a derrubar a Pirâmide Social, feita de costas para a Catedral e uniu-se em círculo, de mãos dadas.¹⁵⁵

A circulação de *O Ensaio Geral para o Carnaval do Povo* pelo Brasil no mesmo ano, no entanto, renderia ao grupo ainda mais uma censura. No dia 8 de novembro de 1979, nos auspícios da reabertura política, o Departamento de Polícia Federal suspendia por 180 dias todas as atividades de Jaceguai, devido às apresentações da peça em Brasília, nos dias 15 e 16 de novembro, e a uma apresentação em Aracajú, durante as quais o grupo teria fugido “completamente ao que fora aprovado pela Censura Federal”, apresentando “ofensa ao decoro público”, “indução aos maus costumes” e ferindo “a dignidade e o interesse nacional”¹⁵⁶. A nota se refere, ao que parece, às cenas de nudez e, em especial, àquela em que integrantes do grupo dançavam nus sobre a bandeira nacional.

¹⁵⁵ NATALE, Denise. Ensaio para um carnaval do povo. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 06 maio, 1979.

¹⁵⁶ TE-ATO Oficina está suspenso por 180 dias. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 09 nov., 1979. (Sem autor)

Ensaio geral para o carnaval do povo, 1º de maio de 1979. Centro de São Paulo. Na faixa, lê-se: “APAIXONADOS DO MUNDO INTEIRO UNI-VOS”. Fotógrafo desconhecido. (AEL - Acervo Edgard Leuenroth – UNICAMP. Fundo Teatro Oficina)

Mais uma vez na história de Jaceguai a *pulsão performativa* fazia valer o seu impacto frente ao código estabelecido pelo texto teatral. Os censores - ao modo de baluartes da tradição dramática - acreditavam que a cena é ou deveria ser apenas uma realização do texto; isentavam a performance do fenômeno teatral e criam que o corpo deve ser o resultado seguro da ideia de corpo, ideia esta que o deve anteceder. Só que não. Em fricção com o povo, nas ruas ou mesmo dentro do seu espaço aberto, Jaceguai ofenderia sistematicamente ao longo dos anos 80 não apenas o “decoro público” ou “a dignidade e o interesse nacional”, mas junto a eles o cânone de uma teatro textocêntrico, e que tem no palco um lugar muito bem definido, onde atores e público pensam ter assegurado o direito de seus corpos e de suas cucas de saírem ilesos da experiência teatral. O entendimento dessas origens da relação do Oficina com a cidade, com o bairro do Bixiga e, fundamentalmente, com aqueles que movem os dentes mais duros desta engrenagem, nos dará mais adiante - espero - estorvo para compreender como as respostas do povo ao prólogo urbano da *Macumba*, pelas ruas do Bixiga, se integravam a uma dramaturgia aberta, que contava a todo momento com a

possibilidade eminente das devorações da cidade. É a histórica inteligência de Jaceguai em tornar bem-vinda a voz dos “miseráveis”, dos “rotos”, das “flores dos esgotos”¹⁵⁷.

2.9. Nietzsche e *O Nascimento da Tragédia*

O jovem Nietzsche traz à tona a famosa oposição entre Apolo e Dionísio que será revisitada ao limite pelo teatro e por toda filosofia da arte do século XX. Os dois deuses são tratados por Nietzsche como duas forças opostas e complementares da natureza; dois impulsos que figuram lado a lado na base de toda criação artística. Apolo, o “resplandecente”, “deus dos poderes configuradores” e da “bela aparência”¹⁵⁸ é associado pelo filósofo ao mundo dos sonhos e àquilo que Schopenhauer já havia chamado de *principium individuationis* – o que faz com que um homem permaneça serenamente indiviso e coeso em meio às tormentas da vida e aos “poderes titânicos da natureza”¹⁵⁹. Dionísio, por sua vez, é associado à embriaguez, à orgia e à alegria, mas é também “aquele deus que experimenta em si os padecimentos da individuação”, o deus sofrido e “despedaçado” em honra do qual se alcança a unificação extática e o “auto-esquecimento”.¹⁶⁰

Apolo e Dionísio estão na base do nascimento da tragédia ática. É a história desta tragédia, aliás, e a sua progressiva degradação em “drama burguês”, que interessa ao jovem Nietzsche. Ela teria se originado de rituais vividos por um coro satírico, que o filósofo diz ter sido inicialmente composto “apenas de seres servis e baixos”, “sátiros caprinos” que se reuniam para festejar, dançar, se embriagar e entoar cânticos de adoração a Dionísio (ditirambos), e cujas evidências estariam espalhadas não só pela Grécia mas por “todos os confins do mundo antigo”¹⁶¹.

¹⁵⁷ Fragmentos do poema de Cruz e Souza, *Litania dos Pobres*, cantado nas ruas, durante o prólogo de *Macumba Antropófaga*. (Cf. CRUZ E SOUSA, João da. MURICY, Andrade (org.). **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.)

¹⁵⁸ NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 26.

¹⁵⁹ Ibid., p. 33.

¹⁶⁰ Ibid., p. 27.

¹⁶¹ Ibid., p. 30.

Quase por toda parte, o centro dessas celebrações consistia numa desenfreada licença sexual, cujas ondas sobrepassavam toda vida familiar e suas venerandas convenções; precisamente as bestas mais selvagens da natureza eram aqui desaçaimadas, até alcançarem aquela horrível mistura de volúpia e crueldade que a verdadeira “beberagem das bruxas” sempre se me afigurou ser.¹⁶²

Neste estado original da tragédia, onde não havia ainda teatro senão apenas um desmedido rito religioso, o deus era irrepresentável, ou como afirma Jacó Guinsburg, “imaterial”¹⁶³. Dionísio não ocupava qualquer espaço entre os participantes do rito, não atraindo para si os olhares da festa. Não há neste ponto espectador, porque não há o que ver. Há apenas a orgia, o “quebrantamento do indivíduo e sua unificação com o Ser-primordial”¹⁶⁴. O deus encontra-se aqui, segundo Guinsburg, projetado “no palco interior da vidência”.

A constituição ulterior do coro da tragédia é a imitação artística desse fenômeno natural; nela foi então realmente necessário proceder a uma separação dos espectadores dionisiacos e dos encantados servidores dionisiacos. Mas cumpre ter sempre presente no espírito que o público da tragédia ática reencontrava a si mesmo no coro da orquestra e que, no fundo, não se dava nenhuma contradição entre público e coro: pois tudo era somente um grande e sublime coro de sátiros bailando e cantando...¹⁶⁵

A evolução da tragédia, para Nietzsche, e conseqüente afastamento do trágico, pressupõe uma dominação gradativa da cultura apolínea sobre aquele “êxtase dionisiaco” original. Arquiteticamente, a *orkhestra*, esse lugar onde “tudo era somente um grande e sublime coro de sátiros bailando e cantando...”, vai perdendo lugar para a *skene*, uma estrutura geralmente de madeira, explica Guinsburg, onde os primeiros dramas se passavam. O *theatron* (“lugar de ver”), quase que de maneira espelhar, vai também se desenvolvendo, formando uma espécie de ferradura, que vai imprensando a *orkhestra* na *skene*. No centro de tudo, o altar do deus, o *thymele* mantém acesa a função ritual no coração daquilo que já se configurava como espetáculo, nas tragédias de Sófocles, Ésquilo e Eurípedes. O coro ditirâmico, antes a própria manifestação do trágico e toda a sua razão de ser, vai adquirindo o feitio de uma personagem, cujo papel era o de excitar os ouvintes até a expurgação total do terror e da piedade (catarse).

¹⁶² NIETZSCHE, 2007, p. 30.

¹⁶³ GUINSBURG, Jacó. Nietzsche no teatro. In: NIETZSCHE, 2007, p. 155.

¹⁶⁴ NIETZSCHE, op. cit., p. 58.

¹⁶⁵ Ibid., p. 55.

...originalmente a tragédia é só “coro” e não “drama”. Mais tarde se faz a tentativa de mostrar o deus como real e de apresentar em cena [*darstellen*], como visível aos olhos de cada um, a figura da visão junto com a moldura transfiguradora: com isso começa o “drama” no sentido mais estrito. Agora o coro ditirâmico recebe a incumbência de excitar o ânimo dos ouvintes até o grau dionisíaco, para que eles, quando o herói trágico aparecer no palco, não vejam algum informe homem mascarado, porém uma figura como que nascida da visão extasiada deles próprios.¹⁶⁶

Ao passo que o coro trágico serve ao drama, a tragédia vai descambando em uma afirmação racional do ideal socrático. Sócrates é visto por Nietzsche como aquele que distanciará o povo heleno de sua verdade mítica fundamental, ao reduzir a experiência metafísica do mundo a uma dedução do pensamento crítico-analítico, na mesma medida em que a obra de Eurípedes abreviaria o sentimento trágico a um conjunto de ações movidas pelo herói. Mas a tragédia helena nunca teria deixado de celebrar Dionísio, o “proto-herói” que fulgura por detrás das máscaras de Prometeu, Édipo e tantos outros. No fundo, segundo Nietzsche, é a história do deus sofredor, deus que quando criança fora despedaçado pelos Titãs e que há de renascer como Zagreus, ao mesmo tempo o despedaçado e o amalgamado à Unidade do mundo, é a história desse deus que as tragédias não se cansam de retomar. Com isso, Nietzsche resume aquilo que dirá ser:

...a doutrina misteriosófica da tragédia: o conhecimento básico da unidade de tudo o que existe, a consideração da individuação como causa primeira do mal, a arte como a esperança jubilosa de que possa ser rompido o feitiço da individuação, como pressentimento de uma unidade reestabelecida.¹⁶⁷

A leitura de *O Nascimento da Tragédia* em muitos momentos parece ser a de uma antevisão da história do teatro radical do século XX, e do nascimento da performance enquanto linguagem, no que concerne ao desejo tanto de um como da outra de gerar uma arte indistinta da vida, de viés “metafísico”, festivo ou sacrificial, capaz de dissipar a sua aura espetacular na copresença real dos corpos. Evidentemente, uma leitura tão envergada exigiria arrefecer o ardor sagrado da origem da tragédia a partir do coro ditirâmico; movê-la do grau zero de unificação e inconsciência que, segundo Nietzsche, caracterizava os remotos cultos em honra de Dionísio. É preciso ter em vista que tanto o campo da performance hoje quanto teatros como o Oficina vão necessariamente sobreviver em meio a regimes mais complexos de conciliação entre o transcendental e o imanente, o sagrado e o político, o pulsional e o teatral.

¹⁶⁶ NIETZSCHE, 2007, p. 59.

¹⁶⁷ Ibid., p. 67. [grifos do autor]

Assim, Jaceguai não admitirá purismos que o façam sucumbir ao rejeitar o “ouro” do qual, bem sabe, necessita para satisfazer os seus Desejos e realizar sua Feitiçaria. O dionisismo em Jaceguai 520 o levará sim a atuar na contracorrente do business teatral - que demanda espetáculos enxutos, de consumo rápido e seguro, na linha do “politicamente correto” -, mas com inteligência e pragmatismo. Trata-se de não fazer do teatro mais uma tecnologia disciplinar dos corpos, e de fundar no *aqui-e-agora* de suas encenações um espaço de fluxos corporais contínuos, um êxtase que nem sempre, ou quase nunca, coincidirá com a pauta utilitária das políticas culturais de agora e com o superficialismo do teatro comercial, mas não raramente devorará seus acertos – o que leva o Oficina a ir com a intransigência metafísica tanto do jovem Nietzsche quanto de Artaud apenas até certo ponto.

2.10. *Bacantes* (1996)

Mauro Meiches discute o ideário do coro do Uzyna Uzona baseado principalmente nas leituras que acompanhou de *As Bacantes*, de Eurípedes, quando a obra figurava de maneira pulsional no repertório de Jaceguai. O projeto de encenação da peça é visto por Meiches como um dos principais enunciadores do “Desejo do Antes” que, ao lado daquele “Desejo do Fora”, ajuda a fundar a “pulsão espetacular” do grupo. Nada era mais coerente, segundo o autor, do que “contar a história do deus que dá origem ao teatro e divide a paternidade deste com Apolo”¹⁶⁸ para um grupo que há tempos agonizava entre a intransigente realização do seu Desejo e a “proeza da cultura” em adiá-lo”¹⁶⁹. Ao abrir uma “discussão forte da imbricação entre o extático, confundido aqui com o prazeroso, e o racional, o civilizado, que tem a repressão do sensual como dogma”¹⁷⁰ a peça traduziria com precisão o ideário do Uzyna Uzona naqueles anos. O autor vê ainda na oposição entre os “representativos” e o “ralé” que marca a história do Oficina desde *Galileu Galilei* algo equivalente à oposição entre os dois impulsos que Nietzsche descreveu em *O Nascimento da Tragédia*.

Representar é tornar-se prisioneiro da ilusão apolínea, aquela que permite a instauração de uma forma, uma individualização. É apresentar-se sob a escolta de um nome, cujo limite está de certa maneira circunscrito. [...] De outro lado, em

¹⁶⁸ MEICHES, 1997, p. 203.

¹⁶⁹ Ibid., p. 200.

¹⁷⁰ Ibid., p. 199.

oposição aos representativos, está o coro. Pretensamente na “universalidade do estado dionisiaco”, ou almejando alcançá-la. De fato, o anonimato de que se reveste forja o sentimento necessário para a instauração da comunhão religiosa.¹⁷¹

Apoiado em Pierre Vernant, no entanto, Meiches oferece uma outra interpretação da função do coro na tragédia grega, segundo a qual a personagem representaria os interesses da *pólis*. Tal interpretação, de viés político, ao transferir para o coro a função de limitar as ações do herói trágico quando acometido pela desmesura (*hybris*), não poderá conviver pacificamente com a leitura nitzscheana. Meiches alfineta o ideário do Oficina acusando o descompasso que se estabelecia nos anos 80 entre o coro e o seu público toda vez que, no anseio de “falar de fora da linguagem”, terminava impondo o seu agir desmensurado à audiência. Esta fenda aberta entre os ideais do Uzyna e os interesses daqueles a quem se dirige foi, para Meiches, um dos principais obstáculos às realizações do grupo neste período.

Um coro que não representa mais a *pólis* perverte a sua função, ao retirar-lhe um lastro fundamental. Perde, consequentemente, seu elo com aqueles que o sustentavam. Querendo impor-lhe uma conduta, o coro se distancia da cidade, o “te-ato” se enuncia mas “seu” público não o escuta. Mais que isto, passa em certo sentido a temê-lo.¹⁷²

Na peça, estreada somente em 1996, o coro escolhe um homem do público, em quem é colocada uma cabeça de touro. Levado ao palco, esse homem-touro “não sabe que seu dia é hoje”¹⁷³. Todas as suas roupas serão surpreendentemente arrancadas pelas bacas, que travarão com ele a luta corporal que for necessária para realizar as vontades do deus Dionísio. O corpo do espectador aqui, violado, torna-se o corpo de um deus, sendo sagrado enquanto tal. Seu “estraçalhamento” quase nunca nos permitirá saber onde termina o desejo desse pequeno deus de comungar o rito nos oferecendo sua nudez e onde começa o seu constrangimento em ter que sustentar publicamente a sua “caretece”, ou mesmo onde terminaram suas forças físicas para resistir à ação. Por trás da cena, vigora a ideia de uma “expição” já levantada por René Girard¹⁷⁴, presente em diversas culturas primitivas e ainda na cultura contemporânea. Nela, o indivíduo (que pode ser um animal ou um semelhante) é sacrificado

¹⁷¹ MEICHES, 1997, p. 204-205.

¹⁷² Ibid., p. 51. [grifos do autor]

¹⁷³ A música entoada pelo coro de bacas é uma devoração do trecho inicial da música *Boi-Bumbá* de Waldemar Henrique, que diz “ele não sabe que seu dia é hoje”.

¹⁷⁴ Cf. GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

pela comunidade, em geral numa celebração que o sacraliza, para que esta comunidade reencontre sua harmoniosa convivência. Encenado por Jaceguai, sendo levado às últimas consequências físicas e morais, o “estraçalhamento” – que aqui é festivo, inspirado no boi-bumbá, folguedo típico do norte e nordeste do Brasil – remonta a estes ritos arcaicos, e pelas vias da violência real que a cena muitas vezes adquire, aproxima o espetáculo do sentimento trágico original.

Na eucaristia católica, a hóstia, "estraçalhada" pelo padre na missa e depois e comungada pelos fiéis, é uma versão light desta cena. Os deuses são alimentos e, quando estraçalhados pelos mortais, ressuscitam a força de vida neles e nos mortais. Só o Deus de um olho só e de "D" maiúsculo, não admite a prática dessa maravilha, ao vivo, no teatro. Infelizmente, ele é o Deus dos críticos e da maioria da mídia que ainda acredita no juízo final e no julgamento de Deus e por isso é cega para medir a grandeza do ato teatral da eucaristia que acontece todas as noites com o público, na Orgia do Rio ou de SP. É mentira quase tudo que se escreve sobre as "Bacantes". Dionisos é vitorioso, a cada noite. No dia seguinte, você vai ler o jornal e recebe um banho de água fria e moralismo.¹⁷⁵

A declaração acima foi motivada por certo imbróglio feito pela mídia após o cantor Caetano Veloso ter sido o “estraçalhado” da apresentação da peça na programação do Festival Rio Cena Contemporânea, em 1996. Na ocasião, o cantor foi despido pelas bacas sem oferecer resistência. Caetano também mamou em cena no peito da atriz Patrícia Winciski. A performance como um todo reverberou consideravelmente na mídia, ajudando a propagar a fama não só de um teatro nudista e sexualizado, como também de um teatro selvagem, onde o público pode ser a qualquer momento arrancado de sua poltrona e despido em cena – o que é menos uma verdade do que uma hipérbole do teatro civilizado e da sociedade de consumo que o engendra = quero consumir mas não quero ser transformado substancialmente por aquilo que consumo. Dirá Nietzsche

As virgens que, com ramos de loureiro na mão, se dirigem solenemente ao templo de Apolo e, no ensejo, entoam cânticos processionários, continuam sendo o que são e conservam seus nomes civis: o coro ditirâmico é um coro de transformados, para quem o passado civil, a posição social estão inteiramente esquecidos; tornaram-se os servidores intemporais de seu deus, vivendo fora do tempo e fora de todas as esferas sociais. Toda e qualquer outra lírica coral dos helenos é apenas uma extraordinária intensificação do solista apolíneo, ao passo que no ditirambo se ergue diante de nós uma comunidade de atores inconscientes que se encaram reciprocamente como transmutados.¹⁷⁶

¹⁷⁵ CORRÊA, José Celso Martinez. Por uma mídia do senso incomum. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 11 jul., 1996.

¹⁷⁶ NIETZSCHE, 2007, p. 57.

Vamos entender que *Bacantes* atualizaria em termos de uma tragédia - que será entendida por Jaceguai como “Tragicomediorgya”¹⁷⁷ - os embates entre performance e teatro nascidos em *Roda Viva*, tensionados em *Galileu Galilei* e esticados até limite nos anos 70 e 80, sob a forma de *teato*. Nestes embates, o coro do Oficina procurou exercer plenamente a função extática lembrada por Nietzsche, deixando ora aos “representativos”, ora à crítica, ora ao Estado, ora ao próprio público a missão de refrear o Desejo e cercar a *hybris*, reestabelecendo os limites do teatro. Não se trata, nem nunca se tratou, de um coro que tivesse por missão “representar os interesses da *pólis*”, mas sim de um coro que veio, inspirado pela contracultura, para indagar a própria ideia de representação e de *pólis*. Se isto resulta numa inversão da função original do coro grego, não se pode dizer que essa inversão se dá fora da afirmação de uma outra luta política: a luta pelo direito dos corpos de gozarem juntos, livremente, dentro e fora do acontecimento teatral. Os limites do teatro – principalmente a ideia de quarta-parede – serão, nesse sentido, questionados ao serem equiparados aos limites impostos ao corpo pelo Estado, pela Igreja, pela Escola, pela Família, pelo Mercado, sendo o coro ditirâmico o principal agente deste questionamento.

Bacantes exercerá na história de Jaceguai uma função definitiva, elevada à condição de protoespetáculo do grupo. Será uma fonte inesgotável para a cena e um centro permanente de irradiação dramaturgica, figurando nas entrelinhas de grande parte dos espetáculos seguintes do grupo a partir dos anos 90. Será quase sempre possível entrever nas encenações do Oficina o confronto entre um coro dionisíaco e personagens oníricos, sublimes ou tirânicos, que não é senão o embate entre o corpo (ou de uma certa visão de corpo como território ilimitado de prazer) e a cultura (ou de uma certa visão de cultura como castração). Dionísio *versus* Penteu. Tal confronto se dará em Jaceguai 520 mais notadamente em termos de um embate entre as tradições ritualísticas negadas pelo Brasil oficial e os discursos/práticas de poder instituídos, como revelará tão propriamente a montagem de *Macumba Antropófaga*.

¹⁷⁷ Neologismo de Jaceguai e subtítulo acrescentado a *Bacantes*. Mauro Meiches, em seu livro, especula que o termo é “Síntese única de um tempo teatral congelado a começar em encenação, em espetáculo, para aproximar-se paulatinamente da supressão do olhar na imersão do transe que engeguece. Para a orgia, são exigidos outros sentidos.” (MEICHES, 1997, p. 209-210.)

Bacantes, anos 80. Teatro Oficina. Ensaio. Fotógrafo desconhecido. (AEL - Acervo Edgard Leuenroth – UNICAMP. Fundo Teatro Oficina)

Bacantes, anos 2000. Teatro Oficina. Coro. Fotógrafo desconhecido. Disponível em <http://festivalruinascirculares.blogspot.com.br/2010/04/noites-performaticas.html> Acesso em 25 jul., 2014.

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO III

Macumba Antropófaga 2012

*Só a antropofagia nos une.*¹⁷⁸

Oswald de Andrade

Macumba Antropófaga estreou a 16 de agosto de 2011 em Jaceguai 520. Antes, uma apresentação na 9ª edição da Festa Literária Internacional de Paraty (Flip), no Rio de Janeiro, no dia 10 de julho do mesmo ano¹⁷⁹. O espetáculo foi levado ao evento ainda bastante inacabado, e marcou a estreia de um jovem grupo de atores - nem todos autodenominados atores - que compunha há cerca de um mês a primeira turma da Universidade Antropófaga¹⁸⁰. Em São Paulo, a temporada foi até o fim do ano e acabou sendo um teste de fogo para os recém-chegados. Para o ano seguinte só ficariam em Jaceguai 520 aqueles que demonstrassem habilidade com as suas pulsões e desejo de permanecer. Com isso, o elenco que reestrearía *Macumba Antropófaga* no ano de 2012 sofreria significativa redução, com a saída de muitos e a entrada de quatro novos atores: eu, Nash Laila, Tony Reis e Mayara Dellcarmo.

Neste capítulo, analiso a temporada de 2012, ocorrida sob uma tenda de circo armada no Terreno de Jaceguai. Divido o espetáculo, para facilitar a análise, em duas partes: a primeira compreende o seu prólogo, de aproximadamente 1h pelas ruas do bairro do Bixiga; a segunda abarcará os dois atos que compõem a peça, totalizando suas quase 6 horas de duração. Tanto num trecho quanto noutro procuro identificar elementos que revelem uma aproximação entre a prática cênica do Oficina e o campo artístico da performance, salvaguardando à *pulsão*

¹⁷⁸ Frase do Manifesto Antropófago. (ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropofágico. In: _____. **A utopia antropofágica**. 3ed. São Paulo: Globo, 2001, p. 47 – 52.)

¹⁷⁹ Versões anteriores do espetáculo foram apresentadas no entorno da obra de Hélio Oiticica *Magic Square #5*, exposta em Inhotim, Minas Gerais, no dia 11 de outubro de 2010; e no SESC da Avenida Paulista, em São Paulo, em maio de 2008, por ocasião dos 80 anos da publicação do Manifesto Antropófago, de Oswald de Andrade.

¹⁸⁰ Ailson Araújo, Alfredo Toné, Bela, Bella Rodrigues, Bruno Nogueira, Camila de Paula, Carina Iglesias, Carolina Castanho, Carolina Henriques, Danielle Rosa, Dora Smék, Felipe Benevides, Glauber Amaral, Iratan Gomes, Letícia Benetti, Pedro Uchoa, Renata Alcoba, Sue Vieira e Uedes Reis.

performativa de Jaceguai uma natureza própria, ao estar embebida de manifestações remotas da identidade cultural brasileira e de uma insistente *poética do gozo*.

3.1. O Prólogo

3.1.1. Memórias da cena

Dentro da tenda do Circo Zanni, juntamos as mãos do público formando uma grande cobra, a “Cobra Grande”, que parte para as ruas ao som do samba homônimo. No chamado “Portal da Abolição” (muro lateral de Jaceguai 520) cantamos “Atenção! / Abolição! / Atravessar!”, e aos gritos todos se desatam e partem correndo e cruzando a rua Abolição em direção a Casa de Dona Iaiá. O samba louva junto ao muro amarelo da Casa o nome de sua antiga residente louca. No alto das grades do casarão, vê-se Dona Iaiá, “incorporada” pela atriz Nash Laila, numa camisa de força ansiando por liberdade. Libertamos Iaiá dos seus grilhões e, tendo ela à frente, seguimos em direção ao antigo prédio do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), na rua Major Diogo. É lá que o “Samba da Cobra Grande” termina para a evocação da atriz Cacilda Becker, “incorporada” pela atriz Letícia Coura, que surge de dentro do prédio do teatro em reforma para a pista onde, a pedido do coro e do público, “incorpora” a pintora Tarsila do Amaral. Tarsila indica o novo caminho: rua Ricardo Baptista, nº 18. É uma das antigas moradias de Oswald de Andrade, onde o poeta escreveu *Um Homem sem Profissão*. Para lá, seguimos misturados ao público pagante e casual, cantando o *Diário Confessional* do poeta. Das janelas, cai papel picado. Mulheres com seus bebês de colo acenam sobre as lajes dos casarões. Crianças trelam no meio do cortejo. Carros buzina pedindo passagem. Do bar na esquina da rua São Domingos, nos vêm os olhares, os sorrisos dos ébrios. Aqui e ali, uma cara feia. Chegando ao endereço, evocamos Oswald de Andrade, “incorporado” pelo ator Marcelo Drummond, que aparece na janela do último andar do prédio e desce rapidamente de pijamas para beber leite quente de uma cabra trazida pelo coro de atadores. Enamorados, Oswald e Tarsila entram num carro preto e partem. O cortejo desce pela rua São Domingos cantando ao povo trechos da *Litania dos Pobres*, do poeta Cruz e Souza, em batida de rap. Ganhamos mais alguns corpos nas calçadas e acenos das janelas. Cantamos Cruz e Souza repetidas vezes até a esquina da Abolição com a rua Xavier Gouveia, na qual dobramos em direção à rua Japurá, onde entraremos na manha, bem bossa-nova. De mansinho, anunciamos o silêncio: “Lábios molhados / Cio Sagrado”. O inusitado

se repete quando um poeta, desconhecido, abre sua janela logo à entrada da rua e, aproveitando nosso silêncio, recita versos de Vinicius de Moraes, Oswald de Andrade, Manoel Bandeira, Fernando Pessoa. Apenas ao suave som de um tamborim e de algumas ressonâncias do coro, vamos embora, atravessando Japurá. Ao final desta rua, encontramos as grades que a privatizam, e erguemos os braços enquanto um ou dois de nós banham de ervas os metais da cerca. Vemos uma luz que vem de um buraco no muro ao fundo da rua privatizada. Um acorde nos convida a cantar “escalar / em doce arfar / num rebolar miudinho / de vagarinho / o morro da rua do Bixiga”. Subimos com o público até a rua Santo Amaro, onde encerramos nosso trajeto urbano, mais ou menos uma hora depois de iniciado, adentrando o Terreno do Grupo Silvio Santos (GSS) pela chamada “Oficina de Florestas” para semear, aos pés do Sambaqui onde se ajuntam escombros de antigos casarões do Bixiga, o Teatro de Estádio Oswald de Andrade. No Terreno, sob uma pequena tenda, nós e o público acompanhamos o glamoroso jantar de Oswald e Tarcila, onde tomam absinto com fios de ouro e comem duas rãs assadas que, ao serem deglutidas pelo casal, geram em seus corpos, agora nus, a descoberta da antropofagia. Som de *A Floresta Amazônica*, de Villa-Lobos. Nós, coro, formamos uma roda sob a árvore cesalpina para “incorporar” os índios antropófagos que irão à caça de Oswald. O público segue o casal em direção à lona de circo. Fim do prólogo urbano da *Macumba*.

3.1.2. Notas sobre *site-specific* e “teatro de invasão”

Embora o interesse em extrapolar o edifício teatral e partir para espaços originalmente construídos para outra função possa ser notado já entre as vanguardas artísticas¹⁸¹, no início do século XX, é nos Anos Sessenta que se proliferam, inicialmente no âmbito das artes visuais, as práticas de *site-specific*. Artistas americanos à época acharam por bem produzir obras que extrapolavam os espaços tradicionalmente reservados para os objetos de arte (galerias, museus, ateliês, etc.), questionando o confinamento deles e do próprio artista ao “cubo branco” – prerrogativa de um ideal de arte asséptico e provedor de um histórico enredamento da arte ao circuito da mercadoria. Daniel Buren, Robert Barry e Mierle

¹⁸¹ Nikolai Evreinov, por exemplo, fez a direção geral de uma realização marcante neste sentido, ao encenar no próprio Palácio de Inverno, em São Petersburgo, a 7 de novembro de 1920, *The Storming of the Winter Place* - uma reprodução quase literal do episódio marcante da Revolução de Outubro de 1917. (Cf. GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.)

Laderman Ukeles, dentre outros, passaram a interferir ou a simplesmente assumir como obras de arte espaços outros, que iam desde ruas, prisões, escolas, supermercados até espaços esmos, longínquos e inabitados. Tais trabalhos (como o emblemático *Spiral Jetty*, de Robert Smith, construído em abril de 1970 numa área deserta do estado de Utah, ou mesmo *Within and Beyond the Frame*, de Daniel Buren, feito em 1973 para além da John Weber Gallery, em Nova Iorque), quando não eram o próprio espaço específico, guardavam com ele uma relação de tal modo intrínseca que seria imprópria, para não dizer impossível, a tarefa de deslocá-los. Miwon Know, em um importante artigo publicado nos anos 90, intitulado *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specific*, considera que diversos fatores estão na base do surgimento destas práticas no âmbito das artes.

A (nova-vanguardista) aspiração de exceder as limitações das linguagens tradicionais, como pintura e escultura, tal como seu cenário institucional; o desafio epistemológico de realocar o significado interno do objeto artístico para as contingências de seu contexto; a reestruturação radical do sujeito do antigo modelo cartesiano para um modelo fenomenológico da experiência corporal vivenciada; e o desejo autoconsciente de resistir às forças da economia capitalista de mercado, que faz circular os trabalhos de arte como mercadorias transportáveis e negociáveis – todos esses imperativos juntaram-se no novo apego da arte à realidade do site.¹⁸²

Mas a primeira acepção de “site” como um lugar estritamente real, tangível e imóvel vai, segundo a autora, dando lugar a uma outra, que expande a noção de “site” até os espaços simbólicos de uma determinada cultura, as tramas políticas e econômicas específicas deste lugar, que ao artista intervencionista caberia descortinar. Este avanço do *site-specific* sobre lugares simbólicos vai permitindo pouco a pouco, a partir dos anos 80, que “a garantia de uma relação específica entre um trabalho de arte e um “site” não [esteja] baseada na permanência física desta relação [...], mas antes no reconhecimento da sua *impermanência* móvel, para ser experimentada como uma situação irrepetível e evanescente”¹⁸³. A “desmaterialização” dos espaços e o “desapego” do real enquanto instância física, assim, foi transformando a prática *site-specific* (ao menos a norte-americana), daquilo que era inicialmente uma “crítica da autonomia a-histórica do objeto de arte”, em uma “rede de fluxos sem âncora”, fundada na compreensão de que discursos também são *sites*, agora capazes de circular como mercadoria. O *bumm* destas “narrativas discursivas” como *site*,

¹⁸² KNOW, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site specificity. Trad. Jorge Menna Barreto. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 17, p. 167-187, 2012.

¹⁸³ Ibid. [grifos da autora]

sejam elas engendradas pelo próprio artista que sedia sua obra em um conjunto de conceitos, sejam elas narrativas de uma comunidade outra, específica, onde o artista assenta sua obra, conduz ao inebriante momento em que é menos na dureza das paredes, na retidão das linhas, nos graus dos ângulos, nos volumes dos volumes ou nos planos dos planos, e mais no arcabouço simbólico, nos fluxos históricos, políticos, intelectuais, afetivos; é neste patrimônio imaterial que o artista vai ter que sustentar a sobrevivência da sua crítica institucional e tecer o seu fazer poético.

A característica marcante da arte site-oriented hoje é a forma como tanto a relação do trabalho de arte como localização em si (como site) *como* as condições sociais da moldura institucional (como site) são *subordinadas* a um site determinado *discursivamente* que é delineado como um campo de conhecimento, troca intelectual ou debate cultural [...] Deste modo, diferentes debates culturais, um conceito teórico, uma questão social, um problema político, uma estrutura institucional (não necessariamente uma instituição de arte), uma comunidade ou evento sazonal, uma condição histórica, mesmo formações particulares do desejo, são agora considerados sites.¹⁸⁴

No campo da performance, a noção de *site-specific* se enroscará àquilo que vem sendo chamado há algumas décadas de “intervenção urbana”, na medida em que partilham um mesmo projeto de extrapolação das paredes que confinam a atividade artística em fórum privado. O espaço público - em particular aqueles de alta circulação, as cidades - começa a ser ocupado, a partir dos Anos Sessenta, por toda sorte de ações, individuais e coletivas, que de uma maneira geral, visam tirar a arte dos seus confins e tornar público um leque bastante amplo de temas, mais ou menos políticos, mais ou menos estéticos. São artistas do mundo inteiro que levam seus corpos às ruas dando suporte a uma gama original e bastante diversa de signos (vestes, gestos, palavras, objetos anexados ao corpo, etc.), chamando atenção de todos e causando interrupções na vida cotidiana, na mesma medida em que dela pretendem se nutrir.¹⁸⁵

¹⁸⁴ KNOW, 2012. [grifos da autora]

¹⁸⁵ É digno de nota o trabalho de Flávio de Carvalho, artista brasileiro que já no ano de 1931 foi às ruas do centro de São Paulo para caminhar, de boné, no contrafluxo de uma Procissão de Corpus Christi – o que lhe rendeu quase um linchamento. Anos depois, em 1956, Flávio causaria escândalo indo às ruas da cidade com seu *New Look* - “uma blusa de manga curta e folgada, um saiote, um chapéu de abas largas, todos feitos com tecidos leves, sandálias e meia arrastão” (CARVALHO, Flávio. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=677&cd_idioma=28555). Acesso em 10 jul., 2014.) Além de Flávio, são incontornáveis, historicamente, no Brasil, as intervenções urbanas de grupos como 3NOS3, Viajou Sem Passaporte, Manga Rosa, e de artistas como Paulo Bruscky e Artur Barrio.

Invasora também do campo teatral, a ideia de *site-specific* passa a constituir amplamente, ora como qualidade estética, ora também como método de criação¹⁸⁶, o discurso da encenação contemporânea. Hans-Thies Lehmann considera o “site-specific theatre” uma das categorias constitutivas da “estética pós-dramática”¹⁸⁷. A tradição dramática e seu ideal ilusionista, como demonstra o autor, teima em querer apagar os lugares reais onde levam a cabo seus espetáculos. A obra dramática deve centrar-se na construção fabular, nos lugares ficcionais indicados pelo texto, de modo que o edifício teatral (os detalhes da sala, as paredes da caixa cênica, o maquinário do palco, etc.) torna-se um empecilho à recepção do público. O que torna um “site-specific theatre” relevante dentro da cena contemporânea é o fato dele tornar o espaço específico “co-participante” da obra, ao ser encarado como um “segmento da comunidade de atores e espectadores”¹⁸⁸. Já o encontro da encenação com “espaços heterogêneos” traduz, ao menos no âmbito do “teatro pós-dramático”, menos a dependência do espetáculo a um *locus* específico do que o desejo nômade de ativação e passagem do teatro para “situações cotidianas”.

O deslizamento para fora do teatro vem problematizando aquilo que já se conhecia como “teatro de rua” ou aquelas manifestações populares, “para-teatrais”, que invadem desde há muito espaços públicos. É nesse sentido que o professor André Carreira, ao pensar o “teatro de rua” nos interstícios de sua relação poética com as cidades, preferirá falar em um “teatro de invasão”. O termo “invasão”, segundo ele, traduz o momento atual em que o avanço da cena sobre a rua se faz em franco diálogo com seus “fluxos”, compreendendo a própria cidade, seu patrimônio simbólico, afetivo e arquitetônico como um “ambiente” – “mutável e suscetível tanto às grandes intervenções, como aos micro-movimentos de ocupação”¹⁸⁹. Ao falar em “invasão”, no entanto, Carreira não se refere a um teatro que “apenas se impõe ao espaço de convivência, se não que penetra as tramas fundamentais da cidade convocando os transeuntes a ser parte da construção do discurso cênico”¹⁹⁰.

¹⁸⁶ Cf. BARRETO, Jorge Menna. **Lugares moles**. São Paulo: USP, 2007. 149f. (Dissertação de mestrado), Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, ECA/USP, São Paulo, 2007.

¹⁸⁷ Segundo a tradução de Pedro Sússekind “teatro específico ao local”. (Cf. LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 281.)

¹⁸⁸ LEHMANN, 2007, p. 282.

¹⁸⁹ CARREIRA, Andre. Teatro performativo e a cidade como território. **Artefilosofia**, n 12, p. 5 – 15, Ouro Preto: Instituto de Filosofia, Artes e Cultura (IFAC-UFOP), jul., 2012.

Apesar de que a tradição do teatro tenha inúmeros exemplos de formas espetaculares que utilizam a rua ou outros espaços públicos como âmbito, é possível observar como formas para-teatrais que são rapidamente reconhecidas como próprias do âmbito das manifestações populares são distinguidas das formas performativas pela maior parte dos usuários da rua. [...] Por isso, pensar o teatro de rua não como uma forma de teatro popular, e sim como uma manifestação espetacular que invade sítios que pertencem a práticas sócio-econômicas consolidadas e, portanto, a práticas cidadãs estabelecidas, permite abrir diferentes perspectivas para ver os vínculos da espacialidade da cidade como o teatro para além do suporte cenográfico.¹⁹¹

Reparem que o pesquisador procura descolar a noção de “invasão” de uma noção de “teatro de rua” embebida apenas das tradições populares. Aquilo que chama de “formas para-teatrais” formam uma gama inumerável de folguedos, brincadeiras, celebrações de grupos étnicos, religiosos; mogangas, presepadas de um ou de outro habitante da cidade. O risco, para não dizer o equívoco, de um “teatro de rua” que se baseia nesses elementos como único modo de instaurar sua presença na cidade é, segundo Carreira, o de simplesmente restaurar os “repertórios de usos” dos habitantes e os mesmo fluxos de normalidade que movem a cidade. Carreira também procura afastar o “teatro de invasão” de certo ranço esquerdista ou missionário, ainda bastante vigente.

Para expandir essa ideia é necessário propor algo que extrapole o ato de ‘levar o teatro às ruas’ como plataforma política que tem como eixo a oferta de cultura a um público marginalizado do consumo de espetáculos. É preciso tomar as ruas como matéria do próprio espetáculo, mesmo que esse teatro, que nasce da invasão, tenha nada ou pouco a ver com aquele teatro de rua mais tradicional, pois estamos falando de uma nova forma de conceber e estruturar aquilo que chamamos genericamente de “teatro de rua”.¹⁹²

No “teatro de invasão” não é a cartilha revolucionária que deve ser sutilmente transmitida; as opressões de classe que devem ser necessariamente esvisceradas e analisadas, nem as projeções de uma cidade utópica vindoura. Evidentemente, todas essas questões podem figurar de maneira oblíqua dentro desta perspectiva, mas é a cidade que se tem, com seus traços de repouso e efemeridade, com seu “público flutuante”¹⁹³, seus habitantes reais e imaginários da cabeça aos pés; a cidade “espetacularizada”, escravizada pela urgência, pela ordem, pelos regimes de funcionalidade do espaço, mas também esplêndida de tanta

¹⁹⁰ CARREIRA, 2012.

¹⁹¹ Ibid.

¹⁹² CARREIRA, André. Sobre um ator para um teatro que invade a cidade. **Moringa**. João Pessoa, vol. 2, n. 2, p. 13 - 26, jul./dez. 2011.

¹⁹³ CARREIRA, André. Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade. **O Percevejo** (online), vol. 1, n. 1, p. 1 - 10., jan./jun., 2009.

visualidade escondida, saborosa em seus apelos de fome, cidade cujos vértices têm memória e as esquinas dobram desejos, é essa cidade, a silhueta dessa cidade que importa como produtora de sentidos, de uma dramaturgia própria a ser lida e interferida pelo “ator-invasor”.¹⁹⁴

A introdução da experiência teatral que não se circunscreve ao ato de representação da peça, mas que descobre a porosidade da cidade, e a incorpora como texto ao espetáculo, acena com o projeto de reorganização do hábito da circulação. Está aqui um elemento chave de uma cena que invade a cidade, não apenas no aspecto físico imediato, mas no sentido simbólico do ato de ocupar; não apenas um espaço restringido, mas sobretudo de “invadir” uma ideia de teatro, uma ideia de cidade, e mesmo de cidadania.¹⁹⁵

Até onde o prólogo de *Macumba Antropófaga* se articula às noções de *site-specific* e de “teatro invasão” é uma questão difícil de afirmar. Melhor seria, ao invés de “encaixar” a cena nos conceitos, compreender a sua natureza particular, aquilo que se dava especificamente na relação entre nós, coro, e o bairro do Bixiga durante o trajeto urbano da peça. De qualquer maneira, o que tenho chamado aqui de *pulsão performativa* impele sistematicamente Jaceguai para as ruas, alinhando seu ideário artístico a uma ampla tendência da encenação contemporânea a ocupar a cidade; tendência nascida nos Anos Sessenta e descrita por Fischer-Lichte como um “êxodo dos teatros” (*exodus from the theatres*)¹⁹⁶. Este “êxodo” tem gerado ainda hoje novas possibilidades de encontro entre público e atores, pautadas na ambivalência das fronteiras entre arte e vida que as peças encontram nesses espaços específicos.

3.1.3. A pulsão performativa no prólogo

O espaço

Ao tratar da “espacialidade” (*spatiality*) como uma das estratégias de geração de “materialidade” (*materiality*) na performance, Fischer-Lichte afirma que ela emerge apenas

¹⁹⁴ CARREIRA, André. Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org.). **Espaço e Teatro**: do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008, p. 67 - 78.

¹⁹⁵ CARREIRA, 2011.

¹⁹⁶ FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance**: a new aesthetics. New York: Routledge, 2008, p. 109.

na e através da performance. Aquilo que é em princípio um simples espaço arquitetural e geométrico, dotado de altura, largura, extensão e de um determinado estado de organização material, torna-se vivo, dinâmico, apenas no instante em que através dele ocorre a performance. Ali, um ou mais corpos se movem, “conversando” com sua geometria e transformando aquilo que parecia ser estável em algo notadamente transitório e flutuante. O espaço teatral, ainda segundo a autora, será sempre um espaço performativo (*performative space*)¹⁹⁷ por prever necessariamente a ação de corpos dentro dele, e uma breve visada sobre sua história pode dar pistas bastante seguras a respeito da relação estabelecida entre atores e público quando este espaço foi ou é seccionado pelos performers. É que a geometria do espaço teatral (o modo como este predispõe palco e plateia, por exemplo) é definidora do encontro dos corpos e de como esses corpos vão transar palavras, olhares, toques, afetos, sensações, podendo sufocar ou potencializar um encontro real. O “Terreiro Eletrônico”, ou o “Barracão do Futuro”, ou ainda “Rua Lina Bo Bardi”¹⁹⁸, é por exemplo detentor de uma aura muito particular neste sentido. A intransigência de sua arquitetura frente às dicotomias palco-plateia, natureza-cultura, cultura-tecnologia, fora-dentro, cidade-teatro, além da verticalidade e do desnudamento com que propõe a relação entre atores e público faz de Jaceguai 520 um “lugar mole”¹⁹⁹, de vertiginosa fluidez espacial – ao contrário do que poderiam fazer supor os andaimes, as arquibancadas e a dureza dos seus assentos.

As três primeiras paradas do cortejo festivo de *Macumba* eram, na ordem, a velha casa de Dona Iaiá, na esquina da rua Major Diogo com a rua Jaceguai; o histórico prédio do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que de 1948 a 1964 funcionou ali na Major Diogo; e uma das antigas residências do poeta Oswald de Andrade, na rua Ricardo Baptista, nº 18. De cada edificação específica Jaceguai fazia sair personagens que no passado a habitaram de veras: a louca Dona Iaiá, a atriz Cacilda Becker e o poeta Oswald de Andrade, respectivamente. Nos três casos o que parecíamos colocar em jogo era um mecanismo duplo: de um lado, a revelação dos espaços reais, com seus antigos habitantes reais, e de outro, uma afirmação da memória do bairro, com sua arquitetura e seus hábitos culturais parcialmente esquecidos

¹⁹⁷ FISCHER-LICHTE, 2008, p. 107 – 114.

¹⁹⁸ Em 2013, as arquitetas Carila Matzenbacher e Marília Gallmeister fincaram na porta do teatro uma placa, idêntica às utilizadas pela Prefeitura de São Paulo, indicando o teatro como Rua Lina Bo Bardi.

¹⁹⁹ BARRETO, 2007.

frente às pressões da metrópole (a especulação imobiliária, o fluxo de automóveis, a proliferação comercial, etc.). Estes “avanços”, como todos sabem, vão alterando significativamente a paisagem urbana, reduzindo seus casarões quando não ao pó, à pobreza estética do utilitarismo urbano.

A quarta parada, frente às grades que demarcam um espaço privado na rua Japurá, tinha antes de qualquer ativação histórica um sentido político mais eminente. O coro atrelava as mãos silenciosamente nestas grades, banhava de ervas a cerca e vislumbra num ponto muito próximo, ali a uns 15 ou 20 metros, uma luz. O gesto carregava com sutileza um tom de denúncia política e um chamado aos moradores da rua para se aliarem a Jaceguai no intento de tornar o terreno de propriedade do Grupo Silvio Santos (GSS) um bem público para a cidade (“Anhangabaú da Felicidade”). Ao falar em “luz” me refiro não apenas à metáfora de um futuro desejado, mas me refiro concretamente a um refletor posicionado num buraco feito sem autorização na parede que divisa o trecho privatizado da rua do terreno de Jaceguai. Sem protagonista, a cena era toda nossa, do coro, e desta luz que aludia materialmente à utopia de um teatro aberto, público, sem muros que o separe da vida.

Enfim, não se tratava de fazer da cidade um dado para a dramaturgia, ou um simples cenário para as performances dos atores. A noção de *site-specific*, no entanto, aqui se aplica não enquanto exaltação de uma arquitetura pura, num viés minimalista, de um prazer retiniano frente às formas - isso não é Jaceguai. Os espaços específicos do Bixiga nos interessavam na medida em que são dotados de uma história intrínseca diretamente ligada ao próprio Oficina e às origens do Modernismo, ou ainda ao presente político da relação do grupo com sua vizinhança; uma história que era como que ordenhada da dureza de cada casarão, reavivando através da performance a memória esquecida do bairro.

A cabra

Não era fácil contracenar com as crianças que acompanhavam o cortejo pelo bairro²⁰⁰. Elas guardam com Jaceguai uma relação muito familiar, estando sempre à espreita para assistir aos espetáculos do Oficina - por Lei, impróprios para suas idades. Outras simplesmente apareciam durante o percurso da peça sem que soubéssemos de onde. As dificuldades

²⁰⁰ Algumas destas crianças integram o Projeto Bixigão, intervenção permanente do Oficina, oferecendo aulas de circo e percussão para crianças do bairro.

surgiam, especialmente, nas cenas em que era necessário dirigir a atenção do público para as falas dos atores. A cena em que uma cabra era trazida ao centro da roda montada na rua Ricardo Batipsta, por exemplo, era mobilizadora de uma energia peculiar entre os pequenos. Alvorçavam-se com a entrada do bicho, gritavam, antecipavam as falas das personagens de Oswald e Tarcila, rodeavam o animal tentando boliná-lo - o que naturalmente agitava a cabrinha e dificultava o ordenho. Comumente, o ator Marcelo Drummond, no meio da cena, servia em sua caneca um pouco do leite quente à garotada. Um dos garotos bebia com voracidade, virando expressivamente a caneca na boca – uma cena ou apenas uma fatia da vida. Numa das janelas do edifício de onde o poeta saía para encontrar sua amante, um periquito gritava à mão de sua dona, que sorria. Carros roncavam e buzinaavam na rua Major Diogo. Numa casa vizinha, cachorros latiam insistentemente, o que tirava às vezes de Drummond o caco “e aí cachorrada?”.

A chegada da cabra leiteira revela um mecanismo claro de “anexação do real”, o apreço de Jaceguai por uma cena carregada de materialidade. A “anexação do real” é um traço marcante da *pulsão performativa* de Jaceguai, que acredita gerar com a entrada de um animal em cena uma quebra na representação. A cena poderia ser feita por um ator ou uma atriz vestida de cabra, é claro, como no segundo ato da própria *Macumba*, quando vários atores se vestem de macacos. No entanto, o avanço de um animal verdadeiro sobre a roda confere outra ressonância no corpo do público, que se amontoa para ver. Seria preciso a cada *Macumba* respeitar e performar com os instintos do bicho, que tem lá o seu próprio tempo, o seu ritmo de permissão ao ordenho, ritmo este que nem sempre coincidia com o desejado para a cena.

O corpo do animal vivo, no entanto, continua sendo indefinido. Semelhante ao corpo humano, ele alcança o status de um evento ao invés de uma obra de arte acabada. Nesse sentido crucial, homem e animal são iguais, como as audiências da ação de Beuys e de outras performances que envolvem animais foram forçadas a reconhecer. [...] Em mais de uma maneira, o caráter indefinível do animal tem mantido um charme especial para as audiências. Animais desdobram uma “presença” quase sobrenatural da ordem da força sempre que aparecem sobre o palco: eles parecem ocupar o palco inteiro e atrair a atenção de todos.²⁰¹

²⁰¹ No original: “The live animal body, however, remains elusive. Similar to the human body, it attains the status of an event rather than a finished work of art. In this crucial sense, man and animal are alike, as the audiences of Beuys’ action piece and other performances involving animals were forced to acknowledge. [...] In more than one way, the animal’s elusiveness has held a special charm for audiences. Animals unfold an almost uncanny “presence” of the strong order whenever they appear onstage: they seem to cover the entire stage and attract everyone’s attention.” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 106.)

Fischer-Lichte se refere, no fragmento acima, a Joseph Beuys, artista alemão que, de 23 a 25 de maio de 1974, durante 8 horas por dia, conviveu com um coio selvagem numa sala da René Block Gallery, em Nova Iorque, numa ação canônica da história da *performance art*. Em *I like America and America likes me*, empreendendo uma crítica ácida à cultura norte-americana, Beuys procurava um “diálogo energético” com o bicho símbolo da cultura yanke, diálogo este que só poderia se dar de maneira espontânea e primitiva, é claro, dada a condição de risco evidente em que o artista se encontrava frente ao animal, causando frisson na audiência. Fischer-Lichte aponta o uso de animais em cena como um traço recorrente nas obras de performance. A teórica cita também *Three*, levada a cabo pela sérvia Marina Abramovic e seu parceiro Ulay a 30 de novembro de 1978. Na ação, o casal se deitou de bruços no piso da Harlekin Art, em Wiesbaden, na Alemanha, diante de uma cobra solta. Marina e Ulay ficavam emitindo vibrações para o bicho através de sopros em garrafas e toques em um arame. “Escolhida” pela serpente, Abramovic buscou uma comunicação mais próxima com ela, cara a cara, espelhando seus movimentos e causando frisson no público.²⁰² *I like America and America likes me*, de Joseph Beuys, e *Three*, de Marina Abramovic e Ulay, são apenas dois dentre inúmeros exemplos de utilizações de animais em obras de *performance art*.

No âmbito do “teatro pós-dramático”, o belga Jan Fabre, em *The power of theatrical madness*, espetáculo de 1984, além de colocar em cena uma arara na mais total inutilidade, exibindo pura e simplesmente a sua natureza “primeval”, “misteriosa” e “imprevisível”²⁰³, o diretor faz seus atores espalharem no palco dezenas de sapos que são em seguida esmagados sob suas botas, sem que saibamos se de fato o foram ou se tudo não passa de um truque²⁰⁴. Além de Fabre, o alemão Frank Castorf e o italiano Romeo Castellucci não têm economizado no uso de animais em cena, descortinando há décadas o encanto das audiências por cavalos, cães, gatos, cobras, tarântulas, macacos, etc.

²⁰² Joseph Beuys já havia trabalhado com uma lebre morta em *How to explain picture to a dead hare*, obra de 26 de novembro de 1965, realizada na Galerie Schmela, em Düsseldorf, na Alemanha. A ação seria reperformada por Abramovic em sua série *Seven Easy Peaces*, no Guggenheim Museum, em Nova Iorque, no dia 13 de novembro de 2005, mais ou menos uma década depois da artista deixar que uma serpente se enrolasse em seu corpo, na série *Dragon Head*, realizada entre os anos de 1990 e 1994.

²⁰³ Trecho completo do original: “... its ‘primeval’, ‘mysterious’, ‘unpredictable’ nature enters the stage.” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 106.)

²⁰⁴ O espetáculo foi trazido a São Paulo em 2012. Na ocasião, diversas pessoas do público, diante desta cena, se retiraram da sala declarando sua desaprovção.

O que fascina o público na aparição de animais sobre o palco é a sentido de imprevisibilidade. Com o animal sobre o palco a realidade invade a ficção, o acaso adentra a ordem, a natureza a cultura. Quando um animal aparece sobre o palco, ele invoca um momento de crise – semelhante a furacões e enchentes – em que tudo é posto em questão e a ordem humana ameaçada de ser submersa pela natureza. Ao contrário de furacões e enchentes, no entanto, a expectativa de que a ordem humana será destruída – que o animal irá suspender a *mise en scène* – parece muito mais agradável do que a esperança de que tudo corra conforme o planejado. A aparição do animal adiciona um elemento subversivo à produção que ao mesmo tempo ameaça e exerce uma forte fascinação sobre a audiência.²⁰⁵

O que me parece particularmente diferente desta tradição teatral e performática na maneira como Jaceguai anexa à sua cena um animal é o trato poético como que o faz. De modo muito diferente de como coiotes, cães ou cobras aparecem na história oficial e hegemônica da *performance art* ou do “teatro pós-dramático”, a cabra leiteira de *Macumba Antropófaga* não inspira qualquer risco físico ou ojeriza naqueles que a manipulam ou a observam. Ao invés do frisson que causa a imagem do horror de dezenas de sapos sendo sacrificados ou de um animal selvagem frente a frente com um performer, em vias de efetuar uma passagem definitiva e “irreversível”²⁰⁶ da cena para o Real, é a dimensão lúdica e sagrada da presença do bicho que Jaceguai ressalta; uma relação energética sim entre o animal humano e o outro animal, entre cultura e natureza, porém potencialmente inofensiva e alegre – como se podia deduzir facilmente no riso daquelas crianças no centro da roda.

O poeta

O trecho da rua Japurá no trajeto urbano de *Macumba Antropófaga* fora inserido apenas na montagem de 2012. No ano anterior, o cortejo seguia pela rua da Abolição evitando aquela região onde residem muitos moradores que repudiam ou fingem ignorar a presença do Oficina no bairro. Para a temporada de 2012, decidimos encarar cenicamente Japurá, fazendo

²⁰⁵ No original: “What fascinates the audience about the animal’s appearance onstage is the sense of unpredictability. With the animal onstage reality invades into fiction, chance enters into order, nature into culture. When an animal appears onstage, it invokes a moment of crisis – similar to hurricanes and floods – in which everything is put into question and human order threatens to be submerged by nature. Unlike with hurricanes and floods, however, the anticipation that the human order will be destroyed – that the animal will be suspend the *mise en scène* – seems far more enjoyable than the hope that everything go according to plan. The animal’s appearance adds a subversive element to the production which at once threatens it and exerts a strong fascination over the audience.” (FISHCER-LICHTE, 2008, p. 106.)

²⁰⁶ Utilizo aqui um termo caro a Josette Féral, que afirma ser a “reversibilidade” um princípio ético do teatro ou mesmo da performance: a certeza de que público e atores estarão devolvidos à sua condição inicial após o término do evento. (Cf FÉRAL, Josette. *Theatricality: the specificity of theatrical language*. **SubStance**, Madson, vol. 31, n. 2 e 3, p. 94- 108, 2002.). Boa parte da tradição da *performance art* mundial irá contradizer este princípio, ao instaurar a possibilidade de transformações corporais e afetivas permanentes, traumáticas ou não, em todos aqueles envolvidos na obra.

com que o cortejo dobrasse por aquela rua e subisse a ladeira do Morro do Bixiga. Para nossa surpresa, no entanto, no início desta rua um poeta sempre interferia na peça, por conta própria. Abria sua janela, aproveitando um momento de silêncio e, tímido porém vigoroso, lia os versos que escolhia para aquela tarde-noite. Lembro que, durante a temporada, o “Poeta da Japurá” começou a aperfeiçoar a sua aparição, tendo esta ganhado uma iluminação própria - criada por ele mesmo, sabemos lá como - que vinha de dentro do ambiente e projetava a sombra do poeta na janela. Ao passo que interferia na cena com assiduidade, José Celso passava a incluir (mesmo que ninguém do *tyasos*²⁰⁷ o conhecesse) a sua intervenção nos roteiros da peça que reformulava e nos enviava semanalmente por e-mail. O público, ao perceber o nosso espanto diante do poeta, se questionava se se tratava de um ator ou não, procurando se situar no jogo entre o real e o ficcional.

A cena é reconhecida como ficcional, mas na rua seu roçar com o real cria um espaço híbrido que ficcionaliza elementos do real e ganha, ainda que momentaneamente, reverberações de realidade. Neste caso, os cidadãos podem facilmente entrar no espetáculo, interferir nas tramas das cenas [...]. Isso situa o espetáculo da rua em zona muito particular pela sua potencialidade para criar interfaces entre a vida com seu ritmo diário e a arte como proposição de ruptura.²⁰⁸

Talvez com nenhum outro exemplo eu pudesse demonstrar o “poder transformador” (*transformative power*) da performance, descrito por Fischer-Lichte, e aquilo que afirma ao dizer “a performance transformou os espectadores envolvidos em atores”.²⁰⁹ A intervenção do “Poeta da Japurá” naquilo que já constituía uma intervenção na cidade (e certamente no modo como esse homem vivia o seu fragmento de cidade, o Bixiga) configura de maneira exemplar aquilo que Carreira chama de “comunidades transitórias” – esse espaço simbólico e real de encontros, incitado por um teatro que invade e tenciona com os regimes de normalidade da cidade e funda uma cidade outra, poética, ainda que mais não seja de maneira efêmera e pontual.

A comunidade que se pretende estabelecer será uma comunidade que se definirá pelo prazer do jogo teatral, pelo gozo de se observar ou de se protagonizar atritos entre o real e o ficcional. Desse modo, o sujeito na rua estará ocupando o duplo

²⁰⁷ Na primeira adaptação de *As Bacantes* feita por Jaceguai consta, segundo Meiches, a seguinte definição de *tyasos*: “...ligação de uma Companhia d Teatro; corrente d ouro dos fios amorosos, libidinosos e criativos que criam a possibilidade do ato coletivo teatral apaixonado: a Orgya.” (MEICHES, 1997, p. 206, em rodapé.). O termo é usado correntemente em Jaceguai para se referir a todos aqueles que se encontram ligados, direta ou indiretamente, às atividades do grupo.

²⁰⁸ CARREIRA, 2009.

²⁰⁹ No original: “The performance transformed the involved spectators into actors” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 13.)

lugar de usuário da cidade e espectador-ator de uma forma teatral que sempre funciona como microrruptura lúdica dos ritmos operacionais da urbe, ou de zonas dessa urbe.²¹⁰

3.1.4. Ou considerações finais

A *pulsão performativa* de Jaceguai revelada no prólogo urbano da *Macumba* é devoradora indireta de um mesmo sentido de expansão e dissolução de fronteiras que teria instigado originalmente artistas do *site-specific* e encenadores a buscarem lugares outros, não convencionais, para a realização de suas obras - anseios políticos contra o confinamento artístico, seja do objeto de arte ao “cubo branco”, seja do espetáculo ao edifício teatral. As influências de um “êxodo do teatro” (*exodus from the theatres*) sobre Jaceguai se verão amalgamadas a manifestações populares tipicamente brasileiras, que há muito irrompem nos espaços públicos do país, em meio à regimes normativos de metrópoles como São Paulo, fazendo seu teatro além do drama, sua performance. Estes movimentos mais ou menos espontâneos do povo – o samba, o carnaval, o candomblé, o futebol, etc. - não conseguem, contudo, sustentar com total autonomia crítica suas “intervenções”, estando eles mesmos parcialmente reféns da ordem econômica da cidade.

A nossa invasão ao bairro do Bixiga – no limiar de uma *pulsão performativa* e uma dramaturgia a ser seguida – pretendia transformar espaços físicos e simbólicos da região em “espaços performativos”, quer dizer, espaços entendidos/sentidos na duração em que os corpos o atravessavam. Procurávamos manter com esses corpos (transitórios) da rua aquela mesma relação de autonomia do olhar que a obra de Lina Bardi em Jaceguai 520 propicia aos espectadores. Nesta relação, o público vê-se atuador ao precisar se mover constantemente atrás, ao redor ou mesmo dentro da cena, alterando substancialmente o modo como percebe o espetáculo e inquietando, em sentido amplo, a sua presença no mundo. Eu diria que a *pulsão performativa* neste prólogo da *Macumba* – um desejo de ocupação das ruas e supressão das fronteiras entre arte e vida - será responsável por criar um carnaval

²¹⁰ CARREIRA, André. Teatro de rua como ocupação da cidade: criando comunidades transitórias. *Urdimento*, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UDESC, Florianópolis, n. 13, p. 11 - 21, set., 2009.

ensaiado, feito para agir na contramão do “repertório de usos”²¹¹ da cidade, possibilitando a ressignificação dos espaços reais e do capital afetivo do bairro do Bixiga.

Macumba Antropófaga (Prólogo), 2012. Bairro Bixiga, São Paulo. A atriz Camila Mota e a cabra.
Foto: Claire Jean.

Macumba Antropófaga (Prólogo), 2012. Bairro Bixiga, São Paulo. Crianças do bairro deitadas enquanto o coro ocupa as ruas. Foto: Claire Jean.

²¹¹ CARREIRA, 2009.

Macumba Antropófaga (Prólogo), 2012. Bairro Bixiga, São Paulo. Poeta da Japurá. Foto: Claire Jean.

3.2. Os dois atos

3.2.1. Memórias da cena

Nós, índios antropófagos, invadimos o circo por entre as frestas das arquibancadas, por sob as pernas do público, e misturados a ele contemplamos o momento em que Oswald faz seu Manifesto de carne e Tarcila pinta o seu *Abaporu*. (Letícia Coura realiza a ação com destreza para que não se prolongue demais e, ao mesmo tempo, sua pintura possa remeter ao original.) Finalizadas as obras, nós cantamos o *Mandú Çárará*, de Heitor Villa-Lobos, executado pela banda. Durante o canto, dividido em quatro vozes, nos movemos entre o público, melando eventualmente suas vestes e seus corpos com as argilas de nossos corpos untados. Ao final da música, Oswald é desafiado pelo índio Morubixaba, “incorporado” por José Celso, que tendo em mãos um pedaço (real) de carne assada, o oferece dizendo ser carne humana. Travam uma disputa verbal, em verso, que finaliza quando Oswald se “eletriza” pela índia Pagu, “incorporada” pela atriz Camila Mota. Os dois protagonizam uma cena de amor, nus, um sobre o outro - até onde é possível saber, sem real penetração. Em seguida, nós, índios antropófagos, empreendemos uma caçada a Marcelo Drummond, Oswald de Andrade, que de costume invade as arquibancadas, causando risos e medos na plateia. Caçado, coroado, temperado e pronto para ser comido, Oswald é desafiado por Macunaíma, “incorporado” pelo ator Roderick Himeros, que lhe dá uma pancada (ficcional, com um bastão acolchoado) na cabeça e este desmaia. Ao acordar, Marcelo Drummond “incorpora” o seu *Ham-let*, e ao proferir a célebre frase “to be or not to be”, nós o corrigimos fazendo nossas as palavras de Oswald: “tupy or not tupy, that is the question. Tupy, that is the answer”. Tomamos as mãos do público para cantar em roda a chamada “Ciranda do Surubim”²¹² e, em seguida, comemos um pedaço de carne (real) servido no centro da arena e começamos a cantar para o público, o Manifesto de Oswald. Na cena seguinte, a arena é dividida entre hemisfério norte e hemisfério sul. Ao sul, ficamos nós, índios antropófagos, e algumas pessoas trazidas do público. Ao norte, ficam cinco pessoas do público cobertas pelos atores com vestes que representam Portugal, União Europeia, China, Japão, Israel e Palestina. Após uma cena de improviso entre José Celso e Marcelo Drummond, é anunciado o “tabu dos tabus / ficar nu”. Todos os atores incitam fisicamente as pessoas do público a tirarem as roupas, que são guardadas pela contrarregragem. Definido o coro dos nus, inicia-se uma revisão teatral, a

²¹² Da autoria de Surubim Feliciano da Paixão.

toque de caixa, da história do pensamento colonizador e vanguardista, a partir e para além das citações de Oswald em seu Manifesto. Surgem personagens como Freud, Maiakovski, Buñuel, Montaigne; hinos e imagens (projetados nos telões) de alusão a alguns movimentos revolucionários (Revolução Francesa, Revolução Socialista, o Surrealismo, etc.). Quando do surgimento de uma Nossa Senhora, “incorporada” pela atriz Danielle Rosa, uma cruz é entregue ao ator Alessandro Ubirajara, que então “incorpora” um Jesus e é imediatamente ensanguentado pelo diretor de cena Otto Barros (sangue cênico). A última cena do primeiro ato é o difícil canto *Chorus Nº 10 – Rasga o Coração*, também de Villa-Lobos, quando se forma uma roda de atores e público no picadeiro e todo o *tyasos* (inclusive técnicos, camareira, administradores, produtores, etc.) se dirige ao picadeiro para cantar. Intervalo de 20 minutos.

O segundo ato de *Macumba Antropófaga* inicia com uma “gira” em que nós, agora vestidos, dançamos e geramos energia ao redor da cena, que já se estabelece entre a atriz Camila Mota, “incorporando” a personagem de Elaine Cesar, o ator Wilson Feitosa, que “incorpora” o seu parceiro, e o ator Ailson Martins, “incorporando” a personagem de Theo, filho de Elaine²¹³. A “gira” conta com acrobacias de circo e pirofagia, e é mantida incessantemente enquanto o público volta a se acomodar nas arquibancadas e detalhes finais da técnica são ajustados para o início efetivo do segundo ato. Nessa primeira cena, o ator Mariano Mattos, “incorporando” o ex-marido de Elaine e uma espécie de promotor de Justiça, tira dos braços da personagem o seu filho. A cena se encerra com o *tyasos* inteiro comungando mais uma vez durante o espetáculo um pedaço de carne (real) e cantando “Lápide”, um poema feito por Fred Steffen (ex-ator do Oficina) para Elaine Cesar, musicalizado a várias mãos e vozes. O clima bastante melancólico é cortado e o tom festivo da *Macumba* é retomado para a entrada da Mãe dos Gracos, “incorporada” pela atriz Vera Barreto Leite. Todo este segundo ato é fundado no antagonismo da figura do Pater Familias, “incorporado” pelo ator Mariano Mattos, que entra em cena com discursos moralizantes, aparentados aos discursos proferidos na atualidade pelas autoridades evangélicas (discursos homofóbicos, machistas, higienistas, etc.). Numa

²¹³ Elaine Cesar foi cineasta e diretora de vídeo do Oficina. Faleceu em janeiro de 2012, vítima de câncer. A Justiça havia concedido, em meados de 2011, a guarda do seu filho (Theo) ao seu ex-marido, baseado na acusação deste de que Elaine trabalhava em um teatro inadequado para o desenvolvimento da criança. José Celso resolveu inserir essa cena na remontagem de *Macumba* em 2012, ao mesmo tempo como uma espécie de homenagem à cineasta e como uma ação contundente de denúncia de um caso onde a Justiça teria agido de maneira paternalista, desconsiderando o direito maternal de Elaine com base em acusações morais preconceituosas.

dessas entradas, ele tenta “cortar o barato” do coro pelado que fuma maconha (real) em cena, e exige que seja marcada uma cruz preta na testa de todos que estão, estiveram ou desejam ficar pelados na peça - o bombeiro que trabalha oficialmente no espetáculo é requerido pelo ator e comparece para riscar a cruz no público. O Manifesto Antropófago segue sendo cantado e encenado com muitas entradas e saídas de personagens citados por Oswald ou supostos por José Celso a partir do documento (Papa Bento XVI, Pe. Vieira, Freud, Visconde de Cairu, Pe. Anchieta, Artaud, a pop star Amy Winehouse, Deus, Lúcifer, Obama, a Rainha da Inglaterra, a presidenta Dilma Rossef, o neurocientista brasileiro Miguel Nicolelis, etc.), enquanto nós, coro, nos mantemos durante todo o tempo em cena, “incorporando”, com variações de estado e adereços, aqueles mesmos índios antropófagos. *Macumba* chega ao fim mais ou menos 6 horas depois de ter invadido as ruas do Bixiga, com o Oswald de Marcelo Drummond voltando à cena para assinar o seu Manifesto, feito de carne vegetal e animal (real), que, finda a peça, é repartido com todo o público.

3.2.2. A pulsão performativa nos dois atos

A Nudez

O corpo nu está aí. Desde os tempos de Pindorama. Pero Vaz de Caminha documentou o seu espanto a Dom Manuel I, rei de Portugal, dizendo que nós éramos “pardos, todos nus, sem coisa alguma que [nos] cobrisse [nossas] vergonhas.”. A imagem de corpos nus foi explorada ao limite pelo cinema brasileiro dos anos 70 e 80, no gênero da pornochanchada. A nudez é transmitida ao vivo pela TV, no Desfile das Escolas de Samba, no Big-Brother, nos programas de auditório, telenovelas - salvaguarda-se apenas o ponto preciso das genitálias, reduzindo-se o melhor do corpo à genitália, confirmando socialmente a padrão normativo sexual, que é genital e reprodutivo. O corpo nu ou parcialmente nu bomba na internet, nas redes sociais, na cultura brasileira como um todo, constituindo (não sabemos bem se para nossa desgraça ou sorte) a nossa fruta mais genuína, uma marca registrada da nossa amalgamada identidade desde os tempos mais remotos. Há, sem dúvida, um lugar contraditório para o corpo nu na cultura brasileira, massivamente incentivado, exportado e moralmente vigiado, punido.²¹⁴

²¹⁴ Não é possível, no âmbito da presente pesquisa, avançar sobre essa questão. Há por exemplo uma problemática de gênero bastante complexa na veiculação da imagem do nu brasileiro, que privilegia o corpo feminino e exalta a heterossexualidade, apresentando todos os outros modos de vivência da sexualidade de maneira problemática ou sublimada. Passo por essas questões apenas porque elas passarão inevitavelmente

Na história da performance enquanto gênero artístico, o corpo nu é mais que recorrente. Está presente em alguns dos seus maiores clássicos, quase sempre funcionando como um elemento de composição da autenticidade da cena. Em *Anthropometries of the Blue Period*, do artista francês Yves Klein, mulheres nuas, tingidas de azul, são arrastadas sobre uma tela branca na Galerie Internationale d'Art Contemporain em Paris, no ano de 1960. *Paradise Now*, do Living Theatre, e *Dionysius in 69*, do Performance Group, chegam a apresentar corpos nus em algumas de suas apresentações pelos Estados Unidos em meados de 1968. Marina Abramovic e Ulay levam seus corpos inteiramente nus à cena em *Imponderabilia*, obra de 1977, realizada no Museum of the Galleria d'Arte Moderna Bologna, bem como em *Relation in Space*, realizada na Bienal de Veneza de 1976. Corpos nus aparecem misturados a carcaça e sangue de animais nas ações do austríaco Hermann Nitsch, em seu *Teatro das Orgias e dos Mistérios*, e ajudam a fundir definitivamente arte e vida na *Friedrichshof Commune*, comunidade alternativa fundada pelo também austríaco Otto Muehl, em 1972. A americana Carolee Schneemann despe-se para realizar a ação *Interior Scroll*, de 1975, em East Hampton, Nova Iorque. Também em 1975, o inglês Stuart Brisley vai a Varsóvia, na Polônia, e realiza a ação *Moments of Decision/Indecision* totalmente nu, tentando escalar uma parede da Galeria Teatra Studio por seis dias consecutivos. A cubana Ana Mendieta expõe seu corpo nu quando segura uma galinha degolada agonizando em videoperformance sem título, de 1972. A americana Hannah Wilke posa nua na série *So Help Me Hannah*, produzida entre 1978 e 1984 e até os últimos anos de vida, à beira da morte, vítima de câncer. Corpos nus dançam em *The Power of the Theatrical Madness*, de Jan Fabre; apresentam-se moribundos e catastróficos em diversos espetáculos do italiano Romeo Castellucci; demonstram potência e energia em *Suz/O/Suz*, de 1991, do grupo catalão La Fura Dels Baus; sangram copiosamente nas obras do americano Ron Athey, do italiano Franko B e da inglesa Kira O'Reilly - esta ainda se deitou nua com um porco morto, em *Inthewrongplaceness*, de 2004, ação realizada durante a residência artística SymbioticA, na Austrália. No Brasil, o artista português Antônio Manuel, em *O Corpo é a Obra*, inscreve seu próprio corpo no XIX Salão Nacional de Arte Moderna, em 1970, mas a obra é rejeitada pelo júri, o que o impele a despir-se publicamente na abertura do evento. Em 2012 a Cia de Teatro Brasileiras, de

a *pulsão performativa* de Jaceguai, e serão sistematicamente problematizadas em suas encenações, especialmente nos anos 90, quando corpos nus passam a integrar de maneira recorrente os espetáculos do Oficina.

Curitiba-PR, circula com a peça *Isso te Interessa?*, na qual os atores e atrizes estão permanentemente nus sobre o palco.²¹⁵

Para além do campo instituído da performance e do teatro, o corpo nu surgiu no bojo da contracultura como um signo de rebeldia e de contestação aos valores burgueses, aparecendo reincidentemente em manifestações políticas e festivais de rock na Europa e nos Estados Unidos durante os Anos Sessenta. Para Erika Fischer-Lichte, no âmbito da teoria teatral, a nudez está relacionada a uma demanda por autenticidade que marca os métodos de interpretação disseminados à época. A teórica sublinha, no entanto, que o corpo nu em cena sempre esteve longe de configurar uma manifestação de pura materialidade; que o desnudamento do corpo em cena não equivale a um total “desnudamento” de sentido. Ao contrário, nu, o corpo adquire uma rede complexa de significações.

Assim, desde fins da década de 1960, práticas muito diferentes de descoberta corporal e de treinamento corporal para o ator têm sido desenvolvidas e testadas. Na maioria dos casos a demanda por "autenticidade" - pela autêntica descoberta corporal e autêntica expressão corporal - teve prioridade. Artaud e Grotowski foram consideradas pioneiros neste sentido, como foi o Método de Les Strasberg, construído com base no "sistema" de Stanislavski, Zen Yoga e Tai Chi e outras práticas de descoberta do corpo e uso da expressão corporal do Extremo Oriente. A nova consciência corporal que cresceu a partir disto permitiu aos atores apresentar os seus corpos sobre o palco de tal forma que a materialidade do corpo - corporalidade - foi explicitamente marcada. [...] No entanto, a nudez não estava em primeiro plano como materialidade pura - como pura natureza - em vez disso, o corpo nu apareceu como culturalmente trabalhado e fixado em diferentes relações semânticas.²¹⁶

Em 1969, quando da montagem de *Na Selva das Cidades* em Jaceguai 520, a atriz Itala Nandi, “incorporando” Maria, amante de Schilink, despiu-se completamente em cena, protagonizando aquilo que foi “o primeiro nu frontal enfrentado por uma atriz no teatro

²¹⁵ A nudez encontra-se em diversos espetáculos e performances da cena contemporânea brasileira e mundial, com mais ou menos erotividade, causando mais ou menos impacto político. Uma lista sequer abrangente destes trabalhos é impraticável.

²¹⁶ “Accordingly, since the late 1960s, widely differing practices of bodily discovery and bodily training for the actor have been developed and tried out. In most cases the demand for "authenticity" - for authentic bodily discovery and authentic bodily expression - took priority. Artaud and Grotowski were deemed to be pioneer in this sense, as was Les Strasberg's Method, which built upon Stanislavski's "system", Zen Yoga, and Tai Chi and other Far Eastern practices of bodily discovery and use of bodily expression. The new bodily awareness that grew from this enabled the actors to present their bodies onstage in such a way that the materiality of the body - corporeality - was explicitly marked. [...] However, nakedness was not foregrounded as pure materiality - as pure nature - rather, the naked body appeared as culturally worked upon and fixed in different semantic relations.” (FISCHER-LICHTE, Erika. **The show and the gaze of the theatre**. Iowa: Iowa University Press, 1997, p. 101-102.)

brasileiro – e com iluminação plena.”²¹⁷. O corpo nu eclode no teatro muitas vezes atrelado à interpretação da personagem. Isso causa, contudo, ainda segundo Fischer-Lichte, uma oscilação no olhar do público, espremido entre a “materialidade” gritante do corpo, sua condição singular e palpável, e a sua “semioticidade”, quero dizer, a rede de sentidos em que esse corpo nu está inserido em cena (por exemplo, a personagem que ele representa). Mesmo estando o nu de Nandi absolutamente justificado dramaticamente pelo amor de Maria a Shilink, a atriz não deixa de atrair para si o olhar do público, invadido pelo “corpo real” (*real body*) de Nandi em cena, como é possível inferir do poema que Joaquim Cardozo a dedicou.

Com esse nu, tão assim de superfície / Todo o teu esforço no sentido da arte erótica
/ Onde a platéia e os atores são os mesmos, / Dás apenas o efeito tátil de pouca
penetração / Com essa primeira e indígena nudez / Ítala Nandi, é quando te vestes
/ Que ficas nua.²¹⁸

Em *Macumba Antropófaga*, nós, coro, atuávamos índios antropófagos. A nudez se encontrava apoiada na dramaturgia da peça e no próprio Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade. No entanto, ao ressaltar aquilo que Fischer-Lichte chama de corpo fenomenológico (*phenomenal body*), ela provocava não raramente reações *teatais* do público conosco, tais como nos filmar, nos fotografar ou nos tocar maliciosamente durante o espetáculo. Eventualmente, agíamos com selvageria. Como índios de agora, em nada ingênuos como os índios descritos por Caminha, metíamos a mão em câmeras, encarávamos ferozmente o público, teatralizávamos com os “turistas sexuais” para que entrassem na cena, vivessem o teatro. Eventualmente também, flertes, beijos, carícias, tesões. O corpo nu em cena dificilmente poderá se esquivar do erótico, ainda mais num teatro como o Oficina, onde não constitui nem um pecado nem um erro exprimi-lo livremente.

Em *Environmental Theatre* - texto de 1972 onde Richard Schechner sintetiza parte de sua experiência à frente do New Orleans Group e do Performance Group nos Anos Sessenta - a nudez em cena é apresentada como um risco físico e psíquico assumido pelo performer, na medida em que o torna vulnerável em cena a olhares e toques invasivos da audiência, especialmente em um teatro onde as fronteiras entre público e atores, realidade e ficção,

²¹⁷ NANDI, Ítala. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=764> Acesso em 12 jul., 2014.

²¹⁸ CARDOZO, Joaquim apud NANDI, Ítala. **Oficina**: onde a arte não dormia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 140.

encontram-se diluídas, como é o caso do proposto por Schechner e do Oficina. Schechner alerta no prefácio da edição de 1994, que o capítulo intitulado *Nakedness* perdeu muito do seu frescor com a naturalização do corpo nu em cena, soando um tanto anacrônico. Apesar de não levar à cena hoje o mesmo tônus revolucionário que levava nos Anos Sessenta, de fato, é ingênuo acreditar que do corpo nu instituído no teatro, na performance e na arte como um todo tenha sido esgotado completamente o seu impacto político, sua materialidade gritante, o contundente discurso que profere em defesa do singular, seu poder transformador em cena – especialmente quando pensamos que o público pode também se despir.

Se ficar nu é uma rejeição ao sistema, também é uma afirmação do corpo. Em apresentações públicas essa afirmação é tomada com exibicionismo. Eu não uso o termo clinicamente. Quero dizer que um prazer se mostra em exhibir o corpo. Junto ao exibicionismo está uma certa dose de voyeurismo. Aquele que quer ser olhado é complementado por aquele que quer olhar. Havia compreensivelmente muito disso em *Dionysus in 69*, um jogo em grande parte baseado na relação entre exibicionistas e voyeurs. Que este relacionamento às vezes beira a prostituição (intencional ou não), não deveria nos surpreender. [...] ... as diferenças entre a liberação do corpo, arte séria, e shows de sexo são de grau. Cada um deles centra-se no corpo: o primeiro como celebração, o segundo como simbólico e metafórico “correlato objetivo,” e o terceiro como mercadoria. E em cada um há mais que uma pitada dos outros dois.²¹⁹

“O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior.” - escreve Oswald de Andrade no Manifesto Antropófago. Na encenação de *Macumba*, a frase é levada à boca de Sigmund Freud, “incorporado” por Mariano Mattos e, ao som de *O Descobrimento do Brasil*, de Heitor Villa-Lobos, era anunciada a descoberta do hemisfério norte pelo hemisfério sul. A atriz Camila Motta, “incorporada” de Pagú, proferia: “(ao público, com muito Éros) / É agora / chegou a hora! / Quem estiver quente, / aqui no estratoporto, / vem desvendar o próprio corpo. / Comendo dos Tabus, O TABÚ: / Ficar Nú.”²²⁰ Enganava-se quem pensava ser aquele o anúncio de um novo “estraçalhamento”, como o de *Bacantes*. Em *Macumba Antropófaga* tudo acontecia de

²¹⁹ “If going naked is a rejection of the system, it is also an affirmation of the body. In public performances this affirmation is touched with exhibitionism. I don’t use the term clinically. I mean a delight in showing off, in displaying the body. Coupled with exhibitionism is a certain amount of voyeurism. The one who wants to be looked at is complemented by the one who wants to look. There was understandably a lot of this in *Dionysus in 69*, a play largely based on the relationship between exhibitionists and voyeurs. That this relationships sometimes borders close on prostitution (intentional or unintentional) should not surprise us. [...] ... the differences among body liberation, serious art, and sex shows are of degree. They each center on the body: the first as celebration, the second as symbolic or metaphoric ‘objective correlative,’ and the third as merchandise. And in each there is more than a pinch of the other two.” (SCHECHNER, Richard. **Environmental Theatre**. An expanded new edition. New York/London: Applause, 1994, p. 114 – 115.)

²²⁰ Texto de *Macumba Antropófaga*.

maneira mais sutil. As cinco pessoas do público, homens e mulheres, que a essa altura já se encontravam sobre a bigorna dourada paramentadas com bandeiras e adereços, no instante em que é anunciado o “Tabu do Nu”, são “descobertas”. Será sempre reservado a cada uma delas o direito de se negar, é claro, mas para isso terá que impor sozinha um limite frente à *hybris* do coro, traduzida em um desejo irrefreável de “comê-los”. Terá, caso não queira se despir, que exercer o seu poder de indivíduo em meio às intempérie do “êxtase dionisiaco” que se inicia, assumindo para si o que nenhum herói, tampouco o coro fará por ela.

O que acontecia àqueles da bigorna se estendia também ao público nas arquibancadas, ao serem convidados a se despir. A cena era encarada de maneira bastante diversa. Enquanto uns se dirigiam imediatamente ao picadeiro do Circo Zanni já despidos, outros recuavam nas arquibancadas e esquivavam o olhar. Outros ainda pareciam na fronteira e a estes nós, índios antropófagos, insinuávamos o “descobrimento”, tocando suas roupas, seus corpos, sugerindo o seu desnudamento. Na estreia do espetáculo em 2012, na programação da Virada Cultural da Cidade de São Paulo, mais de uma centena de pessoas do público esteve pelada no picadeiro, durante o primeiro ato do espetáculo.

Macumba Antropófaga (Primeiro ato), 2012. Circo Zanni, São Paulo. Público e atores. Foto: Claire Jean.

É a este lugar que pretende voltar a *pulsão performativa* de Jaceguai em espetáculos como *Macumba Antropófaga*. Sem que isso signifique uma sublimação do erótico, a reafirmação do corpo como imagem ideal, mas sim sustentando o sagrado na condição carnal e faminta do corpo, é mais uma vez na direção de um rito que a nudez em Jaceguai vai apontar. Para tanto, Jaceguai precisa bancar todas as contradições que a nudez pode suscitar numa sociedade que insere o corpo sistematicamente em seus rituais de consumo e estandardização, e certamente verá em espetáculos como *Macumba Antropófaga* um prato cheio para a satisfação dos seus fetiches (voyeurismo puro e simples, espetacularização obsessiva e maliciosa do corpo dos atores e do público despido na mira das câmeras, “turistas sexuais”, encoxadores de plantão, chavequeiros cybernéticos, tarados anônimos, tarados assumidos, xvídeos²²¹, stalkers, stalkers, stalkers...).

Jaceguai foi devorador, certamente, de todo aquele capital político e poético do corpo nu no âmbito da contracultura e da performance nos Anos Sessenta. Mas foi no ideal modernista de um retorno às tradições indígenas que habitaram primitivamente o Brasil, e no encontro permanente com a “baixa-cultura” do carnaval e da pornochanchada que o Oficina foi buscar as suas maiores inspirações para despir-se em cena. Era assim em *Macumba Antropófaga* quando cantávamos nus trechos da música *Mama*, da carioca Valesca Popozuda²²². A nudez que Jaceguai apresenta sistematicamente está longe de ser um ato gratuito de provocação ou um mero apelo erótico, mas adquire em seu projeto poético uma importância seminal, na medida em que afirma a potência e as singularidades dos corpos em cena, resiste à invenção cristã da vergonha “trazida pelas caravelas”²²³ e constitui, para o público, uma experiência de transvalorização do corpo, levado da condição de voyeur à condição de ator do rito. O nu em Jaceguai é o caminho mais curto para a transformação do teatro em *teato*, ou diria Fischer-Lichte, para a transformação da “obra de arte” (*work of art*) em “evento” (*event*)²²⁴.

²²¹ O site de pornografia registra quatro vídeos do espetáculo *Macumba Antropófaga*, sob a entrada “teatro de nus”. Disponível em <www.xvideos.com> Acesso em 12 jul., 2014.

²²² A canção foi sugerida pelo ator Marcelo Drummond, e o trecho “devorado” diz: (coro feminino) “Mama, pega no meu grelo e / Mama, me chama de piranha na / Cama. Minha xota quer gozar / Quero dar, quero te dar. / (coro masculino) Mama, senta na minha vara e / Mama, vem deitar na minha cama / Ah, que maravilha.”

²²³ Trecho do Manifesto Antropófago.

²²⁴ FISCHER-LICHTE, 2008.

O toque

A experiência do toque, proporcionada por Jaceguai desde os tempos de *Roda Viva*, constituirá também em *Macumba Antropófaga* uma das características mais marcantes da sua *pulsão performativa*. No primeiro ato da peça, o toque é tomado como um tabu do teatro e da cultura colonizadora, devendo ser delicadamente “devorado” pelo coro de índios antropófagos. Jaceguai vê num trecho do Manifesto de Oswald que diz “A existência palpável, digital, da vida” a oportunidade para dar passagem a esta experiência. Na cena, tocávamos, em roda, sutilmente as mãos, os braços e o rosto do público, cantando a “mentalidade pré-lógica” de Levy Bruhr citada por Oswald. Antes disso, nossa presença na plateia já teria provocado toques, diante dos quais o público reagia de maneira diversa - ora com esquivas, ora com frieza, ora com malícia. Serão diversos os momentos ao longo da *Macumba*, aliás, em que os atores avançarão sobre o público, tocando seu rosto, despindo seu corpo, deitando-se com ele, sobre ele, beijando-o, acariciando-o ou tendo que, eventualmente, revidar suas agressões. Aqui e ali, afastávamos o público de alguma situação de risco, ou indicávamos através do *toque* uma marca de cena, para que se integrassem ao coro e não se perdessem completamente na experiência dionisíaca. É curioso como aquele que sempre foi um dispositivo de êxtase era usado em *Macumba Antropófaga* muitas vezes a favor da cena e da individuação dos sujeitos, limitando a *hybris* do público fanfarrão.

O contato físico entre atores e público é colocado por Erika Fischer-Lichte como uma possibilidade gerada a partir da “copresença dos corpos” (*bodily co-presence*)²²⁵ no espaço. A autora colocará a questão do toque no âmbito do teatro e da performance em choque com uma cultura ocidental, de base judaico-cristã, que privilegia a visão como um modo moralmente seguro de experiência do mundo. Fischer-Lichte observa que a partir do século XVIII a experiência teatral é reduzida a uma experiência visual, e com a ascensão do drama burguês na Europa é excluída qualquer possibilidade de toque entre atores e público. Esta oposição entre *ver* e *tocar* está, para a autora, diretamente relacionada com uma cultura que limita o toque a uma experiência de fórum íntimo. O teatro, por se constituir como uma esfera de convivência entre os cidadãos, espaço público por excelência, teria sido encurtado a uma experiência visual, que é mais segura do ponto de vista moral e, no ideal ilusionista, guardaria com eficiência os corpos reais dos atores atrás das personagens dramáticas. Tocar o público, neste sentido, é uma invasão do real no plano da ficção.

²²⁵ FISCHER-LICHTE, 2008.

De acordo com Diderot e outros renomados teóricos do século XVIII, o olhar dos espectadores dirigido ao retrato representacional dos atores permitiu que a ilusão se desenvolvesse. [...] O contato físico com os atores ao invés dirigiria as emoções do público para longe do caráter dramático e para o corpo do ator. A consciência dos corpos dos atores ameaçaria a ilusão e destrói emoções relacionadas à personagem.²²⁶

Para o Oficina, a necessidade de tocar o público aponta, pelo menos desde *Roda Viva*, para a quebra de uma estrutura teatral assentada sobre esse gosto burguês, dentro da qual se forjam consumidores de teatro, que lá estão apenas para assistir passivamente ao espetáculo e sair de lá com, no máximo, uma contundente reflexão sobre o que viram. A *pulsão performativa* de Jaceguai procurará, nesse sentido, fundar a todo custo uma experiência sensorial, capaz de trazer para o corpo toda a massa de significação que o espectador tradicional mantém entre a visão e o intelecto. Essa investida poderá ainda hoje causar certo desconforto no público e na crítica, mas é bem certo que já não goza do mesmo poder de choque que tivera nos Anos Sessenta. A função do toque no Oficina não é apenas a de revelar ao público o corpo cru do ator, mas também o de revelar o corpo do próprio espectador quando, surpreendido por esta experiência, deve se compreender humanamente, fora dos esquemas de ficção da sua vida real – seus papéis sociais, etc.

Mesmo hoje, quando já não provoca nenhum frisson, a experiência do toque parece buscar, em Jaceguai 520, uma contínua renovação, via de regra, colocada em termos de um erotismo. É possível perceber este acréscimo erótico comparando as primeiras experiências promovidas por Jaceguai nos Anos Sessenta e um espetáculo como *Macumba Antropófaga*. A elevação de *As Bacantes* à condição de protoespetáculo do grupo, nos anos 90, e a insistência da prática cênica do Oficina no bom e velho antagonismo entre Desejo e Cultura é, pra mim, uma das principais razões para isso. Se nos Anos Sessenta, o contato físico adquiria por ele mesmo, no contexto artístico e político da época, um tom de escândalo, hoje, para manter viva a experiência escandalosa, a *pulsão performativa* apela ao erotismo – dado politicamente relevante num contexto de notório avanço do moralismo cristão na sociedade brasileira e das neuroses higienistas. Ao tocar o público hoje, é ao nível de uma celebração profana que Jaceguai pretende alçar o espetáculo, celebração esta que irá tender ao prazer e

²²⁶ No original: “According to Diderot and other renowned eighteenth-century theoreticians, the spectators’ gaze directed at the actors’ representational portrayal allowed for the illusion to develop. [...] Physical contact with the actors would instead direct the audience’s emotions away from the dramatic character and onto the actor’s body. Awareness of the actors’ bodies would threaten the illusion and destroy emotions towards the character.” (FISHCER-LICHTE, 2008, p. 61.)

à alegria; à expurgação de todos os desejos numa espécie de estado de exceção da vida cotidiana, um carnaval onde tudo é ou parece ser permitido.

O problema dos atores tocarem no público, no meu entender, é uma coisa que não tem nada demais. Não vejo qual o risco que corre uma pessoa ao ser tocada por outra. É apenas um preconceito. Um preconceito do século XIX e que numa sociedade futura vai acabar completamente.²²⁷

Gracias, Señor, 1972. Grupo Oficina Brasil em Re-Volição. Teatro Ruth Escobar, São Paulo. Na foto, José Celso tocando o público. Fotógrafo desconhecido. (AEL - Acervo Edgard Leuenroth – UNICAMP. Fundo Teatro Oficina)

²²⁷ CORRÊA, José Celso Martinez. Enquanto o teatro agoniza. Rio de Janeiro: 1969. In: _____. **Primeiro ato:** cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998 p. 147 – 152. Entrevista publicada por José Carlos de Mattos.

Macumba Antropófaga, 2012 (Primeiro ato). Circo Zanni, São Paulo. José Celso deitado sobre o público. Foto: Claire Jean.

A duração

O título de uma matéria publicada na revista *Veja*, a 20 de outubro de 1993, na ocasião da primeira temporada de *Ham-let* em Jaceguai 520, dá o tom da crítica: “A peça sem fim”. O espetáculo que reinaugura o Oficina tinha duração, segundo a matéria, de quatro horas e quarenta minutos, constituindo “um dos maiores exercícios de paciência a que o público já foi submetido na história do teatro de São Paulo”²²⁸. Em *Ham-let*, a plateia deparava-se finalmente com a arquitetura de Lina Bo Bardi, que mais parecia um sambôdromo do que um edifício teatral, abrigando uma encenação carnavalizada daquele que era, no dizer do jornalista Mario Vitor, o “Everest” do teatro ocidental. Não bastasse, a peça contava com uma atuação pra lá de “canastrona” do elenco, que tinha no papel principal Marcelo Drummond, um “homem-bomba-michê”, um “des(ator)”²²⁹. Não era se se admirar que parte significativa do público se retirasse do evento antes que chegasse ao fim.

²²⁸ A PEÇA sem fim. Revista *Veja* São Paulo. In: ASSOCIAÇÃO Teatro Oficina Uzyna Uzona. **Oficina 50 + labirinto de criação**. São Paulo: Pancron Indústria Gráfica, 2013, p. 140.

²²⁹ SANTOS, Mario Vitor. *Ham-let*, o fantasma sai dos infernos ou a volta do canastrão. In: ASSOCIAÇÃO Teatro Oficina Uzyna Uzona, 2013, p. 136.

Embora os espetáculos montados pelo Oficina nunca tivessem sido exatamente enxutos (*Na Selva das Cidades*, por exemplo, durava três horas, e *Gracias Señor* durava oito horas, divididas em dois dias de apresentação), é nos anos 90 que a duração passa a ser um dos pontos mais atacados não só pela crítica especializada como pelo público em geral. Uma ampla rendição do teatro ao *showbusiness*, no auge da economia neoliberal, parece ter contribuído nesses anos para um encurtamento da paciência do público, reduzido à condição de consumidor = eu pago para que vocês me satisfaçam e não aceito esperar por isso. Nesse sentido, é compreensível que a duração tenha se tornado um dos traços mais polêmicos da *pulsão performativa* de Jaceguai, que teria seu ápice com a montagem de *Os Sertões*, entre os anos 2002 e 2006, adaptação da obra de Euclides da Cunha com mais de 20 horas de espetáculo, dividido em cinco dias.

No âmbito da *performance art*, serão inúmeras ainda hoje as obras que extrapolam certo tempo limite não só para a fruição do público como também para o domínio do próprio artista sobre sua obra. Em alguns casos, isso adquire um tom místico, como em vários trabalhos de Marina Abramovic, tal como *The house with ocean view*, de 2002, quando a artista passou uma semana, 12 horas ininterruptas por dia, performando na Sean Kelly Gallery, Nova Iorque, em circunstâncias sacrificiais. Em fins dos anos 70 e início dos 80, o tailandês Tehching Hsieh realizou a sua série *One Year Performance*, onde repetia uma ação aparentemente simples pelo período de um ano, vivido de modo ininterrupto - numa delas, o artista passou um ano inteiro sem sair de casa. Há outros casos ainda, mais ou menos radicais, como o do artista soteropolitano Jayme Figura, que há mais de vinte anos não mostra o rosto, nem sai de casa sem uma “armadura” produzida por ele a partir de uma grande quantidade de metais; ou mesmo de artistas que operam em seu corpo modificações permanentes e irreversíveis, como é o caso da paulistana Priscila Davanzo, que tatuou em seu corpo manchas de vaca – o que a manterá em certo estado performático para o resto de sua vida – e da francesa Orlan, famosa desde início dos anos 90 por imprimir modificações permanentes em sua face através de cirurgias plásticas. A duração seria assim, no âmbito da *performance*, utilizada de maneira recorrente como um modo de afirmação do “corpo real”, se aproximando de um grau zero de representação, onde se torna impossível distinguir arte e vida. Já no teatro, o diretor norte-americano Robert Wilson, em 1972, no Shiraz Festival apresentou *KA Mountain Gardenia Terrace*, que teve sete dias de duração - um dos exemplos mais radicais no teatro quanto ao uso do tempo como estratégia de ruptura do

paradigma dramático. Sua ópera *Einsten On The Beach*, de 1976, tinha quatro horas e meia de duração e *The Life and Times of Joseph Stalin* tinha doze horas de duração²³⁰. *The theatrical power of the madness*, de Jan Fabre, foi apresentada no SESC São Paulo, em 2012, com quatro horas e vinte minutos. Dilatar o tempo foi e ainda é para o teatro, dos Anos Sessenta para cá, um dispositivo de ruptura com a tradição dramática, dispositivo este que vai na contramão do ideal de consumo do capitalismo.

Estamos aqui, mais uma vez, no registro daquilo que Lehmann tem chamado de “pós dramático”. Em seu livro se encontra a *duração* como uma das características mais marcantes da “estética temporal pós-dramática”. O autor vai pensar o tempo no teatro de maneira bastante ampla e relativa, compreendendo diversas camadas: o tempo textual, o tempo do drama, o tempo da ação fictícia, o tempo da encenação, etc. À luz de Bergson, no entanto, compreenderá a *duração* como o “tempo vivenciado” do tempo objetivo - o que nada tem de abstrato quando constatamos que meia hora de um espetáculo sofrível é infinitamente mais duradouro do que cinco horas de um espetáculo que nos apraz ou reafirma nossos ideais políticos, morais, estéticos. Em artigo publicado na Folha de São Paulo, a 21 de outubro de 1993, o cantor Caetano Veloso dirá a respeito de *Ham-let*: “As cinco horas que a peça dura parecem rápidos minutos, tão divertidos, intrigantes e emocionantes são os acontecimentos cênicos que se sucedem. Se eu pudesse, convenceria todos os brasileiros a assistirem a esse espetáculo.”²³¹

Ainda sobre Bob Wilson, Lehmann descreverá o seu teatro como uma “escultura cinética”, cujo tempo (esticado, repetido, diluído, sobreposto, etc.) parece ser a sua principal matéria. Não bastassem ser duradouras, quero dizer, estendida por várias “horas”, suas peças causam, na maioria absoluta dos casos, uma intensa sensação de duração, fazendo com que o espectador experiencie “a lenta passagem do tempo”. Wilson, não é novidade, aparece para Lehmann como o principal expoente deste teatro pós-dramático e, particularmente, dessa “estética da duração”

²³⁰ A peça marca a primeira vinda do encenador ao Brasil, em 1974, e foi aqui apresentada com o título *A Vida e a Época de Dave Clark*, por imposição da Censura.

²³¹ VELOSO, Caetano. Vá ver o “Ham-let” do Teatro Oficina. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 21 out., 1993.

Para que o teatro possa se afirmar como um âmbito essencial da resistência contra o despedaçamento e parcelamento sociais do tempo, a primeira condição é que haja um teatro “que tome tempo”. Nesse sentido, o tratamento consciente da duração é um dos mais importantes fatores da distorção do tempo na experiência do teatro pós-dramático, no qual a dilatação temporal é um traço predominante.²³²

Macumba Antropófaga era um desfile de personagens que entravam e saíam velozmente no palco. Procurávamos aí dar conta de todas as citações de Oswald em seu Manifesto, e de personagens que não se encontram citadas por Oswald mas que remontam à história recente do Brasil, do mundo ou do próprio Oficina. Em sua compulsão para narrar e desdobrar narrativas, Jaceguai transformará um texto de não mais que três laudas em seis horas de espetáculo. Nesse processo, antropofágico, o tempo da ficção, tempo onde se movem e falam as personagens, não é linear. Jaceguai não hesita em ultrapassar as fronteiras entre passado, presente e futuro, podendo reduzir a um mesmo plano temporal séculos de diferença. Assim, o Pe Antônio Vieira escreverá sua carta ao rei de Portugal usando um *tablet*; a cantora Amy Winehouse se encontrará com Antonin Artaud, Montaigne cantará o *Je T'aime,...Moi Non Plus*, sucesso mundial do francês Serge Gainsbourg, e o personagem de um paraplégico, “incorporado” por Bruno Nogueira, vestindo um “exoesqueleto” chutará uma bola de futebol dois anos antes da FIFA protagonizar a cena na abertura da Copa do Mundo do Brasil. Tudo em *Macumba* era passível de ser colocado na mesma lógica antropófaga do documento de Oswald. No dizer da crítica Mariângela Alves de Lima,

Invocar o Papa, o imperador-presidente da França, e um juiz da “Vara de Família” para simbolizar instâncias autoritárias herdadas e ainda vigentes é um procedimento ilustrativo em perfeito acordo com as teses antropófagas. No entanto, o estilo predominante no espetáculo é o da celebração oficiada por um coro e o tratamento farsesco dado a essas personagens não tem o mesmo brilho e requinte dos cânticos de adoração.²³³

A peça divergirá em muito, quanto ao seu aspecto duracional, das referidas práticas da *performance art* e de encenadores como Bob Wilson. As diferenças vão desde o carácter absolutamente contemplativo a que a experiência do tempo conduz o espectador da obra de Wilson e do carácter fundamentalmente festivo que a obra do Oficina adquire com o passar das horas, até o aspecto maquinal e preciso com que a obra do primeiro nos faz sentir o tempo e da experiência catártica que em Jaceguai 520 se faz, muitas vezes, sentir o tempo. A quase cinco horas de *Eisenstein On The Beach* e as cinco horas dos dois atos da *Macumba*

²³² LEHMANN, 2007, p. 306.

²³³ LIMA, Mariângela Alves de. *Macumba oswaldiana*. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 2 nov., 2011.

terão em comum pouco além do mesmo tempo objetivo. Em Jaceguai, a *duração* estará atrelada a uma dramaturgia que raramente admitirá cortes, como se pretendesse obsessivamente narrar a totalidade dos fatos históricos e todas as arestas do seu Desejo, impondo um ritmo geralmente muito acelerado às suas encenações. O curioso é que, incapaz de dar conta de todo o seu Desejo de narrar, Jaceguai acabará instaurando, hora após hora, pela adorada lição oswaldiana da “vertigem”, um estado corporal a partir do qual o público mais uma vez deverá ser tragado pela experiência do êxtase, através da suspensão, via exaustão, de suas representações cotidianas, do seu bom gosto, dos seus preconceitos, da sua analítica, dos seus pudores, da sua razão soberana.

Macumba Antropófaga (Fim do segundo ato), 2012. Circo Zanni, São Paulo. Público e atadores se coroaam.
Foto: Claire Jean.

Os Sertões (A Luta I), anos 2000. Teatro Oficina, São Paulo. Mais de 20 horas de peça, divididas em cinco dias. Foto: Lenise Pinheiro.

O ser o índio de si

Catahine Hirsh, poeta e codiretora do Oficina, disse certa vez a nós, coro de índios antropófagos, que era necessário fogo. Que na “gira” que iniciava o segundo ato de *Macumba*, deveríamos sentir nosso corpo em chamas para que todo o ato nascesse daquele incêndio. Girando o máximo que podíamos, próximos à exaustão, tentamos naquele ensaio incendiar. O incêndio coletivo, no entanto, seria o incêndio do corpo de cada um, o incêndio de uma singularidade específica, de um modo particular que cada um tem de incendiar. José Celso nunca nos pediu para agirmos como se fossemos índios antropófagos, tampouco nos pediu que imitássemos índios antropófagos. Ao contrário, lembro claramente dele me dizendo “Biagio, desincorpora o preto velho” – referindo-se ao arqueado da minha coluna durante a cena. Suas direções sempre apontaram no sentido de chafurdar no corpo cada um o seu próprio índio antropófago, esquecido ou suprimido pela cultura colonizadora. Essa tentativa de “ser o índio de si” vai na direção contrária de uma representação teatral, alinhando o trabalho de interpretação no Oficina, sobretudo no que se refere à atuação do seu coro, a um “corpo real” e desejante, longe tanto do aprofundamento psicológico que caracteriza o teatro dramático, de viés stanislavskiano, como de um “estranhamento” entendido nos liames da analítica brechtiana. Nada que ver também com um corpo virtuoso de inspiração meyerholdiana ou com um corpo “santificado” pela performance grotowskiana.

Chegar ao “índio de si” exigirá de um ator em Jaceguai 520 uma busca muito pessoal que não estará dada pela encenação. Prevalecerá, nesse sentido, o lema de um “anarquismo coroadado” onde cada um precisa encontrar o seu lugar dentro da Máquina. Qual seja, esta busca não poderá passar ao largo de uma entrega à orgia, quero dizer, a uma vivência extática da festa, que, se já não pode remontar com precisão àquele passado mítico e suposto de uma terra sem colonos, poderá fundar no *aqui-e-agora* do teatro novos ritos, potencializados por novas tecnologias. O “índio de si”, nesse caso, será necessariamente um “bárbaro tecnizado”, disposto a “devorar” e ser “devorado” pelos que estão à sua volta - particularmente, o público. Este caminho de si para si, onde o ator precisa literalmente “se virar” para chegar ao seu índio, será outro traço marcante da *pulsão performativa* de Jaceguai, ao ancorar cada um em sua fisicalidade específica e no seu universo cultural (origem geográfica, língua, etnia, religião, saberes específicos que cada sujeito traz consigo, etc.). Se de um lado, a dramaturgia, os figurinos, os cânticos de *Macumba* nos afirmavam como índios, de outro,

nosso corpo nu e nossa voz não deixaria de ressaltar a nossa presença particular e o lugar de onde viemos.

Durante todo o espetáculo, desse modo, agiria sobre o olhar do público em relação ao coro uma oscilação entre “presença” e “representação”. Fischer-Lichte repara que uma marca do teatro contemporâneo, de viés performativo, é gerar uma “multiestabilidade perceptiva” (*perceptive multistability*)²³⁴ do olhar do espectador, na medida em que este teatro tem levado ao palco “corpos reais”, seja através de uma sangrenta incisão na carne, seja de uma simples situação arriscada, por exemplo. Sob a forte influência da performance, o teatro que exaspera a materialidade do corpo, revelando uma existência particular, a fisicalidade específica do ator em cena convoca conscientemente um “corpo fenomenológico” (*phenomenal body*) em detrimento do “corpo semiótico” (*semiotic body*) que caracteriza uma personagem. No instante desta exasperação o olhar do público é encurralado entre a “ordem da representação” (*order of representation*) e a “ordem da presença” (*order of presence*)²³⁵, sendo lançado não raramente numa experiência liminar, de crise. Enquanto houver teatro, no entanto, uma passagem completa para a “ordem da presença” ou a sustentação ideal da cena na “ordem da representação” serão, para Fischer-Lichte, igualmente impossíveis.

Sempre e onde quer que o teatro aconteça ele é caracterizado por uma tensão entre realidade e ficção, entre o real e o ficcional. Pois é sempre em espaços reais que performances se dão, é sempre tempo real que a performance consome; e há sempre corpos reais, que se movem dentro e através de espaços reais. Ao mesmo tempo, o espaço real, o palco, pode significar vários espaços ficcionais, o tempo real, a duração da performance não é idêntica ao tempo representado; e o corpo real de cada ator geralmente significa o corpo de outro, uma figura do palco, uma personagem. Estas circunstâncias muitas vezes deram e continuam dando origem a uma variedade de transgressões entre a ficção e o real.²³⁶

²³⁴ FISCHER-LICHTE, 2008, p. 89.

²³⁵ Ibid., p. 18.

²³⁶ No original: “Whenever and wherever theatre happens, it is characterized by a tension between reality and fiction, between the real and the fictive. For it is always real spaces where performances take place, it is always real time, which the performance consumes; and there are always real bodies, which move in and through the real spaces. At the same time, the real space, the stage, may signify various fictional spaces, the real time, the duration of performance is not identical with the time represented; and the real body of each actor usually signify the body of another, a stage figure, a character. These circumstances quite often gave and still give rise to a variety of transgressions between the fiction and the real.” (FISCHER-LICHTE, Erika. Reality and fiction in contemporary theatre. In: BOROWSKI, Mateusz e SUGIERA, Malgorzata (ed.). **Fictional realities/Real fictions**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 13 - 28.)

O corpo em *Macumba Antropófaga*, neste sentido, dará suporte para uma gama de elementos de alusão indígena (cocás, tangas, colares, etc.) mas sem jamais se reduzir a eles. Haverá entre ele, o corpo, e tais elementos uma distância permanente que não é facilmente reduzível à dialética brechtiana, ao descartar a sua cartilha revolucionária e ao introduzir entre um e outro a ação ritual da performance. O “ser o índio de si” compreenderia, nesse sentido também, o aprendizado de uma feitiçaria. Cada qual destes objetos que o corpo suporta, se não aderirão a ele completamente, serão sagrados pela ciência de Jaceguai, no entender de que cada um, cada índio não índio, leva esta função ritual até onde lhe é possível. É por esta razão que não passávamos a argila sobre a pele como quem simplesmente se monta para entrar em cena. Fazíamos isso todo o espetáculo cantando em tupy-guarani, em roda, sob a árvore cesalpina, sem público, para nós mesmo, para a terra, para o cosmo, sei lá eu. Sem arredar a consciência do rito, precisávamos estar atentos ao tempo objetivo que restava para entrar em cena na hora exata.

O coro costuma há muito ser chamado em Jaceguai de “coro de protagonistas”. Com isso, pretende-se ressaltar que embora pactue o êxtase e a perdição dionisíaca, seus integrantes serão refratários a um padrão absoluto de ação; à ideia de um coro homogêneo que venha a afirmar no palco, em favor de uma estética da cena, o controle totalitário dos corpos na sociedade. Os procedimentos de coro no Oficina serão, nesse sentido, dos mais engenhosos sem o ser; serão, melhor dizendo, quase telepáticos. Eles se espalham no instante do acontecimento cênico mais por osmose do que por determinação, evitando-se a palavra. Presa-se pela descoberta e não pelo engenho. Jaceguai procurará a todo momento acertar as contas com certa confusão entre “êxtase” e “repetição”; entre aquilo que pode ser entendido como dissolução do ego e aquilo que pode ser entendido como aniquilamento do desejo. Paradoxalmente, será sempre a manifestação pulsional de cada integrante do coro, sua liberdade de ação, e não a sua supressão em nome das marcas de cena, que será estimulada, e isso abrirá, é claro, inúmeros precedentes para o erro e para o exibicionismo de um ou de outro atuator. Há de se compreender, neste sentido, a constante dialética do coro e do corifeu que subjaz este processo. Ela nos permite pensar no caso do Oficina mais em termos de uma coralidade do que exatamente de um coro.

evocar a coralidade de um dispositivo é inicialmente considerá-lo pelo ângulo da difração das palavras e das vozes, num conjunto refratário a toda e qualquer totalização estilística, estética ou simbólica. Nesse sentido, a coralidade é o inverso do coro. Postula a discordância, quando o coro — pelo menos como o entendiam

os gregos — sempre carrega, mais ou menos explicitamente em seu horizonte, o traço de um idealismo do uníssono.²³⁷

O coro nasce em Jaceguai, como vimos, com a montagem de *Roda Viva*. Seu nascimento se dará em um contexto contracultural que se opunha veementemente aos pequenos e grandes totalitarismos da cultura. A imagem sessentista desse coro “genial” e “porra-louca” que mudaria não só a história de grupo mas um pouco da história do teatro brasileiro, acompanhará permanentemente os novos coros que ali nascerão, pois é, afinal, dele a invenção brasileira de uma coralidade que recusará o homogêneo como valor estético e político, insistindo na tensão entre o indivíduo e o coletivo. No dizer de Christophe Triaú, uma “coralidade como tensão, nunca estabelecida ou em repouso, mas permanentemente por transformar-se, paga às vezes o preço de inscrever em seu seio a sua própria impossibilidade.”²³⁸

Esta dialética colocará o ator de Jaceguai em permanente negociação entre o seu desejo e o da Máquina, ou entre o seu desejo e o do público. Ele precisará estar sempre “ligado” porque poderá, a qualquer momento, seja por designação do diretor, seja por circunstâncias do espetáculo, ter de migrar da condição de coro para a de corifeu, ganhando um nome para, repentinamente, talvez, ter de retornar ao anonimato da vivência dionisíaca. É como se visse, nesse momento, nascer de si um Téspis para em seguida ter que o assassinar, encenando em seu próprio corpo várias e várias vezes o nascimento da tragédia. Uma tensão entre performance enquanto “lugar de passagem de fluxos energéticos (gestuais, vocais, libidinais/eróticos, etc.)”²³⁹ e o teatro enquanto território da “convenção”, onde operam com certa prioridade “representações” e “narrativas”, parece também estar implicada aí, na medida em que se perpetua o movimento do coro que “come” o corifeu, fazendo nascer daí um novo corifeu a ser comido pelo coro e assim por diante.

O coro são os que estão por baixo, lutando contra os que estão por cima. O coro é de dentro pra fora. O coro é o direito à preguiça. O coro é viver do que se gosta.

²³⁷ MÉGEVAND, Martin. Coralidade. **Urdimento**, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UDESC, Florianópolis, n. 20, p. 37 - 39, set., 2013.

²³⁸ TRIAÚ, Christophe. Choralités diffractées: la communauté en creux. Trad. Marcus Vinicius Borja. In: **Alternatives théâtrales**, 2003, n 76-77, p. 5 - 12.

²³⁹ FÉRAL, Jossette apud ACÁCIO, Leandro Geraldo da Silva. **O teatro performativo: a construção de um operador conceitual**. São Paulo: UFMG, 2011, 92f. (Dissertação de mestrado), Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, EBA/UFMG, Belo Horizonte, 2011.

O coro é mutirão. O coro é ginga, rebolado. O coro é isso aí, bicho. O coro hasta siempre. O coro é desafinado. O coro é desafio. O coro é ação = CORAÇÃO. O coro é ir e re-voltar. O coro come o couro. O coro engorda e faz crescer. Tome coro! O coro faz bem pro fígado do Figueiredo. Coristas do mundo inteiro, univos! O coro comeu o corifeu. O coro não cora. O coro canta e desencanta. O coro canta, mas sobretudo entoa. O coro não decora. O coro atua. O coro é colorido. O coro chama. O coro é delírio, lírio, colírio. O coro ta nas bocas. Ai, ai, ai, o coro não tem pai. Os coristas também amam. O coro morde. O coro é pura sedução.²⁴⁰

Uma outra possibilidade de olhar para esta dialética é à luz de uma tensão entre o indivíduo e a comunidade analisada por Erika Fischer-Lichte, num texto intitulado *The Rebirth of the tragedy out of the chorus*, em termos de uma “batalha” (*battle*) interminável, que confere ao coro no teatro de hoje – assim como às sociedades pós-industriais - um caráter dinâmico, de busca permanente pelo equilíbrio entre a “solidão” (*solitude*) e o “estar com os outros” (*being-with-others*). A teórica considerará que o teatro de coro dos anos 90, ao menos no que se refere à cena europeia, irá se contrapor fortemente aos mecanismos massificadores do Mercado e da Internet, que procurará enxergar o indivíduo apenas como consumidor ou navegador, mas para isso não recorrerá a visões utópicas que previam, até os Anos Sessenta, uma totalidade social harmônica e alcançável. Por esta razão, o teatro de coro analisado por Fishcer-Lichte se permitirá, em fins do século XX e neste início de século XXI, trabalhar a favor desta batalha permanente, sem que sejam necessários, tampouco úteis, sacrifícios individuais.²⁴¹

A presença dos atores no meio da audiência, gritando com ela, insistindo na produção de energia e na excitação a um estado de êxtase coletivo em espetáculos como *The Mothers*, do alemão Einar Schleef, levará Fischer-Lichte a falar ainda de um “ataque ao espectador” (*attack on the spectator*) que, segundo ela, marcará esse renascimento da tragédia, a partir do coro, no âmbito do teatro europeu.

... a audiência se sentiu agredida fisicamente e respondeu, por sua vez, ou em retirada ou em agressiva defesa - como, por exemplo, taxando, batendo palmas ritmicamente ou até mesmo gritando críticas. Aqui, também, uma luta pelo poder era travada entre o coro e a audiência. O coro extasiado decidido a oprimir a audiência para trazer um estado de êxtase que os membros individuais da audiência se opunham, ou verbalmente ou deixando o auditório. Outros, no entanto, pareciam sucumbir à unificação com o coro ou por medo ou por prazer. Havia apenas raros momentos em que coro e auditório formavam uma comunidade

²⁴⁰ CARDOSO, Jary. A hora é de libertar. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 09 jul., 1978.

²⁴¹ FISCHER-LICHTE, Erika. The rebirth of the tragedy out of the chorus. In: _____. **Theatre, sacrifice, ritual: exploring forms of political theatre**. New York and London: Routledge, 2005, p. 240 – 252.

harmoniosa - momentos de transição antes do próximo surto de forças em conflito entre os dois grupos que transformaram a casa em um inferno.²⁴²

Fischer-Lichte rejeitará categoricamente certa crítica que, segundo ela, se abateu sobre peças como *The Mothers*, crítica esta que depreendeu do “ataque ao espectador” uma atitude fascista dos artistas para com seu público. A crítica, que segundo a teórica alemã advém mormente de um certo teatro politicamente engajado, lembrará em muito o histórico embate de Jaceguai com a crítica teatral paulistana nos Anos Sessenta, que renderia a acusação de “irracionalista” feita por Anatol Rosenfeld e outros críticos da época aos caminhos pelos quais o Oficina enveredava após *Roda Viva*. Críticas aparte, José Celso dirá, anos depois, ter criado com o coro de *Roda Viva* “mais que um espetáculo teatral, [...] um acontecimento teatral-político, uma virada do teatro pra uma religação com manifestações dos catimbós orgiásticos das multidões brasileiras.”²⁴³ Já Anatol dirá, em seu tempo, “Você está placidamente sentado na platéia quando de repente uma atriz lhe pespega uma violenta mordida nos lábios, demonstrando a semiologia do beijo fatal”²⁴⁴. Uma das consequências mais imediatas de manter acesa essa *pulsão performativa* em cena será uma negociação corporal urgente, no *aqui-e-agora*, que haverá sempre entre os atores e o público - dois polos de uma mesma comunidade atuante, cujos instantes de verdadeira comunhão não estão nunca assegurados.

Assim, uma tensão permanente existia no coro entre os membros individuais e a comunidade que eles formavam; uma tensão que causava um fluxo incessante dentro do coro, uma dinâmica de transformação em termos da posição do indivíduo dentro e em relação à comunidade. Esta tensão nunca desapareceu; o coro nunca se transformou em um coletivo harmonioso; mas sim a tensão se intensificou.²⁴⁵

²⁴² No original: “...the audience felt physically attacked and responded, in its turn, either by retreating or aggressive defiance – as, for instance, by stamping, by rhythmically clapping their hands or even by shouting comments. Here, too, a power struggle was fought between the chorus and the audience. The ecstatic chorus aimed to overwhelm the audience, to bring about a state of ecstasy which the individual members of the audience opposed, either verbally or leaving the auditorium. Others, however, seemed to succumb to the unification with the chorus either in fear or with pleasure. There were only rare moments when chorus and auditorium formed a harmonious community – moments of transition before the next outbreak of conflicting forces between the two groups that turned the house into an inferno.” (Ibid. loc.cit.)

²⁴³ CORRÊA, José Celso Martinez. Cocaína-champanhe-caviar. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 17 jul., 1998.

²⁴⁴ ROSENFELT, Anatol apud A ESCOLA e a cultura: ou o confronto entre o cheio e o vazio. **Revista Veja**: Abril, n 291, p. 68 – 73, 3 abr., 1974.

²⁴⁵ No original: “Thus, a permanent tension existed in the chorus between the individual members and the community which they formed; a tension which caused an incessant flow within the chorus, a dynamic of transformation in terms of the individual’s position in and relationship to, the community. This tension never vanished; the chorus never transformed itself into a harmonious collective; but rather the tension intensified.” (FISCHER-LICHTE, 2005, p. 245.)

A opção por manter, mesmo hoje, o menos atravancado possível os “fluxos do desejo” do seu coro, evidentemente, soará muitas vezes ao olhar mais rigoroso como uma fragilidade da encenação em Jaceguai. Esta “fragilidade”, no entanto, é que permitirá a insurreição permanente da sua *pulsão performativa* frente aos anseios totalizadores da encenação e ao rigor estético exigido pela cena contemporânea. Com muita frequência, Jaceguai conduzirá ao palco não-atores, acreditando serem eles donos de uma espécie de “carisma” ou donos de alguma fisicalidade específica ou ainda de uma origem cultural peculiar. Em *Macumba Antropófaga*, o “índio de si” não nascerá do aprofundamento intelectual do ator, nem da exibição de suas avantajadas qualidades técnicas – embora a Máquina não seja ingênua para prescindir de um e de outro. A assunção de um elenco “carismático” e não necessariamente virtuoso, aliada à compreensão da natureza interminável da batalha entre o eu e as multidões, entre o desejo e a cultura, formarão uma das características mais marcantes do coro do Oficina em espetáculos como *Macumba Antropófaga*, decididos a se tornarem rituais de transformação.

Macumba Antropófaga (Primeiro ato), 2012. Circo Zanni, São Paulo. Nós, índios antropófagos. Foto: Claire Jean.

A Máquina se confessa

A agonia dos horizontes utópicos nos anos 80, cada vez mais encurralados por um capitalismo crescente e vigoroso, de viés neoliberal, a promover uma ampla dissolução dos tecidos sociais, coincidiu com uma tendência teatral mundial que pretendia levar a linguagem cênica às últimas consequências de sua autonomia. O formalismo da cena oitentista é citada por Maryvonne Saison²⁴⁶ como uma das principais razões para a emergência, na década seguinte, do que batizou de “teatros do real”, além de uma crise material do teatro sem precedentes. Segundo Óscar Cornago, o teatro reagiu a esta situação retornando à sua essência, àquilo que talvez tenha de mais específico, o encontro com o *outro*. Diversos criadores cênicos da década de noventa, então, procuraram uma saída para a “crise da representação” buscando ações que afirmassem um “escenário íntimo, pessoal y contradictorio, pero en todo caso real”²⁴⁷, como quem tenta zerar uma cena que chegara, com o formalismo, ao limite do ostracismo estético. Trata-se, para o teórico, de uma retomada política do teatro com a substituição das utopias revolucionárias por “utopias da proximidade”²⁴⁸.

Diante desta situação, o ator – político -, em outros tempos organizado em torno de um discurso ou de uma estratégia de representação previamente elaborada, dá um passo atrás, torna-se visível em primeira pessoa, e permite vislumbrar o gesto indicativo de uma vontade de ir a lugares que sabe que não poderá alcançar, uma vontade de atuação, cênica e política, formada com base na consciência de sua debilidade e nesse devir menor ao qual foram reduzidas as atitudes locais em face das estratégias macroeconômicas. Desse modo, a cena não chega a formular um discurso político, tampouco um mecanismo de representação. Apenas permite vislumbrar uma postura ética, uma vontade de ação frente ao outro, da qual se tenta recuperar a possibilidade do social em termos menores, não mais da ação revolucionária, com letras maiúsculas, mas sim da ação do eu em frente ao tu.²⁴⁹

²⁴⁶ SAISON, Maryvonne. Les théâtres du réel. Paris: L’Harmattan, 1998.

²⁴⁷ CONARGO, Óscar. **La escena en tiempo presente:** teatro y performance desde los años noventa. Madrid: S/D.

²⁴⁸ A expressão é de Nicolas Borriaud. (Cf. CORNAGO, Óscar (coord.). **Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización.** La creación escénica en Iberoamérica. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010.)

²⁴⁹ CORNAGO, Óscar. Teatralidade e ética. In: SAADI, Fátima e GARCIA, Silvana (orgs.). **Próximo ato:** questões da teatralidade contemporânea. São Paulo: Itaú Cultural, 2008, p. 20 – 31.

O uso cada vez mais frequente dessas “tecnologias do eu”²⁵⁰ na cena caracteriza, segundo Cornago, um fenômeno cultural mais amplo, atribuído a um “déficit de experiência”²⁵¹ instaurado pela modernidade. De fato, parece nítida a nossa carência por coisas “reais”, pessoas “reais”, lugares “reais”, por sentimentos “verdadeiros”, que não corroborem as inúmeras falsidades (políticas, midiáticas, afetivas) às quais julgamos ser submetidos diariamente. No vazio dos metarrelatos, diante da “Morte de Deus”, no rastro do desencanto deixado pelas grandes guerras e, mais recentemente, por catástrofes ecológicas apavorantes e atentados terroristas sem precedentes (poder-se-ia até dizer “hiperreais”), as pessoas “reais”, não generalizáveis, com suas histórias “reais”, vividas, nos oferecem ao menos o alento de que exista, ainda, uma verdade insuperável, a verdade do outro, do pequeno outro, na materialidade do seu pequeno corpo, a dar o seu pequeno, porém autêntico, testemunho diante de nós.

Cornago repara, então, na cena atual uma renovação de um anseio em comunicar diretamente e uma “urgência no trabalho cênico que leva a uma necessidade de exposição”²⁵². A “vocação social” da cena contemporânea, no entanto, diferentemente da cena dos Anos Sessenta, recoloca o político numa escala microfísica, ao expor os corpos frente a frente sem pretensos (e messiânicos) projetos de transformação global, recuperando um “espaço de privacidade, de proximidade e encontro real”²⁵³. É nesse ponto que a confissão desponta, para ele, como uma estratégia privilegiada de reencontro do teatro com o real. Através dela, um corpo expõe, no máximo, uma experiência íntima da história; um corpo usa a palavra para ligar passado e presente, cara a cara com uma audiência sedenta por sua verdade pessoal, e haverá nisso, ainda, algo de político.

Político, en su sentido más amplio, va a dejar de ser una ideología determinada, para ser en primer lugar una manera de estar – en la escena de la historia – que parte de una fuerte consciencia de presente, de proximidad con un aquí y un ahora inevitablemente escénicos; político es el momento en que un actor, que no tiene otro nombre más que el suyo propio, sale al escenario y se dirige a un público, un

²⁵⁰ O termo é de Michel Foucault, e é tomado emprestado por Cornago. (Cf. CORNAGO, Óscar. Atuar de verdade. A confissão como estratégia cênica. **Urdimento**, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UDESC, Florianópolis, n 13, p. 99-111, set., 2009.

²⁵¹ CORNAGO, Óscar apud FERNANDES, Silvia. Teatralidades do real. In: **Subtexto**, Edições CPMT, Belo Horizonte, n 6, p. 37- 47, dez., 2009.

²⁵² CORNAGO, Óscar. Teatralidade e ética. In: SAADI, F. e GARCIA, S., 2008.

²⁵³ Ibid.

tipo de comunicación que se lleva a su máximo grado de realidad, lo cual no deja de ser, a pesar de todo, una opción artística más; político es, en definitiva, este contexto de comunicación inmediato y concreto, levantado desde un cuerpo físico y real, más histórico cuanto más natural, que siente y piensa de una manera determinada, que vá a ser confrontado con ese *otro* al que se dirige, que es el público; política es la comunicación con el *otro*.²⁵⁴

Lembro que assim que cheguei a Jaceguai 520, ainda na primeira roda de conversa com todo o *tyasos*, José Celso comentava que era preciso “devorar” o que acontecera com Elaine César, cineasta e diretora de vídeo do Oficina, morta em 26 de janeiro de 2012, vítima de câncer linfático. A questão se revelava para além de uma fatalidade. Elaine havia desenvolvido a doença em poucos meses, quando teve negada pela Justiça a guarda de seu filho, Théo, após denúncias feitas por seu ex-marido de que ela trabalhava num teatro inadequado para o desenvolvimento da criança. O segundo ato da *Macumba* - que já apresentou problemas estruturais, segundo se dizia, na temporada 2011 - seria significativamente cortado e nele seria inserida uma cena completamente nova, para “devorar” o caso de Elaine. Esta cena seria criada a partir de um poema feito por Fred Steffen, ator e ex-marido da cineasta, musicalizado a partir da 9ª Sinfonia do compositor alemão Gustav Mahler. Na cena Camila Mota “incorporava” a “Mulher Grávida”, Wilson Feitosa o “Amado” e Aílson Araújo uma criança. Em nenhum momento era explicitado ao público que se tratava de Elaine, Fred e do menino Théo, respectivamente. A cena representava justamente a tomada do filho de Elaine pelo Juiz da Vara de Família, “incorporado” por Mariano Mattos, o parto do seu filho Rudá, “incorporado” por Roderick Hímeros, e enfim a morte de Elaine, com a saída de Camila Mota de cena e o eco de sua voz no espaço.

Durante os ensaios e mesmo depois de estreada, as direções de Jose Celso exigiam sempre uma superação do drama; a colocação da experiência particular de Elaine e da vivência dolorosa do *tyasos* (especialmente dos que com ela conviveram) em termos de uma ação arquetípica, com a introdução da personagem da Justiça, “incorporada” por Carolina Castanho e a presença permanente, em cena, das deusas Guaraci e Jaci, “incorporadas” respectivamente por Letícia Coura e Carolina Henriques. A fala de Elaine, sua confissão de desespero diante da decisão judicial, fora transformada por Camila Mota em violentas

²⁵⁴ CONARGO, Óscar. **La escena en tiempo presente:** teatro y performance desde los años noventa. Madri: S/D. [grifos do autor]

“glossolalias”, que pareciam atingir o coro e o público apenas por uma via sensorial, ininteligível. Tudo era alçado a uma esfera maior, a uma ordem moral e jurídica que se equivocava ao atribuir um tom degradante ao trabalho de uma artista e não é capaz, no auge de sua cegueira, de considerar o direito materno. Como se vê, Jaceguai não aproveita o ensejo para criar uma “utopia da proximidade”, e coloca tudo em termos alegóricos – o que lhe permite revelar um mecanismo de confissão da Máquina do Desejo, e jamais dos seus sujeitos particulares. No telão, talvez, apenas um único fato me contradiz: eram exibidas várias fotos de Elaine, em tom de homenagem.

Embora haja quem vá inferir nas encenações do Oficina nessas duas últimas décadas uma “autorreferencialidade”²⁵⁵ que se confundirá com a história do próprio José Celso, os mecanismos confessionais de Jaceguai serão, ao meu ver, tão recorrentes quanto deslocados, ligados de maneira vertiginosa ora a um apelo histórico do grupo, onde suas peças e personagens marcantes literalmente ressuscitam, ora a uma confissão do seu *aqui-e-agora* político, daquilo que vive em sua luta diária para sustentar com alegria a sua ciência. A luta pela permanência em seu espaço frente aos interesses da iniciativa privada, os seus históricos embates com o poder público contra uma desenfreada mercantilização da cultura e o desejo de que o Estado cumpra com sua função provedora, nesse sentido, serão “pautas” mais que repetitivas nas encenações do Oficina. Tudo isso aponta na direção de um pensamento que permanece incólume ao apequenmento das utopias na cena contemporânea. A despeito de uma velha máxima de José Celso, que diz que “nós não precisamos de utopia porque a vida já é perfeita”, florescerão (ainda) em Jaceguai 520 os ideais totalizantes que tornam grandiosas suas encenações; certo fogo utópico que, embora nada tenha que ver mais a programática política dos Anos Sessenta, mantém aquecido um modo místico, poético e político de afirmação de si enquanto Máquina do Desejo.

²⁵⁵ Refiro-me aqui especialmente a uma crítica de Sérgio de Carvalho, onde ele afirma, ao retomar a história de José Celso e do Oficina, que “Sem alcance coletivo, com uma crescente homoerotização da cena, as idéias teatrais de Zé Celso se encaminharam para um culto personalista do próprio rabo” (CARVALHO, Sérgio. A encenação do desejo. **Folha de São Paulo** (Caderno Mais!). São Paulo, 14 jun., 1998). O crítico, em seu blog, republicou o texto em 09 de agosto de 2011, dizendo ter à época “errado no tom” do artigo, mas não em seu conteúdo.

Macumba Antropófaga (Primeiro ato), 2012. Circo Zanni, São Paulo. O ator Marcelo Drummond refazendo Hamlet. Foto: Claire Jean.

Macumba Antropófaga (Segundo ato), 2012. Circo Zanni, São Paulo. Tabu da família. Foto: Leandro Pena.

3.2.3. Ou considerações finais

Organizada dramaturgicamente como uma sucessão de tabus enfrentados pelo corpo no Brasil de hoje (tabu do nu, tabu da família, tabu da alegria, etc.) *Macumba* é, de certa maneira, a atualização em termos oswaldianos do confronto entre Dionísio e Penteu. Várias das entidades trazidas à cena na peça, aquelas que proferiam o discurso colonizador (Padre Anchieta, Papa Bento XVI, Pater Familias, Mãe dos Gracos, etc.) parecerão velar sob suas indumentárias o ímpeto autoritário do personagem de Eurípedes, sendo quase todas elas, ao final, convencidas por nós, coro de índios antropófagos, a gozarem os prazeres do corpo (o samba, a alegria, o sexo, as drogas, a preguiça, etc.). Este coro, por sua vez, atuará sob a mesma égide performativa do coro das bacantes, exibindo uma “felicidade guerreira” decidida a excitar o êxtase e a levar a encenação às vias de um rito transformador. Por traz, e pela frente, do ideário sensual de *Macumba Antropófaga* vibrará, mais uma vez, o enfrentamento político do cristianismo e das várias faces que este assume visando à implementação do seu projeto de condenação do corpo. Visto assim, tudo parece facilmente reduzido, no ideário estético e político do Oficina, ao confronto entre o corpo que deseja e a cultura que o limita, ou entre um coro de anônimos que semeia a desmesura e os limites erguidos pela plateia.

Durante os dois atos da *Macumba* sob a tenda do Circo Zanni, o Oficina fará valer a sua *pulsão performativa*, que pela revelação de “corpos reais” e pela condução do espetáculo às vias de um ritual, se aproximará bastante do campo da performance, ao criar entre público e atadores uma vivência comum. Para tanto, o apelo à nudez, ao toque, à duração, à presença carismática de cada atador e ao mecanismo confessional da Máquina serão fundamentais ao gerar uma instabilidade no olhar do público, que já não saberá se está diante de uma representação teatral ou de um evento real, onde irá imperar perigosamente apenas uma ordem do desejo. A *pulsão performativa* ao longo da *Macumba*, como é de praxe na história do Oficina, parecerá querer devolver o teatro à sua origem, onde um coro bacante sabia produzir bem o êxtase que louva Dionísio. É como se víssemos renascer no espaço intermediário entre o público vestido sentado e os protagonistas do espetáculo, espaço este onde nós, coro de índios antropófagos, nos misturávamos festivamente ao público despido, a *orquestra* grega em pleno picadeiro de um circo. As ações deste coro de público e atadores no palco, ainda que possam parecer diletantes ou meramente extáticas, estarão, em

espetáculos como *Macumba Antropófaga*, sempre untadas do político, afirmando a liberdade que o corpo goza e não goza nos limites da cultura. Mas aquele antigo Desejo de amalgamar tudo num único e extático ritual se revelará inseparável do impulso apolíneo que dá nome aos personagens e contorno às encenações de Jaceguai. Historicamente, é possível dizer que em permanente tensão com a *pulsão performativa*, o teatro, enquanto território do simbólico e das convenções, chega também bastante amadurecido a *Macumba Antropófaga* em 2012, quando exibimos, segundo Mariângela Alves de Lima, “uma relativa serenidade para tentar ‘acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas’”.²⁵⁶

²⁵⁶ LIMA, M. A. de. *Macumba oswaldiana*. O Estado de São Paulo, 2011.

CAPÍTULO IV

Acordes

*Muito importante é saber quando estar acordes.*²⁵⁷

Bertolt Brecht

Em *A peça didática de Baden Baden sobre o acordo*²⁵⁸, Bertolt Brecht escreveu um papel específico para o público, uma inovação dramatúrgica trazida no bojo de suas *Lehrstücke*²⁵⁹. A intenção do alemão não era, sob nenhum aspecto, a de favorecer uma cena instável, onde a encenação pudesse ser transformada pela audiência – pelo menos não da maneira como isso acontecerá nos Anos Sessenta, com o surgimento da performance e de práticas teatrais desta leva. Brecht estava mais interessado, como sabemos, em excitar no público uma consciência revolucionária, ensejando uma participação que se daria a um nível tão formal quanto analítico. A montagem de *Acordes* em Jaceguai 520, sob muitos aspectos, será fiel a este viés do experimento de Brecht, levando ao telão os textos para que o público leia e cante no momento oportuno, o que, na minha opinião, contradirá enormemente a *pulsão performativa*, seja pelo didatismo implícito na cena, seja pelo logocentrismo da sua poética.

Neste quarto capítulo, procuro dar relevância ao processo de montagem da peça, tomando-o como um dispositivo performativo tão importante quanto o real e o ritual o são na história de Jaceguai, ao colocar em segundo plano a construção de uma obra acabada em favor dos fluxos criativos do grupo, sempre articulados ao contexto histórico em que se dá o evento. Para tanto, conto com o instrumento de um Caderno de Campo, ao qual recorro mais do que a qualquer outra fonte teórica – o que dá a este capítulo um fôlego mais curto e uma escrita

²⁵⁷ Frase da peça, na adaptação do Oficina.

²⁵⁸ Título original da peça escrita por Brecht. (BRECHT, Bertolt. *A peça didática de Baden Baden sobre o acordo*. In: _____. **Teatro completo de Bertolt Brecht**, Trad. Fernando Peixoto. v 3. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.). *Acordes* é uma “devoração” desta peça, feita por Jaceguai por volta de 1980. A mudança do título valoriza tanto a ideia de um “acordo” feito com todos, como a natureza musical da obra.

²⁵⁹ Série de peças escritas por Brecht entre os anos 20 e 30, do qual faz parte *A peça didática de Baden Baden sobre o acordo*. O alemão teria se baseado em modelos teatrais jesuítas para escrevê-las, numa tentativa de superar a distância entre atores e espectadores e criar uma alternativa revolucionária ao modelo de consumo propagado pela indústria cultural.

mais experiencial. Antes de avançar sobre o processo, porém, faço dois necessários aportes: o primeiro, mais teórico, sobre o chamado Teatro Épico, a partir de um texto canônico no Brasil, escrito por Anatol Rosenfeld e publicado a primeira vez em 1965; e o segundo, de cunho histórico, sobre uma leitura da peça, feita em caráter de *teato*, no dia 25 de janeiro de 1986, sobre os escombros do Oficina, em Jaceguai 520. A principal constatação do capítulo será de que, mesmo quando Jaceguai concentra todas as suas forças na realização de um projeto cênico de alta expressão teatral e reflexiva como é o de Brecht, a sua *pulsão performativa* ainda assim se impõe, dando à encenação ares ritualísticos e conduzindo a obra de Brecht, eventualmente, às vias da performance.

4.1. Um Brecht para além do Teatro Épico

Na quinta parte do seu *O Teatro Épico*, o crítico e ensaísta alemão Anatol Rosenfeld avança sobre os principais conceitos do ideário de Bertold Brecht, considerando o seu afastamento da estética expressionista e a sua adesão ao marxismo, com a transformação do seu teatro em uma “instituição didática”. Antes, porém, o crítico passa a limpo a teoria dos gêneros, mostrando ter havido mais cruzamentos entre a Dramática, a Lírica e a Épica do que suporia uma visão estanque desta teoria. Anatol mostra como o épico nunca deixou de estar presente na história do teatro mundial, das tragédias gregas aos mistérios medievais; dos autos de Gil Vicente ao *Woyzeck* de George Büchner; do Teatro Asiático a autores norte-americanos de meados do século XX. Nem Shakespeare, nem Tchecov serão poupados do olhar agudo de Anatol, que verá tanto num quanto noutro alguma interlocução épica. O pensamento de Brecht, deste ângulo, parecerá arrefecido em sua originalidade, dada a compreensão ampla dos recursos narrativos ao longo da história do teatro, o que sugere que o gênio alemão fora menos o inventor de uma teoria e de uma prática teatral *sui generis* do que o grau máximo de uma consciência épica a que chegou no Ocidente a utilização destes recursos.

Anatol colocará o confronto do Teatro Épico de Brecht com o Teatro Dramático, de base aristotélica, em termos de uma divergência tanto filosófica quanto pragmática. Brecht, aterrado no marxismo, verá o homem sempre enredado em suas condições sócio-históricas, o que o levará a propor dramaturgias que cada vez mais se oporão ao psicologismo do “drama burguês” e ao trágico, que expõe o homem como ser a-histórico, incapaz de escapar dos

grilhões do seu destino. Tanto um quanto outro colocarão, para Brecht, o público diante de uma visão apequenada e/ou fatalista da vida, onde as condições materiais, políticas e econômicas que movem as engrenagens do sistema capitalista permanecerão veladas. O embate de ordem filosófica alcança o nível de uma prática quando pensamos que no “drama rigoroso”, na “peça bem-feita” ou mesmo na tragédia, tal como Aristóteles a compreendeu em sua *Poética*, estará em voga o ideal de uma identificação plena entre ator e personagem, e do próprio espectador com a personagem, o que deverá fazer com que este deixe o teatro “...satisfeito, convenientemente conformado, passivo, encampado no sentido da ideologia burguesa e incapaz de uma ideia rebelde”²⁶⁰. Brecht verá o teatro aristotélico como um lugar de dispêndio intelectual e emocional, que ao expurgar as paixões do espectador, em nada contribuirá para a sua tomada de consciência - ao contrário, o distrairá de uma reflexão urgente sobre a sua realidade concreta. O teatro deverá então ser o lugar onde, através da análise racional das circunstâncias históricas do presente, expostas no palco, se adquire a impaciência política necessária para uma revolução. É, portanto, o teatro como uma práxis que Brecht oporá aos apelos catárticos da tragédia clássica e do “drama burguês”.

O fito principal do teatro épico é a “desmistificação”, a revelação de que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, podendo por isso ser superadas. O encadeamento rigoroso da Dramática pura, o qual sugere a situação irremediavelmente trágica do homem, devido ao envolver inexorável da ação linear, é substituído pelo salto dialético. Esta estrutura em curvas permite entrever, em cada cena, a possibilidade de um comportamento diverso do adotado pelos personagens, de acordo com situações e condições diversas.²⁶¹

Daí por diante, Anatol vasculhará a dramaturgia e a prática teatral de Brecht em busca dos recursos que ele utilizou para possibilitar o Épico. Estes recursos estarão todos eles assentados naquele que figurará como o conceito-chave do paradigma brechtiano: o “efeito de distanciamento” (*Verfremdungseffekt*). Este efeito é, não à toa, chamado também de “estranhamento”, pois através dele busca-se estranhar as condições habituais do mundo, espelhadas no palco. Anatol tratará rapidamente de expor a complexidade do processo, mostrando que o efeito é uma espécie de alienação da alienação em que vivemos, para que assim ela se nos revele e enseje uma ação transformadora. O ensaísta dirá ser o

²⁶⁰ ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 6ed. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 148.

²⁶¹ Ibid., p. 150.

“distanciamento” um processo dialético que “leva através do choque do não conhecer ao choque do conhecer. [...] Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo tornar conhecido.”²⁶² Anatol descreverá diversos recursos dos quais Brecht teria lançado mão para levar a cabo este efeito. Recursos literários, cênicos, musicais, atores que narram, e não vivem seus personagens como uma “possessão”. Na prática, são textos em terceira pessoa, paródias, cartazes levados à cena, cantos, os chamados *songs*, além de uma retomada do coro, jamais com aquela função extática da qual falara Nietzsche, mas com a função de narrar ou criticar as ações da personagem, impedindo que público e atores mergulhem inteiramente na magia do teatro. Todos esses recursos visarão manter esta atitude distanciada no espectador, a atitude de quem “observa fumando”.²⁶³

O Teatro Épico de Brecht e toda a sua gramática para a cena deixarão marcas irreparáveis no teatro ocidental, constituindo-se como a principal via, pelo menos até meados dos Anos Sessenta, de oposição à tradição dramática. Claro está que o próprio embate entre o Dramático e o Épico no teatro do século XX não passará ao largo das condições históricas de um tempo onde tudo era reduzido às oposições entre direita e esquerda, capitalismo e socialismo, “peleguismo” e revolução. Ao passo que o primeiro será tomado, via de regra, como um teatro burguês, apassivador, o segundo parecerá, para muitos, a única possibilidade de um teatro para além do teatro; um teatro capaz de gerar consequências políticas concretas sobre a realidade.

A colocação do Teatro Épico em termos de uma “instituição didática” será, desse sempre, contestada em Jaceguai 520, na medida em que reduziria a profundidade reflexiva das peças de Brecht a um jogo de ensino-aprendizagem. Não à toa a montagem de *Acordes* feita em 2012, assim como a leitura da peça feita em 1986, ganharão um aspecto ritualístico, aspecto este que colocará a contundência política da obra noutros termos. José Celso insistirá em

²⁶² ROSENFELD, 2001, p. 152.

²⁶³ Ibid., p. 158.

chamar os textos escritos por Brecht entre os anos 20 e 30 de “peças de sacação”, e não “peças didáticas” ou “peças de aprendizagem”²⁶⁴. Antes de escrever *A lição de Baden Baden sobre o acordo*, em 1929, Brecht escreveu *Voo sobre o oceano*²⁶⁵, onde relata a façanha do piloto Charles Lindbergh, que em 1927 atravessara sozinho o Atlântico, tendo partido de Nova Iorque e pousado em Paris depois de mais de 33 horas de voo. *A lição de Baden Baden sobre o acordo* é escrita por Brecht logo depois que Lindbergh entra para o Partido Nazista, e ao invés do triunfo anterior, Brecht narra nela a queda do avião e o seu enfrentamento dialético com um Coro da Terra, que tenta obstinadamente convencê-lo do erro de sua soberba e de sua heroica ganância.

A grande “sacação” da peça é a negação da ajuda e, a partir dela, o exercício de uma maiêutica que deve possibilitar não apenas aos antagonistas mas ao próprio público presente o parto de um conhecimento que os reduzirá à “sua menor grandeza”²⁶⁶. A colocação da peça em termos “didáticos”, nesse sentido, ofuscaria as nuances filosóficas de um texto cuja estrutura é a de uma parábola zen, escrita para desmistificar a figura de um herói e relativizar as bases do progresso técnico e científico. Anatol afirma que a parábola é um dos recursos mais utilizados por Brecht para se opor ao ilusionismo do Teatro Dramático mas, ao falar em parábola, o crítico não deixará de considerá-la como um modelo didático.

O modelo é construído pelo autor para fins didáticos; a comparação da parábola pressupõe alguém que compara algo para alguém, igualmente para fins didáticos. A peça rigorosa, bem ao contrário, pretende criar a ilusão de que a ação é fonte de si mesma, de que os personagens inventam o seu diálogo no momento da fala, que não os aprenderam de cor e não querem provar ou demonstrar com eles nada que seja exterior à própria ação em que estão envolvidos.²⁶⁷

Esse binarismo entre um teatro burguês, psicológico, ou naquele dizer de Brecht, “culinário”, e um teatro engajado, decidido a ser instrumento de uma transformação social bem maior que ele, em nada contribuirá para a compreensão do campo artístico da performance. Aquilo que no Brasil ficaria conhecido pejorativamente como a “esquerda festiva”, onde o *status*

²⁶⁴ Ingrid Koudela preferiu traduzir o termo “Lehrstücke” por “peça de aprendizagem”, justamente para evitar o tom autoritário que o termo “didático” pode adquirir. (Cf. KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht**: um jogo de aprendizagem. São Paulo: Perspectiva, 1991.)

²⁶⁵ Originalmente, “O Voo de Lindbergh”. (Cf. BRECHT, 1988.)

²⁶⁶ Frase da peça, na adaptação do Oficina.

²⁶⁷ ROSENFELD, 2001, p. 170.

quo era radicalmente negado sem que se depositasse mais qualquer esperança na teleologia marxista, aquilo sim teria mais que ver com o surgimento de uma cena sem cartilhas políticas, mas eminentemente política ao ressaltar o corpo real como um dos principais instrumentos de revolução estética. Nos seus dois primeiros Brechts, o de *Galileu Galilei* e o de *Na Selva das Cidades*, o Oficina não dará a ver o teatro dramático do qual o grupo havia sido incontestável realizador, mas tampouco também levará a “didática” brechtiana com total coerência. Sobre *Na Selva*, dirá Edelço Mostaço que a peça foi

grandemente impulsionada pelo sentido de *environment*, uma vez que as cerimônias tropicalistas exigiam multidões e, em meio ao público, encontravam sua razão de ser (festivais da canção, recitais em teatros, danceterias, gafieiras, o programa do Chacrinha, o programa de TV *Divino Maravilhoso* gravado com platéia presencial etc). Se o carnaval era sua *summa*, a festiva praia de Ipanema tornou-se seu cotidiano eufórico, tal qual ocorria no palácio de Vieira, flagrado por Glauber Rocha em *Terra em Transe*.²⁶⁸

Acordes será, portanto, a terceira montagem de Brecht em Jaceguai 520. Dada a distância de mais de 40 anos que a separa das outras duas, terá que se ver com outra época, outra conjuntura histórica, outros temas politicamente relevantes em um mundo que mudou e não mudou. Nem o “bom-mocismo” de *Galileu Galilei*, nem o Brecht “desmunhecado e enfurecido” de *Na Selva* virão a calhar. Na encenação de *Acordes*, em 2012, a crise do capitalismo global é que será equiparada teatralmente à queda do avião, cujos pilotos, equiparados à elite do Capital no século XXI, se verão obrigados a pedir ajuda ao Coro da Terra. Infinitamente mais lunar que *Macumba Antropófaga*, *Acordes* representará um recuo da *pulsão performativa* de Jaceguai, recuo este que lembrará – guardadas as devidas proporções de relevância histórica – o “aparente intermezzo racional” de *Galileu Galilei*. Cerebral, curta, praticamente sem nudez e sem toques no público, sem anexações do real que mereçam destaque, *Acordes* penderá o pendulo de Jaceguai para o código teatral - o que não deixará de colocar, como veremos, o Teatro Épico de Brecht em apuros, ao mantê-lo amalgamado aos mecanismos de carnavalização sugeridos pela filosofia oswaldiana e ao conduzi-lo, em pelo menos uma ocasião, às vias de um acontecimento cênico com requintes de crueldade artaudiana. É apenas, talvez, na nossa permanente vocação para construir e destruir e reconstruir a cena (*work-in-progress*), às vezes no *aqui-e-agora* deste

²⁶⁸ MOSTAÇO, Edécio. Na Selva (antropofágica) das Cidades – versão Oficina. In: ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2009, **Anais**. Fortaleza: UFCE, 2009. Disponível em: <<http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.0335.pdf>>. Acesso em 14 jul. 2014.

acontecimento cênico, que será possível entrever na montagem da peça algum elemento performativo – entendido, neste quarto capítulo, como uma exaltação do processo.

4.2. Primeiros *Acords*²⁶⁹ (1985-1986)

Acords serviu de inspiração para a escritura do 1º estatuto da Associação de Energias e Trabalhos de Comunicação Sem Fronteiras-Uzyna-Uzona, em 1984. As primeiras tentativas de montar a peça em Jaceguai 520 remontam desta época, quando refletiria cenicamente as campanhas por eleições diretas e José Celso pretendia levar à cena um novo ator, diferente daqueles com os quais trabalhara décadas antes, “um sujeito capaz de sintetizar todos os movimentos artísticos na sua voz e corpo”²⁷⁰. A peça não estrearia no dia 1º de maio de 1984, como anunciava a nota publicada na Folha de São Paulo de 20 de fevereiro daquele ano, assinada por Miguel de Almeida. Um trecho de *Acords* seria, no entanto, realizado como *teato* no ano seguinte, na ocasião de uma visita do ex-Secretário de Cultura João Carlos Martins a Jaceguai 520 para entregar uma nota oficial do então deputado Paulo Maluf, que reiterava a sua promessa de doar 500 milhões ao Oficina, desde que o grupo comprovasse o uso da verba na reconstrução do teatro. De acordo com Carlos Hee, em matéria publicada em 19 de dezembro de 1985, no Jornal da Tarde, num determinado momento da performance, o ator Pascoal da Conceição, a partir de uma cena de *Acords*, “colocou frente ao rosto uma máscara com a caricatura de Paulo Maluf, imitando a sua voz ao ler a nota oficial assinada pelo deputado”²⁷¹

No dia 25 de janeiro de 1986 o Uzyna Uzona consegue enfim fazer uma leitura pública e integral da peça, de quase três horas de duração, no espaço de um Teatro Oficina sem teto, leitura esta que seria colocada tanto em termos de uma analogia com a “ajuda” que Maluf estava oferecendo, como de um rito para lançar a pedra fundamental da reconstrução do teatro. Durante o evento, único, o grupo soltou dois balões no céu de São Paulo, na direção

²⁶⁹ Grafia utilizada por Jaceguai naqueles anos.

²⁷⁰ ALMEIDA, Miguel de. José Celso de volta com Brecht. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 20 fev., 1984.

²⁷¹ HEE, Carlos. José Celso, o golpista, rejeita a doação de Maluf: vai repensar. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 19 dez., 1985.

dos escritórios do Grupo Silvio Santos (GSS), com quem Jaceguai apenas iniciava sua interminável luta. José Celso, no instante do lançamento, profere as seguintes palavras: “O avião vai subir de novo, e é daquele lado, do lado do mundo, onde não tem fronteiras, não tem paredes”²⁷². O deputado Paulo Maluf, convidado pelo grupo, não compareceu, fato lamentado por José Celso, que disse que “a leitura poderia ter ganho proporções de assembléia pública, com representação simbólica de todos os setores da sociedade”, caso o deputado tivesse comparecido. Segundo Nelson Pujol Yamamoto, Maluf e seus partidários saíram-se de ver em cena o despedaçamento de um boneco, o Senhor Schimit, que usava ali “um par de óculos semelhantes ao usado pelo deputado”²⁷³. Já Luiz Fernando Ramos saudou, em nota na Folha de São Paulo, publicada em 27 de janeiro de 1986, a volta de José Celso e do seu grupo à ativa, referindo-se à leitura de *Acords* como uma “Missa Nô”²⁷⁴. Esse tom ritualístico da leitura, aliás, é ratificado por Yamamoto, quando diz que “encenou-se, na verdade, um ritual místico com a pretensão de obter apoio ao projeto do Oficina e, pela participação da platéia em certos trechos da peça, torná-la familiarizada – e até conivente – com a noção de que a ajuda é espúria.”

Acords, 1986. Teatro Oficina, São Paulo. Frame do ator Surubim Feliciano da Paixão (Coro da Terra). Câmera: desconhecido.

²⁷² Vídeo da leitura, em VHS. Arquivo do Teatro Oficina.

²⁷³ YAMAMOTO, Nelson Pujol. José Celso lança pedra fundamental com Brecht. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 27 jan., 1986.

²⁷⁴ RAMOS, Luiz Fernando. A “missão Nô” do Oficina. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 27 jan., 1986.

Acords, 1986. Teatro Oficina, São Paulo. Frame dos dois balões soltos no céu e detalhe do edifício do teatro, sem teto. Câmera: desconhecido.

O uso de mecanismos teatrais e/ou performativos para conduzir, sempre de forma bem humorada, os seus embates políticos com o poder público e instituições privadas poderosas serão mais que recorrentes em *Jaceguai 520*. A estratégia também se dá às avessas, quando o grupo unta seus espetáculos em pleitos políticos relevantes, que dizem respeito ora a causas próprias (sempre entendidas como públicas), ora a causas de amplo alcance social, sobre as quais se posiciona (machismo, homofobia, legalização das drogas, aborto, o cenário político eleitoral, etc.). Mauro Meiches dirá, a respeito da leitura de *Acords* em 1986, que a “metaforização extremada de uma realidade conjuntural” exerce sobre o espectador, inicialmente, uma sedução em que “todo juízo crítico se vê envolto em brumas de afeto”, podendo este “transe inicial” se desfazer quando “o proposto não se adequa à demanda desejante do interlocutor”.²⁷⁵ Meiches chamará atenção para esse duplo aspecto da leitura, político e celebrativo, e reproduzirá uma longa fala em que José Celso diz ter encontrado no Brecht poeta, mais do que no Brecht didático, a chave de um teatro ritualístico, “coisa de macumba mesmo”.

A grande jogada dessas peças é que elas são rituais e esses rituais são jogos que se você incorpora, (...) você não assiste como uma aula. Se você incorpora determinados personagens, determinadas situações, depois uma, depois outra, (...) você tem a vivência física de determinados insights... [eu] achava que o Brecht

²⁷⁵ MEICHES, Mauro Pergaminick. **Uma pulsão espetacular**: psicanálise e teatro. São Paulo: Escuta, 1997, p. 157.

com essas pecinhas, super delicadas, super bem feitas, ele tinha feito uma espécie de macumba de alemão, uma macumba super estruturada e que era possível através dessa macumba você vivenciar uma coisa semelhante ao que você vivencia no candomblé, quando você participa de um ritual, quando você se inicia em alguma coisa.²⁷⁶

A leitura de *Acords* naquela tarde-noite de 25 de janeiro de 1986, aniversário da cidade de São Paulo, trataria portanto, mais uma vez, de colocar Brecht fora do esquema tradicional do “teatro engajado”, um Brecht onde o discurso político fica oblíquo ante a força predominante do sagrado e o modo como Jaceguai se articula fortemente às tradições afro-brasileiras para construir a sua cena. O *teato* terminou com muito samba, e contou com a presença de vários artistas que não integravam definitivamente o elenco do Oficina mas que botavam fé em seu teatro e sua magia, dentre eles Otavio Donasci, que levou uma de suas vídeo-criaturas; o músico Jards Macalé, que tocou violão; o ator Paulo César Pereio, que “incorporou” o aviador; e o poeta Roberto Piva, que resolveu gritar em uma das cenas finais “tem que comer o cu do Suplicy e da mulher dele que é uma babaca e horrorosa”.²⁷⁷

A montagem de *Acordes* em 2012, 16 anos depois, retomaria muito do que fora criado nesta leitura, com toques para Oxum, referências orientais e a lembrança aos mortos do Oficina. Nossa tarefa principal seria a de atualizar politicamente o texto e a encenação, procurando embasar em imagens contemporâneas a sua retórica central - a de que a aceitação da ajuda é um modo de sustentação da violência. Para isso, recorreríamos aos fatos violentos mais em voga no cenário brasileiro e internacional naquele ano. Imagens dos conflitos entre Israel e Palestina, no Oriente Médio, da guerra entre polícia e “bandido” na grande São Paulo e do confronto entre índios Guarani Kaiowa e ruralistas no Mato Grosso do Sul, neste sentido, ganhariam destaque na encenação, sendo projetadas no telão. Afora essa questão, teríamos pela frente um extenso trabalho de “devoração” da retórica brechtiana e do dodecafonismo de Paul Hindemith antes da estreia da peça, no dia 09 de novembro de 2012.

²⁷⁶ CORRÊA, José Celso Martinez apud MEICHES, 1997, p. 158-159.

²⁷⁷ Cf. Vídeo da leitura. Arquivo do Teatro Oficina.

Acords, 1986. Teatro Oficina, São Paulo. Videocriatura de Otavio Donasci. Câmera: desconhecido.

Acords, 1986. Teatro Oficina, São Paulo. O poeta Roberto Piva ao lado de José Celso. Câmera: desconhecido.

4.3. Devorando Brecht, devorando Hindemith

Começamos a ensaiar *Acordes* em julho, antes da turnê de *Macumba Antropófaga* pelo interior de São Paulo (Campinas, Bauru e Araraquara), que ocuparia o *tyasos* inteiro durante todo o mês de agosto. Sabíamos que, até a estreia, precisávamos dar especial atenção ao trabalho de canto, que exigiria um salto qualitativo do coro que vinha de *Macumba* no sentido de compreender a estrutura atonal da música de Hindemith. Havia pela frente também um trabalho árduo de prosódia a ser feito, visando à adaptação da letra original da partitura, em alemão, para o “brasileiro”. Zé falava, vez por outra, numa fita, uma fita K7 onde estariam registrados os cantos da peça, gravados por ocasião da leitura de 1986. Sem esperar pela fita, nos reunimos durante o mês de julho para tirar a partitura e, pouco a pouco, fomos descobrindo e nos espantando com as vozes, os intervalos, as harmonias escabrosas de Hindemith.

Zé chega ao processo no dia 05 de setembro e logo se espanta com o que ele dizia ser um “rancor” no nosso canto. Não compreende também como podemos ensaiar as vozes sem colocá-las direto na interpretação. Procuramos explicar a ele que elas não são nada simples, e que precisamos fazer aquele trabalho específico de voz, que consistia em descobrir a partitura e ensaiar os naipes (sopranos, contraltos, tenores e baixos). Em um trecho do Caderno de Campo²⁷⁸ dessa quarta-feira, 05 de setembro de 2012, dia em que recebemos em Jaceguai 520 o curador suíço Hans Ulrich Obrist e a dupla de performers britânica Gilbert & George, por ocasião de um evento internacional que envolvia a obra de Lina Bo Bardi, encontro a seguinte descrição:

Fim da noite: Camila Mota, Eu, Carila Matzenbacher, Mariano Mattos, Tony Reis, Pedro Manesco, Marília Gallmeister, Luiza Lemmert, Roderick Himeros e Zé Celso conversando sentados nas tábuas da velha Oca. Zé dizia-nos que tínhamos que nos libertar na partitura de *Akordes*, fazer de cada nota um célula viva, já pegá-las na interpretação, que deveria ser mais Zen, sem didatismo, sem essa dureza ressentida inspirada, talvez, pelo sentido original da peça, escrita num contexto de tensão entre o nazismo e o stalinismo. Akor-des!

O relato da noite do dia seguinte, quinta-feira, 06 de setembro de 2012, traz observações do primeiro ensaio efetivo de Zé conosco. Ele chega e já se dirige diretamente ao coro, pedindo para tirar o “ressentimento” do canto. “Pede Zen. Pede riso. Não-didatismo. Pede que não

²⁷⁸ As citações a seguir, até o final deste capítulo, quando não referenciadas, são originais do Caderno de Campo.

digamos o texto como quem está dando um esporro. Pede gozo.”. E o mês de setembro seria marcado por esta busca. A partitura original sugeria um canto muito staccato, de “soquinho” que, segundo Zé, dava uma característica muito marcial a tudo. A música de abertura da peça, original de Kurt Weill, seria neste sentido uma das mais castigadas. Suas duas vozes precisaram ser por diversas vezes modificadas para que não atravessassem a cada pausa que Zé pedia, a cada interpretação. Aos poucos, dávamos mais ginga e mais cintura a esta e a outras músicas da peça, a partir da introdução de instrumentos e ritmos afro-brasileiros. O relato de 10 de setembro dá o tom do trabalho:

Ensaio duro. Difícil. Com o Zé literalmente destruindo as vozes da partitura de Hindemith. Fui me irritando com isso, e refletindo sobre esta utopia do Zé de querer fazer tudo nascer ao mesmo tempo: canto, corpo, interpretação, tudo. As vozes, conforme ele ia modificando, evidente, iam se atravessando, os contrapontos da música se perdendo e o resultado era muita desafinação. Desânimo. A cada palavra cantada ele queria que déssemos interpretação.

Jaceguai não compreende uma coisa de cada vez e José Celso pede diversas vezes que interpretemos o que está sendo cantando quando sequer sabemos cantar. Vez por outra, faz concessões aos atores para que junto ao piano tirem dúvidas específicas do canto e treinem somente a voz. Via de regra, contudo, pede que a voz já venha desde sempre integrada à intenção do texto, o que não se compreende da noite para o dia. A cada canto, assim, uma descoberta se opera. Ainda em roda, ensaiamos olhando uns para os outros, procurando essa atuação integral, para si, para o outro, para a arquitetura do teatro, para o cosmo, sei lá eu. Na quinta-feira, dia 13 de setembro de 2012, ensaiávamos sem a presença do Zé quando Catherine Hirsch intervém dizendo que estamos cantando o final da música de maneira “triumfalista” quando a letra dizia justamente o contrário: “o que ainda não foi alcançado”.

Que sacada! [...] Longo debate sobre o fim da música, um tanto broxante para um ensaio que vinha tão animado. Mudar a harmonia original (conclusiva) ou mantê-la e resolver isso na interpretação? Essas coisas se podem dissociar? [...] Voltamos cantando com mais humor, organicidade, superando a dureza ufanista da música.

Esses dilemas entre o canto e a interpretação serão uma constante durante todo o processo de montagem de *Acordes*, especialmente neste primeiro mês de ensaios. Zé continuava reclamando do “rancor”, pedindo mais leveza e nós acabávamos mudando a estrutura musical pra resolver isso (introduzindo uma pausa, sincopando o canto, mudando o arranjo, etc.). Em uma das cenas, é pedido que apenas as mulheres cantem. Letícia Coura, Carina Iglesias, Carolina Henriques, Luiza Lemmert e Camila Mota cantam com leveza,

inaugurando uma nova percepção para todo o *tyasos*, a percepção da parábola zen que subjaz a peça, dando à partitura de Hindemith um ar de bossa-nova. O relato de um sábado, 15 de setembro, traz o momento em que essa cena se criava

Estamos agora apenas eu e a sempre concentrada Carol Castanho na posição do coro. Agora apenas eu, escrevendo. Carol Henriques, com seu incrível par de coxas a mostra, acende um beck no jardim. [...] Lindo ver Luiza Lemmertz, Carina Iglesias, Camilla Mota, Carol Henriques e Letícia Coura cantando/transformando um trecho da peça em bossa-nova. O Zé apenas olha, sentado em uma cadeira ao lado do piano, e tece comentário. Parece leve, tranquilo, navegando o rio do processo, ou melhor, cruzando os seus ares. A banda, por sua vez, se esforça com leveza à procura dos novos Acords do trecho. Não. O ensaio é uma performance entre nós, que vai acontecendo meio sem domínio.

Processo de *Acordes*, 2012. Teatro Oficina, São Paulo. Coro trabalhando no texto da peça. Foto: Acauã Sol.

4.4. Devorando-me

Ainda no mês de setembro, fui chamado para cantar um pequeno trecho numa cena. Eu “incorporaria” o Corifeu da Máquina, uma espécie de engenheiro, que cantaria/narraria o nascimento da primeira máquina a vapor, “a mãe de todas as máquinas” – equiparada na cena à própria Máquina do Desejo. Repetimos o trecho inúmeras vezes, com Zé pedindo que eu cante sem ressentimento, que eu pare de franzir a testa enquanto interpreto. Eu tenho

muita dificuldade em colocar a voz, e desafino bastante. O *tyasos* dá palpites, Zé pede que eu repita, repita, Marcelo Drummond também se coloca, Zé pede que eu repita, a banda sugere, Zé pede que eu repita e eu experimento na pele a vertigem do processo. Meu rosto revela toda a sisudez, todo aquele “rancor” que pretendíamos tirar da obra de Brecht e Hindemith, e parece que nesse momento Jaceguai espreme do meu corpo o pus de um século de guerras. Não deu. O processo me levava a questionar se algum dia eu já havia sentido prazer em estar em cena, se para mim este não foi sempre o lugar do sacrifício, se faço performances ou me livro delas. Havia, para mim, enquanto ator, um oceano de trabalho a atravessar naquele teatro, e o que parecia mais difícil não era tanto a travessia do oceano quanto a gargalhada que eu precisava dar ao longo dessa travessia. O humor. A vertigem. No relato desse dia, uma segunda-feira, 17 de setembro de 2012, encontro as seguintes palavras:

... sério, carrancudo. Sei disso porque me diziam isso. Devia estar mesmo. A testa franzida, também devido à vista, mas não importava em nada dizer isso ali, só ia parecer desculpa de amarelo. Lembro do Zé dizendo “sem humor não dá”. Sei que poderia render mais, fazer bem melhor, mas do jeito que fiquei não pude. Começo a rever tudo que já fiz de teatro e performance e parece que nunca fui capaz de viver o aqui-agora dessas atuações. Sempre as fiz com certa angústia cega, indo lá me livrando da ação. [...] Quero encontrar o PRAZER em cena. Ainda estou a léguas disso. É para mim uma desnatureza.

Eu não faria a cena durante a temporada de *Acordes* em 2012. O Zé daria o papel a Glauber Amaral, que cantaria o trecho. Essa definição me lançaria mais profundamente na vivência do Coro da Terra, onde começo a intuir que a transfusão do corpo em estado de prazer também se dá, em Jaceguai, por uma via meditativa, numa equiparação entre o nô e a bossa-nova já presente desde a montagem de *Taniko, o rito do mar*, em 2008. *Acordes* procura reativar no corpo dos seus atores essa via de prazer, que difere em muito daquele estado performático erótico e selvagem engendrado por *Macumba*. Para isso, praticaríamos até a estreia Tai chi chuan três vezes por semana e trabalharíamos o corpo em exercícios de conexão silenciosa à tarde²⁷⁹, antes do aquecimento de voz e da chegada de Zé.

²⁷⁹ As práticas de Tai chi e a preparação corporal foram coordenadas, respectivamente por Luciana Bertola e Wilson Aguiar.

Acordes, 2012. Teatro Oficina, São Paulo. Cena da Máquina. Foto: Fermozeleli Fotoarte.

4.5. Da volta a Revolução

O texto que tínhamos em mãos para ensaiar era mais ou menos aquele mesmo que fora lido em 1986. Ele seria, no processo, transformado em função do seu novo tempo, na medida em que identificávamos o anacronismo do original. Em uma dessas transformações, Zé pede para a gente não cantar o original “Revolindo a Re-Volição”. Acredita que a essa altura da história, século XXI, seria melhor cantar outra vez “Revolução”, ao invés do neologismo de Jaceguai. O termo “Re-volição” fazia muito sentido nos anos 70, no contexto de uma esquerda contracultural, que negava os jargões marxistas. O termo fazia sentido para um grupo que havia chegado, em 1970, à “morte”, à demolição física e simbólica de toda a estrutura teatral, e precisava de uma “lição de voltar a querer”, de uma “Re-volição”. Cantamos, naquele ensaio, o retorno da “Revolução” e a frase terminou sendo “tombada” para a estreia como “Acordando a Revolução”.

Essas transformações no texto de Brecht colocarão também em cena a personagem da cantora paraense Gaby Amaranto, ídolo popular ligada ao universo do tecnobrega, “incorporada” na peça pela atriz Mayara Dellcarmo. A sugestão surgiu no ensaio quando procurávamos um sentido contemporâneo para a apropriação que nós Coro da Terra empreenderíamos ao avião do Capital, algo que funcionasse bem como uma analogia aos modos de apropriação atuais que as classes populares empreendem contra o Mercado. Tivemos a “sacação” de que poderíamos devorar o hit de Gaby, *Shirley*²⁸⁰, no qual a cantora defende a pirataria como um movimento cultural e econômico legítimo, e evocar assim essa questão em que classes populares fazem uso da tecnologia para acessarem amplamente os bens de consumo antes restritos às elites.

Começamos a criar juntos, a partir do hit de Gabi. Zé já muda logo o “eu” do refrão e troca para “nós”. Acha que devemos pensar na atitude coletivamente, usando toda sua razão política. Acha também que a frase não deve ser futura “vou te samplear, vou te roubar...”, mas no presente, porque nós já estamos fazendo isso. Resultado: “Tamo sampleando, tamo te roubando!”. Estranho, mas tombou. Daí, não sei como, para não parecer repetitivo (não sei, aliás, porque em Jaceguay vigora tanto esse medo da repetição!), aumentamos a letra para “tamo sampleando, tamo te roubando / tamo sampleando, tamo te amando / tamo sampleando, tamo te catando / tamo sampleando, tamo te jantando.” Tombou. Na verdade, não sei muito bem da onde vêm essas coisas... Carol Castanho sugeriu esse “amando”... entrou. A Cientista sugeriu o “catando”, entrou. O “jantando” não sei de onde veio mesmo. Penso que a variação da letra deve impedir o público de cantar junto, mas. Já foi. Larga, toca em frente!

²⁸⁰ Música original de Zé Cafafinho.

Acordes, 2012. Teatro Oficina, São Paulo. Cena final, público e atadores carregam o Avião-Bicho.
Foto: Claire Jean.

4.6. Estreia – Cegos, Xô Violência e T de Tesão

Acordes faz sua pré-estreia na quinta-feira, dia 08 de novembro de 2012. Para a ocasião, Zé convida, de última hora, um grupo de performers²⁸¹ que havia realizado na Av. Paulista uma ação chamada *Cegos*, na qual caminhavam em velocidade muito lenta, vestidos em trajes executivos absolutamente cobertos de lama. No dia 06 de novembro, em roda, os dois grupos decidiam em Jaceguai 520 os termos da passagem dos performers pela pista do Oficina, nos minutos iniciais do espetáculo. José Celso procura colocar a performance à serviço da encenação, pretendendo que os performers atravessassem a pista correndo, como se fossem se “suicidar” nos fundos do teatro. O grupo resiste, afirmando que seu trabalho é feito em velocidade lenta. O embate entre a Máquina e a performance dura apenas até o momento em que o grupo faz a sua ação no ensaio, e fica claro, especialmente para José Celso, que eles devem atravessar a pista lentamente.

O Desvio fará uma passagem na pista do Oficina na estreia, numa cena em que Zé encena o ápice da crise do capitalismo (1929), claro, contemporanizada para a crise do sistema engendrada notoriamente de 2008 pra cá. Ele quer que os “executivos de lama” [...] passem na pista com a intenção (cênica) de quem se suicidará. Tudo bem, mas quer também que seja uma passagem rápida, apressada. Marcelo Drummond discorda, prefere lenta, valorizando a plasticidade da cena. Eu também. Fico calado. Glauber Amaral também, fala e leva um esporro de Zé. Algo tipo: “o diretor sou eu, quem dirige sou eu”. Glauber: “Posso dar uma opinião não?” E segue a discussão. O Desvio diz que a performance que faz é lenta. Zé diz que a performance tem que considerar que está no contexto de uma peça de teatro e que a cena exige velocidade. Chega-se a ideia que pode ser parcialmente lenta a passagem... Zé parece começar a flexibilizar a certeza da mise-en-scène que os anos o conferiram. Ação! E ao que parece o próprio Zé reconhece a beleza da caminhada lenta dos performers.

Para a estreia, no dia seguinte, a ideia de que o Coro da Terra deveria ter o olhar muito mais acentuado nos leva a descolorir as sobrancelhas, ou mesmo raspá-las. Não sabíamos bem se havia surtido algum efeito significativo em cena, mas tivemos que lidar com o detalhe durante praticamente todo o resto da temporada. A estreia seria marcada por um retorno do público de que a cena dos palhaços, no qual Mariano Mattos e Tony Reis esquetejavam um boneco gigante, vestido por Guilherme Calzavara, era bastante violenta ao não economizar no derramamento de sangue (cênico). A cena contava ainda com a entrada de uma motosserra – real, porém sem a lamina – com a qual os palhaços empreendiam um *grand*

²⁸¹ Desvio Coletivo, grupo dirigido pelos professores Marcos Bulhões e Marcelo Denny, ambos do Programa de Pós-graduação da ECA/USP.

finale do número decapitando o boneco. José Celso, entendendo talvez que havia “pesado demais a mão na cena”, pedirá já para o espetáculo do sábado seguinte que nós passássemos batendo com ervas no corpo do público e dizendo “Xô Violência!!!” após a cena. No domingo, dia 11 de novembro, minutos antes de entrar em cena, lá estávamos todos em roda tentando pegar um novo canto, a partir da avaliação coletiva de que não havia funcionado o “Xô Violência!!!”. Ao longo da temporada, faríamos diversas tentativas de amortecer a imagem violenta do esquartejamento.

Ainda no domingo, a cena em que cantávamos o hit de Gaby Amarantos receberia novas marcas, visando uma integração maior com o público. Dramaturgicamente, nós, Coro da Terra, juntamente com os três aviadores precisávamos consertar a hélice do avião para um novo voo. Não havia uma hélice no Avião. Acreditando ser o voo uma tarefa e um desejo de todos, José Celso pede para que a cena seja feita com o público, com todos girando uma hélice imaginária. O Coro introduz ainda uma marca típica dos shows de Gaby, onde as multidões dançam tremendo e formando com os braços uma letra T, de Tesão.

Zé costurou demais a cena em função de um sentido dramatúrgico, onde tentamos ligar o motor do avião girando uma hélice imaginária; depois fazendo o T de Tesão da Gabi Amaranto e, ao final, devemos (devemos?) fazer um gesto óbvio de que não conseguimos. Está meio ridículo, mas é legal como nós do coro cumprimos a marca com alegria. O público sorri um pouco da infantilidade da cena. E agora (e cada vez mais) Zé vai intervindo no microfone e dizendo que a cena depende do público, que o público também faça o T de Tesão.

Acordes, 2012. Teat(r)o Oficina, São Paulo. Coro deitado na pista. Foto: Denys Flores.

Acordes, 2012. Teat(r)o Oficina, São Paulo. O giro da hélice – em destaque, o atriz Mayara Dellcarmo. Foto: Claire Jean.

Pré-estreia de *Acordes*, 2012. Teat(r)o Oficina, São Paulo. Intervenção da performance *Cegos* (Desvio Coletivo). Foto: Claire Jean.

4.7. A Prova dos Nove

Brecht escreveu, na peça original, uma longa cena em que o Coro da Terra questiona dialeticamente o saber constituído dos aviadores. A cena tem um acento socrático, como se o Coro fosse parindo o conhecimento do aviadores sem lhes oferecer respostas, mas apenas insistindo nas mesmas perguntas. Ao final, eles chegariam a uma redução dos seus saberes ao ponto de se convencerem de que são ninguém, alcançando “a sua menor grandeza”. O próprio texto de Brecht é bastante repetitivo, na medida em que a cena se constituía de cinco séries de perguntas cuja estrutura era exatamente a mesma: os aviadores começam respondendo com soberba, exaltando seus grandes feitos (como o de ter atravessado o Oceano) e aos poucos vão concluindo que estes feitos não são tão grandes assim, que não são nada diante da morte. Na encenação de Jaceguai, a cena apresentava um grave problema de ritmo. Estática demais, ela terminava ficando muito racional, quase escolar, com nós Coro da Terra espalhados em vários níveis pelas estruturas metálicas do teatro e os aviadores sentados ao centro da pista respondendo às nossas indagações. Sentíamos a dispersão do público. Para a segunda semana da temporada, cortaríamos sem pena alguns cantos da cena e tiraríamos as cadeiras dos aviadores, pra tentar retirar da cena certo tom de interrogatório. O relato é da quinta-feira, 15 de novembro de 2012.

Tyassos empenhado em mudar a cena, como? Ninguém sabe. Zé diz: temos que descobrir. Mas para o espetáculo dessa sexta-feira já retira as cadeiras dos aviadores na cena, o que para mim de fato dava o tom de interrogatório. Guilherme Calzavara e outras pessoas acham que é só uma questão de ritmo da cena e dinâmica musical para que ela saia desse tédio em que se encontra. Discordo publicamente, e digo que é pouco. Que a cena precisa ser espacialmente modificada, que ela está muito “aquí ó”, aponto para o centro da minha testa. Zé parece ver algo, abrimos nele uma questão. Ele diz que vai sonhar com essa cena!

A cena seguiria como um momento delicado da peça até o final da temporada. Os cantos eram difíceis; nós, Coro da Terra, espalhados pelo teatro tínhamos, além de tudo, dificuldade em nos ouvir. Guilherme Calzavara, Wilson Feitosa, Beto Metting e Danielle Rosa, “incorporando” os aviadores, também se esforçavam para cantar o atonalismo de Hindemith sem deixar a cena cair. Interpretavam quase que todo o tempo tendo que olhar para cima, claro, pela própria natureza arquitetônica do Terreiro Eletrônico – o que alterava bastante a colocação da voz. Ao longo da temporada, houve apresentações em que conseguimos dar um bom ritmo à cena, noutras nem tanto. De qualquer maneira, havia algo de estrutural no texto de Brecht que não conseguíamos devorar, um socratismo bastante previsível, que colocava a própria encenação à prova.

Leitura de *Acords*, 1986. Teatro Oficina, São Paulo. A Prova dos Nove. No papel do Piloto, o ator Paulo César Pereiro. Câmera: desconhecido.

Acordes, 2012. Teat(r)o Oficina, São Paulo. Os aviadores (menos o Piloto). Foto: Claire Jean.

4.8. A decapitação de Benta XVI no Pátio da PUC e Acordes em junho de 2013

No dia 27 de novembro de 2012, em plena temporada de *Acordes*, convidados pelo movimento grevista de alunos da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), levaríamos uma cena da peça ao Pátio Central da universidade como um ato de contestação à imposição dos valores católicos e de apoio político ao movimento que exigia a soberania da comunidade acadêmica na escolha do seu dirigente. A cena a ser levada seria a dos palhaços, transformada em um *teato* onde, ao invés do Senhor Schmitt, entraria em cena um boneco gigante do Papa Bento XVI, vestido e “incorporado” por Guilherme Calzavara e cuidadosamente construído por Carila Matzenbacher, Marília Gallmeister e Ricardo Costa. O texto de Brecht seria bastante modificado em função do contexto da greve. A violência simbólica da cena, no entanto, não seria em nada amenizada, culminando com a decapitação sangrenta do Papa. A performance repercutiria na mídia impressa paulistana através de uma matéria assinada por Olívia Florença, publicada na Folha de São Paulo no dia 28 de novembro de 2012. Nesta, a jornalista afirma ter sido o boneco gigante o de um “padre” ou um “sacerdote”, aliviando - não se sabe se intencionalmente - o teor do ato. Jose Celso publicaria uma carta pública em seu blog no dia seguinte, reafirmando que o boneco ilustrava o Papa Bento XVI e tratando de distribuir a todo o *tyasos* o desejo e a responsabilidade não só pela cena mas por toda a produção do Oficina.

A Folha e toda Mídia brasileira precisam perder essa eterna mania de fabricar máquinas de Pequenas Celebridades, por comodismo, atribuindo um trabalho criado por muita gente, à minha pessoa exclusivamente. É a mesma coisa que o obscurantismo católico faz com o Papa, como representante de Deus na Terra. [...] ... nem eu, nem os que criam comigo, suportam mais esse Papismo Bonapartista da Mídia de achar que o “Oficina c’est moi”, Zé Celso.²⁸²

Mas é através de um vídeo postado na internet que a performance ganha ampla repercussão, conforme nova matéria publicada apenas em 13 de junho de 2013, na Folha de São Paulo. A matéria revela que uma ação judicial fora movida pelo Ministério Público de São Paulo depois que um padre de Anápolis, interior de Goiás, recolheu um abaixo-assinado, constando de 422 assinaturas, que considerava a performance “um ato de gravíssimo ultraje e escarnecimento à pessoa do Papa Bento 16 e à fé católica”²⁸³. A denúncia visava, com base

²⁸² CORRÊA, José Celso Martinez. O despedaçamento de Dona Benta na PUC. In: ASSOCIAÇÃO TEATRO OFICINA UZYNA UZONA. **Oficina 50 + labirinto de criação**. São Paulo: Pancron Indústria Gráfica, 2013, p. 36.

²⁸³ ASSOCIAÇÃO Pró-Vida de Anápolis (abaixo-assinado) apud VÍDEO motivou denúncia contra o Teatro Oficina em São Paulo. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 13 jun., 2013. (Sem autor)

nisso, ao enquadramento do Ofício no artigo 208 do Código Penal brasileiro, que defende a liberdade de culto religioso. A Jaceguai 520 chegaria uma intimação policial para que José Celso comparecesse à delegacia afim de “elucidar os fatos e reconhecer os atores do teatro, postado na internet sob o título ‘Decapitando o Papa na PUC’”.

A decapitação de Benta XVI, 2012. Pátio Central da PUC, São Paulo. Boneco gigante do Papa decapitado aos pés da Cruz. Fotógrafo: desconhecido. Disponível em: <http://catolicoaromano.blogspot.com.br/2012_12_01_archive.html#.U7RjePldWzs>. Acesso em 02 jul., 2014.

Já em junho de 2013, o Brasil inteiro vivia um clima de intensa agitação política, com milhões de pessoas nas principais cidades do país indo às ruas, num movimento que iniciara em São Paulo como uma resistência, principalmente da juventude organizada, contra o aumento da tarifa de transportes urbanos. Jaceguai decide interromper os ensaios e as apresentações de *Cacilda!!!*, e remontar às pressas *Acordes*, para apenas duas apresentações, nos dias 29 e 30 daquele mês, como um ato político. Algumas cenas, dado o novo contexto, seriam modificadas e outras seriam criadas num intervalo de tempo muito curto, de dois ou três ensaios. As imagens que irão ao telão, antes focadas no confronto entre policiais e “bandidos” em São Paulo e entre índios e ruralistas no centro-oeste, mostrariam em 2013 notícias recentes das manifestações por todo o país e da repressão policial violenta. Eu, Mariano Mattos e Tony Reis, inseriríamos um esquete de palhaços antes da entrada de

Senhor Schmitt. Na cena, eu “incorporava” um policial que cochilava diante de um prato de alface que seria roubado pelos palhaços famintos. Acordava com o cheiro de vinagre que eles lançavam sobre o alface e ali começávamos um debochado confronto com direito a mela-mela de vinagre sobre o público, choques e spray de pimenta (cênicos).²⁸⁴ O release deste “Ato de Arte do Teat(r)o” dirá:

Com *Acordes*, que esteve em cartaz no ano passado, o Teatro Oficina se posiciona mostrando a substância poética que parece ter sido criada para este momento. O que se manifesta nas ruas em todo o Brasil, é vivido em cena na Rua Lina Bardi e o público é a Multidão, papel escrito por Brecht, convidada a dar o seu “sim” ou o seu “não” e estar ou não *Acordes* com a correnteza da Mudança Permanente.²⁸⁵

Acordes – Ato de Arte do Teat(r)o, 2013. Teatro Oficina, São Paulo. Início da cena dos palhaços. Foto: Jeniffer Glass.

²⁸⁴ A entrada do vinagre em cena foi motivada pela apreensão por parte da polícia de jovens que portavam o condimento durante as manifestações, com o intuito de, aspirando-o, neutralizar o efeito das bombas de gás usadas pela polícia.

²⁸⁵ SESSÃO especial de *Acordes – ato de arte do Teat(r)o*. In: ASSOCIAÇÃO TEATRO OFICINA UZYNA UZONA, 2013, p. 35.

4.9. Acordes Finais De Mudanças Permanentes²⁸⁶

Se parecerá que *Acordes* em 2012 pretendeu reestabelecer algum projeto utópico, de ampla coesão social, ao conclamar público e atores para um novo voo, não ficará claro o fim último deste projeto. Às vezes ele se desenhará como o “Anhangabaú da Felicidade”, entendido como um benefício ao Bixiga e à cidade de São Paulo. Às vezes, ele se anunciará junto à defesa de uma “Economia Verde” e de causas indígenas, recuperando inclusive temas antológicos da esquerda brasileira, como a luta contra o latifúndio. Às vezes este projeto utópico dirá ser o seu lema a luta pela Cultura, por mais verbas estatais para a Cultura, entendida de maneira ampla. Às vezes ainda ele se revelará numa defesa irrefreável dos direitos do corpo (aborto, liberdade sexual, uso de drogas, etc.), ou como uma exaltação das tecnologias que favorecem a apropriação dos bens de consumo (pirataria). Mesmo se recusando a anunciar o destino preciso desse voo, a utopia, *Acordes* convocará os seus espectadores a agirem juntos, a voarem juntos - a largar o velho e a “tocar em frente”, numa espécie de sabedoria zen. Se política e arte são para Jaceguai, em qualquer uma de suas montagens, inseparáveis, em nenhuma delas, tampouco em *Acordes*, elas aderirão perfeitamente uma a outra, estando sempre atravessadas por um turbilhão de imagens e ações que mergulhará tanto o político quanto o estético num ritual antropofágico de celebração da vida que não carece de utopias.

Mas o recurso de um telão onde eram projetados textos que o público devia ler e cantar fez de *Acordes*, talvez, o mais brechtiano dos Brechts montados pelo Oficina. Quando expôs ali a fala de índios Guarani Kaiowá afirmando a sua luta contra os ruralistas e o seu medo de morrer, ou quando seus atores se dirigiam diretamente ao público para “acordar a Revolução”, Jaceguai fez uso dos recursos épicos que acompanham o teatro desde os seus tempos mais remotos mas que só com Brecht adquiriram no Ocidente um rigor paradigmático. *Galileu Galilei*, estreado em plena promulgação do AI-5 com uma grade separando palco e plateia, e *Na Selva das Cidades*, em cujo cenário se exibia a faixa “São Paulo, a cidade que se humaniza”, já haviam dado provas suficientes na história de Jaceguai da sua capacidade de fazer valer o Teatro Épico – embora tanto em uma quanto em outra montagem não se pudesse enxergar com total transparência a cartilha revolucionária de

²⁸⁶ Frase da peça, na adaptação do Oficina.

Brecht. Através da exibição de imagens violentas no telão do Terreiro Eletrônico em 2012 e da transformação da peça numa “metáfora da crise capitalista”²⁸⁷, demonstramos haver nexos bastante coerentes entre a cena e o contexto histórico onde ela acontece - premissa fundamental de um teatro revolucionário e de um pensador que viu o homem sempre enredado em suas condições históricas.

O espetáculo digladiou, no entanto, durante toda a temporada com o anacronismo do discurso binário de Brecht, de fundo classista; e Jaceguai tinha que se ver com a intransigência do seu próprio discurso toda vez que alguém da plateia, em tom de brincadeira ou de resistência, dizia “NÃO” na hora em que o telão pedia do público a resposta “SIM”. Algo nesse momento saía do lugar. O espectador da cena contemporânea, tão performativo quanto esta, ainda mais o espectador de teatros como o Oficina, resista aos escorregões didáticos da encenação. Ele não admitia viver ali aquilo que a totalidade dos veículos de comunicação já o obriga a viver sistematicamente - aquela sensação de ser objeto de uma manipulação, de habitar um espaço fechado à manifestação da sua verdade pessoal. Os que compreendem que o êxtase das multidões também pode se dar pela via de uma interlocução verbal e de um raciocínio lógico, estes talvez pudessem compreender também que exerciam em *Acordes* apenas um papel, onde sua voz particular era idêntica à voz de todos. De qualquer modo, a projeção dessas falas do público parecia querer conduzir a cena forçosamente a um único caminho, o da não ajuda, demonstrando ser falsa a ideia de que o público teria os rumos da peça em suas mãos – *Acordes* não era, nem era pra ser, um tipo de Teatro Fórum²⁸⁸. As projeções, ao exacerbarem o racionalismo de Brecht, criando esquemas verbais para a sustentação da sua retórica, não deixavam brecha para as verdades pessoais e nem sequer de classe, dando a entender que tropeçávamos aí justamente na pedra que mais havíamos tentado afastar da obra de Brecht – o didatismo. Reproduzo o poema do autor, devorado e projetado durante o espetáculo.

Sem dúvida, / todos já vimos em mais de um lugar / pessoas ajudando umas às
outras / de muitas maneiras. / Isso vem do estado em que vivemos, / em que não
podemos / ainda / dispensar a Violência. / Mas aqui vai a Sacação / do Senhor
Bertolt Brecht: / Enfrenta a Crueldade do Mundo / com uma Crueldade maior
ainda. / Abandona o estado / que torna a ajuda necessária, / e assim, / para de

²⁸⁷ MELLÃO, Gabriela. Zé Celso monta metáfora da crise capitalista. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 8 nov., 2012.

²⁸⁸ Cf. BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

reclamar ajuda. / Recusar ajuda, / supõe Violência / Mas dar ajuda / também supõe Violência / Enquanto reina a Violência, / a Ajuda pode ser recusada / Então, / se não há Violência, / não há necessidade de Ajuda. / Não conta com Ajuda / Em vez de reclamar Ajuda, / Abole a Violência. / Ajuda e Violência formam um Todo / E é esse Todo / que é preciso revirar.²⁸⁹

O pior é que a intransigência do nosso discurso contra a ajuda, ao final, se mostraria igualmente enganosa. Acabamos “tombando”, no anseio de arrefecer a violência da cena dos palhaços, uma entrada de Camila Mota e Roderick Himeros para dar água e um travesseiro a Guilherme Calzavara, que acabara de vivenciar, com o esquartejamento do boneco, uma espécie de morte iniciática. A introdução dessa cena levaria a encenação ao ápice do seu paroxismo ideológico. Durante todo o espetáculo são negados o copo d’água e o travesseiro. Tentamos convencer o público de que a ajuda é um modo de sustentar a violência que deferem contra nós as classes dominantes. Ao fim e ao cabo, contudo, oferecemos nossa ajuda. A cena colocava o humor de Jaceguai em choque com a radicalidade do texto original de Brecht, se a compreendemos como uma simples revelação lúdica de toda seriedade do discurso que a peça sustentou. Se formos mais fundo, encontraremos a própria misericórdia cristã em uma *mise-en-scène* que atacou com unhas e dentes o cristianismo. Era como se déssemos um golpe final de paz e amor no frágil marxismo daquele Brecht.

A transformação da cena dos palhaços naquilo que José Celso definiu como uma “Bruxaria Artaudiana” no Pátio Central da PUC, assim como a remontagem relâmpago de *Acordes* como ato político em 2013 revelavam, diferentemente, um político oblíquo e radical, um pouco além de cartilhas e palavras de ordem, acenando, às vezes com crueldade, para o tempo presente da atuação e da História, um tempo sem utopias. É aquela *pulsão performativa*, deixada um tanto de lado na peça, que levará o Oficina, no caso da PUC, a trabalhar mais uma vez nos limites entre arte e crime. A “decapitação de Benta XVI” e a remontagem da peça em 2013 provam o quanto essa pulsão, mesmo em seus momentos mais arrefecidos, está sempre presente em Jaceguai 520, não admitindo textos que não possam, em prol de um determinado contexto político, serem totalmente transformados; nem encenações acabadas, que não sejam atravessadas pelo incessante devir da Máquina do Desejo e sua intransigente *poética do gozo*.

²⁸⁹ Na leitura de 1986, o trecho era cantado pelo coro. (Cf. Vídeo da leitura da peça. Arquivo do Teatro Oficina.)

Acordes, 2012. Teat(r)o Oficina, São Paulo. Nós, coro da Terra. Foto: Claire Jean.

A decapitação de Benta XVI, 2012. Pátio da PUC, São Paulo. “Teato” reuniu centenas de estudantes e funcionários da Universidade. Fotógrafo desconhecido. Disponível em http://catolicoaromano.blogspot.com.br/2012_12_01_archive.html#.U9h9hfldWzs Acesso em 30 jul., 2014.

4.10. Memórias da cena

Em silêncio, o teatro todo iluminado, recebíamos o público para *Acordes*. Nós, Coro da Terra praticávamos Tai chi enquanto José Celso, autoproclamado “aerovelha”, orientava os espectadores a se espalharem por todo o espaço, “equilibrando a aeronave”. À medida que as primeiras instruções de voo eram dadas por Camila Mota, o público era incitado a cantar a palavra-chave do espetáculo - que ao mesmo tempo em que remete à sobreposição musical de três ou mais notas, também significa um “acordo” com aquilo que seria dito, cantado e proposto durante a peça. Até a cena da queda do avião, diversas imagens são projetadas no telão, e os gestos do coro e dos aviadores vão narrando cenicamente o contexto histórico em que Brecht escreveu *A peça didática de Baden Baden sobre o acordo* - a Primeira Guerra Mundial, a invenção do avião por Santos Dumont, o fordismo, a crise do sistema capitalista que culminaria com a Grande Depressão, em 1929. Nesse contexto, as arquitetas Carila Matzenbacher e Marília Gallmeister faziam o ator Mariano Matos, “incorporado” de Santos Dumont, literalmente voar sobre toda a extensão do teatro para entregar um motor-coração nas mãos dos aviadores. A ascensão do nazismo e a imposição do poderio bélico que levaria à Segunda Grande Guerra, será a marca para que nós coro da terra levantássemos as tábuas do chão do teatro para fazer do subsolo uma trincheira. A queda do avião era marcada por uma sonoridade estrondosa, dentro e fora do teatro, onde a direção de cena explodia uma bomba. A imagem da explosão era transmitida ao vivo para os telões do teatro. Nós, Coro da Terra, deixávamos a trincheira, encarávamos os aviadores e a partir daí iniciava-se uma longa tarefa de convencimento, intransigente quanto ao tema da ajuda, até que os aviadores se convencessem da ganância e da soberba dos seus atos, na Prova dos Nove. A encenação tentará constantemente, durante 2h30 minutos, uma atualização do texto de Brecht, expondo no telão cenas atuais da violência entre Israel e Palestina, do confronto entre a Polícia Militar e os “bandidos” em São Paulo e, no interior do Mato Grosso do Sul, cenas da luta dos índios Guarani Kaiowá pela demarcação de suas terras. Outro parêntese na peça para a visualização do telão exibia as fotografias dos mortos do Teat(r)o Oficina, que iam desde o gato Zani (atropelado na frente do teatro durante a temporada da peça) até Raul Cortez, Lina Bo Bardi, Cacilda Becker e Luís Antônio Martinez Corrêa. A cena em que nós, Coro da Terra, resolvíamos nos apropriar da aeronave do piloto, adquiriu o tom pop da música *Shirley*, afamada na voz da cantora paraense Gaby Amarantos, estrela da música brasileira recente. O hit da cantora, “incorporada” pela atriz Mayara Dellacarmo, servia à cena por acenar a

favor dos *samples* e de todas as estratégias de “pirataria” da cultura proporcionadas pelas novas tecnologias. A cena dos palhaços, protagonizada pelos atores Tony Reys e Mariano Mattos, quando esquartejavam um boneco gigante, o Sr. Schmitt, manipulado e interpretado por Guilherme Calzavara, espalhava chocolate e sangue cenográfico pelo espaço. O enorme boneco era um misto de instâncias poderosas do Capital; ora se assemelhando a um ruralista, devido às feições e à camisa caipiras e ao chapéu de vaqueiro; ora discursava como um grande organismo financeiro internacional; ora falava como um líder católico. Por estar em crise (econômica), sentia-se “triste”, deprimido. Os palhaços aproveitavam a condição um tanto sugestível em que se encontrava Senhor Schmitt e iniciavam um convencimento, tentando a todo instante a cumplicidade do público, de que o melhor remédio para as dores que sentia em seu corpo era a amputação da parte dolorida. Assim, se doía o braço, cortava-se o braço. Se doía a perna, cortava-se a perna. Se doía o ouvido e a cabeça cortavam-se orelha e a cabeça. A cena durava cerca de 40 minutos e, a cada membro decepado, um jato desse sangue era disparado pela auxiliar dos palhaços violentos, a Ustra²⁹⁰, “incorporada” por Ailson Araujo. A cada membro decepado o Senhor Schmitt ia se tornando mais frágil, autopiedoso, enquanto os palhaços pareciam se tornar mais sanguinários e violentos, até que, usando uma motosserra, o palhaço Mariano Mattos degolava o boneco, ao som de uma gravação em punk rock do “Diário Confessional” de Oswald de Andrade, operada em volume elevadíssimo. O boneco enfim ia ao chão, onde, nas palavras de Brecht, caía “com as costas numa pedra”. Os palhaços encerravam a cena dizendo “O senhor também não pode querer ter tudo”, e gargalhavam, com suas bocas cheias de sangue. Iniciava-se aí um rito de renascimento e expurgação da violência encenada, e o espetáculo ganhava um tom mais solar, com a nossa entrada agora trajando figurinos verdes, amarelos e vermelhos. Cantávamos a cena final para o público e o convidávamos, usando fitas coloridas, a tomar a pista, carregar conosco o Avião-Bicho e, em clima de festa, ocupávamos o terreno de Jaceguai 520, onde *Acordes* se encerrava com uma queima de fogos.

²⁹⁰ Referência carnalizada a Carlos Alberto Brilhante Ustra, um coronel reformado do Exército Brasileiro acusado de crimes de tortura durante a Ditadura Militar.

CONCLUSÃO

Teat(r)o Oficina: uma resposta da performance brasileira

(Anotações para uma Ciência de Jaceguai)

*A finalidade da ciência é dar prazer.*²⁹¹

José Celso

Os primeiros anos daquele grupo fundado em 1958 por estudantes da Faculdade de Direito do Largo do São Francisco, São Paulo - dentre eles, Renato Borghi, Carlos Queiroz Telles, Amir Haddad e José Celso - já haviam colocado o Teatro Oficina entre os mais preponderantes da cena brasileira, especialmente depois da feliz montagem de *Pequenos Burgueses*, que arrancou de Sábato Magaldi as seguintes palavras: “...foi o melhor espetáculo realista que o Teatro Brasileiro já encenou”²⁹². Depois de uma quase fusão com o Teatro de Arena, impactado pela chegada de Augusto Boal dos EUA, trazendo um conhecimento profícuo das obras de Stanislavski e Brecht, o Oficina mergulhou profundamente na busca por seu papel estético-político dentro da realidade nacional, que já avançava sob a égide do regime militar. A marcante descoberta de Oswald de Andrade em Jaceguai 520, coroada com a montagem de *O Rei da Vela*, em 1967, será de um impacto inestimável para o teatro e para a cultura brasileira, figurando como uma das principais referências do Movimento Tropicalista. Na peça, o público e a crítica seriam atacados por um “teatro da crueldade brasileiro”, capaz de traçar um diagnóstico preciso e irreverente da cultura nacional através de uma religação às tradições populares do teatro de revista, do circo e da chanchada, ignoradas tanto pelo “bom gosto” de estilo europeu defendido pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) como pelo próprio Teatro de Arena, em seu ímpeto revolucionário.

Se *O Rei da Vela* representa um dos capítulos mais importantes do teatro brasileiro moderno, *Roda Viva* merecerá um capítulo aparte numa história da performance brasileira. Ao virar

²⁹¹ CORRÊA, José Celso Martinez apud MEICHES, Mauro Pergaminick. **Uma pulsão espetacular:** psicanálise e teatro. São Paulo: ed. Escuta, 1997, p. 59.

²⁹² MAGALDI, Sábato apud SILVA, Armando Sérgio. **Oficina:** do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 36.

definitivamente o eixo comunicacional do drama para a relação com a plateia, José Celso e aquele coro de “porra-loucas” fizeram do texto de Chico Buarque de Hollanda apenas o pretexto para um corpo a corpo entre atadores e público - que teve, como sabemos, graves consequências políticas. Rompendo os cânones da peça teatral na direção de um evento cênico, sempre único, o Oficina deu à luz com *Roda Viva* à *pulsão performativa* que o acompanha até os dias de hoje. A genealogia desta pulsão irá coincidir historicamente com o que na Europa e nos Estados Unidos começava a ser denominado de performance - um fazer artístico que tinha, ao menos no teatro, nas formulações de Antonin Artaud uma de suas principais fontes de inspiração. No entanto, ao devorar este ideário internacional, pela via da contracultura e das máximas hippies, Jaceguai acrescentou às suas performances o gene da filosofia oswaldiana, criando, especialmente a partir dos anos 80, um modo bastante particular de fazer o seu *teato*, amalgamado a expressões autênticas da cultura nacional como o samba, o carnaval, o candomblé e o futebol. Este modo específico de expressar a sua pulsão afasta o Oficina tanto de uma visão de Artaud sufocada pelo signo de Saturno, como de uma história da arte da performance e dos “teatros do real” fundada em corpos sacrificados - especialmente no que concerne à chamada *body art* -, dando vez a “corpos reais” (*real bodies*) que defenderão em cena uma *poética do gozo*.

O alemão Anatol Rosenfeld radicou-se no Brasil em 1937, tendo interrompido, em 1935, seu doutoramento na Universidade de Berlim devido às perseguições do regime nazista²⁹³. Ainda em sua terra natal, obteve larga formação em filosofia, história e teoria literária, tendo sido aluno, dentre outros, do filósofo Nicolai Hartmann, cujas ideias formariam, ao lado das de Kant, o principal núcleo gravitacional do vasto pensamento de Anatol²⁹⁴. O tema do “irracionalismo” sempre o intrigou, tendo-o apreciado no ensaio *Nietzsche e o irracionalismo*, onde chega a reconhecer certa importância dessas potências *chthonicas* ao

²⁹³ CADENGUE, Antonio Edson. Anatol Rosenfeld: quando a razão é legítima? In: **Folhetim**. São Paulo: 7Letras, n. 26, p. 42 – 61, jul./dez., 2007.

²⁹⁴ GUINSBURG, Jacó. Anatol Rosenfeld e o irracionalismo. In: **Revista USP**. São Paulo: Coordenadoria de Comunicação Social da Universidade de São Paulo, p. 16, set./out./nov., 1991.

“encher de vida instituições e dogmas religiosos, dar novos impulsos a uma arte sufocada por esquemas e fórmulas”²⁹⁵. No entanto, para Anatol, o “irracionalismo”, como manifestação de realidades inacessíveis à apreensão conceitual, pode no máximo servir de “corretivo” para os exageros da Razão, não passando, a rigor, de uma atitude que “teme a dura e máscula clareza do intelecto como o morcego a luz.”²⁹⁶. Sua insistência neste tema é, certamente, reveladora de um homem que soube durante toda a sua vida fazer jus à sua história, dado que, ainda jovem, sentiu na pele os laivos cruéis da mística totalitária do nazismo, cujas atrocidades, para ele, nunca tiveram que ver com um estopim da racionalização ocidental, senão com o uso irracional das tecnologias, materiais e imateriais, possibilitadas pela *ratio*.

Anatol será um dos principais articuladores de uma crítica feita ao Oficina que identificaria o trabalho que o grupo desenvolvia em fins dos Anos Sessenta como “irracionalista” ou “agressivo”. Ao caminho por onde o grupo enveredava depois de *Roda Viva*, Anatol tecerá uma crítica aguda, especialmente depois do encontro com o Living Theater e com Los Lobos, em Jaceguai 520, no ano de 1970, a respeito do qual o crítico expressará seu inconformismo: “Como se neste planeta ameaçado de destruição pela estupidez insondável e pela fúria bestial dos homens devesse ser combatido o que faz tanta falta: a inteligência e a crítica racional!”²⁹⁷ O Los Lobos, naquela ocasião, chegou a apresentar o seu *Casa, 1 hora e 1/4*, que, segundo Anatol, se apresentava elementarmente como uma “pesquisa de meios de expressão teatral” que poderia resultar melhor cenicamente quando fosse (se fosse) “enriquecido pela expressão verbal articulada”²⁹⁸. Do Living restaram, ao menos em São Paulo, apenas e ironicamente as palavras de Beck e Malina, proferidas durante o debate em Jaceguai 520, onde Anatol constatou o veio “irracionalista” da proposta dos lendários realizadores de *Paradise Now*. Beck e Malina afirmaram a primazia dos sentidos e a subvaloração da palavra – o que soava aos ouvidos de Anatol não só “irracional” como de certo modo anacrônico. Isso porque, para o ensaísta, a crise da comunicação verbal já era um dado secular e, sobre

²⁹⁵ ROSENFELD, Anatol. Nietzsche e o irracionalismo. In: **Revista USP**. São Paulo: Coordenadoria de Comunicação Social da Universidade de São Paulo, p. 8, set./out./nov., 1991.

²⁹⁶ Ibid., loc. cit.

²⁹⁷ ROSENFELD, Anatol. Living Theatre e o Grupo Lobo. In: _____. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 226.

²⁹⁸ Ibid, p. 224.

esta, Schiller já teria dito de maneira soberba: “Onde a alma fala / já não fala a alma”²⁹⁹. Anatol entendia que “não é a ausência da linguagem verbal (como na música ou nas artes plásticas) e sim sua *negação explícita* numa arte em que o homem (e não sonoridades, ritmos, cores, formas, volumes) é parte central que se figura irracionalista.”³⁰⁰

Anatol Rosenfeld associava o “irracionalismo” ao que chamava de “teatro agressivo”, que no Brasil, segundo ele, tinha em José Celso um “exponente virulento”³⁰¹. Atribuía, com razão, as origens dessa modalidade de teatro no século XX às vanguardas artísticas europeias (o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo), famosas por tornar o insulto ao público - em especial ao seu “bom gosto” e aos seus “bons costumes”, subprodutos, afinal, da racionalidade ocidental e burguesa - uma ferramenta para a inscrição na História da nova arte proferida em seus manifestos. Por estas vias, Anatol chega evidentemente à figura de Antonin Artaud como precursor desse teatro violento, qual seja, um teatro que se configura como “espelho do inconsciente coletivo, capaz de libertar os recalques a ponto de, tal como a peste, impelir o espírito para a fonte originária dos conflitos.”³⁰². É a mesma repugnância ao “teatro culinário” cultivada por Brecht que impele Artaud ao seu teatro pestilento e metafísico, com essa diferença gritante: para Artaud, e para toda essa cena dos Anos Sessenta embebida tardiamente de seu impactante pensamento, o teatro deveria ser um golpe nos nervos, uma “bruxaria objetiva e animada”³⁰³ - caminho tangente do Teatro Épico de Brecht que, embora não tenha jamais desconsiderado a emoção, dirigiu-se, como vimos, mormente à consciência de seus espectadores, tendo sempre como fim último a transformação destes em sujeitos políticos, comprometidos com o seu tempo.

Anatol conduz o seu raciocínio preciso à compreensão de que categorias como o obsceno, a blasfêmia, o repugnante, que fundam basicamente este “teatro agressivo” e a “ira recalçada”³⁰⁴ de José Celso são plenamente justificáveis diante das urgências estéticas e

²⁹⁹ ROSENFELD, 2002, p. 225.

³⁰⁰ Ibid., p. 224 [grifos do autor]

³⁰¹ ROSENFELD, Anatol. O teatro agressivo. In: _____ **Texto/Contexto**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 46.

³⁰² Ibid., p. 48.

³⁰³ ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 81.

políticas de um teatro e de uma realidade mundial em crise, e merecem, quando não fazem da violência um axioma, um lugar ao sol no panorama teatral brasileiro. É que o crítico, como não era de se desconfiar, tinha amplo entendimento da função primordial do teatro em desestabilizar a cultura, e de, pelo uso de sua máscara, “arrancar a máscara de um mundo mentiroso, cínico e hipócrita”³⁰⁵. Dizia também que “Não há dúvida que o morno conformismo de amplas camadas saturadas, mantido em face de um mundo violento e ameaçador, repleto de miséria terrível, exige recursos fortes para ser abalado”³⁰⁶. A ligação entre “irracionalismo” e aquilo que chamou de “teatro agressivo” se dava, para Anatol Rosenfeld, portanto, no uso da violência como “princípio supremo”, desarticulado de uma análise sociológica, ou pelo menos dramática, que a justifique.

No último parágrafo do seu *O Teatro Agressivo* o ensaísta deixa o curioso esclarecimento de que suas objeções não se referem a “quase nenhuma realidade teatral presente. Referem-se, em essência, a um teatro imaginário, tal como provavelmente viria a se constituir se com rigor se baseasse nas exposições teóricas de José Celso.”³⁰⁷. Ao que parece, então, a polêmica não passou de mais um dos inúmeros embates ideológicos da época, pois Jaceguai não viria, nem ao longo da ardorosa década de 70 nem depois dela, a “esbofetear o público” nem a “fazê-lo engolir sapos e até jiboias”³⁰⁸; e toda profundidade da análise do “irracionalismo” associada ao Teatro Oficina sobrou na história como uma fama que, como qualquer fama, oculta a complexidade dos sujeitos; fama esta propiciada, de um lado, pelos intempestivos discursos de José Celso, e de outro, com a licença da paráfrase, pela “ira racional” de Anatol e o temor a morcegos em suas lúcidas retinas.

³⁰⁴ ROSENFELD, 1976, p. 51.

³⁰⁵ Ibid., loc. cit.

³⁰⁶ Ibid., loc. cit.

³⁰⁷ Ibid., p. 57. [grifo do autor]

³⁰⁸ Ibid., p. 46.

Ao longo do presente trabalho, procurei demonstrar como aquilo que fora chamado por Anatol de “irracional” ou “agressivo” eram manifestações performativas da nascente Máquina do Desejo. O êxodo de artistas do mundo inteiro à época para um gênero híbrido, muitas vezes virulento, que tinha no “corpo real” um dos seus principais cavalos de batalha; a primeira década de um teatro contra si mesmo, um teatro que iria além do drama e da estrutura espetacular da época, demolia todos os parâmetros críticos modernos, exigindo uma virada teórica tão acentuada quanto aquela que o seu objeto realizava. Isso é menos uma crítica ao pensamento de Anatol do que a simples constatação do seu pertencimento histórico. Quando o Oficina inicia, com o nascimento do seu coro ditirâmico, um ataque à estrutura teatral, que incluía laivos de crueldade artaudiana para com o público, a arte em todo o mundo apenas começava a viver a “virada performativa” de que falará Fischer-Lichte. *Roda Viva*, *As Utopias*, *Gracias Señor*, *As Três Irmãs*, *o Ensaio Geral para o Carnaval do Povo*, os inúmeros *teatos* realizados por Jaceguai nos anos 70 e 80 pretendiam reconduzir o teatro às suas origens, obrigando-o a rever profundamente os seus cânones – a “quarta-parede”, a edificação teatral, o primado do drama, o estatuto ficcional, o domínio do corpo do ator em favor de uma personagem ou do seu corpo pulsional em favor de um corpo virtuoso, de alta expressividade física, etc. É a aura da obra de arte, os resquícios da “peça bem-feita”, que Jaceguai “agride” sempre que dá vez à sua *pulsão performativa*, instaurando entre público e atadores uma experiência liminar onde já não se vê com clareza as fronteiras entre o real e o ficcional, entre o político e o estético, entre o palco e a plateia, entre o que é vida e o que é arte, entre o que é racional e o que é irracional.

Anatol teceu sua crítica, como vimos, mais de modo profilático do que analítico. Mas ele ainda pensou, talvez, ter comprovado as suas prospecções no instante em que José Celso retirou os óculos do alemão sentado à plateia de *Gracias Señor*, em 1972³⁰⁹. No ano seguinte, Anatol morre, tendo perdido toda a façanha posterior de Jaceguai, especialmente a partir de 1993 quando, com a inauguração do Terreiro Eletrônico, o grupo que havia passado do teatro ao *teato*, faz a surpreendente passagem do *teato* ao *teat(r)o*, pondo abaixo todas as dicotomias. Espetáculos como *Macumba Antropófaga* e *Acordes* - embora distintos e, sob alguns aspectos, antagônicos – revelarão, junto à *pulsão performativa*, o quão vivo permanece o filão teatral de Jaceguai, e *Cacilda!!!*, montagem imediatamente posterior,

³⁰⁹ O episódio é narrado pelo encenador em entrevista a Nelson de Sá. (Cf. SÁ, Nelson de; FRIAS FILHO, Otávio. *A fúria do teatro. Folha de São Paulo*. São Paulo, 31 ago., 1997.)

apresentada ao longo dos anos de 2013 e 2014, será uma verdadeira celebração ao teatro em vários episódios, acertando as contas com a memória da tradição teatral brasileira.

Mas o encontro da presente pesquisa com a *poética do gozo* de Jaceguai nos leva à conclusão que uma história ampla da performance brasileira, além de não poder passar ao largo do Teat(r)o Oficina, terá de reconhecê-lo como uma resposta cultural significativa da nossa performance ao discurso suplicante que caracterizou e ainda caracteriza grande parte das obras de *performance art* e dos chamados “teatros do real” mundo afora. Com isso, não pretendi reduzir a performance mundial às *poéticas do sacrifício*, tampouco reduzir a prática cênica de Jaceguai a um hedonismo puro e simples, mas sim considerar que, entre uma coisa e outra, há aproximações e distanciamentos, tanto em nível ideológico quanto pragmático; aproximações e distanciamentos que a presente pesquisa esteve longe de esgotar. Aliás, muitas outras questões estive longe de esgotar. Uma abordagem do Terreiro Eletrônico, por exemplo, enquanto fenômeno *mixed-media*; uma análise mais detalhada do uso da voz e de processos particulares de musicalização da cena; um olhar sobre a história da cozinha do Oficina, assim como um aprofundamento sobre as atividades exercidas pelo grupo durante o exílio em Portugal e Moçambique, atividades de alta potência performativa, nesse sentido, seriam muito bem-vindos. A variada produção cinematográfica de Jaceguai, de filmes como *O Rei da Vela*, *25*, *O Parto*, *Caderneta de Campo* daria, por sua vez, um capítulo aparte. Os diálogos entre arquitetura e performance, bem como os aspectos mais profundos da relação de Jaceguai com o sagrado, que estão para além da cena, e com o político, que também estão para além da cena, por exemplo, também me escaparam. Não mereceriam estes e outros temas ainda deliciosos estudos específicos, nas fronteiras entre filosofia, música, teatro, cinema, gastronomia, arquitetura, antropologia e performance? Mais que isso, ao considerar a *Gesamtkunstwerk* do Oficina – o seu desejo ilimitado de construir uma Obra de Arte Total – não estaríamos seguindo as pistas de uma Ciência de Jaceguai, da qual a *pulsão performativa* seria apenas uma de suas facetas?

Esta ciência é performativa e teatral. Ela não é uma ciência dura, positiva; tampouco a ciência ainda de Galileu, que pressupunha um único sol. Sagrada e profana, bárbara e tecnizada, esta ciência se empenha artisticamente em abolir fronteiras – do corpo, da cidade e do pensamento. Incompleta ciência do processo, da busca, mas que será repetitiva enquanto julgar inauditas as suas sagrações. Ciência do *aqui-e-agora*, da sabedoria osmótica de um

coro que preserva, em seu êxtase dionisíaco, a polifonia dos eus, o “anarquismo coroadado” que instaura sua impossibilidade. Erótica ciência da diária alquimia do sacrifício em gozo e da celebração da vida. Ciência desenvolvida em mais de meio século de pura obstinação, e que transmite de geração em geração uma inteligência ímpar do corpo no espaço. Seu método é a antropofagia. Sua finalidade é o prazer – inclusive o prazer da análise crítica. Essa ciência merece estudos, não desmistificações. É ela que mantém viva, e em pleno funcionamento teat(r)al e amoroso, a Máquina do Desejo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACÁCIO, Leandro Geraldo da Silva. **O teatro performativo: a construção de um operador conceitual**. São Paulo: UFMG, 2011, 92f. (Dissertação de mestrado), Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, EBA/UFMG, Belo Horizonte, 2011.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropofágico. In: _____. **A utopia antropofágica**. 3ed. São Paulo: Globo, 2001, p. 47 – 52.

_____. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias**. 2ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. **O rei da vela**. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.

_____. **Um homem sem profissão**. Memórias e confissões. Sob as ordens de mamãe. 1ed. São Paulo: Editora José Olympio, 1954.

_____. **A marcha das utopias**. São Paulo: Os Cadernos de Cultura, 1957.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ASSOCIAÇÃO Teatro Oficina Uzyna Uzona. **Oficina 50 + labirinto de criação**. São Paulo: Pancron Indústria Gráfica, 2013.

AUSTIN, John L. **How to do things with words**. Oxford: Oxford University, 1975.

BARRETO, Jorge Menna. **Lugares moles**. São Paulo: USP, 2007. 149f. (Dissertação de mestrado), Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, ECA/USP, São Paulo, 2007.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

BRECHT, Bertolt. A peça didática de Baden Baden sobre o acordo. In: _____. **Teatro completo de Bertolt Brecht**, Trad. Fernando Peixoto. v 3. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

CADENGUE, Antonio Edson. Anatol Rosenfeld: quando a razão é legítima? In: **Folhetim**. São Paulo: 7Letras, n. 26, p. 42 – 61, jul./dez., 2007.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2009.

CARREIRA, André. Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade. **O Percevejo** (online), vol. 1, n. 1, p. 1 - 10., jan./jun., 2009.

CARREIRA, André. Sobre um ator para um teatro que invade a cidade. **Moringa**. João Pessoa, vol. 2, n. 2, p. 13 - 26, jul./dez. 2011.

_____. Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org.). **Espaço e Teatro:** do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008, p. 67 - 78.

_____. Teatro de rua como ocupação da cidade: criando comunidades transitórias. **Urdimento**, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UDESC, Florianópolis, n. 13, p. 11 - 21, set., 2009.

_____. Teatro performativo e a cidade como território. **Artefilosofia**, n 12, p. 5 – 15, Ouro Preto: Instituto de Filosofia, Artes e Cultura (IFAC-UFOP), jul. 2012.

CAVALCANTI, Johana de Albuquerque. **Teatro experimental (1967/1978):** pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda. São Paulo: USP, 2012. 256f. (Tese de doutorado), Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas ECA/USP, São Paulo, 2012.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **Work in progress na cena contemporânea.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

CONARGO, Óscar. **La escena en tiempo presente:** teatro y performance desde los años noventa. Madri: S/D.

_____. (coord.). **Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización.** La creación escénica en Iberoamérica. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010.

_____. Atuar de verdade. A confissão como estratégia cênica. **Urdimento**, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UDESC, Florianópolis, n 13, p. 99-111, set., 2009.

_____. Teatralidade e ética. In: SAADI, Fátima e GARCIA, Silvana (orgs.). **Próximo ato:** questões da teatralidade contemporânea. São Paulo: Itaú Cultural, 2008, p. 20 – 31.

CORRÊA, José Celso Martinez. A guinada de José Celso. São Paulo: 1968. In: **Civilização Brasileira.** São Paulo, jul., 1968. Entrevista concedida a Tite Lemos.

_____. **Primeiro ato:** cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998.

CRUZ E SOUSA, João da. MURICY, Andrade (org.). **Obra completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

DIONYSOS. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1982. Número especial sobre o Teatro Oficina.

DUGGAN, Patrick. Feeling Performance, Remembering Trauma. In: **Platform**, vol. 2, n. 2. Receiving Reception: Autumn, 2007.

FÉRAL, Josette. Theatricality: the specificity of theatrical language. **SubStance**, Madison, vol. 31, n. 2 e 3, p. 94 - 108, 2002.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. Teatralidades do real. In: **Subtexto**, Edições CPMT, Belo Horizonte, n 6, p. 37- 47, dez., 2009.

FINTER, Helga. A teatralidade e o teatro: Espetáculo do real ou realidade do espetáculo? Notas sobre a teatralidade e o teatro recente na Alemanha. **Teatro al Sur**, Buenos Aires, n 25, out., 2003.

FISCHER-LICHTE, Erika. Reality and fiction in contemporary theatre. In: BOROWSKI, Mateusz e SUGIERA, Malgorzata (ed.). **Fictional realities/Real fictions**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 13 - 28.

_____. **Theatre, sacrifice, ritual**: exploring forms of political theatre. New York and London: Routledge, 2005.

_____. **The show and the gaze of the theatre**. Iowa: Iowa University Press, 1997.

_____. **The transformative power of performance**: a new aesthetics. New York: Routledge, 2008.

FOSTER, Hal. **The Return of the Real**: the avant-garde at the end of the century. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

_____. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 8º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOFFMAN, Erving. **As representações do eu na vida cotidiana**. Trad. Maria Célia Santos Raposo. 11 ed. Petrópolis - RJ: Vozes, 1985.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Performance**: live art since the 60s. New York: Thames & Hudson, 2004.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Trad. Berenice Raulino, 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GUINSBURG, Jacó. Anatol Rosenfeld e o irracionalismo. In: **Revista USP**. São Paulo: Coordenadoria de Comunicação Social da Universidade de São Paulo, p. 16, set./out./nov., 1991.

HEATHFIELD, Adrian (ed.). **Live: art and performance**. New York: Routledge, 2004.

KAPROW, Allan. **Assemblages, Environments & Happenings**. New York: Abrams, 1966.

KNOW, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site specificity. Trad. Jorge Menna Barreto. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 17, p. 167-187, 2012.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

LEBEL, Jean-Jaques. **Happening**. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1969.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sússekkind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEIVAS, Alessandro. Texto inédito [arquivo pessoal]

LIMA, Reynúncio Napoleão de. **Teatro Oficina: da encenação realista a épica**. São Paulo: USP, 1981. (Dissertação de mestrado), Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas ECA/USP, São Paulo, 1981.

_____. **A devoração de Brecht no Teatro Oficina**. São Paulo: USP, 1988. (Tese de doutorado), Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas ECA/USP, São Paulo, 1988.

LIPPARD, Lucy. Escape Attempts. In: **Six Years: the dematerialization of art object from 1966 to 1972**. Berkeley: University California Press, 1997.

LYOTARD, Jean-François. O dente, A palma. In: **Revista Sala Preta**, v 11, n 1, p.139-146. São Paulo: ECA/USP, 2011.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1980.

MÉGEVAND, Martin. Coralidade. **Urdimento**, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UDESC, Florianópolis, n. 20, p. 37 - 39, set., 2013.

MEICHES, Mauro Pergaminick. **Uma pulsão espetacular: psicanálise e teatro**. São Paulo: Escuta, 1997.

MÈREDIEU, Florence de. **Eis Antonin Artaud**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião**. Uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

_____ et al. (orgs). **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2009.

NANDI, Ítala. **Oficina: onde a arte não dormia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PUCHNER, Martin. **Stage Fright**. Modernism, anti-theatricality & drama. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2002.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: Annablume, 2004.

RAMOS, Luiz Fernando. Dez anos de Usina Uzona e trinta anos do exílio português. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (orgs.). **Literatura/Política/Cultura: (1994-2004)**. Belo Horizonte: editora UFMG, 2005, p. 269 – 280.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 6ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. Nietzsche e o irracionalismo. In: **Revista USP**. São Paulo: Coordenadoria de Comunicação Social da Universidade de São Paulo, p. 8, set./out./nov., 1991.

_____. **Texto/Contexto**. 3ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral (1880 – 1980)**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.

SAISON, Maryvonne. **Les théâtres du réel**. Paris: L'Harmatan, 1998.

SÁNCHEZ, José Antonio. **Prácticas de lo real en la escena contemporánea**. Madrid: Visor, 2007.

SCHECHNER, Richard. **Environmental Theatre**. An expanded new edition. New York/London: Applause, 1994.

_____. **Performance Studies: an introduction.** New York & London: Routledge, 2013.

_____. Uma tarde com Richard Schechner. Nova Iorque: 2009. In: LIGIÉRO, Zeca (org.). **Performance e antropologia de Richard Schechner.** Rio de Janeiro: Mauad, 2012, p. 21 - 45. Entrevista concedida a Ana Bigotte Vieira e Ricardo Seïça Salgado.

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina: do teatro ao te-ato.** São Paulo: Perspectiva, 1981.

SONTAG, Susan. Abordando Artaud. In: _____ **Sob o signo de Saturno.** 2ed. São Paulo: L&PM, 1986.

_____. Happenings: uma arte da justaposição radical. In: _____. **Contra a Interpretação.** Porto Alegre: LPM, 1987, p. 305-317.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

TRIAU, Christophe. Choralités diffractées: la communauté en creux. Trad. Marcus Vinicius Borja. In: **Alternatives théâtrales**, 2003, n 76-77, p. 5 - 12.

VERGINE, Lea. **Body Art and Performance: the body as language.** Milan: SKIRA editore, 2000.

VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro.** Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Perspectiva, 1978.

Artigos de jornais e revistas

ALMEIDA, Miguel de. José Celso de volta com Brecht. **Folha de São Paulo.** São Paulo, 20 fev., 1984.

BRECHT já traz bons vinténs. **Revista Veja.** São Paulo: Abril, n 42, 20 jun., 1969. (Sem autor)

CARDOSO, Jary. A hora é de libertar. **Folha de São Paulo,** São Paulo, 09 jul., 1978.

CARVALHO, Sérgio. A encenação do desejo. **Folha de São Paulo** (Caderno Mais!). São Paulo, 14 jun., 1998

CORRÊA, José Celso Martinez. Cocaína-champanhe-caviar. **Folha de São Paulo.** São Paulo, 17 jul., 1998.

_____. José Celso encena “obra proibida”: depoimento [4 de setembro, 1996]. São Paulo: **O Estado de São Paulo**, 4 set., 1996. Entrevista concedida a Jotabê Medeiros.

_____. Por uma mídia do senso incomum. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 11 jul., 1996.

ESCOLA e a cultura, A: ou o confronto entre o cheio e o vazio. **Revista Veja**: Abril, n 291, p. 68 – 73, 3 abr., 1974.

FACCIO, Liane. Uns gritam e outros se escovam. **Diário Popular**. São Paulo, 30 nov., 1996.

GONÇALVES FILHO, Antônio. Silvio Santos pode acabar com o Oficina. **Folha de São Paulo**, 13 nov., 1980.

GRAÇA, Eduardo apud LUIZ, Macksen. O lado obscuro do palco. **O Globo**. Rio de Janeiro, 07 mar., 1998.

HEE, Carlos. José Celso, o golpista, rejeita a doação de Maluf: vai repensar. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 19 dez., 1985.

LIMA, Mariângela Alves de. Macumba oswaldiana. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 02 nov., 2011.

_____. Pra dar um fim no juízo de Deus. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 20 fev., 1997.

LIMITES da ousadia nos palcos, Os. **Revista Veja**. São Paulo: Abril, nº 3, p. 78-79. 25 set., 1968. (Sem autor)

LSD e maconha no teatro levam cinco para o xadrez. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 22 abr., 1974. (Sem autor)

LUIZ, Macksen. O lado obscuro do palco. **O Globo**. Rio de Janeiro, 07 mar., 1998.

MEDEIROS, Jotabê. Peça de Artaud estreia no Oficina. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 25 set., 1996.

MELLÃO, Gabriela. Zé Celso monta metáfora da crise capitalista. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 8 nov., 2012.

MICHALSKI, Yan. Considerações em torno do “Rei” (II). **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 17 jan., 1968.

MOSTAÇO, Edécio. Festival mostrou o teatro de agora. **Jornal do Commercio**. Recife, 11 dez., 1997.

NATALE, Denise. Ensaio para um carnaval do povo. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 06 maio, 1979.

PENIDO, José Márcio; GANDARA, Nello Pedro. As promessas do Oficina. **Revista Veja**. São Paulo: Abril, nº 172, p. 98-100. 22 dez., 1971.

RAMOS, Luiz Fernando. A “missão Nô” do Oficina. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 27 jan., 1986.

RODRIGUES, Nelson. Papo firme. **Última Hora**. Porto Alegre, 6 fev., 1968. Entrevista concedida a Nelson Mota.

RODRIGUES, Teresa Cristina. O segundo incêndio do Oficina: “O Rei da Vela”. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 20 out., 1967.

SÁ, Nelson de. Pra dar um fim no juízo de Deus faz afirmação da carne diante d’Ele. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 10 fev., 1997.

SÁ, Nelson de; FRIAS FILHO, Otávio. A fúria do teatro. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 31 ago., 1997.

SANCHES, Pedro Alexandre. O trans-homem. **Folha de São Paulo** (Ilustrada). São Paulo, 11 dez., 2003.

TE-ATO Oficina está suspenso por 180 dias. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 09 nov., 1979. (Sem autor)

VELOSO, Caetano. Vá ver o “Ham-let” do Teatro Oficina. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 21 out., 1993.

VÍDEO motivou denúncia contra o Teatro Oficina em São Paulo. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 13 jun., 2013. (Sem autor)

YAMAMOTO, Nelson Pujol. José Celso lança pedra fundamental com Brecht. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 27 jan., 1986.

ZÉ CELSO encontra Maluf. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 15 jan., 1986. (Sem autor)

Documentos eletrônicos/Sites consultados

ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2009, **Anais**. Fortaleza: UFCE, 2009. Disponível em: <<http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.0335.pdf>>. Acesso em 14 jul., 2014.

BLOG DO ZÉ CELSO
< <http://blogdozelcelso.wordpress.com/> >
Acesso em 30 jul., 2014.

CATÓLICO APOSTÓLICO ROMANO
< <http://catolicoaromano.blogspot.com.br/> >
Acesso em 30 jul., 2014.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTUAL DE TEATRO

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/>

Acesso 10 jul., 2014.

ESTADO de São Paulo (acervo)

<<http://acervo.estadao.com.br/>>

Acesso em 30 jul., 2014.

FOLHA de São Paulo (acervo)

<<http://acervo.folha.com.br/>>

Acesso em 30 jul., 2014.

FUNDAÇÃO Biblioteca Nacional

<http://www.bn.br/portal/index.jsp?nu_pagina=113>

Acesso em 30 jul., 2014.

MÍDIA INDEPENDENTE

<<http://www.midiaindependente.org/pt/red/2011/10/498318.shtml>>

Acesso em 24 jul. de 2014.

REVISTA O Percevejo online

<<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline>>

Acesso 30 jul., 2014.

REVISTA Veja

<<http://veja.abril.com.br/acervodigital/>>

Acesso 30 jul., 2014.

SÉRGIO DE CARVALHO

<<http://www.sergiodecarvalho.com.br/>>

Acesso em 30 jul., 2014.

TEATRO de nus

<www.xvideos.com>

Acesso 12 jul., 2014.

TEATRO Oficina

<www.teatroficina.com.br>

Acesso 25 jul. 2014.

TEATRO Oficina (velho site)

<<http://www2.uol.com.br/teatroficina/velhosite/oficina/oficina.htm>>

Acesso 25 jul. 2014.

Pesquisa em arquivos

FUNDO Teatro Oficina. Arquivo Edgard Leuenroth (AEL/UNICAMP).

TEATRO Oficina. (Casa de Produção)