

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 <i>A 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 <i>A 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 |

|                                                                                  |     |
|----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Capítulo IV - Acordes</b> .....                                               | 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<br>(Anotações para uma Ciência de Jaceguai) ..... | 175 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                         |     |
|-----------------------------------------|-----|
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> ..... | 183 |
|-----------------------------------------|-----|

## MORTE E VIDA DAS HIPÓTESES<sup>1</sup>

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.

---

<sup>1</sup> 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 Jaceguai<sup>2</sup>, 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!”<sup>3</sup>

Sampã, 17 de julho de 2014.

---

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup>

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”<sup>5</sup> 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”.<sup>6</sup>

---

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

<sup>5</sup> 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.)

<sup>6</sup> 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 Sessenta<sup>7</sup> – 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*)<sup>8</sup>, 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*<sup>9</sup> - 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.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> 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 Seica Salgado.)

<sup>8</sup> SCHECHNER, 2013, p. 29.

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

<sup>10</sup> 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”<sup>11</sup>. 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*.”<sup>12</sup>

\*\*\*

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

---

<sup>11</sup> CARLSON, 2009, p. 16.

<sup>12</sup> 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”<sup>13</sup>. Enquanto o amplo espectro das artes vivia, em nível mundial, aquilo que a teórica alemã Erika Fischer-Lichte dirá uma “virada performativa” (*performative turn*)<sup>14</sup>, 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. Essa situações foram desde a transformação de *O Rei da Vela* em *happening*<sup>15</sup>, 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”.<sup>16</sup>

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

---

<sup>13</sup> FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

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

<sup>15</sup> 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.)

<sup>16</sup> 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 nomeação<sup>17</sup>. 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*<sup>18</sup>. 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 Desejo<sup>19</sup> para uma atuação real, não-representativa, em “comunicação direta”<sup>20</sup> 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

---

<sup>17</sup> 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.

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

<sup>19</sup> 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, contrarregagem, cozinheiros, corpo de funcionários administrativos, faxineiros, produtores, associados em geral, etc.

<sup>20</sup> 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 *teatros* 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*<sup>21</sup> 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”.

---

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

## **PRIMEIRA PARTE**

## CAPÍTULO I

### Uma pulsão performativa

...the body happens.<sup>22</sup>

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*<sup>23</sup>, 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”<sup>24</sup>, em oposição àquelas que denominava “constativas”, por simplesmente afirmam ou descreverem algo, verdadeiro ou falso, sobre a realidade<sup>25</sup>. Segundo Marvin Carlson,

---

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

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

<sup>24</sup> 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.)

<sup>25</sup> 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.<sup>26</sup>

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 Miraculous*. 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..."<sup>27</sup>

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”<sup>28</sup> – 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*.

---

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

<sup>27</sup> “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.)

<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup>

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”<sup>30</sup>, 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”<sup>31</sup>. 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

---

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

<sup>30</sup> 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.

<sup>31</sup> 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”<sup>32</sup> 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”<sup>33</sup>. 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.”<sup>34</sup>

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

---

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

<sup>33</sup> Ibid., loc. cit. [grifos do autor]

<sup>34</sup> 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 Actionism<sup>35</sup>, 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

---

<sup>35</sup> 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 século<sup>36</sup>. 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*.”<sup>37</sup>

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”.<sup>38</sup>

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

---

<sup>36</sup> 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.

<sup>37</sup> 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]

<sup>38</sup> 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”<sup>39</sup>. 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”<sup>40</sup>. 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.”<sup>41</sup>

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.<sup>42</sup>

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*),

---

<sup>39</sup> 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.

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> 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 cabeça<sup>43</sup>. 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

---

<sup>43</sup> 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”<sup>44</sup> (*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

---

<sup>44</sup> 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.<sup>45</sup>

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.<sup>46</sup>

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

---

<sup>45</sup> "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]

<sup>46</sup> "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"<sup>47</sup>. Para “ser o corpo” e provocar a ação do público, o apelo a um real traumático<sup>48</sup> 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.<sup>49</sup>

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

---

<sup>47</sup> “... 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.)

<sup>48</sup> 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.)

<sup>49</sup> “...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 citado. 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 citado. Disponível em <[http://teatroficina.com.br/plays/show\\_photos/5](http://teatroficina.com.br/plays/show_photos/5)> Acesso em 24 jul. de 2014.