



sala preta  
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v18i1p55-71

Brasil

# A pulsão performativa de Jaceguai<sup>1</sup>: 50 anos de *Roda Viva*, 50 anos do “teatro agressivo”

*The performative drive of Jaceguai:  
50 years of Roda Viva, 50 years of  
“Aggressive Theatre”*

**Biagio Pecorelli**

**Biagio Pecorelli**

Doutorando do PPG em Artes Cênicas pela Escola de  
Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP)

<sup>1</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. 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 os termos “Jaceguai” e “Jaceguai 520” como sinônimos de “Oficina”, evitando repetições ao longo do texto e, principalmente, ressaltando a insistência política do grupo em permanecer neste lugar.

## Resumo

Assim como a encenação de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, pelo Teatro Oficina em 1967 representa um marco para o moderno teatro brasileiro, *Roda Viva*, escrita por Chico Buarque de Hollanda e encenada por José Celso Martinez Corrêa em 1968, constitui um capítulo fundamental para o estudo da performatividade brasileira nos palcos. Este artigo celebra os 50 anos de uma **pulsão performativa** de Jaceguai, apontando, com base em documentos jornalísticos da época, que aquilo que parte da crítica teatral chamou de “teatro agressivo” – em particular, o crítico Anatol Rosenfeld – era, no Brasil, um canto de nascimento de um novo campo disposto à análise: o da performance.

**Palavras-chave:** *Roda Viva*, Teatro Oficina, Performance, Teatro agressivo.

## Abstract

As well as the staging of Oswald de Andrade’s play *O Rei da Vela* by Teatro Oficina, in 1967, represents a milestone for the modern Brazilian theatre, *Roda Viva*, written by Chico Buarque de Hollanda and staged by José Celso Martinez Corrêa in 1968, constitutes a fundamental chapter for the study of Brazilian performativity on stage. This article celebrates the 50th anniversary of a **performative drive** of Jaceguai, pointing out, based on journalistic documents of the time, that what part of theatrical criticism – in particular, the critic Anatol Rosenfeld – had called “Aggressive Theatre” was, in Brazil, a birth chant of a new field open for analysis: the performance.

**Keywords:** *Roda Viva*, Teatro Oficina, Performance, Aggressive Theatre.

Uma matéria da revista *Veja*, publicada na edição de 25 de setembro de 1968 (OS LIMITES..., 1968), traz a seguinte manchete: “Os limites da ousadia nos palcos / Provocação sexual, blasfêmia religiosa, violência política, agressão física – o público vai cansando dêsse teatro de choque”<sup>2</sup>. O texto (sem autoria) acusa o esgarçamento em nível internacional de um tipo de “teatro agressivo”, de “choque pelo choque”. Para tanto, vale-se de diversos exemplos

<sup>2</sup> Preservei, ao longo deste artigo, a grafia original dos textos de época citados.

de espetáculos na Europa e nos Estados Unidos e relata um “escândalo do gênero” ocorrido na Inglaterra, em 1966, quando em uma peça de Edward Bond, chamada *Salvo*, “uma criancinha é morta a pedradas por um bando de gangsters adolescentes”. De propósito, a matéria faz uma confusão entre texto e cena para dar a entender que o que foi escrito por Bond foi levado literalmente aos palcos ingleses. Ainda segundo a revista, “[n]inguém mais se surpreende ao ver atores misturados com o público, distribuindo pipoca ou safanões, 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” (Ibid., p. 78-79).

Nenhuma menção é feita pela matéria a qualquer espetáculo brasileiro, tampouco ao Teatro Oficina, de São Paulo. No entanto, a foto (Figura 1) que se vê na primeira página, em larga escala, é da atriz Marília Pêra em *Roda Viva* – peça que marca a estreia de Chico Buarque de Hollanda como dramaturgo, dirigida por José Celso Martinez Corrêa<sup>3</sup>. Marília Pêra aparece seminua, com os braços cruzados à altura da barriga e o corpo curvado para frente. Sua boca está entreaberta e seus olhos encaram, provavelmente, o público. A fotografia, creditada a Cristiano Mascaro, foi tirada na Sala Galpão do Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, onde a peça cumprira uma temporada entre os meses de maio e julho de 1968. A legenda da foto diz: “Marília Pera em ‘Roda Viva’: quem tem medo da agressão?” (Ibid., p. 78).

---

3 A montagem de *Roda Viva* foi uma iniciativa independente, produzida por Roberto Colossi Produções Artísticas, no Rio de Janeiro, onde estreou em 17 de janeiro de 1968. Por ter exercido uma influência decisiva na história do Oficina, e claro, por ter sido dirigida por José Celso, a peça é associada à história do grupo.





**Figura 1** – Foto de Marília Pêra na revista *Veja*. Fonte: *Ibid.*, p. 78.

“Os limites da ousadia nos palcos” veio a público às vésperas da apresentação de *Roda Viva* em Porto Alegre, quando a peça seria definitivamente proibida em todo território nacional por ação do 3º Exército do Rio Grande do Sul, que solicitou o expediente ao Serviço de Censura. A nota que proíbe a representação da obra, emitida na sucursal de Brasília na noite de 4 de outubro de 1968, alega que havia uma gradativa “deturpação” do “script” por parte do elenco, e que isso tornava *Roda Viva* a cada apresentação um “autêntico show depravado, numa constante sucessão de cenas atentatórias à moral e aos bons-costumes”<sup>4</sup> (MILITARES..., 1968, p. 10). A crítica escrita por Yan Michalski no *Jornal do Brasil*, meses antes, por ocasião da estreia no Teatro Princesa Isabel, no Rio de Janeiro, já identificava uma “falha” entre **texto e encenação**.

As meninas foram assistir a uma peça musical de Chico, com cuja arte possuem amplas afinidades; mas acabaram assistindo a um espetáculo de José Celso Martinez Corrêa baseado num roteiro de Chico; e as afinidades das meninas com a arte de José Celso já são muito mais discutíveis. [...] Será difícil, aliás, encontrar uma platéia que possua reais afinidades com este happening, este ritual pagão que José Celso criou, com uma ousadia suicida, com um talento admirável, mas também com uma selvageria que desta vez me pareceu decididamente exagerada. (MICHALSKI, 1968, p. 10)

Em São Paulo, num famoso episódio dos “anos de chumbo”, *Roda Viva* havia sido atacada por dezenas de homens ligados ao Comando de Caça aos Comunistas (CCC), precisamente na noite de 18 de julho de 68. Equipamentos foram depredados, o contrarregista José Luís foi gravemente ferido e 19 pessoas do elenco agredidas, dentre eles a própria Marília Pêra (O TEATRO..., 1968; GIRON, 1993). Uma nota do censor Mario F. Russomano (Figura 2), anterior ao incidente, alertava as autoridades com relação à peça, mas acusando Chico Buarque – e não José Celso ou qualquer outro integrante do elenco – de ser um “débil mental” que “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 nossos antepassados” (RUSSOMANO, 1968).

4 Nota da Censura da peça, emitida pelo Departamento de Polícia Federal.

*do Anjo*

105  
11/04/68

SRA. CHEFE DA CENSURA FEDERAL EM SÃO PAULO.

Coube-me 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 "RODA 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.

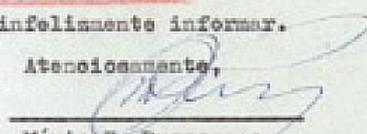
Expressões pornográficas, as mais baixas possíveis são ditas no palco com a mais vergonhosa naturalidade.

Desrespeitam todos e tudo, até a própria mãe.

Quanto aos gestos e marcação, 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

*Visto: 21/04/68*

**Figura 2** – Documento oficial enviado pelo Censor ao Departamento de Censura de São Paulo, 1968. **Fonte:** Russomano (1968).

Este artigo destaca como é justamente essa “falha” existente entre o texto de Chico e a encenação de José Celso – mal interpretada em documentos oficiais do Serviço de Censura e da qual parte da crítica depreenderá a noção de “teatro agressivo” – que marca o nascimento de uma **pulsão performativa** de Jaceguai. Sob certo aspecto, que pretendo relevar aqui, é graças ao destronamento do **texto** como ponto fulgurante da obra cênica e a uma cumplicidade entre **encenação** e **performance** que se pode hoje, 50 anos depois, falar de *Roda Viva* como um dos cantos de nascimento da performance brasileira, performance que acompanha o Teat(r)o Oficina até os dias de hoje sob a forma do “teato”<sup>5</sup>.

\*

A década de 1960 havia sido de trabalho vertiginoso em Jaceguai 520. Pouco mais de quatro anos separam o primor de *Pequenos burgueses*, de Máximo Gorki – que arrancou de Sábado Magaldi as seguintes palavras: “foi o melhor espetáculo realista que o Teatro Brasileiro já encenou” (MAGALDI apud SILVA, 1981, p. 36) –, do “teatro agressivo” de *Roda Viva*. No ano anterior, de 1967, o Oficina havia encenado *O Rei da Vela*, obra de estrondoso sucesso que marcou seu encontro definitivo com Oswald de Andrade, tornando-se logo uma das principais referências para o Tropicalismo. Para o teatro brasileiro, *O Rei da Vela* representou um divisor de águas pelo modo como atacava o lastro autoritário e machista da cultura do país, os hábitos mesquinhos de sua classe média, seus conchavos políticos e econômicos, seu falso moralismo, enfim, pelo modo como punha às claras “a chacriníssima realidade nacional” (CORRÊA, 1998, p. 86). Mas aquilo que na encenação do texto de Oswald era um deboche, uma ofensa estética limitada ao palco, na montagem da obra de Chico tornou-se uma ação “direta” dos atores com (ou contra) o público. A passarela construída pelo cenógrafo Flávio Império, que à maneira de um show de rock fazia com que o palco italiano avançasse pela sala, mostrava

5 O termo passa a ser empregado em Jaceguai no começo dos anos 1970. 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, 1981, p. 203). Se aqui emprego o termo “performance”, e não “teato”, é apenas para abrir o diálogo com os estudos da performance ao invés de encerrá-lo na inventiva gramática do Oficina. A rigor, pode-se dizer que são sinônimos.

que um teatro confinado à quarta parede – leia-se: à representação do texto dramático ou à função de uma “instituição didática” (ROSENFELD, 2001) – já não interessava ao diretor.

Em *Roda Viva*, o texto parecia secundário para um coro “genial” e “por-ra-louca” (CORRÊA apud SILVA, 1981, p. 56). Valorizava-se o acontecimento cênico em detrimento de um teatro que se limitaria à repetição e à execução soberana e “bem-acabada” do texto. Como é próprio de certo “poder transformador da performance” (FISCHER-LICHTE, 2008b), o “corpo fenomenológico”, material e idiossincrático, de atores como Samuel Costa (o “Samuka”), Maria José Motta (Zezé Motta) e Paulo César Pereio se sobrepunha ao “corpo semiótico”<sup>6</sup> requerido pelas personagens. A proximidade física do público, o toque, os sussurros ao seu ouvido, a seminudez de parte do elenco, o improviso, o atravessamento do drama por gestos políticos (como o recolher de assinaturas em manifestos), a presença de um fígado cru cujo sangue respingava na plateia, a recusa ou a displicência dos corpos na realização da partitura cênica criada por José Celso ou da coreografia de Klauss Vianna, tudo isso causava durante o espetáculo uma oscilação na percepção do público, dividido entre ficção e realidade. Ao passo que a **encenação** migrava do **texto**, enquanto estrutura, para a **performance**, enquanto ação, ela se dava à contingência do teatro, quer dizer, a tudo aquilo que, de um lado, acontece a despeito do texto, a cada apresentação, entre os diferentes atuadores da cena (o público, inclusive); de outro, àquilo que habita, como “real”, fora do texto, mas envolve a vida dos corpos que o encenam (fatos políticos, dilemas morais etc.). Para a teórica Erika Fischer-Lichte, essa adesão à contingência é uma marca da “performance”, que a diferencia da “encenação” (*staging*).

Encenação refere-se às estratégias usadas previamente para ajustar o tempo, a duração e a maneira como pessoas, coisas e sons são dispostos em um espaço. Performance refere-se a tudo o que acontece durante o evento encenado – em outras palavras, à totalidade da interação entre o que acontece no palco e as reações dos espectadores. Uma performance é finalmente criada por todos presentes e escapa ao controle de

6 Os temas da “semioticidade” e da “materialidade” na performance, do “corpo semiótico” e do “corpo fenomenológico”, são recorrentes em diversos textos de Erika Fischer-Lichte (cf. FISCHER-LICHTE, 2008a, p. 14; FISCHER-LICHTE, 2008b, p. 78-79; FISCHER-LICHTE, 2014, p. 26).

qualquer um individualmente. Neste sentido, é contingente. O conceito de contingência enfatiza o envolvimento de todos os participantes e sua influência no curso da performance, incluindo a interação entre essas influências. (Id., 2014, p. 20, tradução minha<sup>7</sup>)

Desse ângulo, é possível dizer que não apenas o texto de Chico Buarque mas também a própria encenação de José Celso cederam espaço à performance, que se torna, a partir de então, um traço do encenador. A essa mudança paradigmática de *Roda Viva* em relação às peças anteriores dirigidas por José Celso à frente do Oficina, Tite Lemos chamou imediatamente de “a guinada de José Celso” (CORRÊA, 1968). A guinada, porém, era do próprio paradigma artístico ocidental, embebido à época no caldo da contracultura. Não se pode ignorar que José Celso e o Oficina não simplesmente colheram os ecos de uma revolução cultural nos Trópicos. Entre a estreia de *Roda Viva* no Rio e a segunda temporada da peça, em São Paulo, justo em maio de 1968, o grupo esteve com *O Rei da Vela* em Paris para apresentações no Théâtre de la Commune d’Aubervilliers.

O que em *Roda Viva* se inicia é, portanto, um chamado ao corpo como principal instrumento de luta pessoal e coletiva, através da atitude de um coro mais energético do que técnico. Não os corpos ficcionais do teatro burguês ou mesmo os corpos iluminados pela lucidez de um teatro épico. Não os corpos das personagens da literatura dramática, tão ilusórios quanto aqueles propagandeados pela cultura de massa, nem mesmo os corpos “distanciados” que propagandeavam o socialismo. E sim corpos que representavam na recusa à representação. O mesmo corpo, portanto, em cujos ombros lá fora pesavam as opressões culturais, políticas e econômicas do mundo do trabalho e da família, que é paradoxalmente também o corpo que festeja e ama. No teatro, caberia a esses corpos não apenas se emocionar ou compreender as

---

7 No original: “Staging refers to the strategies used in advance to fix the time, duration, and manner of the appearance of people, things, and noises in a space. Performance refers to everything that happens during the staged event – in other words, the totality of the interplay between what happens on stage and the reactions of the spectators. A performance is ultimately created by everyone present and escapes the control of any one individual. In this sense it is contingent. The concept of contingency emphasizes the involvement of all participants and their influence on the course of the performance, including the interplay between these influences.”



condições materiais de seu pertencimento histórico, mas fundamentalmente tocar e ser tocado – reagir. Atuar.

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. (CORRÊA apud DIONYSOS, 1982, p. 187)

\*

Em sua edição de 3 de abril de 1974, quase seis anos depois da proibição de *Roda Viva*, a *Veja* publica uma outra matéria (A ESCOLA..., 1974), mais genérica, intitulada “A escola e a cultura – ou o encontro entre o cheio e o vazio”. A revista acusa o “vazio cultural” brasileiro e tece um extenso elogio às reformas educacionais postas em voga pelos “governos revolucionários”, chegando a falar em um “quase renascimento do interesse pelos problemas brasileiros, desprovido agora dos excessos ideológicos do passado”. A este “quase renascimento”, a matéria opõe as “‘vanguardas’ artísticas, atarantadas com ‘propostas inquietantes,’ profusão de material acrílico e silêncios pretensamente significativos entremeados por grunhidos ininteligíveis” (Ibid., p. 71). Logo acima desse trecho, a matéria reproduz uma foto (Figura 3) do espetáculo *Gracias Señor*, estreado em 1972 pelo então Grupo Oficina Brasil. Na legenda da foto, lê-se estas palavras do crítico Anatol Rosenfeld: “[e]ntre suas pernas, corpos suados de atores despidos estrebucham e se contorcem”; e no corpo do texto mais estas: “[v]ocê está placidamente sentado na platéia quando de repente uma atriz lhe pespega uma violenta mordida nos lábios, demonstrando a semiologia do beijo fatal” (ROSENFELD apud A ESCOLA, 1974, loc. cit.).



**Figura 3** – Foto do Grupo Oficina Brasil na revista *Veja*.

**Fonte:** *Ibid.*, p. 71.

Radicado no Brasil desde 1937, depois de ter interrompido em 1935 seu doutoramento na Universidade de Berlim devido à ascensão do Nazismo, Anatol Rosenfeld teve na Alemanha larga formação em filosofia, história e teoria literária, tendo sido aluno do filósofo Nicolai Hartmann, cujas ideias formariam, ao lado das de Kant, o principal núcleo gravitacional do seu pensamento (GUINSBURG, 1991). O tema do “irracionalismo”, figura de fundo do que chamou de “agressão”, sempre o intrigou, tendo-o apreciado no ensaio *Nietzsche e o irracionalismo*, no qual chega a reconhecer certa importância dessas potências “chthonicas” ao “encher de vida instituições e dogmas religiosos, dar novos impulsos a uma arte sufocada por esquemas e fórmulas” (ROSENFELD, 1991, p. 8). 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” (*Ibid.*, loc. cit.). Sua insistência nesse 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 do totalitarismo,

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*.

É nesse contexto de um olhar descrente, quando não temeroso, com relação ao “irracionalismo” que Anatol se fará um dos principais articuladores de uma crítica ao Oficina que identificaria o trabalho do grupo, após *Roda Viva*, como “agressivo”, protagonizando um enfrentamento intelectual a José Celso, também levado adiante por críticos como Michalski e Magaldi – com este último, o encenador chegaria a travar uma fervorosa troca de cartas, com direito a réplica e tréplica<sup>8</sup>. Contra o caminho por onde o grupo havia enveredado, Anatol procurou demonstrar com a lucidez de sempre o equívoco de negar a razão enquanto bem simbólico da humanidade, especialmente depois de ter testemunhado a passagem do Living Theater e dos argentinos Los Lobos por Jaceguai 520, no silencioso ano de 1970. Depois de assistir ali a um debate e a uma apresentação de *Casa, 1 hora e ¼*, dos argentinos, o crítico expressou seu inconformismo: “[c]omo 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!” (Id., 2000, p. 226). Sobre a peça argentina, Anatol disse ainda que se tratava de uma “pesquisa de meios de expressão teatral” que poderia resultar melhor cenicamente quando fosse (se fosse) “enriquecid[a] pela expressão verbal articulada” (Ibid., p. 224). Do Living restaram, ao menos em São Paulo, apenas e ironicamente as palavras de Julian Beck e Judith Malina, proferidas durante o debate, quando Anatol pôde constatar o veio “irracionalista” da proposta dos norte-americanos. 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. Para o crítico, “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” (Ibid., loc. cit., grifos do autor).

8 Trata-se, primeiro, de uma carta aberta a Sábato Magaldi, não assinada, mas claramente escrita por José Celso, na qual o encenador se dirige ao crítico em tom ofensivo e pessoal, após Sábato ter escrito uma crítica a *Gracias Señor* em que 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.

Mas, é em *O teatro agressivo* que Anatol associa brilhantemente o “irracionalismo” a José Celso, para ele, um “expoente virulento” da agressão nos palcos (Id., 1976, p. 46). Atribui, com razão, as origens dessa modalidade de teatro no século XX às vanguardas artísticas europeias (o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo), famosas por tornarem o insulto ao público – em especial ao seu “bom gosto” e aos seus “bons costumes”, vistos como subprodutos da racionalidade ocidental e burguesa – uma ferramenta para a inscrição na história da nova arte proferida em seus manifestos. Por essas vias, Anatol chega 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” (Ibid., p. 48).

De fato, é a mesma repugnância ao “teatro culinário” cultivada por Brecht que impele Artaud ao seu teatro pestilento e metafísico, com a diferença gritante de que, para Artaud, e para parte da cena performática da década de 1960 tomada tardiamente pelo seu ideário, o teatro deveria ser um golpe nos nervos, uma “bruxaria objetiva e animada” (ARTAUD, 1993, p. 81). Anatol conduz então o seu raciocínio à compreensão de que categorias como o obsceno, a blasfêmia e o repugnante, que fundam basicamente este “teatro agressivo” e a “ira recalçada” (ROSENFELD, 1976, p. 51) de José Celso, são plenamente justificáveis diante das urgências estéticas e 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 de “arrancar a máscara de um mundo mentiroso, cínico e hipócrita” (Ibid., loc. cit.). No entanto, ao passo que admite 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” (Ibid., loc. cit.), Anatol rejeita o uso da violência como “princípio supremo”, desarticulado de uma análise sociológica, ou pelo menos dramática, que a justifique.

No último parágrafo de *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” (Ibid., p. 57, grifos do autor). Quer dizer, ao que parece, a polêmica com o encenador configurou-se mais no plano dos inúmeros embates ideológicos da época que no nível da cena concreta, dos espetáculos. O fato é que Jaceguai não viria, no ímpeto de sua **pulsão performativa**, nem ao longo da ardorosa década de 1970 nem depois dela, a “esbofetear o público” nem a “fazê-lo engolir sapos e até jiboias” (CORRÊA apud ROSENFELD, 1976, p. 46), e toda a profundidade da análise do “irracionalismo” articulada por Anatol e associada ao Teatro Oficina sobrou na história enquanto uma fama que, como qualquer fama, oculta a complexidade dos sujeitos; fama esta propiciada, de um lado, pelos intempestivos discursos de José Celso à época e, de outro, pelo racionalismo de Anatol e o temor de morcegos em suas lúcidas retinas.

O que chamou de “agressivo”, visto à luz da história, nada mais era do que a emergência de uma performatividade na cena teatral brasileira. O êxodo de artistas do mundo inteiro para esse campo híbrido, muitas vezes virulento, que tinha na afirmação do corpo material e “fenomenológico” uma das suas principais instâncias de produção de discursos políticos e estéticos – os primeiros anos de um teatro contra si mesmo, no qual a **performance** eclode como uma terceira força, independente, a constituir com **texto e encenação** o fenômeno teatral – demolia 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.

\*

Enquanto o Oficina iniciava, com o nascimento do seu coro em *Roda Viva*, um ataque à estrutura teatral, que incluía laivos de crueldade artaudiana para com o público, o amplo espectro das artes era internacionalmente tomado por um uma “virada performativa” (*performative turn*) (FISCHER-LICHTE, 2008b). *Roda Viva* e depois a cena do Carnaval em Florença dentro de *Galileu, Galilei*; o Brecht “desmunhecado e enfurecido” (CORRÊA apud DIONYSIUS, 1982, p. 176) de *Na Selva das Cidades*; as “utopias” realizadas Brasil adentro em 1971; *Gracias Señor*; *As Três Irmãs*; o *Ensaio Geral*

para o *Carnaval do Povo*; enfim, as inúmeras “performances” realizadas por Jaceguai nas décadas de 1970 e 1980, no sertão brasileiro, em Portugal, em Moçambique, nas ruas de São Paulo ou nos escombros de Jaceguai 520, pretenderam reconduzir o teatro às suas origens. De certa maneira, *Roda Viva* apontava no Brasil a mesma saída pelo corpo que movia nos Estados Unidos grande parte dos *happenings*, *fluxos* e *actions* que mais tarde viriam a ser confinados no termo *performance art*. Particularmente, é a mesma a saída pelo corpo de espetáculos emblemáticos de uma história dessa arte, como *Dionysus in 69*, dirigido por Richard Schechner, e o *Paradise Now* de Beck e Malina. Mas em Jaceguai, o legado da performance se fundirá sempre, via Oswald de Andrade, a tradições performáticas muito anteriores à “performance como linguagem” (COHEN, 2002) – o teatro de revista, o carnaval, o samba, o futebol, o candomblé.

Foi a aura da obra de arte, os resquícios da “peça bem-feita”, que o Oficina “agrediu” em *Roda Viva*, germinando a **pulsão performativa** que aperfeiçoaria por décadas a fio. Vê-se essa pulsão ainda hoje toda vez que em Jaceguai se instaura entre público e atores uma experiência liminar, na qual já não se pode assegurar 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. Se *O Rei da Vela* representa um dos capítulos decisivos do teatro brasileiro moderno, *Roda Viva* merecerá um capítulo à parte numa história da performance no Brasil. O que parte da crítica não compreendeu – e talvez não pudesse mesmo compreender – era que com aquela peça um novo campo se dava à análise, somando-se a **texto e encenação** para constituir, às vezes negando, o fenômeno teatral. Esse campo é o da **performance**. À sua luz, ao menos em *Roda Viva*, o consumo trivial da arte e a atitude reflexiva perante o ato teatral – cultivados tanto pelo espectador do drama burguês como por aquele que, no épico, “observa fumando” – eram lançados à mesma vala de uma crueldade adormecida, que à peça coube acordar.

Quanto a Anatol, teceu sua crítica, como vimos, de modo mais profilático do que analítico. Mas ainda pensou, talvez, ter comprovado o “teatro agressivo” no instante em que José Celso retirou os seus óculos quando sentado à plateia de *Gracias Señor*, em 1972 (SÁ; FRIAS FILHO, 1997). Àquela altura

já nem se falava mais no Oficina em “teatro,” mas em “teato” (“Nós e nossos meios mais simples de expressão, nós e o público. Te-ato = Vida”<sup>9</sup>). Falecido no ano seguinte, a 11 de dezembro de 1973, Anatol perdeu toda a façanha posterior de Jaceguai, especialmente a partir dos anos 1990 quando, com a inauguração do Terreiro Eletrônico, o grupo que havia passado “do teatro ao te-ato,” fez a surpreendente passagem do “teato” ao “teat(r)o,” equilibrando suas pulsões, devorando suas dicotomias.

## Referências bibliográficas

- A ESCOLA e a cultura: ou o confronto entre o cheio e o vazio. **Veja**, São Paulo, n. 291, p. 68-73, 3 abr. 1974.
- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- CAVALCANTI, J. A. **Teatro experimental (1967/1978): pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda**. 2012. 256 f. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- COHEN, R. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CORRÊA, J. C. M. **Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- \_\_\_\_\_. A guinada de José Celso: “E todo mundo tem medo da arte que se fará necessariamente agora no país!” Entrevista a Tite de Lemos. **Civilização Brasileira**, São Paulo, p. 115-129, jul. 1968.
- DIONYSOS. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1982. Número especial sobre o Teatro Oficina.
- FISCHER-LICHTE, E. Reality and fiction in contemporary theatre. In: BOROWSKI, M.; SUGIERA, M. (Eds.). **Fictional realities/Real fictions**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008a. p. 13-28.
- \_\_\_\_\_. **The transformative power of performance: a new aesthetics**. New York: Routledge, 2008b.
- \_\_\_\_\_. **The Routledge introduction to Theatre and Performance Studies**. New York: Routledge, 2014.
- GIRON, L. A. Comando de Caça aos Comunistas diz como atacou Roda Viva em 68. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, n. 23.481, p. 1, 17 jul. 1993. (Folha Ilustrada)
- GUINSBURG, J. Anatol Rosenfeld e o irracionalismo. **Revista USP**, São Paulo, n. 11, p. 13-17, nov. 1991. Disponível em: <<https://bit.ly/2lwwQ6H>>. Acesso em: 18 maio 2018.

9 Do roteiro de *Gracias Señor*, 1972.

- MICHALSKI, Y. Roda-Viva. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 245, p. 10, 18 jan. 1968.
- MILITARES gaúchos pedem e Censura proíbe “Roda Viva” por “incitar à subversão”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 153, p. 10, 5 out. 1968.
- OS LIMITES da ousadia nos palcos. **Veja**, São Paulo, n. 3, p. 78-79, 25 set. 1968.
- O TEATRO todo destruído a paulada. **Jornal da Tarde**, São Paulo, n. 927, p. 3, 19 jul. 1968.
- PECORELLI, B. **A pulsão performativa de Jaceguai**: aproximações e distanciamentos entre o campo artístico da performance e a prática cênica do Teat(ro) Oficina nos espetáculos *Macumba Antropófaga* e *Acordes*. 2014. 192 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- ROSENFELD, A. Nietzsche e o irracionalismo. **Revista USP**, São Paulo, n. 11, p. 6-12, nov. 1991. Disponível em: <<https://bit.ly/2k67CBo>>. Acesso em: 18 maio 2018.
- \_\_\_\_\_. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- RUSSOMANO, M. F. Documento oficial enviado pelo Censor ao Departamento de Censura de São Paulo. São Paulo, 1968. Disponível em: <<https://bit.ly/2L9riRc>>. Acesso em: 22 set. 2017.
- SÁ, N.; FRIAS FILHO, O. A fúria do teatro. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, n. 24.987, p. 4-9, 31 ago. 1997.
- SILVA, A. S. **Oficina**: do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 1981.

Recebido em 26/03/2018

Aprovado em 01/05/2018

Publicado em 29/06/2018

