



As Bacantes: Uma Tragédia Devorada pelo Carnaval¹

Dora MOREIRA²

Darwin MARINHO³

Daniel BANDEIRA⁴

Gabriela Frota REINALDO

⁵Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

RESUMO

O presente trabalho estuda a influência dos ideais antropofágicos na montagem da peça *As Bacantes* pelo Teatro Oficina Uzyna Uzona. A prática herdada dos índios canibais e aqui aplicada à tradução da tragédia grega de Eurípedes é estudada como característica formadora da subjetividade brasileira. A antropofagia defendida em 1922 por Oswald de Andrade e retomada na década de 1960 pelo movimento Tropicalista remete a uma multiplicidade cultural chave da montagem do Teatro Oficina e de muitas lacunas da cultura brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: antropofagia; subjetividade; teatro; tragédia grega, semiótica

Introdução

Um coro de bacantes segue na Rua Jaceguay, do alto do Minhocão, no bairro do Bexiga, São Paulo. Capas coloridas e uma celebração a qual o público, já alocado no número 520, Arquitetura do Erro, não tem acesso. Desde o início, o Teatro Oficina Uzyna Uzona contraria o palco Italiano. “Quem disse que a Escola de Samba não sai, não tem cabeça pra pensar”, entoam as Bacas. E o batuque, e o batuque, e o batuque. É o carro-naval de Dionísios que passa em frente ao Centro Cultural Sílvio Santos fazendo festa em desafio. A "tragicomediorgya". A brasileira transformação do Bacanal em Carnaval. Uma tragédia a menos.

O canibalismo não consiste em apenas devorar o que lhe é apresentado. Os canibais escolhem cuidadosamente a parte do corpo da vítima que vai lhe deixar mais fortes. Devorar não é fácil, o gosto pode não ser dos mais agradáveis, mas o sacrifício

¹ Trabalho apresentado no DT 8 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação da VI Jornada de Iniciação Científica em Comunicação evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Graduação do 6º semestre de Comunicação Social – Hab. Jornalismo UFC-CE, Ceará email: dorambc@gmail.com

³ Estudante de Graduação do 6º semestre de Comunicação Social – Hab. Publicidade e Propaganda UFC-CE, Ceará email: darwinmarinho@gmail.com

⁴ Estudante de Graduação do 6º semestre de Comunicação Social – Hab. Publicidade e Propaganda UFC-CE, Ceará email: danielbandeira12@gmail.com

⁵ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Comunicação UFC – CE, Ceará email: gabriela.reinaldo@gmail.com



tem a sua recompensa. Zé Celso e Marcelo Drummond são indeglutíveis em sua antropofagia. Fundindo duas de nossas culturas mães, a tupi e a grega, celebram a mãe África. Celebram a fragmentação que não desespera o filho de Pindorama, acostumado a ser múltiplos.

A narrativa, dividida em 25 cantos – a forma de orar ao Deus Baco -, é, para o Dionísio Marcelo Drummond, um carnaval de ritmos. Samba (do mais melódico a mais ruidosa bateria), blues, reggae, percussões, marchinhas. A pluralidade (dis)sonante remete à pluralidade cultural brasileira.

Ao deglutir a tragédia grega, brasilidade, contemporaneidade e até a própria antropofagia, o Teatro Oficina apresenta, representa e ata: histórias do Brasil, histórias do homem, histórias do teatro. Um corpo que vibra com Dionísios em As Bacantes de Eurípedes por Zé Celso.

Uma história do Teatro:

A história do Teatro Oficina, desde sua fundação (con)funde-se com a história política e cultural do Brasil. A afirmação parte de José Celso Corrêa Martinez, fundador e diretor do Teatro Oficina, cuja sede encontra-se na Rua Jaceguay, 520, Bexiga, São Paulo – SP., sobre os escritos TEAT(R)O OFICINA.

O mesmo teatro que foi fechado pela censura no dia de sua primeira estréia, 16 de Agosto de 1961 com a peça “A Vida Impressa em Dólar” (tradução de Awake and Sing, de Clifford Odets), luta na democracia dos dias de hoje pela revitalização do bairro do Bexiga, contra a especulação imobiliária que personificada pelo empresário Silvio Santos. O explícito embate entre o Teatro Oficina e o Grupo Silvio Santos não é senão a raramente declarada guerra entre a dominação travestida de cultura e os que se negam a pular em busca de "aviõeszinhos de dinheiro".

Finalmente, no último 24 de junho, dia de São João, foi concedido o tombamento dos arredores do Oficina, onde deverá ser concluído o projeto idealizado em 1988 pela arquiteta Lina Bon Bardi: o teatro de estádio grego e a Universidade Antropofágica.

A Construção do Espaço da Universidade Antropófaga, já praticada na formação de atuação de nossa Companhia, constituída atualmente por 60 atores, na atuação teatral, musical da banda ao vivo e ao eletrônico, do corpo de cyber atores, nos pedagogos e artistas do Bexigão, nos técnicos,



“Bárbaros Tecnizados” como videnciava Oswald. A formação vem através de mergulhos em obras intensas da dramaturgia mundial e brasileira de todos os tempos. Esta universidade tem como estatuto o Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade de 1928. Nela vamos estudar a Arte da Atuação nas Zonas Fronteiriças na Sociedade Atual, o “proibido”. Vamos diretamente aos tabus para transmutá-los em totens. A universidade destina-se não somente à formação de atuação para o Teat(r)o, mas para todos os pontos sociais estrangulados por tabus. Diplomatas com a Sabedoria para negociar democraticamente as faixas onde as Guerras de todo tipo podem explodir e trazer a compreensão da biodiversidade do mundo cultural de hoje pós decadência do império americano. Hoje o planeta, em plena Transformação, mas ainda preso a velhos tabus patriarcais, monoteístas e a vários ISMOS, enriquece a indústria armamentista e mantém o mundo refém de um sistema produtor de Guerras, Terrorismo, e Miséria Física e Espiritual. Mas esta universidade dança com a velocidade que a internet traz ao globo na transvalorização de todos os valores, com prévia Nietzsche. (Parágrafo 3 do Projeto de Tombamento do Teatro Oficina, 2010)

“Tupi or not Tupi, Thats the question”

A antropofagia é proposta no “Manifesto Antropofágico” escrito em 1922 por Oswald de Andrade como uma característica brasileira herdada dos índios canibais. O ato de comer, deglutir e mastigar o outro é colocado como alternativa à simples imitação da cultura européia e também, como resposta a um ufanismo que se fecha para o outro, e impossibilita trocas.

A colonização no Brasil se fez como esforço persistente de implantar aqui uma europeidade adaptada nesses trópicos e encarnada nessas mestiçagens. Mas esbarrou, sempre, com a resistência birrenta da natureza e com os caprichos da história, que nos fez a nós mesmos, apesar daqueles desígnios, tal qual somos, tão opostos a branquitudes e civilidades, tão interiorizadamente deseuropeus como desíndios e desafios (RIBEIRO, 1995, p.)

Mais que uma herança cultural do brasileiro, a antropofagia mostra-se, em Oswald, como a única alternativa à colonização e à hipocrisia da sociedade brasileira. O rompimento com séculos de dominação, a autonomia diante da castração freudiana e a luta contra o fingimento da família brasileira que reúne-se aos domingos para ir à missa, comer uma pizza e fingir que se sabem. O filho de Pindorama não se dobra a essas instituições, as castrações, se não por estar dormente.

Só a antropofagia nos unes. Socialmente, economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.[...] Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. (ANDRADE, 1995, p. 47)



As idéias de Oswald fomentaram não só a semana de 22, mas foram ponto de partida do movimento tropicalista na década de 1960. “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval”, a frase do Manifesto Antropófago parece ter sido assumida como uma missão por Tom Zé, Caetano Veloso, Hélio Oiticica, o grupo musical Os Mutantes e toda aquela juventude. Como missionários da "Ordem da antropofagia" passaram a pregar essa carnavalização da vida. “É proibido proibir”, gritavam Arnaldo Baptista e Caetano Veloso no Festival da Canção. Clamavam pelas vaias.

O radicalismo do discurso oswaldiano é o mesmo que leva os tropicalistas a romperem drasticamente com todas as convenções e instituições brasileiras. É com a montagem de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, que o Teatro Oficina insere-se no contexto desse tropicalismo oswaldiano.

A relação do Teatro Oficina com os ideais antropofágicos propostos por Oswald de Andrade pode ser verificada desde o momento em que o grupo decidiu pela profissionalização e apartou-se do Teatro Arena. Mas foi a montagem de *O Rei da Vela*, em 1967, que trouxe para o grupo não só os ideais antropofágicos, mas também a necessidade de uma relação mais estreita com a realidade brasileira e de fazer um rompimento definitivo com o teatro tradicional. Como explicita o autor Armando Sérgio Silva destaca em seu livro “Do Teatro ao Te-ato”:

A montagem do texto de Oswald de Andrade deveria ser uma devoração estética e ideológica de todos os obstáculos encontrados. Nesse sentido, deveria ser um espetáculo iconoclasta, antidogmático, criativo e absolutamente livre. Entusiasmado pelo texto, José Celso iria promover uma espécie de massacre teatral, uma deglutição de formas fixas. (SILVA, 1988: 145)

Tal como feito. *O Rei da Vela*, por Zé Celso, mostrava-se como uma peça extremamente agressiva, feita para cutucar os costumes da sociedade, o espetáculo explícito de nudez e com referências ao cubismo, expressionismo, futurismo, ao cinema novo, as chanchadas e a cultura *pop* que incluía Fritz Lang e Barbarella. Para o público, a peça era não uma pedra no sapato, mas uma total destruição do sapato. Para o Oficina, a montagem representou não só o casório com a antropofagia, mas o encontro de seu próprio estilo, o despontar das peculiaridades que marcariam e definiriam o Teatro Oficina e o diretor Zé Celso.

A técnica do Actors Studies, estudo centrado no ator, que marcou o início do grupo, desemboca, n'*O Rei da Vela*, em um trabalho em que cada ator tem autonomia para construir seu personagem como lhe convier, procurando nas figuras e formas



brasileiras as inspirações para a composição.

O resultado objetivo de todo esse tipo de trabalho foi uma soltura geral em favor de uma criatividade. Desvencilhando-se, ou procurando se desvencilhar, das influências, os padrões, os atores e dirigentes perderam o medo, o respeito pelas teorias e, talvez, inconscientemente, as assimilaram de um modo novo e com tanta segurança que se sentia, durante todo o espetáculo, uma brincadeira através de estilos de interpretação. (SILVA, 1988: 151)

Esse mesmo autor compreende a montagem de *Roda Viva*, de Chico Buarque de Holanda escrita no final de 1967, como a radicalização do que aconteceu no ano anterior com *O Rei da Vela*. O encontro com o pensamento de Antonin Artaud levou o Oficina a largar a conhecida cultura ocidental em busca de novas formas de linguagem, o resultado da busca foi a segurança na agressividade que por vezes retiravam do público o conforto mental e até físico.

Se os anos de 1967 e 1968 marcaram a guinada do Teatro Oficina na construção de um estilo revolucionário, a montagem de *As Bacantes*, que demorou 13 anos e estreou em 1988, pode ser entendida como uma segunda guinada.

Após um longo Período de instabilidade, o encontro de José Celso com o então jovem ator e diretor Marcelo Drummond foi a chave da reengrenagem do Oficina. Como explica o próprio Zé Celso em documentário, quando o Marcelo surgiu tudo aconteceu: a estruturação do grupo, a reutilização do espaço na Rua Jaceguay que havia incendiado, e a própria reforma tão sonhada se deu magicamente. A estrutura do Teatro Oficina remonta os teatros gregos, é constituída de duas grandes arquibancadas laterais e uma enorme passarela dividindo-as. O espetáculo transita entre a passarela, reservando sempre partes que, propositalmente, não podem ser assistidas por parte da platéia.

A sede do Teatro Oficina foi pensada sob influência da montagem da tragédia de Eurípedes, da tragédia grega levada às entranhas da cultura brasileira. “*As Bacantes*” traz para o grupo e para o diretor José Celso novas aberturas estilísticas, novas bandeiras, a solução de paradigmas e, claro, a bem-vinda abertura de muitas outras questões.

E tinha as *Bacantes*, que apareceu como a superação do mito que representava o próprio Oficina. Era o mito de Prometeu, aquele que roubou o fogo dos deuses e depois ficou amarrado, preso, com os abutres vindo beliscar. De repente constatei que nem os abutres vinham beliscar. E a gente fica nesta posição de oprimido, de teatro do oprimido. Resolvi dizer não a isso. Descobri que minha



divindade é outra. É Dionísio, o deus da festa, da fartura e do teatro. Com as Bacantes consegui superar um impasse da história do Oficina. Por isso demoramos tanto para montar. (Zé Celso, 1996, em entrevista)

A tragédia devorada

Às portas de Tebas, armados com tirsos, vestidos com pele viradinho e coroados com cobras, Dionísio e as bacantes anunciam a sua vingança. Assim começa "As Bacantes", escrita por Eurípedes durante o apogeu da tragédia grega (400 a.C.). No auge da democracia Ateniense, os mitos que outrora compunham a religiosidade grega passavam a ser contados em encontros de culto ao Deus Baco, representados e cantados por coros, tornando-se rico em elementos ligados à realidade social da pólis grega, ao direito ateniense e aos novos valores.

Dionísio retorna a Tebas com suas seguidoras mênades para vingar-se de sua família. Seu avô, Cadmos, rei de Tebas, e suas três filhas Agave, Hino e Autônoe (irmãs de Sêmele, mãe de Dionísio), negaram o caráter divino de Dionísio e acabaram punidos pelo Deus, que embriaga a todos provocando o assassinato de Penteu, primo de Dionísio causado pela própria mãe, Agave.

A montagem do Teatro Oficina começa antes disso. O grupo optou por um prólogo que mostra o nascimento de Zeus, o romance entre o deus imortal e a mortal Semele, a vingança de Hera e o nascimento do deus Baco. Assim como Réa ocultou de Chronos o nascimento de Zeus, levando o bebê para ser criado entre os sátiros e ninfas, Dionísio teve de ser escondido na perna de Zeus para não ser vítima da fúria de Hera. Nas duas cenas do nascimento dos deuses, há uma certa atmosfera orgiástica.

Logo no início da peça, o público é inserido em um ritual canibalístico, ao nascer, o bebê Dionísio é perseguido pelo coro de mênades e sátiros que, arrancam sua pele, partes do corpo, devoram sua carne e bebem o seu sangue. Uma associação direta ao ritual católico onde o corpo e o sangue de Cristo são servidos. O ato de devorar permanece durante o espetáculo, além de uma devoração simbólica, onde referências culturais são assimiladas e reconstruídas, vemos uma literal. Penteu, também é devorado pelas mênades lideradas por sua mãe.

Durante a celebração da eucaristia, Cristo ressuscita em cada um que participa da comunhão, da mesma forma Dionísio renasce após ser devorado pelos seus seguidores. As semelhanças entre Jesus e Dionísio não se limitam ao ritual, ambos são



filhos de um deus com uma humana e embriagam os seguidores com o vinho novo que vai libertá-los.

Para instaurar o seu culto, Dionísio seduz através dos prazeres dos sentidos. O vinho, o sexo, a voz melodiosa... A sensação de liberdade e glória que encanta as mulheres ao tomarem a sua força emprestada. As Bacas não se assemelham às mulheres gregas que, comumente são mostradas como senhoras delicadas e frágeis esperam os maridos voltarem da guerra, as Bacantes do Oficina são amazonas de uma guerra sertaneja, vestidas de couro, com cobras na cintura, o tirso na mão e libertadas pelo vinho.

Alem de uma história de punição dos Deuses aos homens, "As Bacantes" remonta, em 25 cantos, os bacanais onde o Deus Dionísio (conhecido também como Baco, Brômios) era adorado e retrata a própria origem do teatro. Sob direção de José Celso, o bacanal orgiástico contém elementos das culturas africana e tupi, sem deixar de lado a realidade do que o Oficina chama de Sampã: São Paulo, a cidade Pan, ponto de convergência entre todas as culturas formadoras e formadas pelos anos tupi e pelos mais de 500 anos de colonização.

A "Grécia do Brasil" tem um gestor que, pergunta incessantemente "quem quer dinheiro". Penteu, vestido com terno Armani incorpora o personagem politicamente correto, sóbrio, mas sujeito a explosões repentinas, ora parece um político, ora um pastor evangélico. A bandeira da Grécia ganha um mapa do Brasil e veste a senadora e ex-prefeita Marta Suplicy – de rápida passagem pelo palco.

O vedor e pajé Tirésias⁶, que revelaria a Hera que "Semele goza mais", o que culminaria na morte da mãe de Dionísios é, aqui, um velho (o próprio José Celso) trajado de verde e amarelo, com meiões de futebol e camisinhas como tetas em suas roupas. Um sabido da musica brasileira, que traz versos de canções de João Gilberto, Cartola, Miguel Wisnik, etc a cada fala.

Dionísio, ora o estereótipo de um perfeito homossexual, ora homem viril, carrega uma alegria intensa e uma sensação de vitória que parece inabalável. Essa dualidade remete ao mito de Hermafrodito, filho de Hermes e Afrodite que teve o corpo fundido com o da Ninfa Salmacis, assim como a figura do hermafrodita que representa o equilíbrio de opostos, Dionísio tem todas as virtudes e defeitos humanos em um só corpo e nunca perde o êxtase cênico. Traja de um terno cinza-sem-sal a uma bota preta

⁶ Tirésias (em grego, *Τειρεσίας*) foi um famoso profeta cego de Tebas – famoso por ter passado sete anos transformado em uma mulher



de salto plataforma, chifres na testa e uma roupa colada que deixa à mostra apenas seu pênis. E um chicote.

Vamos Comer Dionísio

Chamou a atenção do público, da Rede Globo e conseqüentemente de todo o país o acontecimento na estréia da temporada carioca de *As Bacantes*: o músico Caetano Veloso, que assistia à peça, foi arrancado da platéia por uma bacante e convidado a mamar em seu seio. No final do espetáculo, as mênades o chamaram ao palco e despiram toda a sua roupa, ao que Caetano não hesitou. O público explodiu em gritos, o frenesi foi geral.

A prática do te-ato, na qual os atores buscam a platéia para torná-las também parte do espetáculo não era novidade dentro do espetáculo do Oficina. Muito menos a nudez, a livre expressão da sexualidade e as performances que chocam os mais recatados. Contudo, nem sempre o deglutido pelo espetáculo é figura tão ilustre dentro da cultura brasileira. Coincidência?

O episódio com Caetano Veloso veio trazer a tona o que já havia se firmado no processo de montagem da peça. *As Bacantes* marcava a nova guinada do Oficina. De repente, o teatro, que nem mais os abutres visitavam, saiu na capa do jornal o Globo, atraiu a crítica, outras celebridades e o sucesso da temporada de *As Bacantes* foi absoluto.

A Reverberação do acontecimento foi a canção composta pela cantora Adriana Calcanhotto, *Vamos Comer Caetano*⁷. Calcanhotto traduz o episódio com uma reflexão que, não bem colocada pela mídia, remete ao banquete tupi, à bebida do Oficina e à figura icônica de Caetano. Traz o que realmente houve de especial nessa deglutição de Caetano por um grupo que, além de celebrar a orgia, celebra a arte.

Com a exposição, José Celso e seu grupo passaram a ocupar um lugar inédito na história desde o fechamento durante a Ditadura Militar. Com estética mais definida - inclusive em sua abertura para o novo e pluralidade de linguagens- e mais sólido que antes, o Teatro Oficina, contudo, continuava a se colocar à margem da sociedade. Não como arte marginalizada, mas como um grupo que, desejando fazer parte do

⁷ Vamos comer Caetano/ Vamos desfrutá-lo/ Vamos comer Caetano/ Vamos começá-lo/ Vamos comer Caetano/ Vamos devorá-lo/ Degluti-lo, mastigá-lo/ Vamos lamber a língua/ Nós queremos bacalhau/ A gente quer sardinha/ O homem do pau-brasil/ O homem da Paulinha/ Pelado por bacantes/ Num espetáculo/ Banquete-ê-mo-nos/ Ordem e orgia/ Na super bacanal/ Carne e carnaval.



matriarcado de Pindorama, nega as forças que abafam essa força geradora da brasilidade.

No processo antropofágico do Teatro Oficina, retratado em *As Bacantes*, o ator do te-ato de pindorama se oferece para o banquete da platéia, dando-lhes também a oportunidade de, numa interação com os personagens, comer-lhes trejeitos, criações e subjetividades para construir o personagem que, inconscientemente representará diante do convite ao palco, à orgia. O ator se arrisca a ser mastigado, tanto quanto já deglutiui aquele público antes mesmo de ele chegar ao palco em seu processo de deglutir o Brasil e as culturas contemporâneas. Suely Rolnik propõe em seu artigo “Subjetividade Antropofágica” que:

O banquete antropofágico é feito de universos variados incorporados na íntegra ou somente em seus mais saborosos pedaços, misturados à vontade num mesmo caldeirão, sem qualquer pudor de respeito por hierarquias a priori, sem qualquer adesão mistificadora. Mas não é qualquer coisa que entra no cardápio desta ceia extravagante: é a fórmula ética da antropofagia que se usa para selecionar seus ingredientes deixando passar só as idéias alienígenas que, absorvidas pela química da alma, possam revigorá-la, trazendo-lhe linguagem para compor a cartografia singular de suas inquietações. (...) A subjetividade antropofágica define-se por jamais aderir absolutamente a qualquer sistema de referência, por uma plasticidade para misturar à vontade toda espécie de repertório e por uma liberdade de improvisação de linguagem a partir de tais misturas. (ROLNIK, 1998, p.

Seria essa a subjetividade que possibilita ao filho de Pindorama não se preocupar em flutuar sem território, sem limites estabelecidos entre um eu e um outro. “Na verdade, a ontologia humana é necessariamente a ontologia de uma criatura despedaçada no seu próprio núcleo.” (SANTAELLA, 2006, P.16).

O herdeiro do matriarcado de Pindorama vai além: além de despedaçado em seu próprio núcleo, ele surge de um despedaçamento histórico-cultural. Não traz na subjetividade inerente ao brasileiro o pretenso enraizamento cultural e geográfico dos povos europeus, pois desde sempre se vê múltiplos, ainda que sem se reconhecer.

Diante do que Oswald denominou “Vacina Antropofágica”, Rolnik preocupa-se com uma baixa antropofagia, a qual Oswald previu no manifesto da Poesia Pau Brasil, que absorve o potencial revolucionário artístico apontado na década de 1960. A subversão dos preceitos da subjetividade antropofágica que possibilita essa subtração e dominação.

Para a autora, a baixa antropofagia

Fornece um *know how* que coloca os brasileiros entre os melhores atletas da flexibilidade do mundo. É que quando não está em funcionamento uma



avaliação do que é bom para o corpo e, portanto, para a vida, a facilidade que tem o brasileiro para desaderir de modelos vigentes de comportamento e deixar-se contaminar por tudo aquilo que se apresenta, o torna mais vulnerável para engolir qualquer coisa, sem medo de desterritorializar, e, portanto sem conflito. (ROLNIK, 1998, p.15)

Essa subversão tem seu maior exemplo na chamada “Organizações Globo”. Da Rede Globo de Televisão à Globo Filmes, passando por emissoras de Rádio e webrádio, os canais GLOBOSAT e mais de cinco jornais impresso, o que mais se vê é repetição. De telenovelas anestésicas, mestras no improviso, na identificação e sobretudo na idéia final de domar o público. De programas americanos reproduzidos quase na sua totalidade – aqui, não só os atacados *reality shows*, mas também o Programa do Jô, personagem que se comporta de forma muito semelhante ao David Letterman e, além de trejeitos e piadas, imita-lhe do cenário ao horário. As fórmulas anestésicas são trazidas da potencia imperial e repetidas. Longe de antropófagos, cada vez mais colonizados culturalmente. Um conforto para o público: não precisar de grande elaboração para compreender os personagens, não ser (re)apresentado ao estranho, raramente ser confrontado em suas certezas e movimentos mecânicos.

Por outro lado, "As Bacantes" vem com um sufocante desejo pelo desconforto. O constante apelo à comédia satírica traz um incômodo que não se furta ao riso. O riso, aqui, é também reflexão, indignação. Não tem por objetivo relaxar. Talvez queira, sim, deixar o público à vontade para rir de si mesmo, colocar-se.

A montagem de As Bacantes pelo Teatro Oficina é, sim, plena de improvisos, de referência que causam identificação entre os personagens e o público. Mas não para adormecê-lo. Sim, convocando cada pessoa da platéia, cada membro, cada órgão do corpo a uma vibração, acordando cada articulação. Dos fios de cabelo às subjetividades.

A antropofagia praticada pelo Oficina parece representar o exato oposto do que temia Oswald de Andrade. É a resistência sem sacrifício. A resistência inerente ao grupo que escolheu o índio tupi, o guerreiro ateniense, o rei africano. E também os seus opostos.

Em documentário sobre a montagem de Ham-let, José Celso conta o caso particular da atriz que faria Ofélia: em uma reunião todos queriam que ela raspasse a cabeça em cena. Ofélia se negava. No dia seguinte, a mãe da atriz contou orgulhosa para José Celso que a havia fechado para a filha um contrato com uma empresa européia, que queria o rosto da atriz com o cabelo. Ao que José Celso retruca: Que sua filha faça



muito sucesso como modelo na Europa. Não como atriz. Ela é cafetinizada, atriz ela não é.

As palavras de José Celso transparecem uma idéia de não cafetinização, não submissão da arte aos poderes vigentes, não adormecimento das angustias. O oficina convida todos às Bacantes, mas parece distanciar-se das inseguranças do agradar ou contrariar o público. Distância nem sempre alcançada.

Que venham messiânicos, que venha o candomblé, que venham espíritas, que venham tucanos, que venham corporativos, que venha todo mundo. Que venha o ministro da Cultura com óculos ou sem óculos, Malufs, palhaços, que venham os empregados do Maluf. Dionísio não barra ninguém. (Zé Celso, 1996, em entrevista)

Considerações Finais:

O Oficina transita entre a diplomacia e as portas arrombadas. Cavando a subjetividade, cavando a sociedade brasileira, cavando o dialogo entre as linguagens, o Oficina cava o seu lugar no panorama cultural do brasil. E se firma.

Firma-se como uma forma brasileira de teatro e de fazer artístico contemporâneo. Dialoga constantemente com outras linguagens: a música, a fotografia, a literatura. O Teatro Oficina está constantemente deglutindo-se a si mesmo, traduzindo-se a fim de comunicar-se com o seu público e o seu não-público, numa eterna luta, não militante, mas artística, pela Brasil

Longe de perder-se numa salada que usa a antropofagia como desculpa para permitir-se a descaracterização e a dominação, longe de sucumbir e se deixar cafetizar por forças hegemônicas, o Teatro Oficina Uzyna Uzona contraria todas as regras da dominação cultural.

Patrocinado pela Petrobrás desde 1988, a brincadeira vem já no começo do espetáculo: “gostaríamos de agradecer à Petrobrás que patrocina o Teatro Oficina, o Minhocão, o Bairro do Bexiga e até a Grécia.” Qualquer brasileiro entende a zombaria. E a platéia explode em sorrisos.

A ousadia de José Celso, Marcelo Drummond e o grupo Oficina na montagem da peça As Bacantes poderia ser criticada em vários pontos, se não soubesse tão bem seus passos, se não estivesse fazendo escola dentro do país. O Teatro Oficina coloca-se, por opção ou falta dela, como um sintoma da cultura brasileira. A imperfeição das cenas numa perfeita representação, o teatro que não permite ao espectador um bom ângulo de



todas as cenas. O belo arvoredo que se ergue por detrás da vidraça atrapalhando a iluminação.

O Oficina não parece buscar o clichê do belo. Quer ser o menino bagunceiro que quebra janelas, desobedece, questiona, inquieta. Inquieta por sua agressão, sua rebeldia. Mas se machuca, é somente por mostrar aos chefes de família: tem alguma coisa errada dentro de casa.

Gostaríamos, por fim, de nos desculpar. Se em algum momento deixamos de ser devidamente críticos ou não mantivemos uma distância mínima de nosso objeto. Talvez sejamos um retrato de como O Teatro Oficina e seu diretor José Celso Martinez Corrêa chega a uma juventude menos conformada. Como uma arte sincera, uma alternativa às fórmulas prontas de arte que nos bombardeiam a cada esquina, livraria, cinema, teatro, outdoor. É também retrato do desejo de encontrar novas formas de estudar a arte, a comunicação, as angústias. Encontrar caminhos de produção que não os apresentados como corretos nas cadeiras de metodologia científica. O desejo, ainda inalcançável, de não sermos repetição.

REFERÊNCIAS

EURÍPIDES. *Bacas, O Mito de Dioniso - Bakxai*. Tradução de Jaa Torrano. Edição Bilingüe, São Paulo: Hucitec, 1995

ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1995. (Obras completas de O. de Andrade)

BITARÃES NETTO, Adriano. **Antropofagia oswaldiana**. São Paulo: Annablume, 2004.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. Santos, Martins Fontes, 2007.

FREUD. **Totem e Tabu**. Imago, 2005.

GUATTARI, Félix, ROLNIK, Suely. **Cartografias do Desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro. A formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROLNIK, Suely: **Subjetividade Antropofágica / Anthropophagic Subjectivity**. In: HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano (Edit.). **Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s**, XXIVa Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. P. 128-147. Edição bilingüe

ROSENFELD, Anatol. **Teatro Moderno**. Editora Perspectiva, 1977.

SANTAELLA, Lúcia. **Corpo e comunicação: sintoma da cultura**. São Paulo: Paulus, 2004

SILVA, Armando Sérgio. **Oficina: do Teatro ao Te-ato**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.



VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e Religião na Grécia Antiga**. São Paulo: Martins fontes, 2006.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo Companhia das Letras, 2008

Sites:

ROLNIK, Suely: **Subjetividade Antropofágica** Disponível em <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>. Acesso em 10 de jun de 2010.

CELSO MARTINÊS CORRÊA, José. Entrevista concedida a Roberto Comodo da Revista Isto É. Disponível em <http://www.araraquara.com/blogs/paulo-coelho-nao-e-literatura/2009/03/26/as-bacantes-por-ze-celso-13-anos-atras.html> Acesso em 10 de jun de 2010.

TEATRO OFICINA, Roteiro da peça As Bacantes <http://teatroficina.uol.com.br/>

Disco Compacto:

CALCANHOTTO, Adriana: Marítimo. São Paulo: Sony Music: 1998. 1 Disco compacto Digital.,Estéreo