

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA – UFU
INSTITUTO DE ARTES – IARTE
GRADUAÇÃO EM TEATRO

Eduardo Silva Bernardt

Uberlândia
2019

Eduardo Silva Bernardt

**Um estudo sobre a encenação de Zé Celso:
"As Bacantes"**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de graduação em Teatro da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para Obtenção do grau de Licenciatura em Teatro.

Orientadora: Rosimeire Gonçalves dos Santos

Uberlândia
2019

Eduardo Silva Bernardt

**Um estudo sobre a encenação de Zé Celso
"Bacantes"**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de graduação em Teatro da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para Obtenção do grau de Licenciatura em Teatro.

Orientadora: Rosimeire Gonçalves dos Santos

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Rosimeire Gonçalves dos Santos
(Orientadora – Universidade Federal de Uberlândia)

Profa. Dra. Daniele Pimenta
(Membro 1 – Universidade Federal de Uberlândia)

Profa. Dra. Fátima Antunes da Silva
(Membro 2 – Universidade Federal de Uberlândia)

Resumo

Este trabalho dedica-se à uma análise de alguns elementos da encenação de *As Bacantes* do grupo Uzyna Uzona sob a direção do encenador Zé Celso Martinez Corrêa, a saber, o figurino de três personagens, Tirésias, Penteu e Dioniso, e a arquitetura do edifício Teatro Oficina, afim de perceber os discursos, construídos pelo encenador através da encenação, em diálogos estabelecidos com o momento histórico, com discussões sobre o teatro e a história do próprio grupo.

Palavras-chave: Bacantes; Teatro Oficina; Zé Celso; teatro brasileiro; encenação; figurino; arquitetura teatral.

Abstract

This work is dedicated to an analysis of some elements in the staging of *As Bacantes* from Uzyna Uzona under the direction of director Zé Celso Martinez Corrêa, among them, the costume design of three characters and the architecture of the Teatro Oficina building, in order to understand the discourses of the staging and how it is constructed through staging in dialogue with reality, with discussions about the theater and the history of the group itself.

Keywords: staging; brazilian theater; Teatro Oficina; Zé Celso; scenario; costume; theatrical architecture.

Lista de Imagens

- Figura 1** - Filó branco, um tecido translúcido, colocado na frente das plateias no Teatro Oficina. .23
- Figura 2** - À esquerda, Zé Celso no papel de Tirésias em apresentação de As Bacantes. À direita, Flávio de Carvalho em sua “experiência número 3”, realizada em 1956, no centro de São Paulo. ..25
- Figura 3** - O figurino do personagem Penteu encarnado pelo ator Fred Steffen.27
- Figura 4** - O figurino do personagem Penteu encarnado pelo ator Fred Steffen.27
- Figura 5** - O personagem Dioniso protagonizado pelo ator Marcelo Drummond.28
- Figura 6** - Os personagens Dioniso com terno branco, à esquerda, e Penteu usando uma armadura sobre sua roupa social, à direita interpretados, respectivamente pelos atores: Marcelo Drummond e Fred Steffen em apresentação no teatro Oficina em São Paulo - SP.30
- Figura 7** - O disfarce da personagem Penteu encarnado pelo ator Fred Steffen..... 31
- Figura 8** - Teatro Oficina com destaque para a pista/palco central vista a partir da entrada para o fundo do teatro. A pessoa presente na foto dá uma ideia da dimensão do espaço.....32
- Figura 9** - Teatro Oficina, perspectiva de Edson Jorge Elito sob concepção original de Lina Bo Bardi e Marcelo Suzuki.34
- Figura 10** - Ao fundo, com cortinas e tapete vermelhos, o palácio de Penteu inserido na pista/palco do Teatro Oficina.37

Sumário

1. Apresentação	6
1.1 Motivações e trajetória	8
2. Prólogo - Cena e realidade, teatro e vida	10
2.1. O renascimento do Oficina com mais um renascer de Dioniso	14
3. Penteu versus Tirésias – Penteu versus Dioniso	18
4. Com que roupa eu vou?	25
4.1. Tirésias	25
4.2. Penteu	27
4.3. Dioniso	28
5. O Terreiro Eletrônico e O Palácio de Penteu	32
5.1. O Terreiro Eletrônico	33
5.2. O Palácio de Penteu	36
6. Conclusão	39
7. Referências Bibliográficas	40

1. Apresentação

Uma encenação sempre tem uma *palavra* a dizer.

(Inspirado em) Patrice Pavis

Pensando o fazer teatral como um campo de lutas e disputas onde o papel do organizador da cena se instrumentaliza de um saber-fazer estético-teatral que vem se formando e se constituindo ao longo de séculos com diferentes nomenclaturas, seja o *ensaiador*, o *diretor* ou o *encenador*, há que se pensar a questão desse profissional no sentido de que é um ofício que possui uma memória e uma história que precisa ser investigada e problematizada. Também, é necessário pensar esse processo de constituição de tal profissional e de sua memória nos desdobramentos do próprio teatro brasileiro que, ao longo século XX, viveu momentos de mudanças intensas. Seja internacionalmente ou no Brasil, devemos estudar as implicações do fruto de seu trabalho, que imprime marcas e questões estéticas, na criação de uma *encenação* em particular produzida por um *encenador*.

A ideia de *encenação*, do francês *mise en scène*, surge na história teatro na segunda metade do século XIX e, com ela, o trabalho daquele que se chama *encenador*, ou *diretor*¹, enquanto responsável final em arquitetar um espetáculo teatral. Conforme a definição proposta por A. VEINSTEIN, “numa acepção estreita, o termo *encenação* designa a atividade que consiste no arranjo, num certo tempo e num certo espaço de atuação, dos diferentes elementos de interpretação cênica de uma obra dramática” (1955:7). Entendendo que “elementos de interpretação cênica” se referem a: iluminação, figurino, cenário, atuação, canto, música, dança, vídeo, artes-visuais e etc., enfim, todas as artes e meios de expressão e comunicação que se utiliza para compor a cena. Ainda, acrescento que a *encenação* é, ela própria, uma linguagem, uma arte; que se realiza uma proposição estética conceitual prática de criação poética; seja por um processo de trabalho que se organiza de diversas maneiras, podendo ser hierarquizado ou horizontal, autoritário ou colaborativo; que lança mão do repertório de práticas teatrais desenvolvidas ao longo do tempo; e estabelece relações diversas com o texto dramático passando pela submissão completa até à negação; para que, enfim, se componha as diversas partes e elementos da cena em um todo coerente.

¹ Na língua portuguesa há duas palavras para designar aquele que realiza a encenação, são eles “encenador” e “diretor”, fato que não ocorrem, por exemplo na língua inglesa, onde há apenas o termo *director*.

Antes do surgimento da encenação, sem fazer valor de juízo hierárquico, o responsável pela montagem de uma peça teatral, era do *ensaiador*. Este trabalho, por vezes desempenhado por um ator mais experiente, consiste em gerenciar os ensaios, os materiais de cena e os trabalhadores envolvidos de forma pragmática com o objetivo de realizar uma dada estética pré-estabelecida e convencionada, muitas vezes, subordinado às indicações de um texto dramático, como, por exemplo, as marcações de palco. Com a *mise en scène*, todos os elementos da cena são afetados e, certamente, um dos mais destacados, é a relação com o texto dramático. De um lado, há o *textocentrismo* que coloca o texto dramático no topo da encenação subordinando a ele todos os outros elementos da cena e, por outro lado, abre-se todas as possibilidades de relação com o texto incluindo, por exemplo, a adaptação, a recriação, a inspiração, a releitura, a compilação e etc., inclusive, a recusa do texto dramático, a utilização de textos quaisquer não-dramáticos e a criação teatral que não parte de texto escrito.

No Brasil, a encenação, conforme colocada, tem seu marco inicial geralmente colocado no trabalho de Zbigniew Ziembinski a frente da montagem de Vestido de Noiva de Nelson Rodrigues em 1943 com o grupo amador Os Comediantes do Rio de Janeiro, consolidando-se posteriormente com a prática dos diretores/encenadores italianos vindos para o TBC e, mais tarde, com o surgimento de instigantes encenadores brasileiros como, por exemplo: Augusto Boal, Antunes Filho e José Celso Martinez Corrêa, figuras consideradas como expoentes do teatro brasileiro contemporâneo.

José Celso Martinez Corrêa (30 de março de 1937, Araraquara - SP), conhecido como Zé Celso, estando a frente do Teatro Oficina desde sua fundação em 1958, desenvolve uma trajetória de trabalhos fundamentais para a construção de uma estética e linguagem de encenação brasileira que “deu respostas a alguns dos principais movimentos e tendências estéticas da cena moderna e contemporânea ocidental” (MARTINS, Marcos Aurélio Bulhões, 2006). Das características que foram se constituindo ao longo do tempo enquanto a marca estética das encenações de Zé Celso e do Teatro Oficina, escolho três para abordar: a) o estabelecimento de diálogo com um recorte do presente histórico; b) a atitude deliberada de diluir as fronteiras entre arte e vida; e c) o exercício auto reflexivo e autorreferente; que serão analisadas na encenação de *As Bacantes*, adaptada do texto original escrito por Eurípedes no século V a.C., através de três elementos da cena: a *situação dramática* da peça; o *figurino* dos personagens Tirésias, Penteu e Dioniso; e a *arquitetura* do Teatro Oficina desenhada por Edson Elito e Lina Bo Bardi.

Com este trabalho, busco contribuir com uma parte da história do Teatro Oficina, iniciada em 1978 com o retorno de Zé Celso do exílio que, mediante minha procura por materiais sobre sua história, pareceu-me um período ainda pouco abordado por estudos acadêmicos. Também, procuro

lançar alguma luz que ajude a produzir entendimento em relação à encenação de *As Bacantes* afim contribuir com o trabalho de quem se lança a conceber e produzir uma peça teatral.

1.1 Motivações e trajetória

Escolho abordar *As Bacantes* do Oficina, primeiro, por questões pessoais ligadas especialmente a dois momentos. O primeiro, se deu em março de 1995, na cidade de Uberlândia, minha terra natal e onde sempre residi, quando, casualmente, fui levado por amigos ligados ao teatro local para participar de um evento anunciado como uma *palestra* com um “grande diretor” que até então não tinha consciência sobre quem era. Tratava-se de Zé Celso² que me encantou com suas surpreendentes quebras de protocolos, paradigmas e provocações-convite à prática teatral contra a contemplação acadêmica da história do Oficina, o que deixou os artistas e público geral presente muito encabulado e com risos nervosos de clara tentativa em aliviar a tensão. Foi impactante. Tanto, que me levou ao segundo ponto, quando viajei ao Teatro de Arena do horto da cidade de Ribeirão Preto SP para assistir à primeira apresentação de *As Bacantes* no dia 12 de agosto de 1995 que o diretor finalmente trazia ao palco com a Companhia Teatro Oficina Uzyna Uzona dentro do Festival de Teatro Grego promovido pelo SESC da cidade. Ali, definitivamente, despertava-me o interesse pelo teatro. Estava no terceiro semestre do curso de licenciatura em Matemática da UFU e, a partir de então, passei a reservar algum tempo para procurar e pesquisar, na biblioteca da universidade, leituras sobre teatro e assuntos correlatos, como a mitologia grega e brasileira e, principalmente, o que pudesse ajudar a compreender o espetáculo que havia presenciado. Com isso, dava início, sem saber, a minha aproximação uma segunda graduação. Então, no segundo semestre de 2015, ingresso no curso de licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Uberlândia – UFU onde foi oferecida uma visão panorâmica do teatro e, da qual, me servi como quem degusta curiosamente as delícias oferecidas em uma grande mesa de muitas iguarias diversas proporcionado muito aprendizado e que, deliberadamente, dentro das possibilidades, e ciente de se tratar de um curso voltado para a formação de atores, procurei aprofundar o entendimento pelo trabalho do Oficina. Assim, por exemplo, em *História do Espetáculo e Literatura Dramática I*, disciplina oferecida no primeiro semestre do curso, onde se aborda a origem do teatro para o ocidente partindo dos gregos até o teatro medieval, foi

² O diretor foi trazido à Uberlândia em abril de 1995 pela Divisão de Cultura e Arte da UFU – DICAR, sob a coordenação da professora doutora Lucimar Bello P. Frange, para participar de um evento em homenagem à arquiteta Lina Bo Bardi, falecida em 20 de março de 1992, e que fez o projeto realizado da Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado localizada na Av. dos Mognos, 355, bairro Jaraguá, Uberlândia – MG. Paralelamente, aproveitando a presença do diretor encenador, foi realizada uma atividade com o Zé Celso no auditório do bloco 1Q do Campus Santa Mônica da Universidade Federal de Uberlândia – UFU que hoje abriga o acervo discográfico Geraldo Mota Batista.

proposta uma atividade final de avaliação que se tratava de uma leitura dramatizada de um trecho de tragédias gregas escolhidas pelo professor, mas, insisti, e fui atendido, para que o grupo de colegas organizado para a atividade trabalhasse com o texto *Bacantes* de Eurípedes. Em *Teatro Brasileiro II*, ministrada pelo professor Dr. Luiz Humberto Martins Arantes, foi solicitado que cada aluno lesse, da série “Aplauso Pefil”, a biografia de um ator brasileiro e, dentre as opções, pedi para ler “Renato Borghi: Borghi em Revista”. Renato Borghi foi um dos fundadores do Oficina e o principal parceiro de trabalho de Zé Celso até a virada de 1972 para 73. A proposição do trabalho incluía a apresentação de um seminário sobre a biografia lida e, para tanto, exibi um vídeo de 43min de duração que montei a partir de vídeos e imagens colhidas na internet incluindo texto escrito e narrados por mim de forma a contar um recorte da história do Oficina pelo viés ator em questão. A apresentação do seminário contagiou a turma com minha paixão e produziu motivação para propor e organizar uma viagem a fim de assistirmos a nova temporada de *Bacantes* no Teatro Oficina em São Paulo capital, o que se concretizou entre os dias 16 e 18 de dezembro de 2016 com a participação de 15 pessoas. Presenciar uma apresentação de *Bacantes* no Oficina provocou claras influências no trabalho de dois colegas, Alessandro Cardoso e Guilherme Caeu, que podem ser percebidas nas respectivas encenações que cada um dirigiu e apresentou como trabalho de conclusão de curso. Ainda, participei do Programa de Iniciação Científica - PIBIC sob orientação do professor Dr. Luiz Humberto Martins Arantes com o projeto intitulado “Encenação e o Teatro do Coração de José Celso”. Por fim, em disciplinas como *Interpretação I*, *Interpretação II* e *História do Espetáculo IV* procurei realizar trabalhos onde pudesse conhecer as ideias dos encenadores que foram estudados pelo Oficina e que contribuíram para a formação de sua estética como, por exemplo, Constantin Stanislavski, Bertolt Brecht e Antonin Artaud. De tudo, caminhei naturalmente para a produção da presente monografia.

2. Prólogo - Cena e realidade, teatro e vida

O gênero *tragédia*, como o conhecemos, apresenta um texto formalmente estruturado em várias partes³, a começar pelo *prólogo* onde são expostos os fatos precedentes à trama que irá se desenrolar. Assim, antes de abordarmos os elementos elencados para a análise da encenação de *As Bacantes* do Teatro Oficina Uzyna Uzona⁴, apresento alguns pontos da trajetória do Oficina e de Zé Celso observando três características: a) o estabelecimento de diálogo com um recorte do presente histórico; b) a atitude deliberada de diluir as fronteiras entre arte e vida; e c) o exercício auto reflexivo e autorreferente.

O Teatro Oficina foi fundado em 1958 na cidade de São Paulo por estudantes da faculdade de direito da USP como um grupo de teatro amador e, neste momento, é oficialmente chamado *Cia de Teatro Oficina*. Dentre os fundadores estavam José Celso Martinez Corrêa, o Zé Celso, que tem participação em toda a história do grupo, Renato Borghi que deixa o grupo na passagem de ano de 1972 para 1973, e Amir Haddad que se desliga em 1961, ano em que tem início a atuação profissional do Oficina e a inauguração, no dia 16 de agosto, dia de Omolú/Obaluaiê, do edifício teatral do grupo, então alugado, e que até hoje se encontra na rua Jaceguai, 520, no bairro do Bixiga da capital paulista.

Desde os primórdios do Oficina profissional, era característico que a escolha das peças para apresentação ao público se desse em função do potencial de diálogo que o espetáculo poderia estabelecer com os fatos que se julgassem os mais relevantes do presente histórico de forma a refleti-lo e significá-lo conforme as ideias políticas do grupo, o que se dava, também, enquanto uma atitude deliberada de diluir as fronteiras entre arte e vida. Um exemplo é a escolha pela encenação de *Andorra* de Max Frisch, com direção de Zé Celso, que estreou no Oficina em outubro de 1964 após o golpe civil-militar de 1º de março que depôs o presidente eleito João Goulart. A peça conta a história do povo de uma cidade chamada Andorra que, apavorado pela ameaçada de uma invasão nazista, toma

³ As partes que constituem a *tragédia* grega clássica são conhecidas dos textos que restaram da antiguidade clássica e são elas: o *Prólogo*; o *Párodo*, primeira entrada do coro; *Episódios*, cenas em que se desenvolve a trama; *Estásimos*; entradas do coro logo após um episódio; e o *Epílogo* ou *Êxodo*; o desfecho ou desenlace. De fato, os gregos tragediógrafos, ou escritores de tragédias, na investida do seu trabalho, lançavam mão tanto da tradição ou da inovação.

⁴ Ao longo da história, o grupo assumiu diversas denominações, a saber: Cia de Teatro Oficina [1958–1971], Oficina Brasil [1971–1973], Oficina Samba [1973–1974], Samba (Sociedade Brasil Animações) [1974–1979], 5º Tempo [1979–1983] e Teatro Oficina Uzyna-Uzona [1984-...]. Neste trabalho, utilizo o termo "Oficina" ou "Teatro Oficina" como designação genérica do grupo, ou do edifício teatral que lhe cabe como sede do grupo, independente do período de sua história que estiver sendo abordado.

um jovem judeu como bode expiatório para apaziguar o invasor. O seguinte depoimento de Renato Borghi esclarece e confirma a intenção do diálogo da encenação com aquele momento histórico:

Andorra foi a resposta que o Grupo Oficina encontrou para discutir com sua plateia a nova realidade criada pelo golpe militar de 1964. Foi a época da caça às bruxas, do dedo-duro, da criação do bode expiatório e da omissão. Onde estava escrito judeu, a plateia, cúmplice de nossa metáfora, lia esquerdista, socialista, comunista. Muita gente foi presa e a classe média reacionária fazia que não via: Quem mandou ser comunista?! Problema deles, eu tenho de cuidar é da minha família: eu, meu marido e meus filhos. Quando eu disse pra minha empregada que era comunista, ela se benzeu três vezes e me olhou como se eu fosse um bicho papão. Nora Ney foi expulsa da Rádio Nacional por ter visitado a União Soviética (SEIXAS, 2008).

O propósito em relacionar a cena com a realidade está afirmado e caracterizado no texto intitulado *Um Teatro de Análise* que foi publicado no programa de *Os Inimigos*, peça que entrou em cartaz na sequência de Andorra no dia 22 de janeiro de 1966. O texto “explica a preocupação do grupo em ‘realizar um teatro vivo, ligado diretamente à realidade social. Acreditamos na necessidade de um diálogo verdadeiro entre espetáculo e público... sobre os problemas mais urgentes, mais contraditórios de nossa realidade cotidiana’”. (Apud SILVA, A. S., 1981, p.40).

Outro exemplo. No dia 18 de julho de 1968, depois de uma apresentação da peça *Roda Viva*⁵ na sala Galpão do Teatro Ruth Escobar, 20 homens de ultradireita que se identificaram como integrantes da milícia chamada de CCC – Comando de Caça aos Comunistas invadiram o teatro armados com soco-ínglês e cassetetes e depredaram a sala de espetáculos, espancaram os atores e obrigaram a atriz Marília Pera a caminhar nua pela rua. Ainda em setembro, com a mesma peça em cartaz no Teatro Leopoldina, em Porto Alegre, a agressão aos atores se repetiu. Então, *Roda Viva*, juntamente com os espetáculos *O Rei da Vela* do Teatro Oficina e *1ª Feira Paulista de Opinião* do Teatro de Arena e dirigida por Augusto Boal, foram proibidas de serem apresentadas pela censura

⁵ No final de 1967, enquanto o Teatro Oficina seguia em São Paulo com as apresentações de *O Rei da Vela*, Zé Celso aceita o convite para ir ao Rio de Janeiro dirigir a montagem de *Roda Viva* escrita por Chico Buarque. A peça, que estreou em janeiro de 1968 no Teatro Princesa Izabel, é uma crítica a fabricação de ídolos artificiais pela indústria cultural e, também, implica a direita e a “esquerda festiva”. Foi um grande sucesso de bilheteria. Mas, quando em cartaz na Sala Galpão do Teatro Ruth Escobar em São Paulo - SP, no dia 18 de julho de 1968, o grupo paramilitar de extrema direita CCC – Comando de Caça aos Comunistas que recebia treinamento do exército brasileiro, planejadamente e armados, espera o público sair no final da apresentação, invade o espaço, espanca os atores e depreda o teatro. Em resposta ao ataque violento, no dia seguinte, os atores se apresentaram mesmo machucados e com os figurinos rasgados. Uma mobilização é realizada pela classe artística e pelo segmento teatral liderado pelas atrizes Cacilda Becker e Ruth Escobar que comandaram protestos. A repercussão do ataque ampliou o alcance de *Roda Viva* que chegou a ser comentada em todos os veículos de comunicação de mídia. Uma investigação foi instaurada, mas a polícia militar deu um jeito de acabar com as investigações e soltar os suspeitos. Em setembro de 1968, o mesmo CCC espancou novamente os atores de *Roda Viva* em uma apresentação em Porto Alegre – RS e o governo federal sob a ditadura civil-militar, comandada naquele momento pelo general Costa e Silva, decretou a censura de *Roda Viva* enquanto seus agressores não sofreram nenhuma consequência. Depois de 50 anos, Chico Buarque libera o texto e Zé Celso remonta *Roda Viva* que estreia em dezembro de 2018.

federal da ditadura civil-militar. Ainda, no dia 13 de dezembro de 1968, é promulgado o Ato Institucional nº 5 (AI-5) que suspendeu todos os direitos e garantias constitucionais dos cidadãos e estabeleceu a repressão mais pesada da ditadura por meio de perseguições, prisões e a institucionalização da tortura. Neste cenário político de repressão, o Oficina escolhe montar Galileu Galilei (*Das Leben das Galilei*) de Bertolt Brecht com direção de Zé Celso. Galileu é um personagem histórico do século XVII que reafirmou a condição do planeta Terra como não sendo o centro do universo e assim, contrariando o modelo geocêntrico descrito no Gênesis da Bíblia como a verdade incontestável, colocou em xeque o poder da igreja católica que, o ameaçando de tortura e de morte na fogueira, levou-o a abjurar de suas convicções formadas pelo conhecimento científico. Esse enredo junto à encenação que, por exemplo, trouxe o figurino e também o cenário de Joel de Carvalho, vestindo os personagens do clero inquisidor do Vaticano com roupas verde oliva e chapéus que lembravam os quepes do exército brasileiro, além de outros elementos militarizados, conectou a opressão da igreja sobre Galileu à repressão do governo militar sobre os brasileiros criando uma metáfora que tornou claro para o público “cúmplice” do Oficina o momento político do Brasil.

A montagem de Galileu também daria início à prática de encenações que colocam na cena elementos de exercício *autoreflexivo* e *autorreferente* sobre questões do fazer teatral e da história do grupo. No caso, a situação vivenciada por Galileu também representava todas as opressões sobre a produção do Oficina desde Andorra por meio de censuras, perseguições e ataques. Esse exercício se aprofundará na próxima peça, *Na Selva das Cidades*, também escrita por Bertolt Brecht e com direção de Zé Celso que se baseou na crise instalada dentro do grupo com a entrada no grupo dos atores advindos do *coro* de Roda Viva e incorporados na montagem de Galileu. O *coro*, defendido por Zé Celso, e os *atores estabelecidos no grupo* se rivalizaram em várias questões estéticas/políticas num embate em que os primeiros foram chamados de “ralé” e os outros de “representativos”. O embate visto na cena de *Na Selva das Cidades* representava a disputa entre as estéticas da irracionalidade de O Rei da Vela e da racionalidade de Galileu Galilei, entre *teatro de pesquisa* e o *profissionalismo*.

Os atores do Oficina, mais uma vez, através do texto [de *Nas Selva das Cidades*], tentavam de certa maneira, contar sua própria história. A crise que existia entre racionalismo e irracionalismo entre os "representativos" e a "ralé" era no fundo a crise em que se encontrava o próprio "jovem Brecht" de *Na Selva das Cidades*, num momento em que ele estava em dúvida entre a razão e a não-razão, quando tendia a um anarquismo intenso ao mesmo tempo que procurava se disciplinar, no momento em que privilegiava a expressão poética e no momento em que Brecht ainda não entendia, segundo ele mesmo, a luta de classes. (SILVA, A. S., 1981, p.68)

Em 1974, o Teatro Oficina é invadido pela polícia do estado de São Paulo e fechado, Zé Celso é preso por agentes da ditadura civil-militar brasileira, é torturado e encarcerado por dois meses e meio. Logo depois de liberado, não havia trabalho, as portas se fecharam. O diretor, então, aceita o convite que a opressão policial já lhe tinha feito e sai do país para o exílio em Portugal e Moçambique na companhia de outros artistas do grupo. A chegada de Zé Celso em Lisboa é festejada pelos jornais portugueses. “Matérias com os títulos: Zé Celso: Grande do Teatro Brasileiro em Portugal (Diário de Lisboa, 14/09/74) ou Explosão do Teatro – Possível em Portugal (A Capital, 16/09/1974).” (PEZZONIA, 2016). Neste ambiente fora do Brasil, o diretor produz dois filmes em parceria com Celso Lucas: “*O Parto*”⁶ e “*Vinte e Cinco*”⁷ que aprofunda uma característica de encenação iniciada, de fato, em Galileu Galilei e, conforme a dissertação de mestrado intitulada “Bárbaros Tecnizados” da pesquisadora Isabela Oliveira Pereira da Silva,

[...] define uma forma de trabalho que não mais seria abandonada por Zé Celso em suas atividades a partir de então, e que constitui uma das bases para a reestruturação do 'Oficina' com o projeto Uzyna Uzona: um permanente exercício **autoreflexivo** e **autorreferente** (SILVA, 2007). (Grifo meu.)

A mencionada “reestruturação” refere-se à retomada do trabalho do Oficina em terra brasileira no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, momento em que se dará a proposta de montar *As Bacantes* enquanto representação da condição do grupo frente o contexto histórico daquele momento em relação ao Brasil e ao Oficina, mas a peça só será apresentada ao público a partir de 1994.

Ainda no exílio, Zé Celso aprofunda a já mencionada relação entre *arte e vida* na medida em que vai se identificando com o personagem de Galileu e tomando o seu enredo da peça como uma metáfora da sua própria história pautando a sua atuação na vida.

"Zé Celso constrói a imagem de uma figura pública que cada vez mais passa a se confundir com a personagem de Galileu da peça de Brecht. Isso explicita claramente a sua tentativa de borrar as fronteiras entre arte e vida; ele apresenta-se fora dos palcos por meio dos personagens que encarna. [...] Assim como no texto dramático de Brecht a figura de cientista/artista amado e admirado dá lugar a de gênio incompreendido e perseguido em sua terra". (SILVA, 2007)

⁶ *O Parto* é um filme documentário sobre a Revolução dos Cravos de Portugal produzido em parceria com a RTP (Rádio Televisão Portuguesa).

⁷ *Vinte e Cinco*, ou “25”, é um documentário sobre a independência de Moçambique produzido através da INC (Instituto Nacional de Cinema), instituição que teve o cargo de diretor ocupado por Celso Lucas e Zé Celso, e coproduzido pela RTP.

Essa breve história propositalmente recortada sobre o Oficina e Zé Celso contextualiza as três características de encenação que elenquei para o presente trabalho:

- a) o estabelecimento de diálogo com um recorte do presente histórico
- b) a atitude deliberada de diluir as fronteiras entre arte e vida
- c) o exercício autorreflexivo e autorreferente.

Agora, veremos os discursos de Zé Celso referentes à estas características através de alguns elementos da encenação de *As Bacantes*.

2.1.O renascimento do Oficina com mais um renascer de Dioniso

Depois do exílio, de volta ao Brasil em 1978, Zé Celso se coloca à tarefa da retomada e reengenharia do Teatro Oficina através do “*trabalho de abertura*”.

[...] (Zé Celso) começa a chamar a atenção para uma nova problemática relacionada à conservação do prédio do teatro, nos moldes do que já havia sido feito no ano de 1966, quando houve uma mobilização para a reconstrução do edifício após o incêndio. Não há como sabermos ao certo quais eram as condições físicas do prédio no fim da década de 1970; o fato é que o discurso de Zé Celso da época baseia-se na necessidade de reformar o espaço do teatro, por este não apresentar as condições mínimas de segurança para continuar abrigando uma sala de espetáculos. Segundo consta em seus diários (op. cit. Fonte: Pasta 045 de Manuscritos e Outros Suportes da Unicamp.), o “Oficina” teria que “nascer de novo”, em termos de reestruturação de elenco e equipe e em termos arquitetônicos, já que o espaço da Rua Jaceguai havia passado, segundo ele, por um profundo processo de deterioração. (SILVA, 2007).

No processo de renascimento do Oficina, era necessário reaproximá-lo dos artistas, do público, da crítica e formar um novo grupo para retomada da produção teatral. Também, era desejo de Zé Celso dar continuidade à produção cinematográfica que vinha desenvolvendo durante os quatro anos no exílio. Um “alistamento simbólico de soldados”⁸ é realizado para intervenção no espaço. “Foi uma aglutinação que reuniu sertanejos, negros, artistas e gente com força para lutar com o teatro, que é uma arma muito poderosa”⁸. E os militantes da arte que então se apresentam, derrubam as paredes do antigo teatro para a reconstrução e reocupação do espaço.

⁸ Zé Celso Martinez Corrêa vai recontar “Os Sertões”. 04/10/2000. Jornal Estadão.

No espaço vazio e em escombros do Oficina são realizadas, ainda em 1979, a reedição do happening *Ensaio Geral do Carnaval do Povo*⁹ e a exibição dos dois filmes “musical-político” produzidos no exílio e com direção de Celso Lucas e Zé Celso, *O Parto* e *Vinte e Cinco*. Estas realizações foram produzidas por um grupo aberto e instável chamado de *5º Tempo Produções Artísticas e Culturais*. Vários subgrupos, como frentes de trabalho, foram estabelecidos, o Grupo BACANTES, o Grupo de KINOVIDEO ARTISTAS denominado “O Homem e o Cavalo” e o NUCLEO DA MEMORIA DO OFICINA, inspirando-se em Rimbaud, que criará o “Arquivo Oficina 20 anos”¹⁰ liderado por Ana Helena Du Staal e Gil Du Staal.

Mas, dentre tantas iniciativas, alguns meses depois da reabertura do espaço, a polícia federal fecha o Oficina por terem tocado o hino nacional com arranjo de samba e pisado na bandeira nacional. O Brasil dava início à abertura política, início de uma fase de transição da ditadura civil militar para a democracia representativa, mas ainda estava sob a última presidência da ditadura civil-militar. Sem poder utilizar o espaço, Zé Celso direciona esforços à produção de vídeo, setor que estava em efervescência no Brasil daquele início dos anos 1980, principalmente, para que fosse concluído em três meses o filme *O Rei da Vela* que fora iniciado em 1972, mas, acabará tendo sua exibição proibida pela censura e, depois, sendo liberado em 1982.

Enquanto se tentava retirar a proibição de uso do espaço, mais uma dificuldade surge. O megaempresário Silvio Santos, proprietário do canal de TV SBT e do Baú da Felicidade, propõe a compra do imóvel alugado pelo Oficina para a construção de um shopping center. E mesmo que, por lei, a preferência da compra de um imóvel deva ser dada prioritariamente ao locatário, o Oficina não dispunha de recursos para tal. Diversas ações foram demandadas com o objetivo de impedir a perda do imóvel. Um evento musical¹¹ beneficente foi realizado no Parque do Ibirapuera para um público de 20 mil pessoas e com a participação de vários artistas conhecidos pelo grande público a fim de

⁹ Realizado pela primeira vez em Portugal, é uma “criação coletiva para ruas, fábricas, casernas, fazendas e festas populares” (CURRICULUM, <http://teatroficina.com.br/curriculum/>) baseada na atuação do coro da encenação de Galileu Galilei (Bertolt Brecht) que, entrou em cartaz pela primeira vez no final de 1968 no Oficina.

¹⁰ Os documentos produzidos entre 1958 e 1985 estão depositados no Arquivo Edgard Leuenroth (AEL), no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp (Universidade de Campinas). Já o material reunido a partir da segunda metade da década de 1980 está sob a guarda do grupo, e ao contrário do material da Unicamp que faz parte de um acervo público, o acervo do “Oficina” é privado e seu acesso é restrito. (PEREIRA DA SILVA, 2006).

¹¹ O espetáculo musical foi promovido no Parque do Ibirapuera em 1980 com a participação de Gilberto Gil, Emilinha, Marlene, Caetano Veloso, Osvaldo Montenegro, Pepeu Gomes, Baby Consuelo, Miucha, Célia Helena, Gonzaguinha e Zezé Mota. O título do Show no “Curriculum” disponibilizado no web-sítio do Oficina (<http://teatroficina.com.br/curriculum/>) aparece como *Domingo de Festa*, mas, a pesquisadora Isabela Pereira da Silva na dissertação *Bárbaros Tecnicizados* escrita para obtenção do título de mestrado pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, afirma que o título o espetáculo é *Domingo no Parque* como referência ao programa popular apresentado por Silvio Santos e à música homônima de Gilberto Gil com a participação de Os Mutantes e lançada em 1968.

arrecadar recursos para a compra do espaço, mas o dinheiro levantado não foi suficiente e, com isso, o Oficina decide usar o recurso arrecadado para investir na compra de um equipamento de vídeo U-Matic com o propósito de manter a produção artística e atuação política na militância pelo teatro por meio do trabalho com videoarte. A repercussão do espetáculo musical levou Silvio Santos a desistir por um tempo de sua empreitada enquanto o Oficina cria outra estratégia, passam a promover uma campanha junto ao poder público para o tombamento do espaço e construção de uma nova arquitetura teatral na área interna do imóvel com um projeto desenvolvido pela arquiteta Lina Bo Bardi e o arquiteto Edson Elito. O tombamento sai no ano de 1982 e a construção do novo teatro teve início em 1984, mesmo momento em que o grupo passa a se chamar *Uzyna-Uzona*, e se arrasta até 1994. Foi em meio a este contexto que, incluindo outras ações não relatadas aqui, surge a ideia de encenar *As Bacantes*, segundo Zé Celso:

Eu, durante muito tempo, fui um chato. Já fui prometeu. Só ficava brigando. Eu era oprimido! Então eu ficava reclamando, reclamando, reclamando! Até que, numa passagem de ano.... De um ano já depois da volta do exílio, me veio às mãos Dioniso, e eu percebi que não estava com nada ficar ali reclamando. Bom! Meu deus é Dioniso. Eu quero um deus que te ofereça vinho, que te faça dançar, que te faça tomar banho de cachoeira, que te faça adorar a natureza. Ai, realmente, minha vida mudou radicalmente. O Teatro Oficina mudou radicalmente. (EVOÉ!..., 2011).

Ainda, numa entrevista publicada em 1996 na revista Istoé, Zé Celso menciona um pouco mais sobre como *As Bacantes* e outros *mitos verdadeiros*¹² nortearam as iniciativas para um projeto de reestruturação do Oficina:

Pensei em dar continuidade de vida ao Oficina através do Uzyna Uzona, em três linhas de atuação. Uma linha sertaneja, que trabalhava com *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, com forró, ciranda e cultura nordestina de São Paulo. Uma outra linha era ligada a tecnologia, com o pessoal de vídeo e cinema fazendo do teatro um terreiro eletrônico. E tinha *As Bacantes* que apareceu como 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 nessa posição de reprimido, de teatro do oprimido. Resolvi dizer não a isso. Descobri que minha divindade é outra. É Dioniso, o deus da festa, da fartura e do teatro. Com *As Bacantes* consegui superar um impasse de história do Oficina (CORRÊA, 1996).

¹² É necessário distinguirmos o conceito de *mito*, que conforme Mircea Eliade “é considerado uma história sagrada e, portanto, uma ‘história verdadeira’” (ELIADE, 1972), da ideia de *uma não-verdade tomada como verdade* tal como é empregado, por exemplo, na frase “o mito da meritocracia”.

Fica claro que *As Bacantes* cumpre um papel autorreferente e auto reflexivo em relação ao Oficina. A ação dramática central da peça, o conflito entre os personagens do rei Penteu e o deus Dioniso, são tomados como metáfora dos problemas enfrentados pelo Oficina conforme relatado anteriormente, mas, também, generalizado para as dificuldades de se fazer teatro no Brasil. Por outro lado, o confronto entre Penteu e o profeta Tirésias é posto como representação da luta contra as dificuldades de produzir teatro pelo próprio encenador que, não por acaso, assume o papel de Tirésias na peça e na vida. Ainda, desapegados de preciosismos pela totalidade da obra, partes da encenação de *As Bacantes*, que ainda estava sendo criada, são utilizadas ao longo da década de 1980 em ações performativas de atuação política e militância pela existência digna do teatro e do Oficina como, por exemplo, no caso envolvendo o deputado federal indígena, conhecido como Juruna, e o deputado estadual por São Paulo, Paulo Maluf.

Juruna tinha recusado publicamente um dinheiro que Maluf lhe enviara. Eu [Zé Celso] publicamente via TV aceitei o dinheiro recusado alegando que o dinheiro não era dele, Maluf, mas dinheiro público. Foi uma polêmica espetacular. João Carlos Martins [pianista e ex-empresário] insistiu para Maluf topar, mas ele não se decidia. Com um elenco afiado por uma leitura muito bem sucedida de “O Homem e o Cavalo” [peça de Oswald de Andrade] invadimos o escritório de Maluf e fizemos ele ler o papel de Pentheu das Bacantes. Leu bem, é um ator. No texto a personagem negocia com Dionisios um pacotão de ouro pra ver as bacanais sem ser visto. A mídia pôs fogo e Maluf acabou pagando parte das fundações do Teatro. (BARDI, ELITO e CORRÊA, 1999)

3. Penteu versus Tirésias – Penteu versus Dioniso

Antes de entramos nas análises por busca de interpretações da *situação dramática* ou o conflito central da encenação de *As Bacantes* do Oficina, precisamos passar por um detalhamento do enredo de tal tragédia.

Bacantes (em grego antigo: Βάκχαι, transliteração: Bakchai) significa¹³ mulheres adoradoras do deus Baco (em grego: Βάκχος, transliteração: Bákchos; em latim: Bacchus), ainda, segundo Junito de Souza Brandão¹⁴, são também chamadas de *Mênades*, e ambos os nomes tem o mesmo significado, *as possuídas em êxtase e entusiasmo*. *Dioniso* (em grego: Διόνυσος, transliteração: Dionysos), que também é chamado pelos gregos pelo nome de Baco, é, ele o próprio, o vinho, é o deus celeste da vegetação, da transformação, do êxtase, do entusiasmo, da orgia¹⁵. *Bacantes* é o nome da tragédia escrita pelo poeta e tragediógrafo grego Eurípedes, que viveu no período clássico, no século V a.C., e foi adaptada¹⁶ pelo Oficina. O poeta grego teria escrito a tragédia utilizando cantos que ele próprio recolheu das últimas sacerdotisas do deus do êxtase sagrado, das mênades, que praticavam seus rituais num terreno próximo à sua moradia na Macedônia.

O prólogo, na adaptação do Oficina, diferentemente do texto original de Eurípedes, acrescenta vários outros eventos antecedentes às ações que veremos desenrolar durante a peça, eventos que são encenados e não apenas enunciados e estão no passado como, também, está a pulsão inicial do desejo em encenar *As Bacantes* muito antes de sua primeira apresentação em 1994. Dentre estes ocorridos, assistimos aos dois nascimentos de Dioniso, o deus Staphylos¹⁷, que é filho de Zeus, "o deus luminoso do céu"¹⁸ pai dos deuses e dos homens, com a amante, a princesa Sêmele. Mas, a esposa legítima de Zeus, Hera, aquela que não tolera infidelidades conjugais mantendo-se sempre vigilante, descobre o envolvimento amoroso do marido e, sabendo da lascívia de Sêmele, a princesa que todo o prazer desejava conhecer, executa uma vingança funesta. Passando-se pela empregada de Sêmele, puxa conversa sobre o deus amante e, sem levantar suspeitas, provoca na patroa a curiosidade e o desejo em conhecer o prazer que o amado poderia proporcionar em todo o esplendor da sua hierofania, ou

¹³ Cf. Kraemer (1979, p. 57-58).

¹⁴ BRANDÃO, Junito de Souza. Mitologia Grega Vol.II. Petrópolis, Editora Vozes, 1987.

¹⁵ BRANDÃO, Junito de Souza. Mitologia Grega Vol.II. Petrópolis, Editora Vozes, 1987.

¹⁶ O texto adaptado que tenho em mãos como referência de estudo está datado em 4 de março de 1987 e foi publicado no blog do Zé Celso <<https://blogdozelso.wordpress.com>> em 2016. Os créditos são dados a: Dytirambistas dos Tyasos Dyonizíacos, Eurípedes, Catherine Hirsch, Denise Assunção, Zé Celso Martinez Corrêa, Marcelo Drumond e todos os Urânides.

¹⁷ Epíteto de Dioniso que significa "a uva".

¹⁸ BRANDÃO, Junito de Souza. Mitologia Grega Vol.I. Petrópolis, Editora Vozes, 1987.

seja, despido de sua forma humana, antropomórfica, apresentando-se na sua manifestação divina. Sêmele vai ao encontro do amado decidida a satisfazer o novo prazer que hera lhe soprou ao desejo, mas é advertida por Zeus. — É perigoso! — E a amante retruca. — Mas é gozoso. — A princesa, contudo, havia feito Zeus, apaixonado, jurar que não a contrariaria e, exigindo o cumprimento de seu desejo, o deus dos deuses então se mostra como é de fato em sua divindade em que se constitui de raios, relâmpagos, trovões e fogo, e, inevitavelmente, a princesa amada acaba morrendo fulminada. Zeus, num gesto desesperado, consegue salvar o feto que Sêmele trazia no ventre, fruto de seus amores, e o esconde na coxa para concluir a gestação. Ao nascer, Dioniso é levado a Ásia Menor para crescer numa gruta profunda sob os cuidados das Ninfas e dos Sátiros e a salvo do ciúme de Hera. Enquanto isso, em Tebas, propagava a má fama a despeito de Sêmele e a origem divina de seu filho, Dioniso. Diziam, inclusive as próprias tias, Agave, Ino e Autônoe, que Sêmele tinha se engravidado de qualquer mortal e, sem saber qual, imputou a Zeus a paternidade por invenção, mentira que foi a causa de ter sido carbonizada como castigo do deus. Depois de crescido, Dioniso chega a Tebas vindo da Ásia Menor, trazendo um cortejo de mulheres bárbaras, as Bacantes, às quais faz se juntar todas as mulheres de Tebas e esse mulhierio atua na peça como coreutas, integrantes do coro. Com elas, Dioniso vem introduzir seu culto em terras helénicas para que todos conheçam sua divindade e, também, vem para resgatar a moral de sua mãe que ficou mal falada por inveja de suas irmãs. Mas, o primo, Penteu, filho de Agave, que estava rei de Tebas, por conta de sua razão louca, não o reconhece como filho de Sêmele e nem como deus, dando-lhe a perseguição e o combate no lugar do culto.

Como é sabido, Eurípidés coloca o embate entre Dioniso e Penteu no centro da ação dramática de *Bacantes*, com a intenção de representar a luta do teatro, personificado em Dioniso, frente as forças a ele contrária, personificadas em Penteu, que já no século V a.C. se levantavam em ameaça. Procedimento que, então, caracteriza como *meta-teatro*, pois trata-se de um teatro que coloca em cena a si próprio, um teatro que fala sobre teatro, um teatro auto reflexivo. No caso, a *metalinguagem* colocada em cena aborda uma condição histórica do teatro que é sua constante luta contra a perseguição, a imposição de controle e até a tentativa de aniquilação. Dioniso, o teatro, é ameaça a qualquer ordem ou poder, político ou econômico, porque ele é a desmedida, ao mesmo tempo em que é o prazer da vida.

Ao longo da história houve várias investidas obscurantistas como as atitudes provenientes da mesma razão cega de Penteu. Por exemplo, no Império Romano sob a política do *panem et circenses*, foi proibida a construção de estruturas teatrais permanentes e relegou-se o teatro à diversão sob a intenção de alienar e distrair o povo da política. Na idade média, a igreja católica, então detentora de todo o poder, proíbe a atividade teatral. O teatro passa a sobreviver clandestinamente e só voltará a

ser institucionalizado no século XII pela igreja própria instituição católica enquanto celebração religiosa cristã. Ainda, em 1574, os puritanos ingleses, considerando os artistas de teatro pertencentes a estirpe dos charlatões, vagabundos, prostitutas e bandidos, fazem publicar a *Carta dos Comediantes*¹⁹ que proíbe o teatro em ruas e praças, restringindo as apresentações à apenas espaços fechados e em determinados horários e dias do calendário, desde que ocorra sob a tutela de um nobre. Porém, mesmo que as perseguições sejam vitoriosas, em algum momento e de alguma forma o teatro renasce, tal como Dioniso que quando perseguido, caçado, trancafiado, esquartejado ou fulminado, se mantém em potencial subterrâneo como uma semente, assim como foi no ventre de Sêmele, na coxa de Zeus ou protegido na gruta profunda na Ásia Menor, aguardando o momento propício para retornar e se reinventar.

Na história do Teatro Oficina²⁰, simbolicamente, a atuação de Penteu contra Dioniso, se fez presente em vários episódios e o papel do antagonista opressor foi assumido por diversos agentes históricos. Um “Penteu” foi a força da repressão da ditadura civil-militar que se instalou no Brasil com o golpe de 1º de abril 1964 que, com tempo, foi instituindo a censura contra as manifestações artísticas e a tortura e extermínio de quem a incomodava. Por exemplo, em 3 de abril 1964, foi suspensa a temporada de *Pequenos Burgueses* do Teatro Oficina porque, no final da peça, era tocada *A Internacional*. Zé Celso e os atores Renato Borghi e Fernando Peixoto não foram presos, porque receberam um telefonema alertando-os do perigo e, prudentemente, refugiaram-se por alguns dias em um sítio, salvando-se da prisão. Ainda, em 22 de maio 1974, Zé Celso, sua irmã Lala, o cineasta Celso Luccas e a lavadeira da casa, Maria de Lurdes, são detidos por envolvimento com uma organização que atuava contra o regime civil-militar. Zé Celso é mantido preso durante três semanas na delegacia do DOPS, é torturado e, depois de liberado, decide partir para um autoexílio em Portugal e Moçambique em que é seguido por integrantes do Oficina. De volta ao Brasil, depois de quatro anos, quando ditadura dá sinais de caminhar para seu fim, o diretor chega para retomar os trabalhos do Teatro Oficina e se depara com várias dificuldades, já relatadas anteriormente neste texto, que na percepção de Zé Celso estão, mais uma vez, representadas na luta de Penteu contra Dioniso como um problema sistêmico, cuja a metáfora é atualizada conforme o diretor revela numa entrevista à revista Istoé:

¹⁹ PRUNER, Michael. A fábrica do teatro. Editorial Galáxia. Espanha. 2005.

²⁰ A atuação da censura sobre o Teatro Oficina durante a ditadura civil militar pode ser vista no artigo “Uma leitura sobre a censura ao Teatro Oficina nos anos 1960” escrito por Daniel Martins Valentini e publicado na revista on-line Verinotio - Revista on-line de filosofia e Ciência Humanas em abril de 2016 e acessível em <www.verinotio.org/conteudo/0.6112655229971423.pdf>.

Exatamente como na peça ele [Penteu] é o real — a moeda e a realidade — o deus da estabilidade financeira obtida à custa de uma injustiça social enorme. Ele é o deus da realidade, o deus dos 95% investidos nos bancos, a realidade dos economistas e tecnocratas que é a maior abstração que existe. São 95% da chamada realidade contra os 5% de sonho, de comida, de bebida e prazer, de vida. Com Dioniso há a inversão. O sonho d'As bacantes foi feito desta maneira. Numa montagem com 32 pessoas, que custaria R\$ 1 milhão, nós recebemos apenas R\$ 60 mil da prefeitura paulista, ou seja 6%. E, com esse mínimo, nós fizemos os 95% de sonho com a dádiva da generosidade do ator. [...] Dionísio é o deus que se bebe, que se come. É o deus do vinho, das plantas, o deus da maconha, da ayahuasca. O deus de todos estes prazeres que são proibidos e temidos na sociedade global, aqueles prazeres que despertam a mente e o desejo. (CORREIA, 1996)

Naquele momento particular da história do Brasil, na virada da década de 70 para 80, e no dado ponto do seu processo de desenvolvimento como encenador, Zé Celso percebe que o grande poder dominante é econômico e sob ele está subordinado o poder político em que, seus vetores, quando tomados de racionalidade obscurantista, atuam na vida desempenhando o papel de Penteu, o explorador do poder econômico, o eleito para exercer o poder político, o mandatário das forças de controle social e o vigilante na defesa da moralidade que se auto proclama “cidadão de bem” conforme uma das falas da personagem escrita no texto adaptado.

“Penteu é a personagem mais contemporânea da peça. Ele incorpora o pensamento dominante, herança do legado racista, patriarcal, escravocrata e sexista, que tem na propriedade privada a legitimação de genocídios; no discurso de hategroups que não conseguem contracenar com as diferenças e no privatizante e ‘apolítico’ projeto neoliberal.”²¹

Para o filósofo brasileiro Sérgio Paulo Rouanet, o conflito entre Penteu e Dioniso em *Bacantes* representa a relação entre razão (Apolo) e paixão (Dioniso) e produz duas qualidades de razão²², de forma que, quando são estabelecidas as devidas ligações entre paixão e razão, ou estabelecida a boa medida, produz-se a *razão sábia* como em Tirésias, mas, ligações inapropriadas, em desmedida, produz a *razão louca* do rei Penteu. Se a razão é luz, ela pode clarear e revelar, ou, ofuscar e distorcer. A sabedoria da razão iluminada permite a Tirésias e a Cadmo, o avô de Penteu e ex-governante de Tebas, o respeito as tradições religiosas e a adoção da prudência no envolvimento com o divino. Por

²¹ <http://teatroficina.com.br/pecas/bacantes/>

²² ROUANET, Sérgio Paulo. *Os Sentidos da Paixão. Paixão e Razão*. São Paulo. Companhia das Letras. 1987. Neste texto, o filósofo lança mão de *Bacantes* de Eurípides colocando as personagens Tirésias e Penteu como representações de duas qualidades da razão.

isso, a dupla de idosos pega no tirso²³, coroa as cabeças de hera e parte para a bacanal²⁴ apoiando-se um no outro; e, quando surpreendidos e repreendidos pelo rei de Tebas, Tirésias faz a ponderação na defesa dos teatros, das manifestações dionisíacas, e aconselha o ímpio a reconhecer e adorar o deus do vinho.

Não por acaso, o papel de Tirésias, é de Zé Celso, o personagem do velho profeta cego, mas que tudo vê porque é sábio e presenteado com o poder da mantéia ou o poder da adivinhação. Primeiro, porque sua condição de encenador está ligada a condição de profeta, tal qual o personagem que encarna. De acordo com Santos citando Gervais (1943, p. 3, apud VEINSTEIN, 1955, p. 126):

[...] dentro das formas mais primitivas de teatro, em meio às primeiras centelhas de arte dramática, jorrando das sociedades selvagens, ao mesmo tempo em que eles organizam as cerimônias em espetáculo, vê-se aparecer o ancestral do encenador, é o mago, o bruxo ou o sacerdote²⁵.

Segundo, porque Zé Celso passa a desempenhar uma dupla atuação, no teatro e na vida, mais ponderada e sem deixar de procurar o senso incomum e de ser radical, ou atacar incisivamente a raiz das questões que encara. Durante nos anos 1980, o personagem Galileu será substituído por Tirésias de *As Bacantes*, que subseqüentemente cederá lugar a outros personagens que virão, mas, por hora, o “gênio incompreendido”, Galileu, vai dando lugar à Tirésias, vai se valendo dos seus atributos de profeta, de sábio, de adivinho, e, fazendo-se sacerdote de Dioniso, sai em defesa do teatro.

O momento e o ato simbólicos da coroação de Zé Celso enquanto o-sábio está em uma cena enxertada no prólogo pela adaptação que é proveniente do mito de Tirésias e que não consta no texto de Eurípides. Certa vez, Zeus e sua irmã e esposa discutiam a seguinte questão: quem goza mais, o homem ou a mulher? – A resposta valia o assento ao trono do Universo e o debate não se resolvia. Hera defendia que os homens têm mais prazer e Zeus argumentava o contrário. Para responder definitivamente à questão e extinguir o impasse, Zeus chama Tirésias porque ele tinha a experiência do sexo masculino e do sexo feminino. “Ao atingir a época de sua *dokimasía*, a saber, das 'provas' de caráter iniciático por que passava todo jovem, ao ingressar na *efebia* e, em seguida, participar da vida

²³ Tirso, em grego: thyrsos, em latim: thyrsus, era um bastão envolvido em hera e ramos de videira e encimado por uma pinha. Era usado pelo deus Dioniso, ou Baco), e pelas seguidoras do deus, as ménades ou bacantes. (Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tirso>).

²⁴ A bacanal é o culto religioso em homenagem ao deus Baco, ou Dionísio.

²⁵ No original: “[...] dans les formes les plus primitives du théâtre, au milieu des premières étincelles de l'art dramatique, jaillissant des sociétés sauvages, lorsque naturellement elles organisent les cérémonies en spectacle, on voit apparaître l'ancêtre du metteur en scène, c'est le Mage, le sorcier ou le Prêtre”.

da pólis, Tirésias escalou o monte Citerão e viu duas serpentes que se acoplavam num ato de amor. O jovem Tirésias as separou, ou, consoante outras fontes, matou a serpente fêmea. O resultado dessa intervenção foi desastroso: o jovem se tornou mulher. Sete anos mais tarde, subiu o mesmo Citerão e, encontrando cena idêntica, repetiu a intervenção anterior, matando a serpente macho, e recuperou seu sexo masculino”. (BRANDÃO, p.175). Então, Tirésias responde revelando o segredo das mulheres: se o prazer em um ato de amor pudesse ser dividido em 10 partes, 9 seriam da mulher e 1 do homem. Ou seja, apenas um homem é capaz de satisfazer tanto prazer em uma mulher, o que afirma a potência de Zeus e dá-lhe o direito de sentar no trono do universo. Hera fica furiosa e o castiga fazendo cego dos olhos. Mas Zeus o agradece dando-lhe o poder a *mantéia*, de tudo saber e predizer o futuro e, ainda, o privilégio de viver sete gerações a mais que os outros mortais. No momento da cena em que Tirésias perde a visão, um filó, que está instalado em frente à plateia, como cortinas, turvando a visão do espectador, cai sinalizando o poder dado por Zeus e clareza se faz a todos, assim como à Tirésias, para que possamos tomar conhecimento dos mistérios báquicos que serão revelados na encenação. Daí em diante, a plateia passa de contemplativa à possibilidade de *público atuante*, podendo ser convidado ou envolvido na cena de forma mais ativa.

Figura 1 - Filó branco, um tecido translúcido, colocado na frente das plateias no Teatro Oficina.



Fonte: Still do streaming de *As Bacantes* apresentada pelo Teatro Oficina Uzyna-Uzona no dia 12 de novembro de 2017.

Particularmente, considero que o embate entre Penteu e Dioniso também pode ser tomado como representação metafórica do conflito, já anteriormente mencionado, que se instaurou no Oficina em 1968 com o elenco dividido entre os *representativos* e a *ralé* na montagem de Galileu Galilei. De um lado, os *representativos*, dedicados a um teatro racional e ao teatro político calçado em Meyerhold, Piscator e Brecht, com “interpretes que dominavam uma técnica de composição baseada no ‘Método Stanislavski’” (SILVA, p. 177). Do outro lado, a *ralé*, com o teatro da irracionalidade, do desbunde e da contracultura, se valendo da irreverência das vanguardas europeias como o dadaísmo e surrealismo, apoiados no teatro de Artaud e do Living Theatre, com atuação próxima da espontaneidade e do cotidiano dos artistas da performance. São duas vertentes importantes para o teatro contemporâneo juntas e em conflito no mesmo espetáculo, disputando terreno na cena teatral. Zé Celso toma partido da estética da *ralé* que sai totalmente vitoriosa. Até a passagem do ano de 1972 para 1973, todos os *representativos* vão deixar o grupo e o teatro torna-se “TE-ATO”. Depois, desaguando em *As Bacantes*, vemos um coro composto por coreutas “ralé” atuando junto a atores e atrizes “representativos”, mas, não estão mais em uma disputa por hegemonia. Agora, se uniram para enfrentar o que se coloca contra qualquer teatro. O embate cede à ponderação de Zé Celso Tirésias, o velho sábio e profeta. A estética do grupo, que então se chama Uzyna Uzona, fica bem resolvida com a mestiçagem de diferentes formas de atuação. Sintomaticamente, o “TE-ATO” torna-se, conforme escrito na calçada do Oficina, “TE-AT(R)O”.

4.Com que roupa eu vou?

Na encenação contemporânea, o figurino tem papel cada vez mais importante e variado, tornando-se verdadeiramente a "segunda pele do ator" de que falava TAIROV, no começo do século. O fato é que o figurino, sempre presente no ato teatral como signo da personagem e do disfarce, contentou-se por muito tempo com o simples papel de caracterizador encarregado de vestir o ator de acordo com a verossimilhança de uma condição ou de uma situação. Hoje, na representação, o figurino conquista um lugar muito mais ambicioso; multiplica suas funções e se integra ao trabalho de conjunto em cima dos significantes cênicos. Desde que aparece em cena, a vestimenta converte-se em figurino de teatro: põe-se a serviço de efeitos de amplificação, de simplificação, de abstração e de legibilidade. (PATICE PAVIS 2001)

Considerando as colocações de Patrice Pavis, vejamos que leituras podemos extrair nos “efeitos” produzidos pelos figurinos das personagens Tirésias, Penteu e Dioniso.

4.1.Tirésias

Figura 2 - À esquerda, Zé Celso no papel de Tirésias em apresentação de *As Bacantes*. À direita, Flávio de Carvalho em sua “Experiência número 3”, realizada em 1956, no centro de São Paulo.



Fonte: À esquerda: Blog da Folha²⁶. À direita: Costurando Ideias²⁷.

²⁶ Disponível em <https://cacilda.blogfolha.uol.com.br/2017/03/30/ze-celso-comemora-80-anos-hoje-apresentacao-especial-de-bacantes-no-teatro-oficina/>

²⁷ Disponível em: <http://www.nasentrelinhas.com.br/noticias/costurando-ideias/349/o-new-look-de-flavio-de-carvalho/>

Zé Celso, no papel de Tirésias, compõe o figurino da personagem vestindo uma blusa de mangas largas e uma saia plissada arremetendo diretamente a performance *Experiência Número 3* do artista, arquiteto, engenheiro, desenhista, pintor, escultor, cenógrafo, performer e antropófago Flávio de Carvalho, mas, com algumas outras características particulares costurando outras referências. As cores usadas são o verde e o rosa, símbolo da escola de samba Mangueira; o calçado é um tênis de certa marca famosa; assume os paramentos do deus do vinho, um bastão chamado de tirso e a coroa de hera; e adorna-se com balões feitos de camisinhas que, num momento da peça, o encenador-ator os manuseia de certo modo como fossem seios, talvez, uma alusão a peça surrealista de Guillaume Apollinaire intitulada *As Tetas de Tirésias*. Este figurino de várias referências, carnalizado e satírico, imprime humor à cena como no episódio número um do texto de Eurípidés, quando o profeta bate à porta do palácio de Tebas chamando o também idoso, Cadmo, primeiro rei e fundador de Tebas e avô do atual rei, Penteu, para se juntar aos coros dionisíacos.

A irreverência contra o senso comum é uma forte ligação entre Zé Celso e Flávio (1937) de Carvalho (1899 – 1973). Em 1931, Flávio de Carvalho realiza a *Experiência Número 2*, uma performance em meio a uma procissão de corpus christi em que entrou caminhando no sentido contrário usando chapéu e olhando os fiéis maliciosamente ao ponto de provocar a ira, todos os fiéis se colocaram a caçá-lo numa manifestação de ódio afim de linchá-lo, mas o artista fugiu e saiu escoltado pela polícia. Alguns meses depois, escreveu um livro onde relata a *experiência* analisando a psicologia daqueles religiosos. Depois, em 18 de outubro de 1955, com 56 anos de idade, realiza a *Experiência Número 3* caminhando no Centro de São Paulo, na Rua Barão de Itapetininga, vestindo uma saia, o “new look”, como parte da discussão dos seus estudos sobre moda em que questiona a indumentária brasileira herdada do colonizador tecendo reflexões sobre a pouca adequação ao clima. Em 1956, na sua coluna do jornal *Diário de São Paulo* escreve: ...“é a moda do traje que mais forte influência tem sobre o homem, porque é aquilo que está mais perto de seu corpo e o próprio corpo é a parte do mundo que mais interessa ao homem”. À frente de seu tempo, Flávio de Carvalho é uma das principais referências do modernismo brasileiro junto a Oswald de Andrade.

Zé Celso homenageia Flávio de Carvalho e conecta-se a ele através do personagem de Tirésias conduzindo o antigo papel de *gênio incompreendido*, assumido pelo personagem de Galileu, para a atuação enquanto *sábio rebelde*, marcando uma mudança de atitude que deixa de ser menos vítima de opressão e mais enfrentamento em relação ao contexto da produção e da escolha pela não cristalização em uma forma teatral que das inevitáveis crises, estabelecidas fundamentalmente sobre a disputa entre racionalismo e irracionalismo, emerge o sábio que se vale da força da festa dionisíaca traduzida em carnaval.

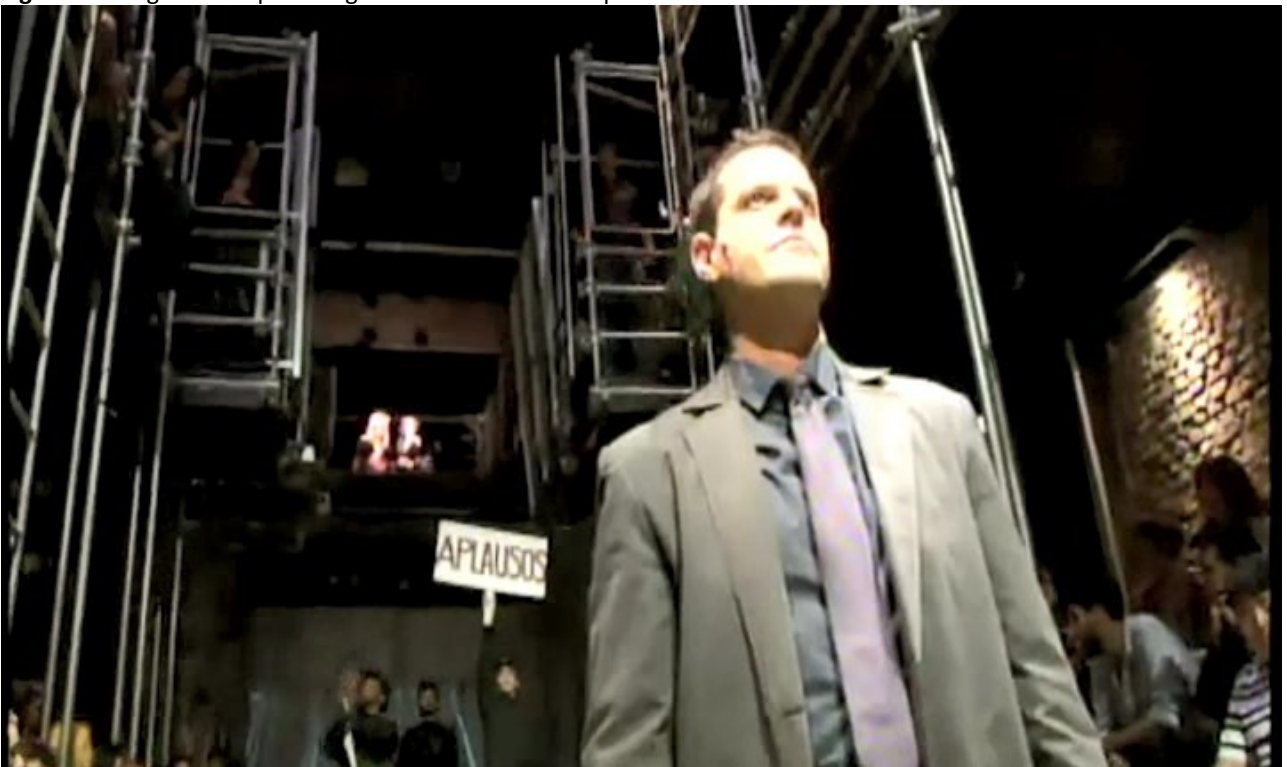
4.2.Penteu

Figura 3 - O figurino do personagem Penteu encarnado pelo ator Fred Steffen.



Fonte: Still do streaming de *As Bacantes* apresentada pelo Teatro Oficina Uzyna-Uzona no dia 12 de novembro de 2017.

Figura 4 - O figurino do personagem Penteu encarnado pelo ator Fred Steffen.



Fonte: Still do streaming de *As Bacantes* apresentada pelo Teatro Oficina Uzyna-Uzona no dia 12 de novembro de 2017.

Nas imagens 3 e 4 vemos a primeira vez que o personagem Penteu, interpretado pelo ator Fred Steffen, entra em cena pela na apresentação do espetáculo depois de ter feito uma rápida aparição hasteando uma bandeira estampada com a imagem da nota de 1 real, podemos observar o figurino do personagem que não veste a indumentária que poderia se esperar de um rei de Tebas na Grécia clássica, mas veste a contemporânea roupa-social composta de sobretudo, camisa de manga comprida, gravata, calça-social e botas de “coronel”, tudo em tecidos finos e modernos com tons escuros de seriedade, é chique, elegante, jovial, respeitável, caracterizando um homem de negócios, um executivo, um banqueiro ou político. Inconfundivelmente, não poderia ser um bancário, aquele que trabalha para a exploração do dono de um banco, pois aparece acompanhado de guarda costas, coisa de “gente importante” ou “endinheirada” como seria apontado pela linguagem popular. Com essa caracterização dada pelo figurino de Penteu aliada, ainda, a suas falas e ações que na cena em questão são de recriminações, moralização e ridicularização daqueles que se colocaram à adoração do deus Dioniso, faz-se entender que o poder político e econômico se colocam antagonistas ao teatro.

4.3.Dioniso

Figura 5 - O personagem Dioniso protagonizado pelo ator Marcelo Drummond.



Fonte: Still do streaming de *As Bacantes* apresentada pelo Teatro Oficina Uzyna-Uzona no dia 12 de novembro de 2017.

O personagem Dioniso, interpretado em todas as montagens do espetáculo pelo ator Marcelo Drummond, aparece em cena fazendo uso de vários figurinos, inclusive da nudez que é tomada como problema ético e estético para quem, como Penteu, possui preocupações e intensões moralizantes. Porém, tomo como questão, o momento em que Dioniso aparece vestindo um terno branco que considero como referência à figura do malandro.

Depois de se deixar levar preso por Penteu, Dioniso surge livre entre suas *bacas*, ou bacantes, que o interpelam perplexas sobre como conseguiu sair da prisão do palácio de Tebas. Se gabando, altivo, com movimentos gingados e sendo muito simpático, Dioniso responde que ludibriou seu adversário fazendo-o acreditar que o prendia quando, de fato, encarcerava um touro. Esta mudança repentina no desenrolar do conflito, no caso, dada por um feito sensacional — é o que chamamos na dramaturgia de *coup de théâtre*, termo em francês que poderia, talvez, ser traduzido em português para *reviravolta* — somada à vestimenta e comportamento de Dioniso resulta numa confluência do deus-teatro com o personagem do malandro, o que podemos atestar por vários caminhos em cruzamentos sincréticos.

Na umbanda o malandro é uma divindade, ou entidade, que em vida viveu a alegria como pode e, nos seus expedientes para defender seu pão, usou do ludibriar, do enganar, ou, enfim, de maneiras desaprovadas de ganhar a vida. Mas, o ludibriar, enquanto criar efeito de ilusão, é um recurso disponível para a encenação que pode ser colocado na prática da cena pelo ator.

Para o encenador Antunes Filho²⁸, o ator é um shivaista por ser um criador de ilusões. E, lembremos, mais uma vez que, conforme Michael Prumer, os atores, no período renascentistas foram considerados pelos puritanos ingleses como vagabundos, pessoas mal-intencionadas e charlatãs.

Ainda, o malandro, tanto como personagem social ou entidade religiosa, é reconhecido como um emblema nacional, um símbolo de brasilidade que, convergido em Dioniso, colabora e é um exemplo do propósito de Zé Celso e do Oficina de colocar em cena traços fundamentais de nossa identidade cultural de mestiçagem por meio de conexões simbólicas ou operações semióticas, questão que está presente em vários outros elementos da encenação de *As Bacantes* como, por exemplo, na aproximação do carnaval e o samba com o ritual dionisíaco, a bacanal, produzindo uma *teatralidade carnavalizada*.

²⁸ O Teatro Segundo Antunes Filho, série em vídeo produzida pela SESC TV em 2002.

Figura 6 - Os personagens Dioniso com terno branco, à esquerda, e Penteu usando uma armadura sobre sua roupa social, à direita interpretados, respectivamente pelos atores: Marcelo Drummond e Fred Steffen em apresentação no teatro Oficina em São Paulo - SP.



Fonte: ESCRITOSDEWAGNER²⁹

É neste momento, de malandragem de Dioniso, que Penteu chega ao auge da intransigência de sua razão louca, veste uma armadura e empunha uma arma, um bastão, como uma forma de expor a face mais autoritária e repressora do poder econômico e político, diante da qual, a personificação do teatro responde na continuidade paciente do jogo de sedução que vinha fazendo, mas agora, não mais para salvar Penteu da loucura de sua razão obscurecida, mas para puni-lo. A lábria de Dioniso sairá vitoriosa e a punição, implacável, também será expressa num figurino que se dará enquanto disfarce de mulher que o deus, alegando perigo de exposição às bacas, convence o rei de usar para, de fato, expô-lo ao ridículo e desmoralizá-lo ironicamente.

²⁹ Disponível em: <https://escritosdevagner.wordpress.com/page/18/>> Foto: Jennifer Glass.

Figura 7 - O disfarce da personagem Penteu encarnado pelo ator Fred Steffen.



Fonte: Itaú Cultural³⁰

Por meio dessa breve análise dos figurinos no contexto do enredo e da encenação de *As Bacantes*, vimos como alguns discursos, inclusive do encenador Zé Celso sobre a realidade do presente momento histórico, oferecem, na cena, uma teia de significados para a leitura do expectador.

³⁰ Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/teatro-oficina-faz-nova-temporada-do-espetaculo-bacantes>> Foto sem créditos.

5.0 Terreiro Eletrônico e O Palácio de Penteu

Figura 8 - Teatro Oficina com destaque para a pista/palco central vista a partir da entrada para o fundo do teatro. A pessoa presente na foto dá uma ideia da dimensão do espaço.



Fonte: Elito Arquitetos³¹.

³¹ Disponível em: <http://elitoarquitetos.com.br/teatro-oficina.html>> Foto sem crédito.

Em toda a história do Oficina que até então já atravessou mais de 60 anos, sua casa de espetáculos passou por três encarnações, todos sempre no mesmo endereço, na Rua Jaceguai, 52º, Bixiga, São Paulo - SP.

O primeiro Oficina foi construído em 1961 com projeto do arquiteto Joaquim Guedes que colocou um palco entre duas plateias opostas e, por isso, foi chamado de “palco sanduíche”, em que os atores eram a carne do recheio³². Incendiado em 1966, o teatro é reconstruído com projeto do artista, cenógrafo e arquiteto Flávio Império por encomenda Zé Celso, sob influência estética de Brecht. O segundo Oficina ganhou um palco frontal com uma porção circular central equipada com um dispositivo que a fazia girar³³.

5.1.O Terreiro Eletrônico

O terceiro Teatro Oficina, também chamado de *Terreiro Eletrônico*, é parte do programa de *As Bacantes*³⁴ e sua construção se deu como a primeira realização de sua dramaturgia. O projeto arquitetônico foi elaborado, inicialmente, por Lina Bo Bardi e Marcelo Suzuki que divulgaram os primeiros esboços em dezembro de 1980 fazendo do Oficina uma rua, um local de passagem unindo a Rua Jaceguai à Rua Japurá. Devida as complicações já relatadas anteriormente sobre as disputas pelo imóvel, Marcelo Suzuki desiste e cede lugar a Edson Elito que assume o projeto em 1984 quando as obras têm início. A concepção do espaço foi assim descrita por seus autores:

O "terreiro eletrônico" é o espaço interno do teatro da rua Jaceguai e compreende uma pista central (em forma de rua) com estruturas metálicas montadas nas laterais formando três andares de arquibancadas removíveis onde o público se acomoda. O pé direito do edifício chega a 13 metros e uma das paredes laterais é construída quase que em sua totalidade de vidro transparente, fazendo divisa com o estacionamento do Grupo Silvio Santos. Ao fundo, um mezanino onde são montados os camarins e a parte técnica. A pista/palco pode ser vista de todos os ângulos das arquibancadas e as encenações das peças se passam em todos os espaços do teatro. O teatro é construído nos moldes do que seria a junção de um terreiro de candomblé e um sambódromo. O que se vê é algo único na arquitetura mundial. No “terreiro

³² A inauguração aconteceu no dia 16 de agosto de 1961 com a peça *A vida impressa* em Dólar de Clifford Odets; depois, o mesmo palco recebeu *José do Parto à Sepultura* de Augusto Boal (1961), *Um Bonde Chamado Desejo* de Tennessee Williams (1962), *Todo Anjo é Terrível* de Ketti Frings (1962), *Quatro Num Quarto* de Katáiev (1962), *Toda Donzela Tem um Pai que é uma Fera* de Gláucio Gill (1964), *Pequenos Burgueses* de Gorki (1963), *Andorra* de Max Frisch (1964), *Os Inimigos* de Gorki (1966).

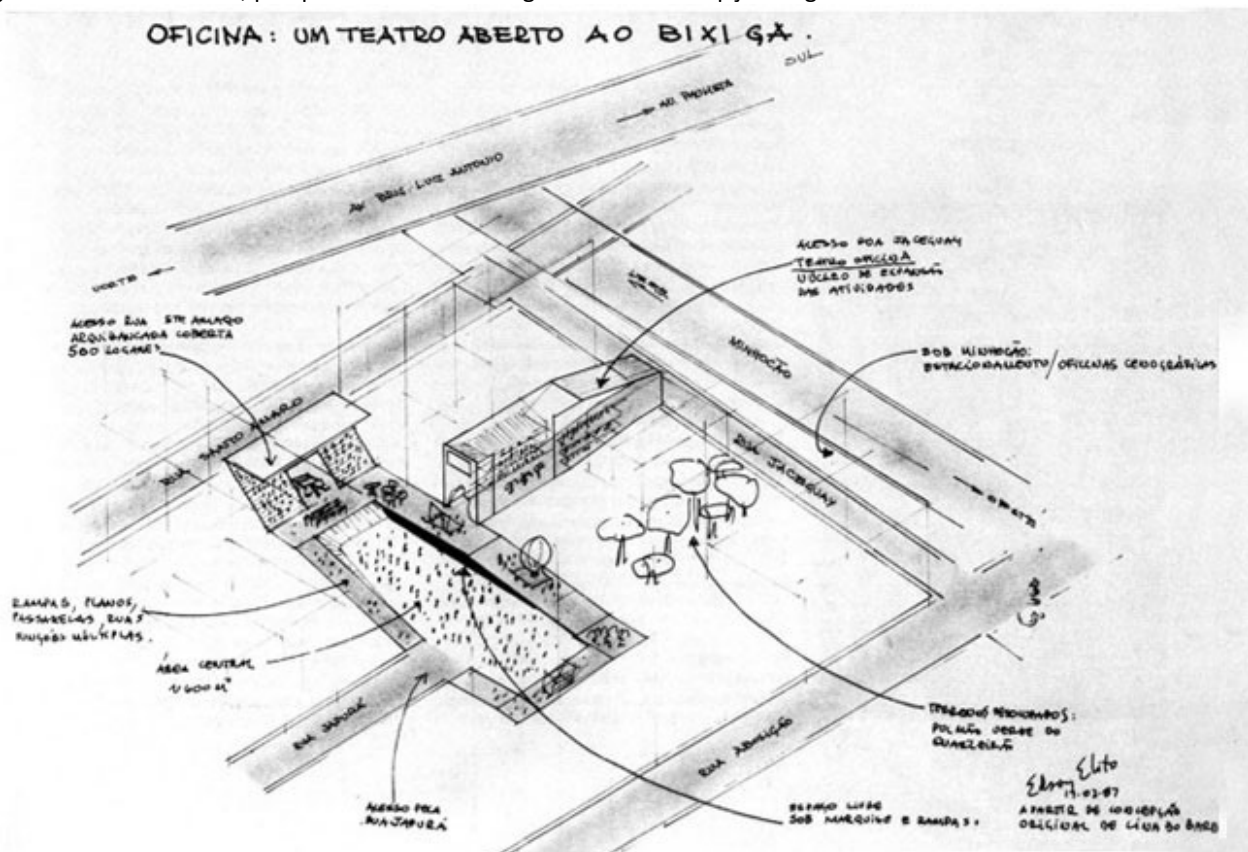
³³ A inauguração se deu com *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade em 29 de setembro de 1967 e, depois, se viu os espetáculos: *Roda Viva* de Chico Buarque (1968), *Poder Negro* (1968) de Leroy Jones, *Galileu Galilei* de Bertolt Brecht (1968), *Na Selva das Cidades* de Bertolt Brecht (1969), *Don Juan* (1970) de Molière, *Beijo no Asfalto* de Nelson Rodrigues (1970), *Utopia (Utopia dos Trópicos)* criação coletiva (1971), *Gracias Señor* criação coletiva (1972), *O Casamento do Pequeno Burguês* criação coletiva baseada em *O Casamento* de Brecht (1972) e *As Três Irmãs*.

³⁴ Fonte: <http://teatroficina.com.br/pecas/bacantes/>

eletrônico” cada um dos cinco elementos da natureza está representado. O teto da pista por ser removível, possibilitando a entrada de sol e chuva no teatro, representa o ar. O jardim lateral da pista, onde inclusive encontra-se a raiz e parte do caule de uma árvore secular, representa a terra. A cachoeira, imensa fonte que deságua no espelho d’água, representa este elemento. O fogo é representado por uma rede de gás que abastece um ponto central do teatro. (BARDI, ELITO e CORRÊA, 1999).

Os elementos presentes na arquitetura do teatro têm ainda mais relações com *As Bacantes* conforme previsto no projeto arquitetônico. O jardim interno é o túmulo de Sêmele, a cachoeira com um tanque é a fonte da ninfa Dirce³⁵, sacerdotisa de Dioniso, e é também a cachoeira de Oxum. Há um fosso em meio a pista/palco central representando o hades, o mundo dos mortos, o mundo subterrâneo, ctônico, que possui a força de fazer as sementes brotarem.

Figura 9 - Teatro Oficina, perspectiva de Edson Jorge Elito sob concepção original de Lina Bo Bardi e Marcelo Suzuki.



Fonte: Elito Arquitetos³⁶.

O projeto previa, também, uma expansão para toda a quadra onde se situa o Teatro Oficina a fim de construir um teatro de estádio que abrigasse três mil pessoas em contraposição ao projeto do

³⁵ Fonte: <https://guarulhosweb.com.br/noticia/187696>

³⁶ Disponível em: <http://elitoarquitetos.com.br/teatro-oficina.html>

shopping center de Silvio Santos que já havia comprado todos os terrenos do entorno do teatro. O teatro de estádio, baú das artes, nunca saiu do papel, mas sempre entrou em cena, do teatro e da vida, quando o proprietário do Baú da Felicidade tinha qualquer iniciativa para recobrar seu projeto empresarial; a disputa passou por vários episódios e chega até o momento.

Apesar da nova arquitetura teatral ser parte da encenação de *As Bacantes*, a inauguração, ocorrida no dia 3 de outubro de 1993, se deu com o espetáculo *Ham-Let*, uma adaptação de *Hamlet* de William Shakespeare, e sem a presença de Lina Bo Bardi que faleceu em 20 de março de 1992.

O terceiro Oficina é partejado por *Bacantes* revelando uma *dramaturgia espacial*³⁷. "O Teatro Oficina [...] nega inteiramente a forma que os teatros costumam ter, por isso é mais intenso", a frase é do crítico de arquitetura, Rowan Moore, do *The Observer's*, jornal dominical ligado ao inglês *The Guardian* que publicou uma matéria³⁸ em 11 de dezembro de 2015 listando hierarquicamente os “dez melhores teatros do mundo”. Nessa lista, a sede do Oficina aparece em primeiro lugar.

A designação do espaço como “Terreiro Eletrônico” encerra um conceito de encenação formado por Zé Celso e realizado em *As Bacantes* em que se pretende unir o ancestral, o primordial, o tradicional, a mitologia africana brasileira com a sofisticação contemporânea de equipamentos de luz, som, projeção, vídeo e transmissão audiovisual à serviço de uma encenação ritual de ópera carnaval. Essa união de linguagens artísticas e ideias culturais é o que Zé Celso passa a chamar de *orgya e/ou mestiçagem*:

Em entrevista a Marilu Cabañas para a Rádio Cultura AM em 24 de janeiro de 2005, o diretor sintetiza sua definição. “Dizem pra eu não usar esta palavra, mas eu vou dizer: orgiástica. Porque emprego a palavra orgiástica não só no sentido da sexualidade livre, do amor livre, mas também no sentido de mistura da tecnologia virtual com a tecnologia mundial que é o teatro, da mistura de tudo com tudo. É nesse sentido que emprego “orgya”. (SILVA, 2007).

Também apontado como “templo de Apolo erguido a Dioniso andrógino”³⁹ em um parecer de 2 de março de 2010 escrito por José Miguel Wisnik, o que nos revela que o projeto de *As Bacantes*, enquanto síntese da concepção estética de Zé Celso sobre teatro, não se dá exclusivamente, como pode parecer, no campo da paixão e desmedida representadas por Dioniso, mas está unida à razão representada por Apolo, o deus sol da medida e da ordem. Dioniso sozinho pode se perder em loucura

³⁷ Fonte: <https://guarulhosweb.com.br/noticia/187696>

³⁸ Fonte: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/dec/11/the-10-best-theatres-architecture-epidaurus-radio-city-music-hall>

³⁹ Fonte: <http://teatroficina.com.br/parecer-de-ze-miguel-wisnik/>

e desmedida, enquanto Apolo por si só pode ser árido, engessado, sem o sal da vida, sem sangue nas veias, sem a umidade e a fertilidade da terra. O “templo de Apolo”, enquanto edificação, delimita um espaço ordenado para se dedicar ao teatro de Dioniso, como as margens de um rio que impedem as águas de se espalhem perdendo seu potencial produtivo. Portanto, o teatro para Zé Celso é uma atividade que se dá nas tensões do encontro entre Apolo e Dioniso em meio as relações da rua.

A metáfora da rua demonstra um processo de concepção de projeto arquitetônico extremamente próximo das ideias de espaço cênico propostas pelo Oficina cujo trabalho possui fundamento dionisíaco e tem fortes influências das ideias do encenador francês Antonin Artaud, fato que se torna ainda mais enfático depois do contato com o trabalho do grupo inglês Living Theatre. Busca-se uma transformação do ser humano através do mítico do teatro, abordando-se o indivíduo pela psiché, pela “possessão”, segundo Zé Celso e não pelas vias da razão, tão somente. Para tal incorporação é fundamental a aproximação entre cena e público, um contato real entre ambos. No ritual, todos participam do evento e não existe uma separação entre os que assistem e os que tomam contato com as entidades, pois todos são participantes ativos. Certamente o espaço, fora do contexto sagrado do ritual, em que todos se relacionam e participam ativamente é a rua. A rua promove aproximações, a dinâmica espaço-temporal torna-se o meio pelo qual as relações entre homens acontecem. O Oficina funda seu teatro neste simbolismo, nesta emoção e no desejo de contato físico com o outro, buscando uma linguagem que aproxima as raízes da cultura brasileira com as informações provenientes do mundo, rompendo cânones e derrubando dogmas, uma atitude bem própria de seu tempo. (FREIRE; VENDRAMINI, 2010)

5.2.O Palácio de Penteu

A configuração do *Terreiro Eletrônico Templo de Apolo dedicado à Dioniso andrógono* exclui o palco à italiana, cuja a visualidade de ângulo único, frontal, se opõe ao desejo do encenador Zé Celso por uma prática teatral, por um teatro de Dioniso, sob o conceito da *orgya* e *mestiçagem* que, além das questões estéticas e culturais implica, também, no acolhimento em dialéticas da multiplicidade de modos de agir e pensar opondo-se à imposição do pensamento e verdade única de Penteu. Esta problematização sobre a tipificação do palco em relação ao olhar do expectador é um reconhecimento de que a configuração do *teatro*, palavra derivada do grego θέατρον, transliteração: théatron, que significa “*lugar onde se vai para ver*”, é determinante na forma como se vê.

O Teatro define as formas de relação entre a cena e o público, além de estabelecer um diálogo particular com o urbano a partir do momento em que transpõe uma das experiências da rua para o lugar teatral. Deste modo, a proposta arquitetônica de Lina transforma não só o espaço do teatro, mas também a maneira de assistir a peça teatral. O olhar dos espectadores em um espetáculo no Oficina, difere de seu “olhar

eletronicamente sentados numa cadeira de igreja” (LINA, 1999), o teatro suscita o desejo de percorrer o espaço do espetáculo, de acompanhar a cena de outras maneiras e ângulos. Não é mais o espaço do palco/cena que tem que se enquadrar ao olhar estático do espectador, e sim o espectador que busca diferentes olhares, propiciando pontos de vistas diferentes de um mesmo acontecimento. (FREIRE; VENDRAMINI, 2010)

O problema sobre a tipificação do palco é refletido, também, na encenação de *As Bacantes* quanto o *palco à italiana* é representado como um elemento cenográfico, um pequeno tablado elevado do chão equipado com cortinas vermelhas e inserido na parte baixa da pista do Teatro Oficina, representando o palácio de Penteu. O discurso dessa proposição cenográfica é claro, se a razão louca do rei de Tebas se opõe à Dioniso, então, o palco à italiana — palácio de Penteu — é também umpositor ao teatro. É no estábulo do palácio, o subsolo do palco à italiana, que Dioniso é encarcerado quando o deus se deixa prender, ou seja, o palco a italiana, segundo Zé Celso, é a prisão do teatro.

Figura 10 - Ao fundo, com cortinas e tapete vermelhos, o palácio de Penteu inserido na pista/palco do Teatro Oficina.



Fonte: Still do streaming de *As Bacantes* apresentada pelo Teatro Oficina Uzyna-Uzona no dia 12 de novembro de 2017.

Historicamente, o palco a italiana foi adotado pela burguesia na construção de seus teatros que, no período pós revolução francesa, “tinha na ida à ópera seu grande evento social” (ZILO, 2010).

A arquitetura desses teatros desenvolveu elementos representativos dos valores burgueses como os camarotes destinados a acomodar aqueles mais abastados para serem vistos pelo restante da plateia, como também desenvolveu estéticas próprias a exemplo do *drama* e o *melodrama* que se fundamentam no pressuposto da liberdade individual mantendo a dramaturgia restrita ao âmbito da vida privada. Talvez, por conta da burguesia deter o poder econômico e político, tal como Penteu, que permite o patrocínio do teatro, o drama e o palco à italiana se tornaram hegemônicos no mundo ocidental; ao mesmo tempo, com a revolução industrial estratificando a sociedade em classes sociais e, posteriormente, com a revolução russa de 1917, surgem também as problematizações e críticas ao teatro da burguesia muito influenciadas por ideias políticas partidárias do proletariado, o que resulta numa infinidade de novas propostas que renovam a cena e o pensamento sobre a arquitetura de salas de teatro.

"A compreensão e a busca por maneiras inovadoras de estabelecimento das relações entre o indivíduo e o espaço caracterizam a produção e o pensamento sobre o teatro no pós 2ª Guerra, principalmente a partir da década de 1960. [...] Busca-se o entendimento do que vem a ser o teatro para cada encenador e não mais uma ideia universal do que pode ser. Percebe-se a relevância do espaço como elemento essencial para a construção da personagem. O espaço cênico deixa de ser um suporte e um elemento acessório, predominantemente vinculado à contemplação e torna-se um espaço da ação". (RODRIGUES, 2009)

Dentre os renovadores do teatro estão os encenadores Bertolt Brecht (1898-1956) e Antonin Artaud (1896-1948) que, cada um ao seu modo, procurando negar o teatro burguês, influenciaram a construção da estética do Teatro Oficina e de Zé Celso que se aliarão a Dioniso e Eurípides e que, por sua vez, farão a terra tremer na cena de *As Bacantes* até dismantelar o palácio de Penteu como vingança por ter lhe dado caça e não culto.

6. Conclusão

Com a encenação de *Bacantes* Zé Celso nos diz que o teatro é a ritualização do conflito entre forças opressoras e libertárias. Nas décadas de 1960 e 1970, sob a ditadura civil-militar, o conflito se dava com foco no campo político-ideológico e a repressão pelo poder físico da força policial-militar.

Dos anos 1980 em diante, onde ocorre a passagem da ditadura civil-militar para a frágil redemocratização e a instauração da fase neoliberal do capitalismo, o foco do conflito opressor se desloca para o campo econômico que é expresso pelo figurino de Penteu que veste um traje social contemporâneo caracterizando-o enquanto *homem de negócios* e, assim, sua atuação contra o teatro se dá, não apenas pelo poder político que detém como rei de Tebas, mas também pelo poder econômico que exerce controle pelos discursos de austeridade nos investimentos que devem se justificar no lucro, e sob a ideologia vigente que diz: “o teatro não dá lucro”.

A resposta do diretor para a *produção cultural* enquanto obtenção de recursos financeiros necessários para se fazer teatro e que sejam oriundos de quem concentra lucros, é o próprio teatro persistindo aos ataques ao mesmo tempo que deve investir na sedução, tal como Dioniso ganha Penteu que se oferece a pagar quando vislumbra a realização de desejos em assistir a bacanal; é transformar a mentalidade do patrocinador pelo próprio teatro, como um ato de fé na humanidade que lhe resta.

Ao escolher representar o *palco italiano*, ou o *palco a italiana*, enquanto o palácio do rei Penteu, Zé Celso está dizendo que esse tipo de palco é um elemento limitador da criatividade artística e da expressão da cena, haja visto que o governante que ocupa esse palácio, acometido de *razão louca* e atitude repressora, persegue e caça, e ali aprisiona Dioniso, o teatro encarnado em representação antropomórfica. Mas, Dioniso, malandramente, se deixa levar pacientemente como quem quer ganhar seus opositores pela sedução e, depois, mostra seu poder através da destruição do palácio-palco afirmando que não aceita a imposição de limites. Da crítica a limitação do *palco à italiana*, de visão única e sempre frontal, Zé Celso propõe junto a arquiteta Lina Bo Bardi e os arquitetos Marcelo Suzuki e Edson Elito, um novo edifício teatral onde cada lugar ocupado pelo expectador permite diferentes visões do espetáculo como representação da pluralidade de leituras e entendimentos sobre a cena.

Diante dos diferentes caminhos que a *encenação* toma em relação ao texto dramático, Zé Celso com a peça *Bacantes* trilha por uma independência ao texto construindo uma encenação onde escreve sua própria dramaturgia que expressa suas ideias e entendimentos sem descartar a voz de Eurípedes. E, a escrita do diretor que apontei neste trabalho são elaboradas por meio de metáforas que refletem a prática teatral e pontuam sobre significados do momento histórico, assim, neste sentido, faz-se um teatro de esclarecimento.

7.Referências Bibliográficas

- BARDI, Lina Bo; ELITO Edson; CORRÊA, Zé Celso Martinês. *Teatro Oficina 1980-1984*. São Paulo: Instituto Lina Bo, 1999.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega* Vol.II. Petrópolis, Editora Vozes, 1987. p. 176.
- CORRÊIA, Zé Celso Martinez. Orgia no palco. [Entrevista concedida a] Roberto Comodo. *Istoé*, São Paulo, 3 jul. 1996.
- DORT, Bernard. *O Teatro e sua Realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.
- EURÍPEDES. Medéia; *As Bacantes*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- EVOÉ! Retrato de um Antropófago*. Tadeu Jungle, Elaine César e Paulo Roberto Schmidt, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D2UgZErHww&t=40s>
- FREIRE, Lara; VENDRAMINI, Guilherme. *Teatro Oficina*, 2010. Disponível em: <https://teoriacritica13ufu.wordpress.com/category/guilherme-vendramini-e-lara-freire/>
- KOSOVSKI, Lídia. *Comunicação espacial e teatralidade: do cubo cenográfico à cidade escavada*. 2000. 236f. Doutorado (Tese). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Rio de Janeiro, 2000.
- MARTINS, Marcos Aurélio Bulhões. *Dramaturgia em Jogo*. Uma proposta de aprendizagem e criação em teatro. 2006. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade de São Paulo, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Orientador: Maria Lucia de Souza Barros Pupo.
- O TEATRO Segundo Antunes Filho*. Amílcar M. Claro, 2002. Série em vídeo produzida pela SESC TV. Disponível em: <https://sesctv.org.br/programas-e-series/antunesfilho/>
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, 2005.
- PEZZONIA, Rodrigo. *Augusto Boal, José Celso Martinez Corrêa e a Revolução dos Cravos: dois olhares em dois momentos*. Anais do XXIII Encontro Regional de História da ANPUH-SP, 2016. p.
- PRUNER, Michael. *A fábrica do teatro*. Editorial Galáxia. Espanha. 2005
- RODRIGUES, Cristiano Cezarino. *Cogitar a arquitetura teatral*, 2009. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.104/85>
- ROSA, Wagner. *A encenação como espaço de ensino e aprendizagem*. Artigo. Disponível em: http://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem12pdf/sm12ss01_08.pdf
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., Trad. Yan Michalski, 1988. 240p.
- SANTOS, Gláucio Machado. *Um certo olhar sobre a pré-encenação*. VI Congresso de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas. 2010. São Paulo. Anais.
- SEIXAS, Elcio Nogueira. *Renato Borghi - Borghi em Revista*. São Paulo. Imprensa Oficial, 2008. Coleção Aplauso Perfil, 2008.

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

SILVA, Isabela Oliveira Pereira da. *Bárbaros Tecnicizados*. 2007. Dissertação de Mestrado (em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2007.

TORRES, Walter Lima. *Introdução histórica: o ensaiador, o diretor e o encenador*. Folhetim, Nº 9, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, 2001, p. 60-71.

TORRES, Walter Lima. *Entre técnica e arte: introdução à prática teatral do ensaiador 1890-1954*. Revista Sala Preta, São Paulo, 2003, p. 164-173.

VASCONCELOS, Luiz Paulo da Silva. *Dicionário de Teatro*. Porto Alegre: L&M Editores, 1987.

ZILO, Daniela Tunes. *A evolução da caixa cênica*. Transformações sociais e tecnológicas no desenvolvimento da dramaturgia e da arquitetura teatral. 2010.

Websites consultados

Afra Gomes e Leandro Goulart: <https://www.youtube.com/channel/UC2u3izyFpanhYUkUEbO3bgA>

Blog do Zé Celso: <https://blogdozelso.wordpress.com>

Elito Arquitetos: <http://elitoarquitetos.com.br/>

escritosdewagner: <https://escritosdevagner.wordpress.com/>

Folha de São Paulo: <https://www.folha.uol.com.br/>

Guarulhos Web: <https://guarulhosweb.com.br/noticia/187696>

Itaú Cultural: <https://www.itaucultural.org.br/>

Nas Entre Linhas: <http://www.nasentrelinhas.com.br>

SESC TV: <https://sesctv.org.br/>

Teatro Oficina Uzyna Uzona: <https://www.youtube.com/channel/UCadViR3gaHOudGMoFYxfJAw>

Teatro Oficina: <http://teatrooficina.com.br/>

Teoria e Crítica - 13a TurmaArq. UFU: <https://teoriacritica13ufu.wordpress.com/>

The Guardian: <https://www.theguardian.com/>

Vitruvius: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.104/85>

Wikipédia: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tirso>