

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES–IARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS–PPGAC

Eduardo Silva Bernardt

**Teatro, Mito e Esclarecimento:
Do teatro grego clássico
às *Bacantes* do Teat(r)o Oficina**

**Uberlândia - MG
2025**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES–IARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS–PPGAC

Eduardo Silva Bernardt

**Teatro, Mito e Esclarecimento:
Do teatro grego clássico
às *Bacantes* do Teat(r)o Oficina**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/Mestrado do Instituto de Artes (IARTE), da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Artes Cênicas

Linha de Pesquisa: Estudos em Artes Cênicas: Conhecimentos e interfaces da cena

Orientador: Prof. Dr. Daniel Santos Costa

Uberlândia - MG
2025

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

B523 2025	Bernardt, Eduardo Silva, 1971- Teatro, Mito e Esclarecimento [recurso eletrônico] : Do teatro grego clássico às Bacantes do Teat(r)o Oficina / Eduardo Silva Bernardt. - 2025. Orientador: Daniel Costa Santos. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Artes Cênicas. Modo de acesso: Internet. DOI http://doi.org/10.14393/ufu.di.2025.726 Inclui bibliografia. Inclui ilustrações. 1. Teatro. I. Santos, Daniel Costa, 1986-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Artes Cênicas. III. Título. CDU: 792
--------------	---

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091

Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Artes Cênicas				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico				
Data:	15/12/2025	Hora de início:	14h00	Hora de encerramento:	16h23
Matrícula do Discente:	12312ARC011				
Nome do Discente:	Eduardo Silva Bernardt				
Título do Trabalho:	Teatro, Mytho e Esclarecimento: Do teatro grego clássico às Bacantes do Teat(r)o Oficina				
Área de concentração:	Artes Cênicas				
Linha de pesquisa:	Estudos em Artes Cênicas: Conhecimentos e Interfaces da Cena				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Corpo, festa e diásporas político-performativa: sulenado pedagogias decoloniais em processos criativos e pedagógicos nas Artes da Cena.				

Reuniu-se virtualmente a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, assim composta: Professoras Doutoras: Profa. Dra. Renata Ferreira Kamla (PPGAC/UFU), Profa. Dra. Rosimeire Gonçalves dos Santos (ProfArtes/UFU) e Prof. Dr. Daniel Santos Costa (PPGAC/UFU), orientador do candidato.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Daniel Santos Costa, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, às examinadoras, que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Santos Costa, Presidente**, em 15/12/2025, às 16:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renata Ferreira Kamla, Professor(a) do Magistério Superior**, em 15/12/2025, às 16:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rosimeire Gonçalves dos Santos, Professor(a) do Magistério Superior**, em 15/12/2025, às 16:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6942235** e o código CRC **91FF446A**.

Referência: Processo nº 23117.088935/2025-64

SEI nº 6942235

Agradecimentos

A todos os envolvidos,
direta e indiretamente,
indiferentes,
amados
ou não,
obrigado.

Resumo

Esta dissertação investiga as relações entre mito, teatro e esclarecimento, tomando como referência a montagem *As Bacantes* (1995) do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, dirigida por José Celso Martinez Corrêa. O estudo percorre uma trajetória histórico-conceitual que parte da tragédia grega, onde mito e razão coexistiam em equilíbrio, atravessa o desencantamento do mundo moderno e as críticas à razão instrumental formuladas pela Escola de Frankfurt, e analisa as respostas artísticas e filosóficas que emergem em Nietzsche, Artaud, Brecht e Jung. O trabalho articula perspectivas filosóficas, estéticas e simbólicas, propondo uma leitura fenomenológico-hermenêutica da arte como forma de esclarecimento totalizante, capaz de reconciliar os polos dionisíaco e apolíneo da experiência humana. A análise do percurso histórico e do pensamento dos autores estudados sustenta a interpretação de *As Bacantes* do Oficina como síntese contemporânea da tragédia e atualização do mito de Dioniso na cena brasileira, na qual o teatro se revela não apenas como espetáculo, mas como ritual de conhecimento, criação e transformação.

Palavras-chave: Teatro. Mito. Esclarecimento. Teatro Oficina. Dioniso.

Resumem

Esta disertación investiga las relaciones entre mito, teatro e iluminación, tomando como referencia la puesta en escena *Las Bacantes* (1995) del Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, dirigida por José Celso Martinez Corrêa. El estudio recorre una trayectoria histórico-conceptual que parte de la tragedia griega, donde mito y razón coexistían en equilibrio, atraviesa el desencantamiento del mundo moderno y las críticas a la razón instrumental formuladas por la Escuela de Frankfurt, y analiza las respuestas artísticas y filosóficas de Nietzsche, Artaud, Brecht y Jung. La investigación articula perspectivas filosóficas, estéticas y simbólicas, proponiendo una lectura fenomenológico-hermenéutica del arte como forma de esclarecimiento totalizador, capaz de reconciliar los polos dionisiaco y apolíneo de la experiencia humana. El análisis histórico y teórico sustenta la interpretación de *Las Bacantes* del Oficina como una síntesis contemporánea de la tragedia y una actualización del mito de Dionisio en la escena brasileña, donde el teatro se revela no sólo como espectáculo, sino como un ritual de conocimiento, creación y transformación.

Palabras clave: Teatro. Mito. Ilustración. Teatro Oficina. Dionisio.

Abstract

This dissertation investigates the relationships between myth, theatre, and enlightenment, taking as reference the production *The Bacchae* (1995) by Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, directed by José Celso Martinez Corrêa. The study traces a historical and conceptual path from Greek tragedy, where myth and reason coexisted in balance, through the modern disenchantment of the world and the critique of instrumental reason developed by the Frankfurt School, to the artistic and philosophical responses found in Nietzsche, Artaud, Brecht, and Jung. It combines philosophical, aesthetic, and symbolic perspectives, proposing a phenomenological-hermeneutic reading of art as a totalizing form of enlightenment capable of reconciling the Dionysian and Apollonian dimensions of human experience. The historical and theoretical analysis supports the interpretation of Oficina's *The Bacchae* as a contemporary synthesis of tragedy and a renewal of the myth of Dionysus in Brazilian theatre, in which the stage becomes not merely a spectacle but a ritual of knowledge, creation, and transformation.

Keywords: Theatre. Myth. Enlightenment. Teatro Oficina. Dionysus.

Lista de figuras

Figura 1 – A "Escolinha de Teatro".....	24
Figura 2 – Duelo de Titãs.	27
Figura 3 – Zé Celso ao centro; eu à direita, em primeiro plano.	37
Figura 4 – Primeira apresentação de <i>As Bacantes</i> , 1995.....	37
Figura 5 – Painel ABRACE.	40
Figura 6 – Projeto de encenação <i>Eros e Psique</i>	41
Figura 7 – Flávio Arciole e Eduardo S. Bernardt, <i>Deus Lhe Pague</i> , 2021.	42
Figura 8 – Programa de <i>As Bacantes</i> , 1996.....	91
Figura 9 – Teatro Oficina: pista, galerias, jardim e vidraça.	92
Figura 10 – Primeira temporada do Oficina amador.	95
Figura 11 – A coroa de hera.	97
Figura 12 – Cartaz de <i>A Incubadeira</i> , 1959.	98
Figura 13 – Renato Borghi e Liana Duval.....	98
Figura 14 – Programa da peça <i>Fogo Frio</i> , 1960.....	102
Figura 15 – <i>Fogo Frio</i> : Jairo Arco e Flexa, Homero Capozzi e Alzira Cunha, 1960. .	102
Figura 16 – <i>A Engrenagem</i> : Annik Malvil e Luiz Vergueiro.....	103
Figura 17 – <i>A Engrenagem</i> , 1960.....	103
Figura 18 – Croqui de Edson Elito para projeto de Joaquim Guedes.....	107
Figura 19 – Cacilda Becker na fundação do Teatro Oficina	108
Figura 20 – Programa de <i>A Vida Impressa em Dólar</i>	110
Figura 21 – Filipeta de divulgação de <i>A Vida Impressa em Dólar</i> , 1961.	113
Figura 22 – Verso do folder de <i>As Bacantes</i> , 1995.	113
Figura 23 – Penteu paga Dioniso com ouro.	113
Figura 24 – Penteu paga Dioniso com diamantes.....	113
Figura 25 – <i>Um Bonde Chamado Desejo</i> , 1962.....	115
Figura 26 – <i>Todo Anjo é Terrível</i> , 1962.....	116
Figura 27 – Recorte de uma divulgação de <i>Quatro Num Quarto</i> , 1962.	116
Figura 28 – <i>Pequenos Burgueses</i> : Renato Borghi, Lípia Araújo, Ety Fraser, Célia Helena, Liana Duval, Fernando Peixoto e Luiz Linhares, 1963.....	119
Figura 29 – Página 48 do texto de <i>As Bacantes</i> adaptado pelo Teatro Oficina.....	123
Figura 30 – Cartaz de <i>Andorra</i> , 1964.....	126
Figura 31 – Projeto de cenário para <i>Andorra</i> , 1964.	126

Figura 32 – Cena de Andorra em meio às plateias do Oficina, 1964.	126
Figura 33 – Cartaz <i>Os Inimigos</i> , 1966.	129
Figura 34 – Maquete mecanizada para <i>Os Inimigos</i> , 1966.	129
Figura 35 – <i>Os Inimigos</i> do Oficina no palco do TBC, 1966.	130
Figura 36 – Divulgação de <i>O Rei da Vela</i> , 1967.	133
Figura 37 – <i>O Rei da Vela</i> , 1967.	134
Figura 38 – Divulgação, 1967.	134
Figura 39 – <i>O Rei da Vela</i> , 1967.	134
Figura 40 – Página do programa de <i>O Rei da Vela</i> , 1967.	136
Figura 41 – Cartaz de <i>Terra em Transe</i>	137
Figura 42 – Fotogramas de <i>Terra em Transe</i> , 1967.	137
Figura 43 – Caetano V. veste o <i>Parangolé P4 Capa nº1</i> de Hélio Oiticica, 1968.	137
Figura 44 – Capa do disco manifesto <i>Tropicália Ou Panis Et Circencis</i> , 1968.	137
Figura 45 – Abaporu, 1928.	139
Figura 46 – Antropofagia, 1929.	139
Figura 47 – Elenco folião Uzyna Uzona em tíaso carnavalesco.	140
Figura 48 – O carro de Dioniso entra no Teat(r)o Oficina.	141
Figura 49 – Marieta Severo, Antonio Pedro Borges, Heleno Prestes e outros, <i>Roda Viva</i> , 1968.	148
Figura 50 – Programa de <i>Roda Viva</i> , 1968.	148
Figura 51 – Flávio São Thiago (Capeta), Paulo César Pereio (Mané) e Coro, <i>Roda Viva</i> , 1968.	148
Figura 52 – Passeata dos 100 Mil. Da direita para a esquerda: Edu Lobo, Ítala Nandi, Arduíno Colasanti, Renato Borghi, Zé Celso, não-identificado, Caetano Veloso, Nana Caymmi, Gilberto Gil e Paulo Autran, 1968.	152
Figura 53 – Passeata dos 100 Mil. Da direita para a esquerda: Eva Wilma, Tônia Carrero, Odete Lara, Norma Bengell e Cacilda Becker, 1968.	152
Figura 54 – Jovem picha a fachada do Teatro Municipal do Rio durante a Passeata dos 100 Mil, 1968.	152
Figura 55 – A grade separando plateia e palco, <i>Galileu Galilei</i> , 1968.	155
Figura 56 – A cena “Carnaval em Florença”, feita pela ‘ralé’, <i>Galileu Galilei</i> , 1968. .	156
Figura 57 – Renato Borghi, Cláudio Corrêa e Castro e Fernando Peixoto, <i>Galileu Galilei</i> , 1968.	156
Figura 58 – Cartaz de <i>Na Selva das Cidades</i> , 1969.	161

Figura 59 – Cenário de Lina Bo Bardi para <i>Na Selva das Cidades</i> , 1969.....	162
Figura 60 – Orton Bastos e Renato Borghi, <i>Na Selva das Cidades</i> , 1969.....	163
Figura 61 – Ítala Nandi, primeiro nu frontal do teatro brasileiro, 1969.	164
Figura 62 – O nú em <i>As Bacantes</i> , 2016.	165
Figura 63 – <i>Trabalho Novo</i> no Campus da UnB, 15 maio 1971.	168
Figura 64 – Manifesto “DO TEATRO MORTO AO TE-ATO”.....	171
Figura 65 – Croqui de Lina Bo Bardi para cenografia de <i>Gracias, Señor</i> , 1972.	172
Figura 66 – Oficina Brasil, <i>Gracias, Señor</i> , 1972.....	173
Figura 67 – l Calçada do Teat(r)o Oficina na atualidade (2025).....	174
Figura 68 – <i>As Três Irmãs</i> , experiências com mescalina em Boracéia (SP). Teatro Oficina Samba, 1972.....	176
Figura 69 – Cartaz de <i>As Três Irmãs</i> baseado na mandala.	178
Figura 70 – Queima dos cenários de <i>O Rei da Vela</i> , 31 mar. 1974.....	182
Figura 71 – <i>Ensaio Geral do Carnaval do Povo</i>	186
Figura 72 – O ator Fred Steffen no papel de Penteu vestido como um representante do poder na contemporaneidade, <i>As Bacantes</i> , 2017.	192
Figura 73 – À esquerda, Zé Celso no papel de Tirésias em <i>As Bacantes</i> , 2017. À direita, Flávio de Carvalho em <i>Experiência nº 3</i> , 1956.....	196
Figura 74 – Teatro Oficina, O Terreyro Eletrônko.....	199
Figura 75 – Teatro Oficina e o vizinho “SS”.	201
Figura 76 – Dioniso Malandro.	204
Figura 77 – Parede de vidro sobre o jardim de Sêmele.	207
Figura 78 – O Palácio de Penteu, um mini palco à italiana.	210
Figura 79 – Cortinas de tule turvando a visão.	215
Figura 80 – Tirésias (à esquerda) e Hera (à direita). <i>As Bacantes</i> , 2016	216
Figura 81 – Sêmele. <i>As Bacantes</i> , 2016	216
Figura 82 – Página 58 do texto de <i>As Bacantes</i> adaptado pelo Teatro Oficina.....	217
Figura 83 – Página 51 do texto de <i>As Bacantes</i> adaptado pelo Teatro Oficina.....	218

Sumário

Prólogo: Esclarecimentos Introdutórios.....	17
1 – Lado A: autoBioretrajetografia.....	22
Comissão de Frente – <i>Alea Jacta Est</i>	22
Párodo – Coro de Aventureiros Cautelosos	23
Alato I – De pequenino é que se torce o pepino	23
Estásimo.....	25
Alato II – Na primavera é que se decide o verão	26
Estásimo.....	28
Alato III – Criança transcendente	29
Estásimo.....	31
Alato IV – Caminhando entre dois mundos	31
Estásimo.....	35
Alato V – De repente, Zé Celso e <i>As Bacantes</i>	35
Estásimo.....	38
Alato VI – Dioniso e Apolo: Coroados no Abraço.....	39
Êxodo.....	43
2 – Lado B: A Tensão Ininterrupta.....	44
2.01 – Mito, esclarecimento e rito	44
2.02 – Apolo	47
2.03 – Dioniso (ou Baco).....	48
2.04 – Teatro Grego	53
2.05 – Império Romano e Idade Média	59
2.06 – Renascimento.....	61
2.07 – Barroco	63
2.08 – Iluminismo	66

2.09 – Romantismo	68
2.10 – O Esclarecimento de Nietzsche	70
2.11 – O Mundo Desencantado	75
2.12 – A Inexorabilidade do Mito.....	80
2.13 – Síntese e fechamento: teatro, mito, e esclarecimento	88
3 – Lado C: <i>As Bacantes</i> na história do Oficina.....	90
O cio do Oficina: Gestando <i>As Bacantes</i>	93
1958	93
1959	97
1960	101
1961	107
1962	114
1963	117
1964	121
1965	128
1966	129
1967	131
1968	144
1969	159
1970	165
1971	167
1972	170
1973	180
1974	181
1975 – 1977	183
1978 – 1984	184
Dioniso emerge	188

4 – Lado D: Dioniso como resposta	191
4.01 – Operado por meio de <i>As Bacantes</i>	191
4.01 – O Terreyro Eletrônyko	198
4.02 – O Palácio de Penteu	209
4.03 – Théâtreon Clarus	213
Epílogo: Esclarecimentos Finais.....	228
Bibliografia	232
Referências metodológicas	232
Referências	232
Vídeos depoimentos.....	237
Figuras	238

Mas o que não é autobiográfico? Até uma tela...
Entre nós, quantos pintores já não se pintam,
pensando que estavam pintando a ponte do riacho?

Mario Quintana

Prólogo: Esclarecimentos Introdutórios

No contexto contemporâneo marcado pela secularização e desencantamento do mundo, que deu primazia à racionalidade científico-instrumental como forma dominante de apreensão da realidade, esta pesquisa investiga as relações entre teatro, mito e esclarecimento, tomando como objeto a encenação de *As Bacantes* (1995) do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona. A montagem é analisada a partir de sua inserção na trajetória histórica, estética e simbólica do grupo, compreendida como culminância de um percurso que dialoga com a tragédia grega, com a crítica moderna ao esclarecimento e com a permanência do mito como força ativa na experiência teatral.

Mais especificamente, o trabalho percorre, de modo histórico e conceitual, as transformações nas relações entre teatro, mito e esclarecimento desde a tragédia grega até a modernidade; analisa a trajetória do Teatro Oficina à luz dessas transformações, identificando procedimentos estéticos, simbólicos e éticos que se acumulam e se radicalizam ao longo de sua história; e desenvolve uma leitura hermenêutica da encenação de *As Bacantes* como experiência teatral simultaneamente simbólica, ritual e crítica.

Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa qualitativa que articula diferentes abordagens de modo coerente com seu objeto. Na base do trabalho, adota-se uma perspectiva *fenomenologia-hermenêutica*, conjugando a *fenomenologia transcendental* de Edmund Husserl (1859–1938), entendida como atenção à experiência tal como ela se manifesta, e a *hermenêutica* de Hans-Georg Gadamer (1900–2002), voltada à interpretação do sentido simbólico que emerge no encontro entre sujeito, obra e mundo. A essa perspectiva soma-se uma abordagem *histórico-dialética*, inspirada no materialismo histórico de Karl Marx (1818–1883), atenta às transformações sociais, filosóficas e estéticas que configuram o teatro como linguagem crítica e emancipadora; bem como uma leitura *mitopoética e arquetípica*, inspirada na psicologia analítica de Carl Gustav Jung (1875–1961), na qual o mito é compreendido como expressão simbólica do inconsciente coletivo e o teatro como o espaço de sua manifestação. Soma-se a esse arcabouço a antropologia clássica de Arnold Van Gennep (1873–1957), cuja teoria dos ritos de passagem fornece a estrutura analítica para compreender as crises, as transições e os marcos fundacionais do grupo. Através das categorias de separação, liminaridade e

agregação, a pesquisa investiga como os atos biográficos e coletivos do Oficina se convertem em ritos fundadores, operando a transição do diletantismo para a profissionalização e a transformação da vida em destino artístico.

O Capítulo 1 surgiu das atividades de trabalho do componente curricular *Cenas e Escritas: Memórias, Aprendizagens e Procedimentos da Criação*, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia (PPGAC/UFU), que estimula o exercício de uma *escrita criativa*. É um texto que assume deliberadamente uma abordagem autobiográfica. Nele, a subjetividade não é tratada como ruído, mas como método, especialmente por se tratar de uma pesquisa no campo das artes. Parto da minha experiência como artista, pesquisador e espectador, reconhecendo que a interpretação não emerge do vazio e nem da impessoalidade, mas de uma trajetória concreta, histórica e sensível, decisiva para a construção do sentido. O texto é escrito em primeira pessoa e constitui um percurso reflexivo em que o vivido se torna matéria de elaboração estética e filosófica.

Ainda sobre o primeiro capítulo, recorro à invenção de neologismos. O título, “*autoBioretrajetrografia*”, combina “autobiografia” com “trajetória” e a partícula latina *retro*, que significa “para trás” ou “em tempos passados”, porque se trata de um caminhar pelo passado a partir do presente, mas rompendo com a linearidade temporal em favor de uma concepção circular do tempo, em ressonância com o dito iorubá segundo o qual *Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje*.

Da mesma forma, forjei o termo “*alato*”, resultante da fusão entre “ala”, das escolas de samba, e “ato”, unidade estrutural da dramaturgia teatral.

Nessa livre criação de um desfile de memórias, absorvi estruturas dramáticas do carnaval, como o *abre alas* e a *comissão de frente*, articuladas a elementos da antiga tragédia grega: o prólogo, *πρόλογος* (*prólogos*), a primeira parte do drama grego, onde um ator expõe o tema que se desenrolará diante o público antes da entrada do coro; o párodo, *πάροδος* (*párodos*), a entrada e primeira intervenção do coro; o estásimo, *στάσιμον* (*stásimon*), cada uma das odes cantadas pelo coro em comentário ao episódio, *επεισόδιον* (*epeisódion*), que acabou de acontecer, apresentado aqui em letras de músicas da cultura pop/popular que estabelecem diálogos poéticos significativos com os assuntos expostos; e o êxodo, *ἔξοδος* (*éxodos*), o canto final de saída do coro.

O capítulo 1 assume, assim, a forma de um ensaio inspirado na criação dramatúrgica de Zé Celso para uma ópera-rock de carnaval, em que memória, música e pensamento se organizam como experiência cênica da escrita.

O Capítulo 2 desenvolve um percurso histórico e conceitual das relações entre teatro, mito e esclarecimento, desde a tragédia grega até as transformações do teatro moderno e contemporâneo. São examinados os momentos em que o equilíbrio trágico entre razão e mito se rompe — com o cristianismo, o iluminismo e a razão instrumental — e as respostas artísticas que emergem dessas rupturas: o romantismo, a filosofia de Nietzsche (1844–1900), as vanguardas do século XX e a psicologia simbólica de Jung. Nesse itinerário, surgem caminhos da cena moderna como a crueldade de Artaud, a dialética de Brecht e o absurdo de Beckett, compreendidas como respostas ao desencantamento provocado pelo racionalismo técnico. O capítulo se conclui com a reflexão sobre a “inexorabilidade do mito”, propondo que a experiência simbólica é condição de totalidade e de equilíbrio psíquico e cultural.

O Capítulo 3 analisa a encenação de *As Bacantes* do Teat(r)o Oficina à luz desse percurso, acompanhando a trajetória do grupo desde sua fundação, em 1958, até o encontro de Zé Celso com Dioniso no início dos anos 1980. A montagem é compreendida como síntese de um processo histórico-artístico que reconcilia Dioniso e Apolo, corpo e consciência, rito e crítica, configurando-se como uma experiência estética e simbólica que ultrapassa o racionalismo moderno e reativa a potência *mitopoética* do teatro através de uma visada fenomenológico-hermenêutica, configurando-o como uma forma de esclarecimento totalizante.

Como desdobramento do percurso de pesquisa, a *play-lista* é incorporada ao trabalho como uma camada estética e conceitual que prolonga a reflexão para o campo da escuta. Configura um meio legítimo de arte conceitual, pois opera segundo o princípio formulado por Sol LeWitt (1928–2007), para quem, na arte conceitual, a ideia ou conceito é o aspecto mais importante da obra (Lewitt, 2006). O que se propõe aqui é a *play-lista* como forma expandida de investigação estética e filosófica, desdobramento sensível da escrita e parte do próprio processo de pensamento.

Trata-se de um penetrável sonoro-musical, em sentido deslocado das proposições de Hélio Oiticica (1937–1980), convidando o leitor-ouvinte a atravessar um ambiente de escuta que participa da elaboração dos conceitos discutidos na dissertação. A *play-lista*

comenta o texto e prolonga-o, criando condições de experiência e reflexão que não se limitam ao discurso do texto escrito.

Sua lógica de organização deriva de uma prática curatorial entendida como seleção, interpretação e apresentação de materiais sonoros orientados por um eixo de sentido, constituindo uma experiência significativa e cognitiva. Tal prática aproxima-se das *mixtapes* analógicas, em fita K-7 e de suas versões digitais (*playlist*), bem como dos álbuns conceituais e das óperas rock, como *Tommy* (1969) do The Who, *The Dark Side Of The Moon* (1973) do Pink Floyd ou a “pseudo-ópera” *Gigante Negão* (1998) de Arrigo Barnabé, que articulam narrativa, dramaturgia e escuta como construção de mundo.

A ordem das faixas não é indiferente: ela compõe uma dramaturgia da escuta. Há relações de continuidade e fricção entre letras, timbres, ritmos e atmosferas; diálogos entre o fim de uma faixa e o início da seguinte; montagens que operam tanto por justaposição poética quanto por hipótese teórica. Ouvir é aqui um modo de pensar.

Ao mesmo tempo, esta play-lista participa da tradição da arte do cotidiano, em que fronteiras — entre vida e criação — tornam-se porosas. Sua existência neste trabalho decorre de uma experiência concreta de escrita, em que música, memória e pensamento se enredaram no próprio gesto da pesquisa. Assim, ela não é um apêndice ornamental, mas um desdobramento propositivo do percurso, oferecendo um modo de conhecimento que se dá pela escuta e pela temporalidade da música, uma continuação sonora e processual do pensamento.

Esta pesquisa não partiu da intenção de comprovar uma hipótese prévia, mas de acompanhar o campo de tensões de seus percursos e não se limita a comunicar resultados previamente constituídos, mas integra o próprio processo investigativo, funcionando como espaço de elaboração e produção de sentido.

Ao longo de todo o percurso, a dissertação busca identificar os momentos em que teatro e mito se reencontram, produzindo forças de esclarecimento que não se confundem com o esclarecimento redutor da *razão instrumental*, mas que reintegram pensamento e imaginação, ciência e rito, Apolo e Dioniso. Nesse sentido, *As Bacantes* do Teat(r)O Oficina não constitui apenas o objeto final da pesquisa, mas também o seu símbolo: a encenação de uma humanidade que, em meio ao caos moderno, procura reconciliar o indizível e o inteligível para reencontrar, no rito teatral, o poder criador do mito e a possibilidade de um esclarecimento emancipador.

Por fim, acionei a pesquisa como uma *máquina do desejo*¹, não como um movimento da carência, mas como o movimento de uma força potencial, produtiva e criativa, voltada à geração de conexões e sentidos. Uma máquina que opera no preparo de terreno para produzir o vinho de Dioniso que possa embriagar uma prática de teatro dialeticamente ordenada pela régua de Apolo, em direção à emancipação humana. Também, busco aprofundar e obter mais propriedade sobre o conhecimento teatral e contribuir com o entendimento do legado do encenador Zé Celso.

¹ *Máquina do desejo* é um conceito complexo da filosofia, desenvolvido por Gilles Deleuze (1925–1995) e Félix Guattari (1930–1992) na obra *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia I* (1972). Nela, os autores fazem uma crítica radical à maneira como a sociedade ocidental compreende o desejo e à psicanálise freudiana, que, segundo ambos, teria enquadrado o desejo em uma narrativa familiar e edipiana. Em contraposição, propõem uma ideia revolucionária do desejo, não como falta ou carência, mas como força produtiva e positiva. Nesse sentido, a “máquina” não é um objeto mecânico, mas um conjunto de conexões e fluxos que produzem novas ligações e possibilidades. O desejo, por sua vez, é entendido como uma força que conecta elementos, criando realidades em constante movimento. Juntos, Deleuze e Guattari desenvolveram a esquizoanálise, uma abordagem que propõe analisar o inconsciente e o social a partir do conceito de *máquina desejante*.

1 – Lado A: autoBioretrajetografia

Lanço aqui um olhar pelo retrovisor, com os olhos do presente, à procura do que me aproximou da arte e me (de)formou como apreciador, artista e pesquisador das artes.

Comissão de Frente – *Alea Jacta Est*²

Era uma grande sala cheia de pessoas de todos os tipos. E todos olhavam para uma cortina que as separavam em dois lados de espect-atores³. E todos tinham as suas escolhas. E todos se faziam a mesma pergunta: o que há por trás da cortina?⁴

*Relâmpago. Estrondo: Tupana*⁵! *Tupã!*

— Salva a mãe ou a criança?

— Salva a mãe. — Respondeu minha avó materna ao obstetra que a interpelou no momento do meu nascimento, no dia que, até então, a última encarnação de Dioniso, Jimi Hendrix, completava um ano de passamento, em 18 de setembro de 1971.

No Hospital e Maternidade Santa Clara, o trabalho de parto deu-se sem tempo para decisões prévias. Eu, com pressa em alcançar a luz; minha mãe, de 21 anos, talvez com receio em colocar a cria no mundo, não deu dilatação necessária a passagem. Aflição. Sedação total. Corte vaginal. Ainda não. Agonia. Fórceps. Puxa pela cabeça do rebento. Peleja... Passando. Rompendo... Finalmente... Todos salvaram-se.

— E tudo isso pra o quê? ... Mas, vou até o fim.

Pelo caminho, Dioniso nos desafia, sem opção de ignorar, de combater ou de negar, à obrigação de descobrir, de cultivar e de desenvolver a sabedoria, a fim de, às paixões, dar a boa medida, mirando alcançar a plenitude da vida e não cair em danação.

² *Alea Jacta Est* é um termo em latim que significa “a sorte está lançada”.

³ [...] “todos os seres humanos são atores, porque agem, e espectadores, porque observam. Somos todos ‘espect-atores’” (Boal, 2015, p. 13)

⁴ O parágrafo é uma livre adaptação de uma livre tradução da letra da música “Born, Never Asked” publicada no álbum musical “Big Science” de 1982 de autoria da artista Laurie Anderson.

⁵ Tupana ou Tupã, conforme Câmara Cascudo, “o vocábulo daria apenas a imagem do trovão [...] é um deus criado pela catequese católica no século XVI [...]. Tupana não passa de mãe do trovão, tida na mesma consideração que as outras mães, mas porque mãe de cousas que o indígena não precisa, que dispensa, é uma mãe que não se honra nem se festeja [...]. [...] todas as outras mães tem danças e festas [...]. Tupana [...] é o deus cristão, e a adaptação é dos antigos missionários, que, ao mesmo tempo que traduziram por diabo Jurupari, traduziram Tupana por Deus”. (Cascudo, 1972, p. 882)

Párodo – Coro de Aventureiros Cautelosos

Let's Paly That

(Jard Macalé/Torquaqto Neto)

quando eu nasci
um anjo louco muito louco
veio ler a minha mão
não era um anjo barroco
era um anjo muito louco, torto
com asas de avião

eis que esse anjo me disse
apertando minha mão
com um sorriso entre dentes
vai bicho desafinar
o coro dos contentes
vai bicho desafinar
o coro dos contentes
let's play that

Alato I – De pequenino é que se torce o pepino

Orgulhosamente, minha mãe é mãe solteira, criou-me na casa de meus avós maternos e iniciou-me nas artes. Ela ensinou-me os primeiros passos na música, em um órgão Hering San Remo PR-5000 de 31 teclas, que me presenteou no Natal de 1976.

Na infância, brincar foi um grande *inventamento*: inventava faz de conta, inventava brincadeiras e inventava brinquedos e até os construía. Quando, na escola, inventaram fazer teatro e nos explicaram como seria, pensei então com meus botões:

— Ah! Teatro é quando a gente brinca para os outros assistirem.

Era 1981, contava quase 10 anos de idade e a escola decidiu que minha turma encenaria uma peça teatral como parte de uma celebração da estação das flores. — Na Grécia clássica, a Grande Dionisiaca, um grande festival cívico de teatro, marcava o início da primavera.

A professora-ensaiadora tomou um texto apropriado e experimentou leituras com cada aluno em vários personagens. Não lembro o título e nem de outros detalhes, mas recordo bem quão entusiasmado me senti. Eu sabia quase todas as falas, embora recebi um papel secundário: o Sapo.

O protagonista escolhido parecia viver um inverno interior. Nos ensaios, demonstrava muitas dificuldades e a professora-diretora pelejava para arrancar dele algum sopro de vida cênica. Eu me perguntava: por que não trocar os papéis?

No dia da apresentação, o protagonista deu as primeiras falas, tropeçou em outras, ficou mudo e o silêncio, como noite sem Lua, cobriu tudo. Foi então que, impulsionado pelas tensões dionisiaco-apolíneas, saí saltando até a professora-encenadora e cochichei

uma solução em seu ouvido. Recebi o sinal verde e improvisei uma fala que deu passagem ao Sol. Seguirmos com a apresentação até o fim.

Aquele instante de embate com o imprevisto revelou-me, mais tarde, a compreensão da potência criadora do teatro que, no risco, se reinventa no imprevisto, fazendo irromper do caos uma nova ordem.

Pouco tempo depois, o teatro permaneceu para mim como um brinquedo. Em 1982, a Editora Abril Cultural lançou a coleção *Taba*⁶ que publicou livretos com histórias ilustradas e dramatizadas em áudio gravado num disco de 7 polegadas. Cada volume trazia ainda quatro páginas reservadas para a sessão “Escolinha de Teatro”, que estimulava o aprendizado teatral por meio de atividades lúdicas com objetos caseiros e o envolvimento dos amigos, Mergulhei de cabeça e coração na brincadeira do teatro!

Figura 1 – A “Escolinha de Teatro”.



Fonte: Santos, 1982.

Coloquei na cabeça que vou ser uma pessoa da criatividade. Então, quando me perguntavam o que eu queria ser quando crescer, respondia:

⁶ A Coleção Taba, coordenada pela atriz e escritora Sônia Robatto, dirigiu-se ao público infantil apresentando textos escritos por Joel Rufino dos Santos, Ana Maria Machado, Ruth Rocha, Ilo Krugli, Maria Clara Machado, Sylvia Orthof, Memélia de Carvalho, Magui, Myrna Prinsky e Luis Camargo, Cristina Porto, com músicas compostas e/ou interpretadas por artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso, Elis Regina, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, Secos e Molhados, Nara Leão, Ney Matogrosso, João Gilberto, Walter Franco e outros. O projeto lançou 40 fascículos entre 1982 e 1983. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Coleção_TABA>. Acesso em: 01 abr. 2024.

— Engenheiro.

Na caixola de minhas ideias, o engenheiro é um artista porque cria, inventa, projeta e realiza. Ainda não conhecia, mas descobriria quem combinasse engenharia, arte e ciência, como o italiano Leonardo da Vinci (1452-1519) e o brasileiro Cildo Meireles (1948).

Da Vinci aventurou-se na pintura, escultura, música, poesia, matemática, física, química, botânica, anatomia, engenharia e arquitetura. Sua lista de interesses demonstra como arte e ciência estavam indissociadas em seu pensamento. [...] Cildo [...] “é um paradigma de artista plástico e sua relação com ciência, natureza e cultura”, disse Herkenhoff, “expandiu o campo da arte, para contaminá-lo com o pensamento científico. Ao mesmo tempo, ele conduziu a ciência a instâncias que o racionalismo não alcançaria” (Neto, 2019).

Estásimo

A Gaivota

(Gilberto Gil)

Gilberto Gil

Gaivota menina
De asas paradas
Voando no sonho
D'águas da lagoa

Gaivota querida
Voa numa boa
Que o vento segura
Voa numa boa

Gaivota na ilha
Sem noção da milha
Ficou longe a terra
Gaivota menina

Gaivota querida
Voa numa boa
Que o alento segura
Voa numa boa

Gaivota, te amo e gaivotaria sempre em ti
Gaivotar seria poder te eleger para mim
Eu te quero, e se fosse o caso, queria mais ainda
Ser, eu mesmo, gaivota sobre mim
Sobrevoar meus temores, meus amores
E alcançar o alto, alto, o mais alto dos teus sonhos
Dos teus sonhos de subir

De subir aos ares
Gaivota querida
Gaivota menina
Pousa perto de mim

Alato II – Na primavera é que se decide o verão

Em 1984, com 13 anos de idade, minha formação cultural se alargou para além da cultura pop-midiática até então absorvida pelas *mass media*. Minha mãe, que trabalhava em uma confecção nas funções de modelista, cortadeira e gerente, também atuava como cantora contralto no Coral da UFU e passou a me levar em todos os ensaios justamente quando estava sendo preparada, no palco do Teatro Rondon Pacheco, a *mise-em-scène*⁷ da ópera *Cavalleria Rusticana* (1890) de Pietro Mascagni (1863-1945) com direção cênica e canto soprano solista de Edmar Ferretti (1936).

Estando naquele teatro, pude circular livremente e conhecer com muita curiosidade e interesse todos os cantos, camarins, coxias e sala técnica. Também, espreitei àqueles ensaios com grande entusiasmo que logo transbordou em chamado. Num certo dia, como se já não fosse um imenso prazer apenas estar ali, o tenor solista e cenógrafo, Flávio Arciole⁸, antigo conhecido de minha mãe dos tempos que trabalharam juntos na função de enfermeiro no hospital da UFU que, como um mestre iniciador, me convocou para entrar na cena. E lá fui eu, orgulhoso e feliz, na figuração de coroinha, cumprir mais uma iniciação ao teatro.

E teria mais.

Numa ópera, os elementos cênicos, música, canto, atuação, figurino, cenografia, luz e o todo da cena, se integravam, caracterizando uma *gesamtkunstwerk*⁹, uma

⁷ A *mise-enscène* (“colocar em cena” ou “encenação”, em francês) trata-se de um conjunto de práticas sobre a cena que vinham se desenvolvendo ao longo do tempo e foram reunidas pela primeira vez na segunda metade do século XIX pelo alemão Jorge II de Saxe-Meiningen (1826 – 1914) para as montagens teatrais de seu grupo, a Trupe de Meiningen, de forma a compor os elementos da cena em um todo coerente.

⁸ Flávio Arciole (1951), natural de Uberlândia, onde sempre residiu e desenvolveu sua carreira artística. Iniciou no teatro aos 17 anos, em 1968, no Grupo de Teatro do SESC-Uberlândia (GTS), que, nos anos 1970, passou a se chamar Grupo Doris Cunha Melgaço. Atuou também no Grupo Cinteartes, ligado ao Conservatório Estadual Cora Pavan Caparelli, sob direção de Guilherme Abrahão, destacando-se na montagem de *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca (1898–1936). Entre 1976 e 1977, dirigiu o grupo de teatro dos alunos do Curso de Medicina da UFU, encenando *Os Fuzis da Senhora Carrar*, de Bertolt Brecht (1898–1956), e *Ponto de Partida*, de Gianfrancesco Guarnieri (1934–2006). Entre 1978 e 1982, cursou a graduação em Artes e Música da UFU. Obteve grande sucesso com o monólogo *Apareceu a Margarida*, de Roberto Athayde (1949), dirigido por Abílio Tavares. Como cantor tenor solista do Coral da UFU, participou das óperas *Cavalleria Rusticana*, *I Pagliacci*, *O Guarani* e *La Traviata*, sob direção de Edmar Ferretti. Cantou também ao lado da artista Cida Moreira, em apresentação no Estação Cultura. No carnaval, foi carnavalesco da Escola de Samba Tabajaras, conquistando o primeiro lugar nos desfiles de Uberlândia durante treze anos consecutivos. Atuou em diversas celebrações religiosas, como na direção da *Paixão de Cristo* realizada pela Catedral de Santa Terezinha. Mantém em sua residência uma oficina de cenografia e figurino. Em 2025, completa 57 anos de atividade artística ininterrupta, marcada pela generosidade e pela ausência de vaidade.

⁹ *Gesamtkunstwerk* (“obra de arte total”, em alemão) refere-se a obras de arte que integram diferentes linguagens artísticas em um todo coeso. O termo foi popularizado pelo compositor Richard Wagner; ele

experiência estética completa e imersiva, em contraste com o caráter fragmentado e consumista da cultura de massa comum em que vivemos ordinariamente. Esse contraste se tornava ainda mais evidente em meu círculo social fora do teatro, pois o envolvimento com a ópera provocava reações de estranhamento. Mas não me abatia; ao contrário, despertava em mim um distanciamento crítico estimulante em relação ao que se julga como normalidade e se cobra como enquadramento social, o que seria um ponto determinante nos meus interesses e nos projetos artísticos e culturais que viria a conceber e a abraçar.

Figura 2 – Duelo de Titãs.



Fonte: Acervo do autor. Autoria própria, 2015.

Já imbuído de um senso crítico mais desenvolvido, no sentido de procurar perceber e compreender processos sociais frequentemente velados dos *meios de comunicação de massa*, participei em 2015, da exposição coletiva Polisfônica, organizada pelo Núcleo de Linguagem da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design da UFU, com o trabalho *Luta de Titãs*, uma colagem digital animada, exibida em uma tela de tubo e gerada por um computador aberto expondo seus componentes. A imagem apresenta um mapa da região central da cidade de Uberlândia (MG) apontando a localização de emissoras de rádio e dois personagens: o titã Prometeu, o portador do

acreditava que, na Grécia clássica, a tragédia grega reuniu todas as artes e almejou que a ópera realizasse tal procedimento estético sem hierarquia de linguagem (Silva, 2024).

fogo, símbolo do conhecimento, da civilização e do avanço tecnológico, que o roubou dos deuses para entregar à humanidade, e Pinóquio, figura associada à mentira, à imaturidade e à impulsividade, mas também à jornada de transformação rumo ao autoconhecimento e ao amadurecimento. Ambos, representados com cabeças de rádio, confrontam-se em um embate simbólico. Numa possível leitura, a obra apresenta uma disputa cultural e política pelo poder da comunicação enquanto uma força de emancipação ou de alienação, bem como, do papel da tecnologia enquanto instrumento de libertação ou dispositivo de manipulação.

Estásimo

Geração Coca-Cola

(Renato Russo)

Legião Urbana

quando nascemos fomos programados
a receber o que vocês
nos empurraram com os enlatados
dos usa, nove às seis

desde pequenos, nós comemos lixo
comercial e industrial
mas agora chegou a nossa vez
vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês

somos os filhos da revolução
somos burgueses sem religião
somos o futuro da nação
geração coca-cola

depois de vinte anos na escola
não é difícil aprender
todas as manhas do seu jogo sujo
não é assim que tem que ser

vamos fazer nosso dever de casa
e aí então, vocês vão ver
suas crianças derrubando reis
fazer comédia no cinema com as suas leis

somos os filhos da revolução
somos burgueses sem religião
somos o futuro da nação
geração coca-cola

Não Vou Me Adaptar

(Arnaldo Antunes)

Tiãs

eu não caibo mais nas roupas que eu cabia
não encho mais a casa de alegria
os anos se passaram enquanto eu dormia
e quem eu queria bem me esquecia

será que eu falei o que ninguém ouvia?
será que eu escutei o que ninguém dizia?
eu não vou me adaptar, eu não vou me adaptar

eu não tenho mais a cara que eu tinha
no espelho essa cara já não é minha
que quando eu me toquei, achei tão estranho
a minha barba estava desse tamanho

será que eu falei o que ninguém ouvia?
será que eu escutei o que ninguém dizia?
eu não vou me adaptar, eu não vou me adaptar
não vou me adaptar, eu não vou me adaptar

Alato III – Criança transcendente

Tomei conhecimento da história do meu parto aos 15 anos de idade. Estava entre familiares, resmungando algo contra minha mãe, quando, de súbito, fui interrompido pela voz firme de minha avó:

— Bolostrô¹⁰!

Tal corte constrangeu-me ao silêncio. Em seguida, ela revelou-me os acontecimentos do meu nascimento como um chamado para que eu tivesse mais respeito e consideração por minha mãe. Inicialmente, fiquei surpreso; depois, pensativo. Não me senti culpado pela complicação do parto, mas, percebi que o fato carregava um valor simbólico a ser desvelado. E qual seria o significado?

Por volta dos meus 21 anos, já interessado pela psicologia analítica, ou psicologia complexa, fundada por Carl Gustav Jung, e pelas leituras sobre mitologia, compreendi que, entre o sonho e a embriaguez do mito, brotam os significados que dão sentidos às experiências individuais e coletivas.

Por exemplo, entre os povos originários desse território que hoje chamamos de Brasil, os Mundurucu consideram que as atividades exercidas pelos pais ao longo da gestação são responsáveis por facilitar ou dificultar o trabalho de parto (Scopel, 2014).

Na mitologia grega, da qual também somos herdeiros pela colonização portuguesa, Palas Atená, a deusa da civilização, da sabedoria, da estratégia militar, das artes, da justiça e da habilidade, é filha partenogênica de Zeus, o deus supremo. Seu nascimento, na versão mais conhecida do mito, ocorre quando o deus dos deuses, acometido de uma dor de cabeça insuportável, pede a Hefesto, deus do fogo e da forja, que lhe abra a cabeça com um golpe de machado. Dela salta a deusa Atená já adulta e armada; a violência do gesto simboliza força e sabedoria (Brandão, 1986b).

Da herança afrodiaspórica, constituímos uma mitologia afro-brasileira própria, na qual, como se sabe popularmente, um parto violento pode ser um indicativo de resistência contra desafios e de busca por um renascimento espiritual.

¹⁰ “Bolostrô” é uma palavra que significa “bola pequena” e conota “insignificância”.

Na mitologia judaico-cristã, conforme se pode interpretar pertinentemente dos textos do Gênesis 13:16 e de João 16:21, o parto doloroso é uma metáfora para descrever o sofrimento e a dor que antecedem a chegada de algo novo e significativo no mundo.

O mito não tem sentido literal, interpretá-lo é um desafio e um ato de relativa proximidade com a arte. Conforme Jung, a racionalização do mito leva à banalidade e, por ser símbolo dotado de uma carga emocional, não pode ser totalmente apreendido pelo intelecto (Storr, 1973). Assim, para além da instância racional, os mitos de nascimento esclareceram o significado do meu parto ainda que o mistério permaneça instigante. O essencial é que, diante do mito, não somos reduzidos a um amontoado de átomos e reações químicas determinados apenas por relações físicas de causas e efeitos. Pelo contrário: ao admitirmos ultrapassar o alcance da racionalidade, o significado e o sentido mítico genuíno podem se estabelecer plenamente satisfatório.

As ideias de Jung exercem forte influência em meu pensamento, sobretudo a sua crítica ao reducionismo, a tendência de explicar fenômenos complexos apenas por seus componentes mais simples, ignorando interações e significados mais amplos. Para Jung, a psique humana é muito mais do que a soma de processos biológicos ou condicionamentos sociais: os conteúdos inconscientes, os símbolos, os mitos e as experiências espirituais são fundamentais na formação da personalidade, na saúde e no desenvolvimento psicológico. Os movimentos da psique, no *processo de individuação*, orientam-se para uma síntese que integra consciente e inconsciente, feminino e masculino, luz e sombra, racional e emocional, enfim, todos os aspectos da vida subjetiva do indivíduo em um centro totalizante.

Da mesma forma, transladando para o campo do conhecimento, Jung, embora não tenha formulado um sistema epistemológico no sentido estrito, propõe uma conciliação entre a objetividade e a subjetividade, já que ambas expressam aspectos parciais da realidade, abrindo espaço para que a ciência dialogue com a arte, a filosofia, a religião e outros campos da atividade humana, que são compreendidos como empreendimentos autênticos e não como meros substitutos do sexo (como em Freud) ou do poder (como em Adler). Assim, a humanidade não é necessariamente reduzida à condição de eterna imaturidade e a arte é reconhecida e abordada em sua legitimidade própria.

Estásimo

Synchronicity

(Sting)

The Police

with one breath, with one flow
you will know
synchronicity

a sleep trance, a dream dance
a shared romance
synchronicity

a connecting principle
linked to the invisible
almost imperceptible
something inexpressible
science insusceptible
logic so inflexible
causally connectable
yet nothing is invincible
if we share this nightmare
then we can dream
spiritus mundi

if you act, as you think
the missing link
synchronicity

we know you, they know me
extrasensory
synchronicity

a star fall, a phone call
it joins all
synchronicity

it's so deep, it's so wide
your inside
synchronicity

effect without a cause
sub-atomic laws, scientific pause
synchronicity

com uma respiração, com um fluxo
você saberá
sincronicidade

um transe do sono, uma dança do sonho
um romance compartilhado
sincronicidade

um princípio de conexão
ligado ao invisível
quase imperceptível
algo inexprimível
ciência insuscetível
lógica tão inflexível
causalmente conectável
ainda nada é invencível
se compartilhamos este pesadelo
então podemos sonhar
spiritus mundi

se você age como pensa
o elo perdido
sincronicidade

nós te conhecemos, eles me conhecem
extrassensorial
sincronicidade

uma estrela cadente, um telefonema
ele une tudo
sincronicidade

é tão profundo, é tão vasto
seu interior
sincronicidade

um efeito sem uma causa
leis sub-atômicas, pausa científica
sincronicidade

Alato IV – Caminhando entre dois mundos

O contato com a ópera levou-me, em 1985, a estudar piano no Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli. Paralelamente, realizei um curso de programação em informática. Posteriormente, entre 2022 e 2025, atuei profissionalmente prestando o serviço de design gráfico, atendendo quase exclusivamente à demanda de

projetos artístico-culturais como o grupo Emcantar. Além disso, apliquei meus conhecimentos em informática em duas iniciativas: a) o projeto Memória do Rádio (2013–2025), idealizado pelo amigo Newton Dângelo, no qual desenvolvi um banco de dados destinado a abrigar informações dos acervos discográficos do Centro de Documentação em História (CDHIS/UFU); e b) o projeto rádioBURITI (2005–2007), com o Grupo TATURANA, para criar uma plataforma de streaming de uma web-rádio.

Depois de duas investidas, o intento de ser engenheiro elétrico não passou no vestibular. Então, no segundo semestre de 1993, ingressei no curso de Matemática (UFU) e fui até o fim, me formei em abril de 2002 na modalidade licenciatura. Gostava da Matemática, mas, do curso... Vivia metido com infindáveis atividades culturais e artísticas e etc.

Produzi, dentro do espírito punk D.I.Y (*Do It Yourself*, “Faça Você Mesmo” em português), o *fanzine*¹¹ *revolver*, nome que tem origem em três referências, do título do disco dos Beatles lançado em 1966 e do disco de Walter Franco lançado em 1975, ambos com o nome “revolver”, e da música gravada por Milton Nascimento em 1970, *Durango Kid*¹²: “esse jornal é meu revólver, esse jornal é meu sorriso”; produzi e apresentei programas de rádio, dentre eles, com veiculação pela rádio Universitária de Uberlândia (107,5 FM), o *Rock Em Revista* (26 de abril de 1992–1993), com a locução do Álvaro Jr.¹³ (o Physico)(1956–2022), que conheci como técnico de som no tempo da ópera, e o *escombro* (21 de novembro de 1998–2008); junto ao autointitulado agitador cultural e amigo, Lu de Laurentiz¹⁴, fui curador da exposição *Capas de Discos em Exposição*, que aconteceu entre 13 e 31 de dezembro de 1993 na Galeria Lourdes Saraiva anexa ao Teatro Rondon Pacheco, e que, em 1994, viajou para Campinas (SP) e Franca (SP); com o Grupo TATURANA¹⁵ (1998–2008), produzi dois outros projetos: a ESCOMBRÁSTICA

¹¹ O *fanzine* (neologismo inglês que une “fan” (fã) e “magazine” (revista), significando literalmente “revista de fã”) é uma publicação artesanal, de baixo custo e circulação restrita, geralmente produzida com recursos simples como colagens, fotocópias e montagens gráficas. Caracteriza-se como gênero textual híbrido, combinando narrativas, ilustrações e outros formatos de modo livre e criativo, funcionando como alternativa à mídia convencional (Chagas, 2006).

¹² Composição de Toninho Horta e Fernando Brant, 1970.

¹³ Álvaro Júnior (Álvaro Fonseca e Silva Júnior, ou, o Físico) foi formado em Economia e trabalhou como pesquisador no Instituto de Economia e Relações Internacionais (IERI) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), também foi técnico de som do Coral da UFU, radialista apresentador dos programas Sala dos Espelhos e 107 Jazz pela Rádio Universitária FM de Uberlândia. Disponível em <<https://uberground.com.br/alvaro-junior-apresentador-da-sala-dos-espelhos-por-mais-de-30-anos-morre-em-uberlandia/>>. Acesso em 11 ago. 2025.

¹⁴ Currículo Lattes disponível em <<http://lattes.cnpq.br/7362972303644174>>

¹⁵ Fui, em 1998, membro fundador do Grupo TUTARUNA junto à Cláudio Alberto dos Santos, então aluno do curso de graduação em história da UFU, depois, professor substituto no curso de teatro da UFU entre

(1994–2007), uma pequena mostra de bandas autorais, e a rádioBURITI (2005–2007) que atuou em duas frentes, por um lado manteve uma web-rádio direcionada à veiculação de músicas de artistas locais autorais do rock e da MPB, e por outro, ministrava oficinas abertas à comunidade para a produção radiofônica veiculadas pelo *escombros*; participei do grupo cênico-musical Mboitá (2000–2001); integrei bandas autorais tocando teclado e computador como a Antena Buriti (2002–2007), influenciada pelo anarquismo de Hakim Bey¹⁶, e a Nave Vaga (2008–2025) que lançou em 2010 o álbum *Ternura Inox*¹⁷, tudo sempre envolvido com a contracultura e a mestiçagem cultural-estética baseada no *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão¹⁸, no *manguebit*¹⁹ liderado por Chico Science & Nação Zumbi e na antropofagia cultural da tropicália.

Foi caminhando entre o objetivo (área de “exatas”) e o subjetivo (artes) que, dentre as escolhas que o currículo permitia, cursei a optativa Filosofia da Matemática com o professor Dr. Marcio Chaves-Tannús, na qual estudamos o livro *A Prova de Gödel*²⁰ escrito por Ernest Nagel e James Roy Newman (1973). Em 1931, com 25 anos de idade, Gödel publicou os *Teoremas da Incompletude* demonstrando que, ao contrário do que comumente se pensa, a matemática não é perfeita do ponto de vista da lógica, porque a matemática é um sistema incompleto, quer dizer, possui resultados verdadeiros que não podem ser provados pela própria matemática, caso contrário, ela seria inconsistente, quer

2001 e 2003 e, hoje, é professor no Curso de Teatro da Universidade Federal de São João Del Rei, Ana Bernardes que seguiu carreira no estudo e ensino das letras, Ênio Bernardes que fundaria o grupo musical Porcas Borboletas e Marco Túlio Moraes que é sócio proprietário da Moinho Cultural, produtora cultural realizadora do Fundinho Jazz Festival na cidade de Uberlândia. Posteriormente, o grupo contou com Dorivaldo Otoni, o Dori, que hoje é Terapeuta na empresa UCCAI e Técnico em Assuntos Educacionais na Universidade Federal de Goiás (UFG) e, por fim, do Getúlio Ribeiro, que é professor de História na Escola de Educação Básica da UFU (ESEBA).

¹⁶ Hakim Bey, tal como se revelaria depois de algum tempo, é o pseudônimo de Peter Lamborn Wilson (20 de out. de 1945–22 de maio de 2022), um estadunidense historiador, escritor, poeta, pesquisador do Sufismo, pesquisador da organização social dos piratas do século XVII e teórico anarquista.

¹⁷ O álbum *Ternura Inox* (2010) da Nave Vaga está disponível em < <https://open.spotify.com/intl-pt/album/4PfGQVirYyZmOuFscAEcia?si=dszrCAL6S7i4wMD-zOQXyw> >.

¹⁸ O Grupo Galpão apresentou sua versão de *Romeu e Julieta* de Shakespeare (1564–1616) em Uberlândia (MG), no Campus Santa Mônica da UFU, no dia 14 de abril de 1994, como parte da programação da primeira reunião especial da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência - SBPC com o tema “O Cerrado e o Século XXI: O Homem, A Terra e A Ciência”.

¹⁹ O *manguebit* (Chico, 1997) surgiu em Recife, em 1991, como reação crítica à estagnação cultural. Sua figura central foi Chico Science (13 de mar. de 1966–2 de fev. de 1997) e o manifesto do movimento, Caranguejos com Cérebro, foi escrito por Fred 04, vocalista da banda Mundo Livre S/A. O ecossistema do mangue, com sua grande diversidade de organismos em convívio, foi tomado como símbolo do movimento, traduzindo sua estética antropofágica, aludindo tradição e modernidade, por meio da chamada “ciência de Chico”: a mestiçagem das alfaías, do maracatu, do coco, da ciranda e de outros ritmos tradicionais com o rock, o hip hop, o funk e a música eletrônica. Essa hibridização também se estendeu à moda, à dança, ao design gráfico e ao comportamento, articulando o popular e o pop em novas formas de criação cultural.

²⁰ Gödel (1906–1978) foi um filósofo, matemático e lógico austríaco que aos 5 anos de idade foi apelidado pela mãe de “Herr Warum”, em português, “Sr. Por quê”.

dizer, possuirá resultados contraditórios, falsos e verdadeiros ao mesmo tempo, o que não seria um problema para o objetivo persuasivo dos sofistas, mas um grande problema para a humanidade, devido às aplicações práticas da matemática. Esclareceu-se que a nossa via de acesso e validação ao conhecimento matemático, o sistema dedutivo lógico, não consegue provar todos os resultados matemáticos, e não se sabe qual conhecimento seria capaz de fazê-lo. Portanto, a matemática é maior que a lógica. Por exemplo, a conjectura de Goldbach proposta no dia 7 de junho de 1742, dizendo que todo número par inteiro e maior que dois pode ser escrito como a soma de dois números primos, ainda não foi definitivamente provada como verdadeira ou falsa. Sabemos que é válida até certo número, mas, permanece uma incerteza. Essa é uma das situações que jogam por terra a ideia simplista da matemática enquanto “ciência exata”. Daí, se o pensamento lógico dedutivo não consegue alcançar todo o conhecimento, o que conseguiria? A resposta do físico matemático Roger Penrose (1931) é: a intuição. Para mim, isso representou o relaxamento no peso dado à razão, o que não significa descartá-la ou aceitar qualquer bobagem, mas que a incerteza sem soberba, é fundamental. Ideias como *certeza absoluta*, *precisão total*, *verdade suprema* e afins, são crenças falaciosas decorrente de uma imaginação e um pensamento ainda simplistas e não devem ser admitidas na ciência, arte, religião, política, ou em qualquer área da experiência humana, assim como a crença em uma verdade única é o princípio espiritual da origem dos males — tal como o fascismo.

Com meu crescente interesse nas artes plásticas, e para completar a carga horária obrigatória das optativas do curso de matemática, me matriculei, em 1996, numa disciplina do Curso de Artes Plásticas, “Os contemporâneos (a partir de 1960)”, ministrada pelo professor Marco Andrade. Conheci o Marco através do amigo e professor do curso de arquitetura, Luís Eduardo Borda, quando os dois dividiam moradia. O Marco trouxe, para o curso de artes da UFU, um aprofundamento da arte contemporânea contribuindo para uma visão anti-inocente e para o alargamento conceitual do fazer artístico — formação da qual me reconheço profundamente tributário.

Nos anos seguintes à formatura no curso de Matemática, segui trabalhando nas artes e produção cultural: enquanto músico solo, assumi o nome de Djdu.K e criei trilhas sonoras originais para filmes e peças de teatro; em 2015 ingressei no curso superior de Teatro da UFU; e, desde 2020, a partir de uma parceria com o cineasta e cine-educador Cristiano Barbosa, venho atuando como montador de filmes.

Se, de um lado, a matemática me ensinou as certezas possíveis e os limites da racionalidade e da lógica, de outro, a arte abriu espaço para a iluminação do subjetivo, a intuição, a mestiçagem cultural e a liberdade criativa. Entre essas margens, construí minha terceira margem, meu modo de pensar e de agir: atravessado pela contracultura, alimentado pela música e pelo teatro, sustentado por uma convicção de que nenhum saber é absoluto. A vida, assim como a arte, não se resolve em sistemas fechados, antes, floresce na incompletude e na totalidade.

Estásimo

Cinema Show

(Tony Banks / Michael Rutherford /
Peter Gabriel / Phil Collins / Steve Hackett)
Genesis

home from work, our Juliet
clears her morning meal
she dabs her skin with pretty smells
concealing to appeal
I will make my bed
she said, but turned to go
can she be late for her cinema show?

Romeo locks his basement flat
and scurries up the stair
with head held high and floral tie
a weekend millionaire
I will make my bed
with her tonight, he cries
can he fail armed with his chocolate surprise?

take a little trip back with father Tiresias
listen to the old one speak of all
he has lived through
I have crossed between the poles,
for me there's no mystery
once a man, like the sea i raged
once a woman, like the earth i gave
but there is in fact more earth than sea

voltando do trabalho, nossa Julieta
limpa a mesa do café da manhã
ela pinga em sua pele, perfumes agradáveis
dissimulando para atrair
eu arrumarei minha cama
disse ela, mas virando-se para sair
pode ela se atrasar para a sua sessão de cinema?

Romeu fecha seu apartamento no subsolo
e sobe as escadas apressadamente
com a cabeça erguida e gravata florida
um milionário de fim de semana
eu arrumarei minha cama
com ela hoje à noite, ele clama
pode ele falhar munido com sua surpresa de chocolate?

faça uma pequena viagem de volta com o pai Tirésias
ouça o velho falar de tudo
que ele já viveu
eu cruzei os pólos,
para mim não há nenhum mistério
quando eu era um homem, como o mar eu enfureci
quando eu era uma mulher, como a terra eu pari
mas de fato há mais terra do que mar

Alato V – De repente, Zé Celso e *As Bacantes*

Por acaso, no dia 25 de abril de 1995, amigos ligados ao teatro me levaram para assistir a uma “palestra” de um “grande diretor de teatro” cuja existência, até então, desconhecia. Tratava-se de ninguém menos que José Celso Martinez Corrêa (30 jan. 1937–06 jun. 2023), o Zé Celso, um dos fundadores do Teatro Oficina.

Ele foi trazido a Uberlândia pela Divisão de Cultura e Arte da UFU (DICAR), sob a coordenação da professora doutora Lucimar Bello P. Frange, e pelo Departamento de Artes Visuais (DEART), para participar de um evento em homenagem à amiga Lina Bo Bardi²¹ (1914–1992). A arquiteta ítalo-brasileira, crítica do eurocentrismo e fascinada pela cultura popular brasileira, é reconhecida por sua contribuição à afirmação da brasilidade na arquitetura e nas artes, mesmo diante das problematizações da ideia de brasilidade e das resistências do pensamento colonial.

Aproveitando sua presença na cidade, programou-se, à parte, a tal palestra no auditório do Bloco 1Q do Campus Santa Mônica (UFU), hoje sede do acervo discográfico Geraldo Mota Batista. Mas Zé Celso não estava ali para cumprir o que se espera de uma palestra acadêmica. Malandramente, como um *trickster*²² encantador, quebrou protocolos, rasgou paradigmas e, de forma provocativa, convidou os ouvintes a se lançarem à prática teatral no espírito do *aqui e agora*²³, recusando a contemplação passiva do Teatro Oficina.

Porém, todos os presentes, mesmo os artistas de teatro, muito encabulados e armados de risos nervosos, permaneceram paralisados. Ninguém conseguiu romper a condição de espectador e se fazer ator. Dionisiacamente, Zé Celso subiu o tom da provocação: abandonou a mesa que o separava daqueles que, do seu ponto de vista, eram o espetáculo, sentou-se no chão, apontou o microfone de forma insinuante e disparou:

— Eu sei o que está rolando! É a libido.

Ninguém se lançou, mas aconteceu o teatro da tensão instaurada entre a paixão contagiante de Zé Celso e a moralidade pequeno-burguesa presente. Muito me diverti com o incômodo gerado por aquela subversão e incômodo da ordem.

²¹ Entre seus projetos estão a Casa de Vidro (1961), o MASP (1968), o Sesc Pompeia (1977–1982), a Igreja do Espírito Santo do Cerrado (1975–1981) em Uberlândia, no bairro Jaraguá, uma de suas obras favoritas, e, em parceria com Edson Elito (1948), o Teatro Oficina (1980–1994).

²² Uso o termo *trickster* no sentido empregado pela antropologia comparada e pela psicologia analítica: um arquétipo liminar personificado em figuras marcadas pela ambiguidade, duplicidade, contradição e paradoxo. O *trickster* transita entre opostos, atua nos intervalos entre ordem e desordem (Apolo e Dioniso), estabilização e ruptura; atravessa fronteiras simbólicas, introduz o inesperado e revela, por meio da transgressão, novas possibilidades de sentido.

²³ A partir do artigo de Klafke (2025), podemos dizer que o *aqui e agora* no teatro está relacionado à vivência intensa e absoluta do momento presente, tanto para o ator quanto para o espectador. Ele enfatiza ação teatral enquanto uma experiência única e exclusiva do instante da performance como um evento vivo, onde os elementos dramáticos, corpo, voz, espaço, relação com o público, são percebidos como fenômenos emergentes do momento.

Figura 3 – Zé Celso ao centro; eu à direita, em primeiro plano.



Fonte: Acervo do autor. Foto: George Thomaz, 1995.

Figura 4 – Primeira apresentação de *As Bacantes*, 1995.



Fonte: Acervo do autor.

Alguns meses depois, em 12 de agosto de 1995, viajei a Ribeirão Preto (SP) para assistir a primeira apresentação de *As Bacantes* pela Cia Teatro Oficina Uzyna Uzona, no

Teatro de Arena Jaime Zeiger do Horto Florestal. O evento integrava o festival “Teatro Grego – o passado no presente”, promovido pelo SESC local. Naquele ritual cênico, definitivamente, bebi o vinho de Dioniso que fertilizou em mim a vinha do teatro.

A experiência foi tão marcante que, ainda no terceiro semestre do curso de Licenciatura em Matemática da UFU, passei a reservar parte do meu tempo para buscar e estudar, na biblioteca da universidade, obras sobre teatro, mitologia, cultura brasileira e tudo o que pudesse ajudar a compreender o espetáculo-rito que havia testemunhado. Sem saber, começava ali minha pesquisa.

Em 4 e 5 de novembro de 1998, ocorreu uma nova aproximação. O Núcleo de Estudos em História da Arte e da Cultura (NEHAC/UFU), o Departamento de História (DEHIS/UFU) e a Associação de Teatro de Uberlândia (ATU) promoveram a atividade de extensão cultural “Centenário de Nascimento de Bertolt Brecht”, que trouxe a Uberlândia o escritor, tradutor, ator, diretor teatral e ex-integrante do Teatro Oficina Fernando Peixoto (1937–2012). Ele ministrou uma conferência intitulada “*A Atualidade de Bertolt Brecht*” e uma oficina de interpretação e direção. Participei de ambas as atividades e realizei uma breve entrevista, publicada no *fanzine* “revolver”, que infelizmente não restou cópias nem registros, abordando o contraste entre Brecht e Artaud nas encenações do Oficina sob o potencial poético de Zé Celso.

Estásimo

Dionísio, Deus do Vinho e do Prazer

(Péricles Cavalcanti)

Maria Alcinda

eu sou Dioniso
deus do vinho e do prazer
pelo mundo afora eu mando e faço acontecer
sou o comandante da folia
faço o meu trabalho noite e dia

eu sou Dioniso
deus da desinibição
no meu reino não preciso nem proibição
faça sol ou chuva eu fico desnudo
atravesso o povo e saio ileso

eu sou Dioniso
rei do riso e da paixão
faço o que for preciso em nome da imaginação
levo o estandarte da alegria
boto pra correr a melancolia

me chame Baco ou Rei Momo
do balacubaco eu tenho trono
mas se você quer ser mais direto e natural
pode me chamar de carnaval

Alato VI – Dioniso e Apolo: Coroados no Abraço

Depois de vários trabalhos e experiências artísticas, cheguei à conclusão de que não seria feliz se não seguisse um curso na área de artes. Então, no segundo semestre de 2015, ingressei no curso de Teatro da UFU, não por desejo ou vaidade de ser ator, mas por tratar-se de uma arte que congrega todas as outras artes e meios de comunicação. A graduação ofereceu uma experiência válida e panorâmica do teatro, como uma grande mesa sortida de degustações, da qual me servi vorazmente, movido por uma interminável fome de tudo.

Deliberadamente, dentro das possibilidades e ciente de que se tratava de um curso voltado para a formação de atores, procurei aprofundar meu entendimento do trabalho do Teatro Oficina e outros assuntos sobre o teatro.

Em História do Espetáculo e Literatura Dramática I, disciplina oferecida no primeiro semestre, que aborda a origem do teatro ocidental desde a Grécia clássica até o teatro medieval, foi proposto como atividade final leituras dramatizadas de trechos de tragédias gregas escolhidas pelo professor. Insisti e fui atendido para que o grupo de colegas organizado para a atividade trabalhasse com o texto *Bacantes* de Eurípides (480–406 a.C.), que não estava selecionado.

Em Teatro Brasileiro II, ministrada pelo professor Dr. Luiz Humberto Martins Arantes, foi solicitado que cada aluno lesse, da série *Aplauso Perfil*, a biografia de um ator brasileiro. Pedi para ler a biografia de Renato Borghi (1937), intitulada *Borghi em Revista*. O ator foi um dos fundadores do Teatro Oficina e o principal parceiro de trabalho de Zé Celso até a virada do ano de 1972. Como trabalho de avaliação, deveríamos apresentar um seminário sobre a biografia lida. Para tanto, exibi um vídeo de 43 minutos que montei e editei a partir de vídeos e imagens pesquisadas na Internet, incluindo textos escritos e narrados por mim, apresentando um recorte da história do Oficina pelo viés do artista em questão. Na apresentação, minha paixão pelo assunto contagiou a turma e gerou motivação para propor e organizar uma viagem a fim de assistirmos à nova temporada de *As Bacantes* no Teatro Oficina, em São Paulo (SP), o que se concretizou entre os dias 16 e 18 de dezembro de 2016, com 15 passageiros. A experiência provocou claras influências no trabalho de dois colegas, Alessandro Cardoso e Guilherme Caeu, perceptíveis nas respectivas encenações que cada um dirigiu e apresentou como trabalho de conclusão de curso.

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*, dedicado ao estudo da identidade estética das Zé Celso enquanto encenador. Em 2016, na apresentação desse projeto como painel no IX Congresso Científico da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE), um professor me surpreendeu ao mostrar que minha pesquisa não começou com a iniciação científica, mas muito antes, quando encontrei Zé Celso pela primeira vez em Uberlândia e assisti à primeira apresentação de *As Bacantes* em Ribeirão Preto (SP), pois a pesquisa em artes não depende necessariamente da institucionalização.

Figura 5 – Painel ABRACE.



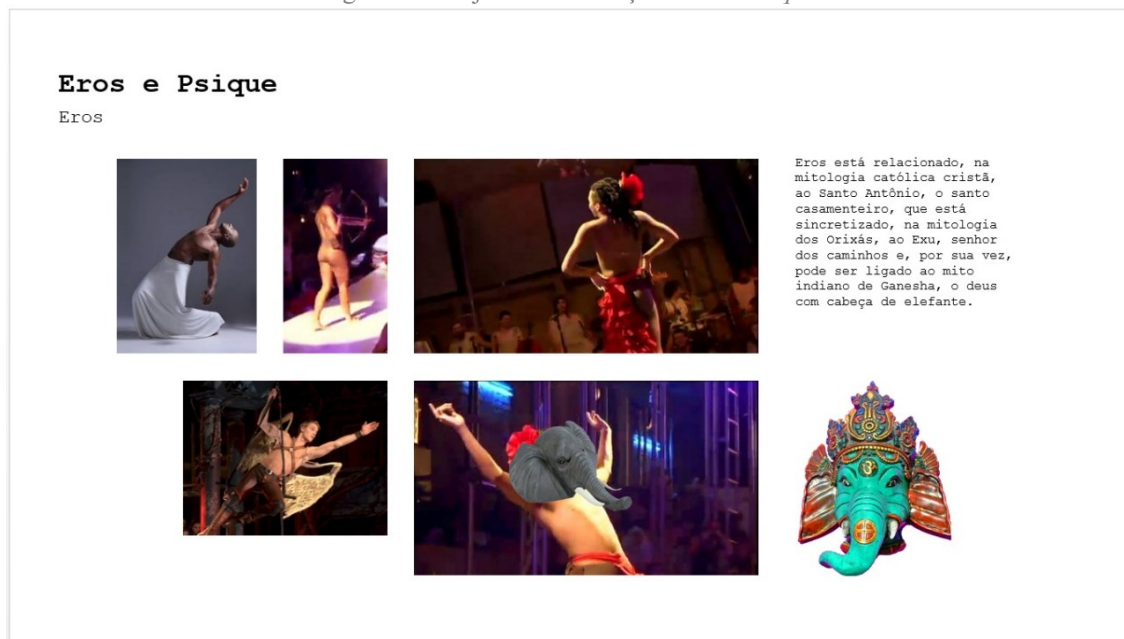
Fonte: Acervo autor. Autoria própria, 2016.

Em disciplinas como Interpretação I, Interpretação II e História do Espetáculo IV, procurei estudar os encenadores que, num processo idêntico à antropofagia cultural de Oswald de Andrade, foram deglutidos por Zé Celso e o Teatro Oficina, sendo assimilados na constituição de uma estética própria do grupo. Servi-me, então, de Constantin Stanislavski (1863–1938), Bertolt Brecht e Antonin Artaud²⁴.

²⁴ Veja o vídeo *O Teatro Alquímico* que montei para apresentação em um seminário: <<https://vimeo.com/manage/videos/828603208>>. Acesso: 01, abr. 2024.

Em Teoria da Encenação, ministrada pela professora Daniele Pimenta em 2017, realizamos um estudo sobre encenadores históricos com a proposta de apresentar um projeto de encenação como trabalho final. Explorando meu interesse na mitologia, concebi uma encenação sobre o mito de Eros e Psique com personagens sincretizados ou miscigenados entre sistemas mitológicos diferentes conforme sugerido na [figura 6](#).

Figura 6 – Projeto de encenação *Eros e Psique*.



Fonte: Autoria própria, 2017.

Paralelamente aos estudos, participei do projeto Teatro Congado, realizado por meio do Programa Municipal de Incentivo à Cultura (PMIC/SMC Uberlândia). A ideia surgiu entre 2004 e 2005, ao ler textos das amigas sociólogas Fabíola Benfica Marra e Larissa Gabarra sobre suas pesquisas acadêmicas a respeito do Congado com o objetivo de elaborar o projeto gráfico e a editoração de seus respectivos livros, *Álbum de Família* e *A Dança da Tradição*. Interessado pelo tema, li também o livro *Congadas de Minas*, de Jeremias Brasileiro. Essas leituras levaram-me a perceber que os mitos relacionados ao Congado poderiam servir como ponto de partida para um projeto de encenação, tal como o mito foi matéria-prima para o teatro na Grécia clássica e em outras tradições. Anos depois, em 2017, a amiga Susilene Feoli, fundadora do Grupo Diferente de Teatro, convidou-me a escrever uma proposta para o PMIC com o intuito de realizar uma peça sobre os mitos do Congado, envolvendo congadeiros como atores. Juntamos ideias, redigi o projeto e o enviamos em nome da Susilene. Com a aprovação, unimo-nos a Flávio Arciole, que atuou, dirigiu, concebeu a cenografia, confeccionou o figurino e, com algumas colaborações minhas, escreveu o roteiro. Susilene realizou a produção executiva

e também atuou na cena. O elenco contou com integrantes dos ternos Moçambique Quilombo dos Palmares, Moçambique Pena Branca, Catupé Azul e Rosa, do grupo de samba Extravasa e a atuação do amigo e colaborador artístico de longa data, Antônio Marcos Ferreira Júnior. Não entrei em cena, mas atuei na produção gráfica para a divulgação e criei a trilha sonora. A encenação foi batizada de *Túniè Abará* (em iorubá, “bater palmas por estar vivo”).

Para o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) na licenciatura em Teatro, com a orientação da professora Dra. Rosimeire Gonçalves dos Santos, escrevi um estudo de *As Bacantes*, do Teatro Oficina, analisando, três das características que se constituíram parte da marca estética das encenações de Zé Celso e do Teatro Oficina: a) o diálogo significando o presente histórico; b) a atitude deliberada de Zé Celso em diluir as fronteiras entre arte e vida; e c) o exercício autorreflexivo e autorreferente do grupo; analisadas na encenação de *As Bacantes* através de três elementos: o conflito entre Penteu e Dioniso; o figurino dos personagens Tirésias, Penteu e Dioniso; e a arquitetura do Teatro Oficina desenhada por Edson Elito (1948) e Lina Bo Bardi.

Figura 7 – Flávio Arciole e Eduardo S. Bernardt, *Deus Lhe Pague*, 2021.



Fonte: Acervo autor. Foto: Cristiano Barbosa, 2021.

Para a montagem teatral final, na disciplina Estágio Supervisionado de Interpretação e Atuação II, coroadando a formação no bacharelado em Teatro, aceitei o convite de Flávio Arciole, que há tempos queria encenar sua própria adaptação de *Deus Lhe Pague*, de Joracy Camargo (1898–1973), recortando apenas os personagens dos dois mendigos e focando no conteúdo político e não panfletário com o qual acredito. Flávio

fez a cenografia, e nós dois atuamos e nos dirigimos. Como estávamos em 2021, em plena pandemia da COVID-19, a encenação foi filmada pelo amigo e parceiro de trabalhos em cinema, Cristiano Barbosa, e eu encarreguei-me da montagem.

Continuando a caminhada, pelo caminho que fazemos ou somos levados, em aprofundamento ou elevação, formação ou deformação, faço a travessia pelo Programa de Mestrado em Artes Cênicas (PPGAC/UFU), dando continuidade à pesquisa sobre o Teatro Oficina e *As Bacantes*, dentro do tema Teatro, Mito e Esclarecimento.

Êxodo

Quatro Séculos de Paixão-História do Teatro Brasileiro (Samba Enredo 1975)

(Tião Graúna/Arroz)

G.R.E.S Unidos de Vila Isabel (RJ)

quero o perfume das flores
ação, luz e cores
nesta festa popular
eu sou o teatro brasileiro
da vida o espelho verdadeiro
sambando neste carnaval
com a minha arte que é imortal

barreiras as venço com bravura
transmitindo a toda gente
distração e cultura
sou a magia permanente
que na história do brasil
sempre se fez presente

tenho beleza, sou a esperança
trago alegria
neste dia de folia



Ouçá-me
Toque-me
Sinta-me
na play-lista *autoBiretrajetografia*
pelo QR Code ao lado.

2 – Lado B: A Tensão Ininterrupta

2.01 – Mito, esclarecimento e rito

O *mito* sofreu diversas acepções e abordagens acumuladas ao longo da história.

Atualmente, é comum empregar “*mito*” na acepção de uma ideia falsa tomada por verdadeira como, por exemplo, em títulos veiculados na mídia: “Cai o mito do ‘milagre econômico’ durante o regime militar”²⁵, “Estado inchado: mais um mito que cai”²⁶, “O mito do algoritmo 'isentão' do Google cai por terra”²⁷ ou “Inteligência Artificial - Mitos e Verdades”²⁸; ou, conforme o *Dicionário básico de filosofia*, o vocábulo “*mito*” tem origem no grego μῦθος (*mýthos*), que significa “narrativa, lenda”. Entre as definições apresentadas, está: “crença não-justificada [...] Ex.: o mito da neutralidade científica, o mito do bom selvagem, o mito da superioridade da raça branca etc” (Japiassú; Marcondes, 2001, p. 189).

Para Mircea Eliade (1907–1986), o estudioso das religiões, “seria difícil encontrar uma definição do *mito* que fosse aceita por todos os eruditos e, ao mesmo tempo, acessível aos não especialistas” (Eliade, 1972, p. 9). O mesmo vale para etnólogos, sociólogos, estruturalistas, linguistas, junguianos e historiadores da cultura.

Diante dessa diversidade de perspectivas, ainda assim, para este trabalho é apropriado afirmar: *mito* é uma narrativa sagrada sobre os atos de criação, a criação do mundo e das coisas que estão no mundo, bem como da destruição do mundo. São atos que se passam no tempo primordial ou no tempo mítico das origens. Seus personagens, seres sobrenaturais ou não, deuses ou heróis, também são chamados de *mito*, e os feitos fantásticos por eles realizados revelam sua sacralidade.

Nesse sentido, mito não pode ser confundido com “lenda”, “fábula”, “parábola”, “invenção”, “falsidade”, “mistificação”, “ideologia”, “crença-infundada”, “ficção” ou

²⁵Manchete publicada pelo “CGN O Jornal de todas os Brasis”. Disponível em: <<https://jornalgnn.com.br/noticia/cai-o-mito-do-milagre-economico-durante-o-regime-militar/>>. Acesso em: 15 maio 2024.

²⁶Matéria publicada pelo “Sul 21”. Disponível em: <<https://sul21.com.br/opinioao/2023/08/estado-inchado-mais-um-mito-que-cai-por-rober-iturriet-avila/>>. Acesso em: 15 maio 2024.

²⁷Matéria publicada por Neofeed. Disponível em: <<https://neofeed.com.br/blog/home/o-mito-do-algoritmo-isentao-do-google-cai-por-terra/>>. Acesso em: 15 maio 2024.

²⁸ Título do livro escrito por Adriano Mussa e editado pela Saint Paul Editora em 2020.

“mentira”. Junito de Souza Brandão (1924–1995), professor, classicista brasileiro e especialista em mitologia grega e latina, detalha em uma nota de rodapé:

Mito se distingue de lenda, fábula, alegoria e parábola. *Lenda* é uma narrativa de cunho, as mais das vezes, edificante, composta *para ser lida* (provém do latim *legenda*, o que deve ser lido) ou narrada em público e que tem por alicerce o histórico, embora deformado. *Fábula* é uma pequena narrativa de caráter puramente imaginário, que visa a transmitir um ensinamento teórico ou moral. *Parábola*, na definição de Monique Augras, em *A Dimensão Simbólica*, Petrópolis, Vozes, 1980, p. 15, "é um mito elaborado de maneira intencional". Tem, antes do mais, um caráter didático. "Os Evangelhos evidenciam o caráter didático da parábola, que tende a criar um simbolismo para explicar princípios religiosos", consoante a mesma autora. *Alegoria*, etimologicamente *dizer outra coisa*, é uma ficção que representa um objeto para dar ideia de outro ou, mais profundamente, "um processo mental que consiste em simbolizar como ser divino, humano ou animal uma ação ou uma qualidade" (Brandão, 1986a, p. 35).

Tanto para os povos arcaicos quanto para os fiéis contemporâneos, o *mito* é verdade, seja como realidade literal nas religiões, nas quais é também sua matéria prima, ou como uma realidade simbólica que se expressa nas artes, na filosofia, na psicanálise, na psicologia analítica e etc.

Se o mito é a narrativa, o *rito* torna presente o mito, revive o tempo primordial e nos reconecta às entidades sagradas através de ações simbólicas estruturadas que visam, por exemplo, a transformação, a passagem, a iniciação, a renovação, a purificação, as uniões ou separações, e outras interferências no mundo ordinário ou sacro.

Contando e recontando os mitos por meio da narrativa oral, escrita, dramatizada, dançada, encenada, capturada pela imagem (do desenho, da pintura, da escultura e etc.) ou por qualquer outra forma de representação, é que se exerce o poder ritual do *lembrar*. Contar um mito em uma prática ritual religiosa atribui ao *lembrar* o poder de *cura*. Quando, por exemplo, se narra um mito cosmogônico, uma narrativa de criação e formação do mundo, conforme Mircea Eliade (1972), realiza-se simbolicamente a restauração da criação. Entre os povos conectados ao pensamento mágico, e dentro do que pertinentemente se possa considerar uma *cura*, como nos termos da psicanálise, *lembrar* também tem função de *cura*, pela reelaboração de sentidos e significados das memórias narradas no tempo presente.

Jung sugeriu que a palavra latina *religio* [religião] originalmente veio de *religere*, que significa “examinar novamente, repensar, relembrar”. Ele afirmava que os Padres da Igreja derivaram *religio* de *religare*, “religar, tornar a encadear” (Jung, *Symbols of Transformation*, CW 5, p. 669 e nota). Relembrar e associar liga religião à psicanálise, a disciplina que resgata experiências [...] reprimidas e esquecidas. (Monick, 1993, p. 23)

Ainda, se reescrevermos a famosa frase²⁹ de Heródoto trocando a palavra “pensar” por “lembrar”: *Lembrar o passado para compreender o presente e idealizar o futuro*, colocamos a história na presente rede de conexões. Essa rede, tecida entre mito, religião, psicanálise e história, também pode ser teatro; até porque, é a partir do mito, do rito e da religião, em diferentes culturas, que nasce o teatro em relações umbilicais.

Para Junito de Souza Brandão, “o mito é sempre uma representação coletiva, transmitida através de várias gerações e que relata uma explicação do mundo” (Brandão, 1986a, p. 36). Assim, ao desempenhar o papel de “uma explicação do mundo”, exerce uma função de *esclarecimento*, mas distinta do *esclarecimento iluminista* surgido no século XVIII. O mito faz *esclarecimento* sobre os fenômenos naturais, sociais, existenciais, enfim, “do mundo”, através de narrativas simbólicas que se abrem para uma infinidade de interpretações, possibilitando, inclusive, dar saída para as *aporias*, os impasses e paradoxos, objetivando estabelecer *sentido e significado* percebidos como a vida em *plenitude*, um estado de completude, satisfação e realização total. Por outro lado, no *iluminismo*, o *esclarecimento* utiliza o pensamento lógico-dedutivo para oferecer explicações de caráter científico-técnico, desprovidas de preocupações existenciais, mas comprometido com a melhoria da vida humana. Ambos os tipos de *esclarecimento* têm seus próprios méritos e limitações, como também, podem, em certos contextos, degenerarem e tornarem-se o próprio *obscurantismo* que pretendem combater.

O teatro, na condição de uma extensão do mito, é um espaço onde as narrativas simbólicas podem ser reinterpretadas, permitindo explorar as profundas questões existenciais e sociais que os mitos abordam. Assim, um certo teatro, como o teatro de *As Bacantes*, não só preserva a função de *esclarecimento* oriunda do mito, como também a expande, trazendo à tona novas camadas de significado e reflexão sobre a condição humana, no entanto, assim como o teatro pode assumir o *esclarecimento mítico* atribuindo

²⁹ A frase original de Heródoto é: “Pensar o passado para compreender o presente e idealizar o futuro”.

sentido à realidade, também pode ser instrumentalizado para explorar a fé e estabelecer formas de *obscurantismo* tal como se pode observar na história.

2.02 – Apolo

Apolo, Ἀπόλλων (*Apóllōn*) ou Ἀπέλλων (*Apellō*), é um deus grego, filho de Zeus, Ζεύς (*Zeús*) e Lelo, Λητώ (*Lêtō*), o sétimo do panteão Olímpico, número que lhe é consagrado, e que, por adoção, também integra o panteão romano. Tem aparência sempre jovem, belo e majestoso.

Apolo absorveu atributos de diversas divindades antigas além da Grécia tornando-se uma entidade complexa.

Enquanto deus agrário e pastoral, Apolo é protetor das sementes e das lavouras, dos rebanhos e dos pastores; protegendo, também, os marinheiros.

Apolo recebeu os atributos do deus Hélios, Ἥλιος (*Hélíos*), uma personificação do sol, e o superou completamente. É, portanto, um deus solar, da luz, da razão, da ordem e da medida; “de sorte que seu arco e suas flechas pudessem ser comparados ao sol e a seus raios” (Brandão, 1986b, p. 84).

No desenvolvimento do mito, Apolo, foi vingativo e violento, mas estabilizou-se em um deus anti-barbárie, um deus da harmonia, conciliador, da justiça dos tribunais e da ética.

Realizador do equilíbrio e da harmonia dos desejos, não visava suprimir as pulsões humanas, mas orientá-las no sentido de uma espiritualização progressiva, mercê do desenvolvimento da consciência (Brandão, 1986b, p. 85). Buscando “desbarbarizar” velhos hábitos, as máximas do grandioso Templo Delfico [Templo de Apolo] pregam a sabedoria, o meio-termo, o equilíbrio, a moderação. Ο γνωθι σεαυτόν (*gnôthi s'autón*), “conhece-te a ti mesmo” e ο μηδὲν ἄγαν (*medèn ágan*), “o nada em demasia” são um atestado bem nítido da influência ética e moderadora do deus Sol (Brandão, 1986b, p. 96).

Depois de matar com suas flechas o dragão Píton, o protetor original do Oráculo de Delfos, Apolo passa um ano exilado no vale de Tempe para purificar-se do assassinato. A partir daí, torna-se deus da purificação, ou dito de outro modo, da catarse, em grego

κάθαρσις (*kátharsis*), isto é, um purificador de alma, que remove o miasma, a mancha espiritual causada por atos como o assassinato, o incesto, ou o contato com a morte. Essa purificação nada tem a ver com o sentido da expiação judaico-cristã fundada na culpa herdada pelo pecado original e da necessidade de sofrer ou recorrer ao sacrifício de um inocente para redimir-se, quer dizer, ao sofrimento vicário, como o Cristo na cruz ou o bode expiatório do *Levítico*.

Apolo torna-se, então, o novo senhor do Oráculo de Delfos, assumindo a função de predizer o futuro, mas, sempre com respostas enigmáticas.

Apolo é também deus da cura, atributo que se realiza de forma epítome, ou de modo exemplar, em seu filho Asclépio, Ἀσκληπιός (*Asklēpiós*), o deus-herói médico conhecido pelos latinos como Esculápio.

Encantado com os sons da lira, instrumento inventado pelo seu irmão, o deus Hermes, Ἑρμῆς (*Hermés*), Apolo o adquiriu dando seu gado em troca.

Ainda, Apolo é deus das artes, da música e da poesia e mestre das musas, as nove divindades femininas que inspiravam as artes e as ciências.

2.03 – Dioniso (ou Baco)

Dioniso, Διόνυσος (*Dionysos*), que os gregos também chamam de Baco, Βάκχος (*Bákchos*), é a última das doze divindades que compõe o panteão Olímpico. É irmão de Apolo e, no sincretismo greco-romano, Dioniso é relativo ao deus latino *Líbero*, mas, Líbero foi suplantado pela adoção de Baco entre os romanos.

No artigo *Breve Nota sobre A Etimologia de Dioniso*, escrito por José Marcos Macedo (2012), são explanados vários estudos sobre as possíveis origens e significados do nome “Dioniso”. Ainda assim, permanece válida a afirmação de Junito de Souza Brandão: “é palavra ainda sem etimologia” (Brandão, 1986b, p. 113). Todavia, a palavra “Dionisio” é nome de mortal e significa: aquele que é dedicado ao deus Dioniso, seus discípulos e sacerdotes (Piara, 2022).

Dioniso é um deus do mistério da ressurreição.

Na tradição órfica da mitologia grega, Zagreu, filho de Zeus e Perséfone, é considerado o primeiro Dioniso e estava destinado pelo pai a sucedê-lo no trono do

universo. Contudo, torna-se vítima da vingança de Hera, irmã e esposa legítima de Zeus, que, como guardiã da fidelidade conjugal, ordena aos Titãs que deem caça ao deus infante para punir a infidelidade do marido.

Mesmo confiado aos cuidados de Apolo e dos Curetes, que o esconde na floresta do Parnaso, o deus infante é capturado, despedaçado, suas carnes são cozidas em um caldeirão e devoradas pelos Titãs. Ao tomar conhecimento do caso, Zeus fulmina os algozes e das cinzas dos Titãs nascem os humanos.

Deméter — ou, numa outra variação do mito, Atená — consegue salvar o coração de Zagreu, a partir do qual renascerá, instaurando o ciclo de morte e regeneração que marca profundamente sua figura mítica de Dioniso.

Quando então, Zeus encontra Sêmele, a princesa tebana, e dos dois se enlaçam apaixonados, o deus dos deuses, numa variante do mito, engole o coração de Zagreu e fecunda em Sêmele o renascimento do deus, ou o segundo Dioniso.

Hera, sempre atenta às infidelidades do marido, arma sua vingança: disfarçada de ama e ciente da luxúria de Sêmele, sempre disposta à experimentar todos os prazeres, a deusa puxa uma conversa ardilosa que desperta na jovem o desejo de deleitar-se com o amante em sua forma epifânica feita de raios e trovões.

Advertida por Zeus de que a realização desse desejo lhe seria fatal, Sêmele insiste, lembrando-o do juramento feito pelas águas do rio Estige, segundo o qual ele jamais poderia negar-lhe um pedido. Obrigado a cumprir a promessa, Zeus revela-se em sua forma divina fulminando a princesa.

Num gesto desesperado, o deus salva o feto ainda não completo e o guarda em sua coxa para concluir a gestação. Assim, Dioniso tem natureza ambivalente, humana e divina, pois, foi gestado duas vezes, em uma mãe mortal e em um pai divino.

Após o nascimento, Zeus transforma temporariamente o filho em bode, para que Hermes o conduza em segurança ao monte *Nisa*, onde é entregue aos cuidados dos Sátiros e das Ninfas, crescendo a salvo do ciúme vingativo de Hera.

Conforme Brandão:

“Com o nome genérico de Ninfas são chamadas as divindades (já que são cultuadas) femininas secundárias da mitologia, ou seja, divindades que não

habitavam o Olimpo. Essencialmente ligadas à terra e à água, simbolizam a própria força geradora daquela” (Brandão, 1987a, p. 128). [...] “Sátiro, Σάτυρος (Sátyros), que é palavra grega e que talvez signifique ‘de pênis em ereção’. Os Sátiros eram semideuses rústicos e maliciosos, com o nariz arrebitado e chato, com o corpo peludo, cabelos eriçados, dois pequenos cornos e com pernas e patas de bode” (Brandão, 1987b, p. 128).

O Sátiros equivalem aos faunos na mitologia romana e são seres lascivos, de grande apetite sexual, zombeteiros e hedonistas; são vistos como personificações das forças primordiais da natureza, da fertilidade, da vitalidade e dos prazeres. Representam o lado selvagem da psique humana sempre em confronto com a razão.

Alojado em uma gruta profunda, Dioniso, um deus da vegetação, identifica-se com as luxuriosas vides carregadas de cachos de uvas que recobrem as paredes. Não por acaso, o deus é simbolicamente representado pela videira, cujo ciclo anual, atravessa uma fase sem frutos e sem folhas — aparentando morta — para, noutro momento, reencontrar o renascimento. Do mesmo modo, como se verá ao longo da história, o teatro, quando reprimido, chegando, por vezes, à beira do desaparecimento, sempre encontra uma saída e renasce.

Dioniso é deus da metamorfose. Em certa ocasião, espremeu uvas em um cálice de ouro, transformando-as em um novo néctar: o vinho. Bebeu-o, então, na companhia de sua corte, de Sátiros e Ninfas, que dançaram freneticamente ao som dos címbalos e à luz das tochas até caírem semidesfalecidos pelo transe da embriaguez. Do mesmo modo, a cada ano, no momento da vindima, a colheita da uva, celebrava-se na região da Ática, onde se situa a cidade de Atenas, a Festa do Vinho Novo. Os festeiros, disfarçados de Sátiros, celebravam Dioniso repetindo ritualisticamente o gesto primordial do tempo mítico, quando o deus inventou o vinho.

Dioniso é o vinho que, bebido por seu adorador, coloca o próprio deus dentro de si, e vai sendo por ele gradualmente transformado através do entusiasmo. A palavra “entusiasmo” tem origem grega: “ἐνθουσιασμός (*enthusiasmós*), de ἐνθεός (*éntheos*), isto é, ‘animado de um transporte divino’, de ἐν (en); ‘dentro, no âmago’ e θεός (*theós*), ‘deus’, quer dizer, ‘entusiasmo’ é ter um deus dentro de si, identificar-se com ele, co-participando da divindade”. (Brandão, 1986b, p. 136).

Por meio da embriaguez, o adorador sai totalmente de si e incorpora o deus completamente quando atinge o *êxtase*, ἐκστασις (*ékstasis*), passando de ἀνθρώπος

(*ánthropos*), um simples mortal, para *άνήρ* (*anér*), um homem valoroso. Isso implica a transgressão do μέτρον (*métron*), a medida que separa o mundo dos mortais do mundo dos imortais, o mundo profano do mundo sagrado, pois, em estado de êxtase, o mortal entra em terreno sagrado quanto se torna simbolicamente o próprio deus; Isso é um feito extraordinário, pois altera κόσμος (*kósmos*), a ordem do mundo. E quem que comete tal façanha é um ήρώς (*herói*) e “transforma-se em ύποκριτης (*hypocrités*), aquele que responde em êxtase e entusiasmo, a saber, o ator” (Brandão, 1986b, p. 132). Simbolicamente, o processo do êxtase dionisiaco corresponde, portando, ao ator quando se transforma na personagem.

Dioniso é um, mas pode assumir muitas faces: "todas as figuras afamadas do palco grego, Prometeu, Édipo e assim por diante, são tão-somente máscaras daquele proto-herói, Dionísio" (Nietzsche, 1999, p. 69), um deus que não se deixa apreender por completo; de caráter paradoxal, as máscaras de Dioniso tanto ocultam quanto revelam.

Dioniso, ou Baco, como revelam em seus mitos, é dúbio: libertador e destruidor. Por um lado, através da universalidade do prazer, da alegria, da música, do canto, da dança, da festa e da embriaguez, é o melhor dos deuses; mas, quando Dioniso é esquecido, negligenciado ou combatido, ele é, por outro lado, o pior dos deuses, terrível em suas punições, lançando suas vítimas a loucura e a cegueira funestas.

Dioniso é sexualmente ambíguo, masculino e com forte ligação com o feminino: “Em Ésquilo ele é desdenhado como ‘o feminino’, em Eurípides ele é ‘o estrangeiro feminino’ (Medéia : As Bacantes, 1976, v. 343, p. 87/88). Às vezes também é chamado de ‘homem-mulher’.” (Otto, 2017 p. 181).

Mesmo totalmente naturalizado como grego, Dioniso é sempre apresentado como um forasteiro, mesmo em sua cidade natal, Tebas; ele é o vagabundo peregrino sempre de passagem; ele é o outro, o estrangeiro, o diferente e, a um so tempo, é familiar e idêntico a todos, despertando tanto a rejeição quanto o interesse.

Transgressão, ressurreição, metamorfose e, de todo o complexo de significados, Dioniso é libertário e democrático, é deus do povo, da universalidade social. Dentre seus adoradores incluem camponeses, artesões, escravos, marginalizados e mulheres, até porque, não havia ninguém mais reprimido na sociedade grega clássica do que as mulheres. Nos ritos dionisiacos, as mulheres são chamadas de bacantes, Βάκχαι (*Bakchai*), ou Ménades, Μαινάδες (*Mainades*), termos que significam: “as possuídas,

quer dizer, em *êxtase* e *entusiasmo*, delas, como dos adoradores de Dioniso, se apossavam a μανία (*mania*), ‘a loucura sagrada, a possessão divina’ e a ὄργιον (*órguia*), ‘posse do divino na celebração dos mistérios, orgia, agitação incontrolável’” (Brandão, 1986b, p. 136).

Essa “superação da condição humana e essa liberdade, adquiridas através do *ékstasis*, constituíam, *ipso facto*, uma libertação de interditos, de tabus, de regulamentos e de convenções de ordem ética, política e social” (Brandão, 1986b, p. 136). Por isso, o filho de Sêmele é uma ameaça a qualquer ordem e poder estabelecido.

Até a década de 1950 acreditava-se que Dioniso surgiu tardiamente, pois, apenas no século VII a.C., ele entrou oficialmente na mitologia e na literatura grega. Mas, em 1952 surgiram descobertas arqueológicas comprovando que ele estava presente entre os gregos, pelo menos, desde o século XIII a.C. (Brandão, 1986b, p. 117).

Considerava-se que a dificuldade em assimilar Dioniso estava em sua origem estrangeira, porém, o motivo, de fato, se deve a razões políticas. Demorou séculos para que, dos cultos de origem rural ligados à vindima, Baco penetrasse nas cidades-estados e fosse aceito, principalmente em Atenas, que tinha uma aristocracia tão apolineamente patriarcal e repressora.

Mitologicamente, foram muitos a quem Dioniso teve de combater e infligir derrotas e castigos para implantar o culto a sua divindade. As passagens dessa luta e de outras aventuras e sofrimentos do deus, são exaltadas nos ditirambos, διθύραμβος (*dithyrambos*), assim como nos cantos fálicos, φαλλικά ᾠσματα (*phallikà ásmata*), de caráter cômico e satírico, que são cantos corais entoados em festas rituais celebradas em honra do deus e, segundo a tradição, por vezes performados com trajes e máscaras de Sátiros em referência ao momento mítico de criação do vinho.

Apolo e Dioniso, em seus atributos, são opostos conflitantes e complementares. “Como Heráclito de Éfeso (século V a.C.) já afirmara (fr. 51) que ‘a harmonia é resultante da tensão entre contrários, como a do arco e da lira’, Apolo foi o grande harmonizador dos contrários, por ele assumidos e integrados num aspecto novo” (Brandão, 1986b, p. 96, grifo meu). Possivelmente, *um aspecto novo* é a invenção do teatro.

2.04 – Teatro Grego

Entre 335 e 323 a.C. — cerca de dois séculos após o surgimento do teatro grego e do apogeu de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, os três grandes tragediógrafos —, o filósofo polímata, Aristóteles, escreveu a *Poética*, *Περὶ Ποιητικῆς* (*Perí Polisis*), um caderno de anotações com a finalidade de orientar suas aulas ministradas no Liceu. É o primeiro estudo conhecido sobre teoria literária ocidental, além de ser a única análise sistemática sobre a arte trágica grega que chegou ao tempo presente. Apesar de incompleta, haja visto que o tratado sobre a comédia se perdeu, a *Poética* tornou-se uma referência fundamental para a estética, servindo por séculos como a principal fonte para a compreensão do teatro grego e suas origens. Embora seu caráter analítico tenha sido em certas vezes tomado como normativo, principalmente durante o renascimento europeu (séc. XIV e XVI), quando as observações de Aristóteles foram dogmatizadas e utilizadas como regras rígidas para a criação dramatúrgica da época.

Mas, nascida de um princípio improvisado (tanto a tragédia, como a comédia: a tragédia, dos solistas do ditirambo; a comédia, dos solistas dos cantos fálicos, composições estas ainda hoje estimadas em muitas das nossas cidades), [a tragédia] pouco a pouco foi evoluindo, à medida que se desenvolvia tudo quanto nela se manifestava; até que, passadas muitas transformações, a tragédia se deteve, logo que atingiu a sua forma natural. (Aristóteles, 1994, p. 108).

A partir do improviso, os ditirambos e os cantos fálicos desenvolveram-se sob um processo de formalização adquirindo estruturadas expressas em danças coreografadas, versos métricos e princípios dramatúrgicos. Assim, o ditirambo originou o drama satírico (ou peça de sátiro) e a tragédia; enquanto os cantos fálicos deram lugar, anos mais tarde, à comédia antiga, comédia média e comédia nova. Embora Aristóteles tenha tratado essas transformações, a ideia de que tal movimento tenha sido dinamizado pelos atributos de Apolo (ordem e a harmonia) em tensão com os de Dioniso (caos e êxtase) é uma interpretação filosófica posterior, popularizada por Friedrich Nietzsche no século XIX.

Conforme Brandão, “O vocábulo tragédia provém de *τραγωδία* (*tragoidía*) e este possivelmente de *τράγος* (*trágos*), bode, *ὠδή* (*oidé*), canto, e o sufixo *ία* (*ía*), donde o latim *tragoedia* é o nosso tragédia” (1986b, p. 128), significando, portanto, o canto do bode. À origem da palavra “tragédia” vinculam-se, pelo menos, três genes revelando uma

íntima relação do teatro com o ritual dionisíaco: primeiro, aos coreutas frequentemente se vestirem de Sátiros (homens-bodes), tornando o ditirambo, literalmente, o “canto dos bodes” e daí a origem do termo “tragédia”; segundo, ao bode dado como prêmio nos concursos de canto de ditirambos; e terceiro, ao ato ritual de sacrifício do bode em culto ao deus Aegobolus³⁰, Αἰγοβόλος (*Aigobólos*).

Observando que, nesse caso, o bode sacrificado não é o bode expiatório como aquele da tradição judaico-cristã — fundado na culpa herdada e no sofrimento vicário —, mas representa o próprio Dioniso, que se deixa imolar para que suas carnes sejam consumidas como símbolo de comunhão com o deus; comunhão que conduz o adorador ao êxtase, tal como o consumo ritual do vinho.

Os rituais de culto a Dioniso, fundamentais para a criação do teatro grego, eram celebrados em festas religiosas como as Dionisiácas Rurais ou Pequenas Dionisiácas, as Lenéias, as Dionisiácas Urbanas ou Grandes Dionisiácas e as Antestérias (Brandão, 1986b, p. 126). Em Atenas, essas festas foram institucionalizadas e apoiadas pelo tirano Pisístrato (*circa* 600–527 a.C.), governante de Atenas entre 546 e 527 a.C., que as promoveu com o intuito de consolidar seu prestígio político por meio do patrocínio religioso e cultural. Nesse sentido, em 534 a.C., Pisístrato convidou Téspis, poeta e dramaturgo grego, para abrilhantar a Grande Dionisiáca; ocasião em que Téspis introduziu duas inovações decisivas: primeiro, destacou-se do coro ditirâmico e contracenou com ele; segundo, respondeu-lhe na primeira pessoa:

— Eu, Dioniso...

Assumindo simbolicamente a posseção dionisíaca, em outras palavras, assumindo a personagem, no caso, a *persona* de Dioniso, inaugurou a criação do diálogo dramático e da personagem. Assim, Téspis tornou-se o primeiro ὑποκριτής³¹ (*hypokrités*, “aquele que responde”, ator). Também, é atribuído a ele o uso inicial de máscaras para representar personagens não animalescos. Todas essas inovações marcaram o ponto de virada da apresentação coral do ditirambo, um canto acompanhado de coreografia, para o diálogo dramático que se consolidaria no drama satírico e na tragédia grega.

³⁰Aegobolus é um dos epítetos de Dioniso e significa: "O matador de bodes". Disponível em <<https://www.hellenicgods.org/Dionysos---The-Epithets>>. Acesso em 16 set. 2025.

³¹ Mas, ὑποκριτής em latim é *hypocrités*, e daí, em português, temos a palavra “hipócrita” que, no sentido atual, é alguém que dissimuladamente expressa algo diferente do que realmente é.

Posteriormente, Pisístrato instituiu na Grande Dionisiaca o concurso dos dois gêneros teatrais como uma atividade cívica profundamente enraizada na vida política, religiosa e social por cimentar o senso de cidadania na construção da unidade e da identidade ateniense, como nas demais cidades-estado, e no sentimento de pertencimento ao mundo grego. Desempenhou, ainda, um papel central na reflexão ética e na educação por meio da pedagogia da catarse: “pois a tragédia [...] que, suscitando ‘o terror e a piedade tem por efeito a purificação [catarse] dessas emoções’” (Aristóteles, 1994, p. 27). Segundo a teoria de Aristóteles, a catarse, que ao longo do tempo suscitou inúmeras interpretações, é o efeito de alívio purificador da tragédia que modera o comportamento humano em relação a tensões e impulsos destrutivos, cumprindo, assim, uma função civilizatória.

Devido às suas ligações íntimas com o mito, o teatro grego da Antiguidade sofreu transformações motivadas por mudanças nos modos de compreensão do mito, os quais, por sua vez, foram influenciados, principalmente, pela filosofia.

Ainda na Grécia do período arcaico, um pouco antes do nascimento do teatro, surgiu a filosofia — uma forma específica de pensamento, que questionou o *mito* e deslocou a explicação do mundo para a *racionalidade*. Esse movimento foi um fator de impulsão da *secularização*: o processo macro e gradativo de separação entre a cultura e a religião resultante de processos particulares, como a *laicização* que, em sociologia, é a separação estado-religião; contudo, alargando o conceito, o termo pode designar todos os processos particulares da secularização, como a dissociação entre o mito e a religião, como, também, entre o teatro e a religião. É precisamente essa nova percepção do sagrado que redefine a função do teatro, cujas transformações estéticas e temáticas refletiram-se nas obras dos tragediógrafos.

Ésquilo (525/524–456/455 a.C.), considerado o pai da tragédia, destacou uma profunda reverência pelos deuses. Cultuados como os guardiões da ordem cósmica, os imortais, em Ésquilo, desempenharam um papel ativo e de intervenção direta no mundo e na vida humana, tornando-se central, então, o tema da *dikê*, a justiça divina.

Sófocles (497/496–406/405 a.C.), por sua vez, abordou o mito de uma maneira que, mantendo uma reverência aos deuses, enfatizou o drama e a dignidade humana diante das forças divinas determinantes do destino, colocando maior ênfase na psicologia dos personagens e em suas lutas morais e existenciais.

Eurípides (480–406 a.C.), abrindo-se às influências do racionalismo de Sócrates, assumiu uma postura crítica em relação ao mito e foi o mais inovador na dramaturgia: humanizou os deuses e heróis, colocando-os em situações que, expondo suas falhas e contradições, questionaram as tradições míticas e as normas sociais.

As tensões do ceticismo de Eurípides envolvido com a nova intelectualidade e com a filosofia questionadora que o associava a Sócrates não passaram despercebidas em seu tempo; ao contrário, foram ridicularizadas pelo deboche do comediógrafo Aristófanes (445–? a.C.). Em *As Nuvens*, Aristófanes confunde e equipara Sócrates aos sofistas, que ironicamente o filósofo combatia. Na peça, a caricatura crítica se concentra na percepção de que o método de questionamento socrático, assim como a retórica dos sofistas, podia ser usado para subverter a verdade e os valores morais tradicionais. Em *As Rãs*, Aristófanes enreda uma trama em que o deus Dioniso desce ao Hades, o mundo dos mortos, para trazer de volta à vida um grande tragediógrafo que possa salvar a cidade de Atenas da decadência. Assim, Eurípides e Ésquilo são ressuscitados e colocados em uma competição para decidir quem é o maior poeta trágico. No final, Ésquilo vence a competição e Eurípides é retratado como alguém cujas tragédias, inovadoras e populares, perdem a profundidade espiritual reverenciada pela tradição do mito.

Em *As Nuvens*, o autor retrata Sócrates como alguém que vive com o pensamento aéreo, desligado da realidade concreta, ridicularizado por tentar substituir as narrativas míticas por explicações naturalistas e racionais. Essa caricatura encarna uma desconfiança, principalmente popular, diante de um pensamento que rompia com a tradição religiosa e que ameaçava a coesão cultural sustentada pelo mito.

Em *As Rãs*, a disputa entre Eurípides e Ésquilo dramatiza o mesmo conflito dentro da própria tragédia: enquanto Ésquilo representa a profundidade arcaica, o peso do mito e da justiça divina (*dikē*), Eurípides é associado à crítica racionalizante, que humaniza deuses e heróis, aproximando-os do cotidiano e do debate sofístico. A vitória de Ésquilo simboliza a necessidade de preservar a dimensão sagrada e comunitária da tragédia diante do risco de seu esvaziamento crítico e relativista.

A ridicularização feita por Aristófanes em *As Nuvens* e em *As Rãs* pode ser lida como um reflexo das tensões centrais, na Atenas clássica, entre o pensamento mítico-religioso e o pensamento racional-filosófico em ascensão. A comédia de Aristófanes, no entanto, não se limitava a esse aspecto cultural e religioso; era também uma forma de intervenção política e social, na qual o comediógrafo satirizava figuras públicas e

costumes da cidade, atacando seus abusos e defendendo o que considerava constituir os melhores interesses para Atenas.

Assim, o riso de Aristófanes não é apenas cômico, mas funciona como um mecanismo de defesa cultural contra a dissolução da tragédia em mera retórica ou em filosofia cética. O comediógrafo, ao satirizar Sócrates e Eurípides, expressa uma resistência dionisiaca: a defesa da função ritual, pedagógica e espiritual do teatro, em contraste com a racionalização que ameaçava dissolver sua potência mítica. No século XIX, Nietzsche retoma, em chave filosófica, essa crítica à exacerbação da racionalidade.

Por outro lado, Eurípides, ao explorar a psique humana, dar voz a marginalizados e dramatizar conflitos sociais, exemplifica como o mito e o teatro podem atuar enquanto instrumentos de esclarecimento simbólico e psicológico, mantendo a pertinência ainda no mundo contemporâneo.

No livro *Medéia : As Bacantes / Eurípides* (1976), o texto biográfico e as considerações sobre a obra de Eurípides apresentam as contribuições do poeta: o “realismo psicológico” como expressão do “que há de mais íntimo e convulso na criatura humana”; a procura por “mostrar que as desigualdades sociais não são naturais e que os defeitos e as virtudes não se transmitem hereditariamente”; a atitude de valorizar “em suas peças categorias socialmente marginalizadas como a mulher, o camponês, o escravo, o estrangeiro”; e, “embora se refira à mulher, em algumas passagens, como o ser ‘mais temível que a serpente’, ou ‘o pior dos monstros’, abomina a condição submissa a que ela é obrigada”.

Dentre as tragédias escritas por Eurípides, é exceção a última: *Bacantes*, Βάκχαι (*Bákchai*). Escrita no ano final da vida, em 406–405 a.C., quando estava morando em Pela na Macedônia, num autoexílio de reclusão motivado possivelmente pelas críticas e dificuldades por seus posicionamentos. *Bacantes* exalta a força avassaladora do mito através do deus Dioniso. A dominância da razão enrijecida, representada pelo rei Penteu, em combate contra o irracional, encarnado por Dioniso, é representado como uma terrível fatalidade. *Bacantes* pode ser vista como uma reflexão tardia de Eurípides sobre a importância de manter um equilíbrio entre Apolo e Dioniso, sugerindo que a vida humana é trágica, precisamente porque essas forças estão em constante tensão; e qualquer tentativa de suprimir uma em favor da outra resulta em destruição. A força do mito, representado por Dioniso, portanto, é uma realidade inescapável que a razão não pode subjugar sem sofrer consequências terríveis.

Posteriormente a Sócrates, no período de declínio da tragédia, o filósofo Epicuro (341–270 a.C.) contribuiu com o aprofundamento da secularização, ampliando o afastamento entre o mito e o teatro. Ao propor a felicidade como bem supremo, deixou um legado valioso apresentando receitas para alcançá-la através do prazer pela *ataraxia*, a tranquilidade da mente, e pela *aponia*, a ausência de dor. Para tanto, defendeu uma visão de mundo que liberta os mortais do medo dos deuses e livra-os das superstições, reafirmando a ideia atomista, já compartilhada por Demócrito (460–370 a.C.), de que o universo é composto de átomos e vazio, incluindo mortais e imortais, e que não há interferência divina no destino humano. Ainda, em face ao problema do mal, revelou a fragilidade e impotência divina:

Deus, ou quer impedir os males e não pode, ou pode e não quer, ou não quer nem pode, ou quer e pode. Se quer e não pode, é impotente: o que é impossível em Deus. Se pode e não quer, é invejoso, o que, igualmente, é contrário a Deus. Se nem quer nem pode, é invejoso e impotente: portanto nem sequer é Deus. Se pode e quer, o que é a única coisa compatível com Deus, donde provém então a existência dos males? Por que Deus não os impede? (Brandão, 1986a, p. 30)

Esta visão naturalista e materialista teve implicações profundas para o teatro e a arte, que quase perderam a potência reflexiva do mito, agora, bastante enfraquecido. Mas, ainda no século IV a.C., surge na Grécia o entendimento do mito enquanto *alegoria*.

[...] os mitos não eram mais compreendidos literalmente, buscavam-se neles as *υπονοιαι* (*hypónoiai*), isto é, as *suposições*, as *significações ocultas*, os *subentendidos*. Foi isto que, a partir do século I d.C., se denominou *alegoria*, que significa, etimologicamente, 'dizer outra coisa', ou seja, o desvio do sentido próprio para uma acepção translata, ou mais claramente: *alegoria* é 'uma espécie de máscara aplicada pelo autor à ideia que se propõe explicar'. (Brandão, 1986a, p. 31)

Assim, os mitos tradicionais, agora alegorizados, são entendidos não mais como verdade factual, mas como um conjunto de metáforas que veiculam verdades filosóficas, psicológicas, morais ou naturais. Essa nova abordagem permitiria conciliar os mitos com o crescente espírito crítico, o pensamento racional e a filosofia, evitando a rejeição completa das tradições mitológicas. A alegorização, ainda, ajudaria a mitologia grega a

atravessar os tempos e se espalhar pelo espaço até desdobrar-se nos dias de hoje. Pelo caminho, o mito passou por várias relações com o teatro e as artes, que também sofreram transformações. Mesmo chegando a ser descaracterizado, laicizado (ou separado da religião) e não mais sendo uma verdade factual, o mito alegorizado, ou sob outras novas abordagens, seguiu como um potencial inesgotável de comunicação simbólica e de esclarecimento, ou até mesmo de obscurantismo.

2.05 – Império Romano e Idade Média

No Império Romano, os mitos clássicos — já alegorizados e filtrados por outras abordagens — passaram por uma sincretização com sua mitologia latina. Logo após a institucionalização do cristianismo e a consolidação da Igreja Católica no século IV, esses mesmos mitos greco-romanos sofreram, entre os séculos IV e VI, a *Interpretatio Christiana*: o complexo processo de cristianização.

Para citar alguns exemplos: o vinho, que representa o próprio Dioniso, é celebrado como o sangue de Cristo; o próprio Cristo incorpora simbolismos e atributos reinterpretados do solar Apolo e de Hermes *Kriophoros* (o carregador de carneiro) na figura de “O Bom Pastor”; Afrodite Urânia, a Celestial, revela-se na figura da Virgem Maria; o Hades, o mundo dos mortos, torna-se o inferno; e o festival romano do *Natalis Solis Invicti* (Nascimento do Sol Invicto), juntamente com o *Yule* nórdico e outras celebrações, é convertida no Natal, a celebração do nascimento de Cristo. Tais apropriações foram estratégicas para atrair, comunicar e converter a população pagã.

Porém, as mitologias e seus mitos em si, que não fosse a mitologia e o mito cristão — para não dizer “pagão” —, eram considerados heresia ou alegorias do mal.

Paradoxalmente, uma combinação de fatores oriundos da Igreja Católica surtia um efeito de proibição das artes cênicas que perdurou pelos cinco primeiros séculos (V–X) da Idade Média; ao mesmo tempo, ao longo desses séculos, a própria liturgia desenvolvia gradativamente uma espetacularidade que resultaria em novos teatros, tanto como drama litúrgico doutrinator quanto como cena profana.

A primeira das atitudes condenatórias ao teatro partiu, possivelmente, do entendimento de Tertuliano (160–240), romano convertido e prolífico autor do cristianismo primitivo. Em sua obra *De Spectaculis* (197–202), ele condenou a presença

de cristãos em atividades de entretenimento romano, como jogos, teatros e circos, que frequentemente incluíam mímica, danças e cenas consideradas satíricas, profanas e imorais. Nietzsche, em *Sobre a Genealogia da Moral* (1887), Ensaio 1, Seção 15, página 16, utiliza intencionalmente as palavras de Tertuliano para destacar o que via como o caráter vingativo do espírito cristão transformado em um espetáculo circense: "[...] em lugar dos atletas temos nossos mártires; se queremos sangue, ora, temos o sangue de Cristo".

A condenação de Tertuliano, somada às considerações de Agostinho de Hipona (354–430 d.C.) e de outras figuras ligadas à Igreja Católica, surtiu o efeito de proibição e perseguição à cena teatral. Ainda assim, o teatro profano e clandestino persistiu ao longo da Idade Média — período cujas “trevas” não são mais sem luz, sombria e ignorante do que as trevas de qualquer outra idade. Essa percepção da Idade Média como um período de “trevas” é simplista e incorre num estereótipo historiográfico que ignora sua complexidade e a riqueza cultural.

Com a rebeldia geneticamente herdada de Dioniso, o teatro “provocou e ignorou as proibições da Igreja e atingiu seu esplendor sob os arcos abobadados dessa mesma Igreja” (Berthold, 2001, p. 185).

No século XII, em conformidade com a cena litúrgica, um pequeno drama litúrgico celebrando o domingo de páscoa foi a semente que viria a se desenvolver em uma cena teatral exuberante. A partir do altar, o teatro demandado pela Igreja expandiu-se: ocupou o átrio, instalou-se nas praças, nas fachadas dos edifícios e espalhou-se pela cidade; utilizou o palco-mansão, o palco móvel, o palco circular, as apresentações processionais e a cena simultânea; inventou maquinarias e criou uma dramaturgia de gêneros próprios, como os autos, os mistérios, os milagres e as moralidades, todas de caráter sacro, e as farsas, as *sotties*, os entremezes e os *fabliaux*³², de caráter profano.

O teatro medieval católico reencontra o mito na arte da cena, substituindo a mitologia grega pela mitologia cristã. O antigo teatro grego das tragédias foi um evento religioso, de culto a Dioniso e, por meio da mitologia grega, abordou a moral, a justiça, a responsabilidade civil e as paixões dos humanos e dos deuses de forma complexa, profunda e reflexiva. Em contraste, o teatro católico dos autos, mistérios, milagres e

³² Os *fabliaux* são escritos em francês antigo, uma língua vulgar, e se diferenciam da literatura eclesiástica oficial, produzida em língua latina, tendo como característica principal a performance em ambientes públicos, de acesso comum a toda a população (LEITE; MÔNICO, 2021, p. 169).

moralidades funcionou como um veículo de doutrinação para incutir e reafirmar a rígida moral cristã ao explorar as oposições maniqueístas entre a virtude e o vício, o pecado e o arrependimento, a luta do bem e do mal e a exortação para a piedade e a salvação através de Cristo.

Ambos os teatros, o grego clássico e o medieval, desempenharam, portanto, funções pedagógicas. No entanto, a tragédia grega e o sentimento trágico foram repudiados porque seus mitos apresentavam falhas complexas e dilemas humanos sem oferecer lições morais condizentes com as concepções e interesses doutrinários da Igreja Católica. Essa rejeição evidenciou uma diferença fundamental na abordagem do mito e de sua função pedagógica, distinguindo o caráter reflexivo do esclarecimento mítico grego em contraste com a natureza impositiva e dominadora da catequese medieval. O teatro grego realizou um esclarecimento, mesmo que problematizável, com possibilidades reflexivas; já o teatro medieval católico, embora colorido, vibrante e inventivo no aspecto da encenação, foi obscurantista em seu aspecto pedagógico.

2.06 – Renascimento

Quando se concluiu a transição do feudalismo para o capitalismo, dando início à Idade Moderna e, também, ao período histórico aproximadamente compreendido entre os séculos XIV e o fim do século XVI, conhecido como renascimento (ou renascença) — assim nomeado por causa da intensa e intencional busca de referências na cultura greco-romana —, os mitos gregos “porém, recobertos com sua roupagem de gala, regressaram triunfantes, de corpo inteiro, para não mais se esconder” (Brandão, 1986a, p. 34, grifo meu). A “roupagem de gala” refere-se à reinterpretação do mito sob uma luz racionalista, alegórica, moralista e cristianizada que o distancia de seu sentido original.

O motor do renascimento e suas práticas culturais foram as ideias do humanismo — o elo fundamental entre o pensamento medieval e a modernidade — que removeu o foco colocado na doutrinação divina do Deus judaico-cristão (teocentrismo) reposicionando o homem no centro do universo (antropocentrismo) em função da dignidade humana, sem necessariamente romper a religião ou destruí-la, mas mudando a forma de interpretar o mundo ao buscar conciliar a fé cristã com a razão pagã, atuando, assim, como o primeiro grande catalisador da secularização moderna

Ao resgatarem os textos clássicos e a mitologia greco-romana, os humanistas não buscavam apenas a beleza estética, mas uma pedagogia da autonomia alicerçada na *Paideia* — o ideal grego de formação integral (física, ética, intelectual, cívica e cultural) visando a excelência (*areté*). Neste contexto, o mito deixou de ser um dogma para servir como espelho das virtudes e paixões do homem. Essa valorização da herança clássica sob a ascensão de um novo racionalismo plantou as sementes do que séculos mais tarde culminaria no iluminismo (ou Esclarecimento) — onde a crítica à superstição e à irracionalidade se acirrou —, transmutando o mito de uma “verdade revelada” para uma “matéria humana” passível de análise racional e representação laica, o que permite a livre investigação ética do indivíduo e a reflexão sobre a condição humana. Por outro lado, o mito também passou a ser visto, por alguns, como um pensamento supersticioso e horrível.

A partir da tradução da *Poética* de Aristóteles e das tragédias de Sófocles e Eurípidas diretamente das fontes originais, os humanistas separaram o palco do altar e retiraram o teatro da dependência absoluta dos temas bíblicos e da função pedagógica doutrinadora. Sob essa nova ótica, o mito greco-romano deixou de ser visto pelos humanistas como uma superstição pagã ou mera alegoria cristã para tornar-se um espelho da dignidade e das paixões humanas. Esse movimento de “volta às fontes” fundou o teatro erudito e a tragédia moderna.

Os principais autores do teatro renascentista, organizados por países, exemplificam essa transição: em Portugal, Gil Vicente (1465–1536) destaca-se com a figura de transição; embora comece com autos de herança medieval, sua obra evolui para a sátira social e humana, demonstrando como a secularização começou a “furar” o dogma religioso através do humor e da crítica aos costumes. Na Itália, Ludovico Ariosto (1474–1533) que escreveu *A Cassaria* (1508), considerada a primeira comédia em língua vulgar baseada nos moldes clássicos dos dramaturgos romanos Plauto (*circa* 230–180 a.C.) e Terêncio (195-185–159 a.C.); Nicolau Maquiavel (1469–1527), na comédia *A Mandrágora* (1524), aplicou o realismo e a observação da natureza humana típica do humanismo, afastando-se totalmente das moralidades medievais; e Gian Giorgio Trissino (1478–1550), autor de *Sofonisba* (1515), resgatou a estrutura grega ao tomar as descrições de Aristóteles como preceitos para a primeira tragédia regula. Na Inglaterra (teatro elisabetano), Christopher Marlowe (1564–1593), em *A História Trágica do Doutor Fausto* (1582), utilizou o mito germânico para discutir o desejo humano de conhecimento

absoluto — tema central para o futuro esclarecimento iluminista; William Shakespeare (1564–1616) consolidou-se como o ápice desse processo, utilizando o mito em obras como *Sonho de uma Noite de Verão* (1590) e *Troilo e Créssida* (1602) como ferramenta para investigar a psique humana, focando na autonomia e na tragédia do indivíduo.

Os humanistas também traduziram, diretamente do hebraico e do grego, os textos bíblicos originais e, sob um pensamento que buscava libertar-se de dogmas, realizaram as primeiras leituras críticas das Escrituras — destacando-se Erasmo de Roterdã (1466–1536), o “príncipe dos humanistas”, que expôs a corrupção clerical e a superstição. Esse ambiente intelectual, somado a outros fatores, como os abusos do clero e o apoio à burguesia interessada na legitimação do lucro, impulsionou a eclosão da Reforma Protestante (ou Protestantismo), iniciada por Martinho Lutero (1483–1546) em 1517. O movimento rompeu o monopólio institucional da Igreja Católica e resultou na criação de diversas denominações cristãs independentes.

No combate à simonia, à venda de indulgências, à idolatria pelos santos, à ostentação litúrgica e aos rituais de piedade externa da Igreja Católica, a Reforma Protestante banuiu as encenações sacras por considerá-las supersticiosas, empurrando a arte cênica definitivamente para a esfera profana. Esse movimento de ruptura com o sagrado institucional acelerou a laicização do palco, permitindo que o teatro elisabetano, por exemplo, explorasse a psique humana e os conflitos políticos fora da tutela do dogma cristão. Ao pavimentar o caminho para o racionalismo moderno, essa transição transformou o palco em um espaço de investigação autônoma, onde o destino não mais dependia da vontade divina, mas das tensões inerentes à própria condição humana.

2.07 – Barroco

Com a realização do Concílio de Trento (1545–1563), a Igreja Católica reagiu à Reforma Protestante por meio da Contrarreforma, que estabeleceu as bases do movimento barroco — uma fase complexa e de tensão entre a razão e a fé, estendendo-se do final do século XVI até meados do século XVIII. Se o humanismo proveu a base filosófica (o antropocentrismo e o resgate da Antiguidade) para a explosão estética do renascimento, a Contrarreforma (ou Reforma Católica) foi, de fato, a força ideológica e institucional que moldou a estética e a função social do barroco.

A Igreja Católica compreendeu que a arte deveria ser um instrumento de persuasão e propaganda da fé, assumindo uma estética espetacular para se opor diametralmente à austeridade do Protestantismo. Embora Tertuliano tenha condenado o espetáculo romano séculos antes, na Antiguidade Tardia, a Igreja da Contrarreforma "redimi" a encenação de grandiosidade sedutora aos olhos para usá-la a seu favor.

A estética barroca é definida pela tensão e pelo dinamismo, fundamentos na oposição entre o Sublime e o Grotesco, o sagrado e o profano, a carne e o espírito, além de um senso de infinitude. Tais elementos manifestam-se por meio de contrastes profundos entre luz e sombra (*chiaroscuro*), que conferem volume e caráter dramático à composição. Essa arte faz uso de linhas curvas e abandona a harmonia estática do renascimento em favor do movimento e da exuberância ornamental. Frequentemente, faz uso da integração das artes (escultura, pintura e arquitetura) para criar um efeito total — como o conceito de *bel composto* de Bernini (1598–1680) —, envolvendo o espectador em uma experiência multissensorial e ilusória. Deste modo, a expressão do barroco constrói uma teatralidade que busca criar no espectador uma experiência, arrebatadora dos sentidos, emocionalmente intensa e que provoque o maravilhamento.

O teatro barroco, especialmente no drama jesuítico (peças catequética didáticas moralizantes) e nos autos sacramentais (peças em um ato que utilizavam alegorias, como a Beleza, a Discrição, o Mundo, o Pecado e etc., para explicar mistérios da fé), utilizou o mito cristão e a alegoria clássica para deslumbrar e persuadir os sentidos. Nesse contexto, o mito não era tratado como um objeto de reflexão e questionamento racional, mas como um instrumento de persuasão emocional destinado a reafirmar a autoridade da Igreja e a transitoriedade da vida terrena perante o sagrado. Assim, enquanto o Protestantismo via o mito como uma “treva” a ser superada, o barroco o via como um “espetáculo” da fé, necessário para alcançar a pedagogia do maravilhamento que, no aspecto prático, embora inventivo em maquinarias e cenografia, mantinha o potencial reflexivo do mito sob a estrita vigilância do dogma e da doutrinação católica.

O espanhol Pedro Calderon de La Barca (1600–1681) representou o ápice do teatro barroco ao utilizar a cena como a máxima ferramenta pedagógica da Contrarreforma, operando no limite entre o mito, a filosofia e o dogma católico. Especializando-se nos autos sacramentais, o autor transformou conceitos abstratos em espetáculos visuais deslumbrantes. Em sua obra-prima, *A Vida é Sonho* (1635), ele aborda, por meio da mitologia pessoal do personagem Segismundo, um tema central para

a modernidade: a incerteza da realidade e a luta humana contra o determinismo das estrelas, ou do destino, em prol do livre-arbítrio — posicionando-se contra a defesa protestante pelo servo-arbítrio.

Fora dos domínios estritos da Igreja, o teatro francês de Jean-Baptiste Poquelin, o Molière (1622–1673), exemplifica a transição da vivacidade barroca para o rigor do Classicismo. O comediante utilizou a mitologia e arquétipos universais de modo particular para satirizar a sociedade e seus costumes, criticando a hipocrisia e os vícios com humor mordaz. Em obras como *Dom Juan ou O Convidado de Pedra* (1665), deixam de ser o objeto central da narrativa, mas uma base reconhecível que sustentam críticas sociais profundas. Assim, Molière consolidou a comédia de costumes, que busca “corrigir os costumes pelo riso” (em latim, *castigat ridendo mores*), fundamentando-se em uma ética de moderação e razão humana, muitas vezes em confronto direto com a rigidez religiosa de sua época.

Ainda na França, Pierre Corneille (1606–1684), une a sensibilidade barroca à estrutura clássica ao encenar heróis dilacerados por tensões extremas entre a paixão e o dever moral. Ele utiliza o mito e a história como grandes laboratórios de vontade e heroísmo, transformando o conflito trágico em um espetáculo de grandeza ética e retórica. Com esse esforço, Corneille transita do barroco para o neoclassicismo e é considerado o pai da tragédia francesa, da qual fazem parte os autores Jean Baptiste Racine (1639–1699) e, no século XVIII, Voltaire (1694–1778).

Afastando-se em muitos aspectos da tragédia grega clássica e desprovida do sentimento trágico tal como posteriormente descrito por Nietzsche, a tragédia francesa que se desenvolveu como uma forma distinta de tragédia. Como prática do neoclassicismo, a tragédia francesa se vale de um culto a regras estéticas rígidas para garantir a harmonia, a clareza e a ordem. Para isso, tal como o classicismo na renascença, tomou os elementos descritivos da poética de Aristóteles — as unidades de ação (um enredo central sem subtramas), tempo (a ação deve ocorrer em 24 horas) e lugar (um único cenário) — como características normativas. Se assistimos na tragédia grega à inevitabilidade do destino diante a força dos deuses e a sua justiça divina, na tragédia francesa vemos a exploração de dilemas morais e psicológicos em temas como a honra, o dever, o amor e o conflito entre as paixões e a responsabilidade. O caráter dionisíaco da tragédia grega — que em tensão com o apolíneo celebra a vida em sua totalidade na beleza e no sofrimento, que Nietzsche tanto valorizava — foi praticamente suprimido em favor

unilateral de um Apolo delicado e racional, dedicado a atender o gosto aristocrático, principalmente da corte do Rei Sol Luís XIV (1638–1715), com a finalidade de refinar os espectadores. A tragédia francesa é, portanto, uma forma teatral domesticada e limitada em comparação com a profundidade existencial da tragédia grega; se a tragédia simbolicamente fosse vinho: a grega seria bebida pela experiência extática da embriaguez, enquanto a francesa pelo preço da garrafa.

2.08 – Iluminismo

O século XVIII, conhecido como o Século das Luzes, do iluminismo, ou da ilustração, representou um momento de culminância no processo de secularização que vinha se desenrolando desde a Antiguidade aprofundando radicalmente a retirada da religião — que ainda, na Europa Ocidental, era dominada pela Igreja Católica — das instâncias da cultura, da política e da vida pública.

A metáfora das “luzes” é expressão da renovada fé na razão como instrumento capaz de iluminar e extinguir as “trevas” da ignorância, do mito entendido como credence, do medo supersticioso, do medo da imprevisibilidade da natureza, da doutrinação religiosa, do poder absoluto da igreja católica, dos governos absolutistas e de todo obscurantismo. A finalidade era revelar seres humanos *emancipados*, ou, em outras palavras, realizar o *esclarecimento* (*Aufklärung*) que, no caso, o é sinônimo de iluminismo. Nesse contexto, o teatro laico foi utilizado como ferramenta pedagógica para formar uma nova consciência apontada para a emancipação e o esclarecimento do público.

O filósofo iluminista (ou ilustrado), escritor e historiador François-Marie Arouet, mais conhecido como Voltaire (1694–1778), foi um dos maiores dramaturgos da França. Não era ateu, mas *deísta*: acreditou em um Deus criador que não interfere nos assuntos humanos. A partir dessa perspectiva, Voltaire criticou o dogmatismo religioso, a intolerância, a hipocrisia, a corrupção, a tirania, opondo-se principalmente às instituições religiosas e, em especial, à Igreja Católica com seu poder excessivo sobre a vida das pessoas.

Uma de suas peças mais famosas, *Mahomet*, é uma crítica ao fanatismo religioso, usando a figura mítica de Maomé para examinar a maneira como líderes religiosos podem

manipular a fé para seus próprios fins. Embora o alvo aparente seja o Islã, a peça critica todas as formas de fanatismo religioso, inclusive o cristianismo, refletindo as ideias iluministas, ou esclarecedoras, de seu autor.

Em várias peças de Voltaire, é recorrente o uso de personagens e enredos da mitologia greco-romana; no entanto, os mitos são reinterpretados para destacar a irracionalidade ou os excessos das tradições religiosas e políticas associadas a eles. A versão escrita por Voltaire para a peça *Orestes* (1750), baseada em um mito grego, foca nos temas da justiça, vingança e moralidade, questionando a validade dos antigos códigos de honra e as consequências de seguir cegamente as tradições. Na peça *Semiramis* (1746), Voltaire pauta o mito da rainha Semíramis para discutir questões de poder, tirania e moralidade como uma alegoria sobre os perigos do poder absoluto. Em *Alzira* (1736), aborda a colonização utilizando o "mito" do "*bom selvagem*" — conceito surgido dos primeiros contatos do colonizador europeu com os povos originários das Américas — para contrastar tais culturas com a civilização europeia, criticando o imperialismo e a imposição de valores ocidentais.

Contudo, essa crítica social e filosófica convive com contradições na biografia do autor, o artigo *O paradoxo de Voltaire* (Elias, 2014), revela que Voltaire “investiu muito dinheiro em uma companhia que lucrava com o comércio de escravos africanos”.

Voltaire e outros ilustrados, como Diderot, acreditavam no teatro como uma ferramenta pedagógica iluminista, capaz de formar o homem esclarecido. Nesse teatro, o iluminista não via os mitos como verdades sagradas a serem veneradas e aceitas passivamente, mas como narrativas sujeitas à subversão e a alegorizações representativas da batalha entre a *razão iluminista* e as tradições do passado. Para Voltaire e para o projeto da ilustração, o mito foi tratado como expressão de irracionalidade e obscurantismo, devendo ser superado em nome dos valores da razão ilustrada.

No auge do iluminismo, em 1781, o filósofo Immanuel Kant (1724–1804) publica a *Crítica da Razão Pura*, obra na qual pondera sobre os limites da razão, questiona até que ponto ela pode ser considerada infalível e critica o dogmatismo racionalista — a crença de que a razão poderia alcançar a verdade absoluta sem restrições — mostrando que, embora o iluminismo a celebre como instrumento de libertação intelectual, ela não é onipotente. Poucos anos depois, no artigo *Resposta à Pergunta: Que é Esclarecimento?*

(*Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*)³³, Kant amplia sua reflexão numa síntese que se tornaria emblemática:

A emancipação intelectual é a saída do homem de sua menoridade [*Unmündigkeit*], da qual ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo. O homem é o próprio culpado dessa menoridade se a causa dela não se encontra na falta de entendimento, mas na falta de decisão e coragem de *servir-se de si mesmo* sem a direção de outrem. *Sapere Aude!* Tem coragem de fazer uso do teu próprio entendimento, tal é o lema do esclarecimento [*“Aufklärung”*] (Kant, 1985, p. 100. Grifos do autor).

A emancipação do ser humano, segundo Kant, é alcançar a maioridade (*Mündigkeit*), quer dizer, a *autonomia* de entendimento contra a *heteronomia*, a sujeição do indivíduo à vontade de terceiros como a religião, a tradição ou a coletividade. A condição do emancipado não é um estado alcançado que é definitivo e permanente, mas um processo contínuo sustentado pela análise e a compreensão do mundo por meio da racionalidade. Tudo o que possa ser alcançado dentro dos limites da razão deve ser submetido a crítica iluminista, o questionamento constante, a rejeição das verdades aceitas sem exame e a busca por fundamentos racionais e justos para a vida em sociedade.

A crítica de Kant sobre a razão não é um aceno à instância irracional da vida, embora ele não a negue e nem seja ateu, mas é uma reafirmação crítica, tanto ao dogmatismo racionalista, quanto à dominância da razão como faculdade superior na totalidade da experiência humana. Para Kant, o irracional, e portanto o mito, eram obstáculos ao iluminismo e a emancipação que devem permanecer sob o domínio da razão.

2.09 – Romantismo

Em contraposição radical ao iluminismo e à supremacia da razão, da ordem e da objetividade, surge o romantismo entre o final do século XVIII e meados do século XIX. Esse movimento se caracterizou pela: ênfase na emoção e na intuição como formas mais autênticas de experiência e conhecimento; exaltação do individualismo e do subjetivismo

³³ Publicado em 5 de dezembro de 1783.

na celebração dos sentimentos e da imaginação, frequentemente expressos de modo intenso e dramático; valorização do irracional, do mistério e do sublime — o sentimento de exaltação diante do grandioso e do assustador, envolvendo um fascínio pelo misticismo e pelo sobrenatural; idealização da natureza como refúgio de pureza e fonte de inspiração divina, em contraste com a vida urbana e a industrialização, consideradas alienantes; nostalgia por um passado idealizado; afirmação de identidades nacionais, muitas vezes fundadas em histórias e culturas idealizadas, em oposição ao universalismo dos ideais iluministas; e, ruptura com a forma clássica, marcando uma quebra com a rigidez normativa e com a busca de perfeição formal que caracterizavam o classicismo, fundado na imitação dos modelos culturais e artísticos da Antiguidade greco-romana.

O romantismo reafirma o mito, não enquanto uma realidade factual e uma narrativa sagrada de uma verdade vivida que expressa uma sabedoria coletiva tal como nas culturas antigas, mas como expressão simbólica e emocional de uma “verdade perdida”. Trata-se de uma perspectiva radicalmente distinta, que caminha para o distanciamento e transforma seu sentido original, guiada pela sensibilidade individual e pela busca por um sentido para a existência em um mundo moderno e racionalizado. É uma releitura, uma nova camada de significado que reflete as preocupações de sua própria época e se torna uma metáfora da nostalgia pelo passado. O mito romântico é, portanto, secularizado e idealizado.

Sob essa ótica, o movimento busca resgatar um sentido que havia sido destruído pela fria racionalidade e pela ciência, adotando uma atitude rebelde, revolucionária e crítica frente à sociedade burguesa e aos valores da época. O mito, para os românticos, era um produto da imaginação e uma forma de poesia. Também, foi uma ferramenta para a construção da identidade nacional. No Brasil, figuras e lendas indígenas foram idealizadas e transformadas em mitos fundadores, como na obra de José de Alencar (1829–1877), que construiu uma epopeia nacional a partir da figura de Iracema. Essa busca pela autenticidade em um passado idealizado, opõe-se diretamente ao universalismo iluminista.

No palco romântico, o mito, portanto, transcende sua função de simples narrativa fundadora e se torna uma ferramenta dramática para intensificar os conflitos internos dos personagens. Longe da verdade sagrada, ele se manifesta como uma força simbólica que espelha as paixões turbulentas e o destino trágico do herói romântico — muitas vezes condenado pela sociedade racionalizada. Lendas e figuras históricas são retrabalhadas

para personificar os anseios e as frustrações da alma individual, de modo que a encenação explore o sublime e o irracional, em oposição à ordem clássica.

O *Fausto*³⁴, de Goethe (1749–1832), é um exemplo paradigmático. O mito medieval do pacto com o diabo é reformulado para ilustrar a insatisfação romântica com a limitação do conhecimento humano. Na peça, a busca incessante de Fausto por conhecimento e experiência, mesmo que por meio de um pacto diabólico, não culmina em uma condenação trágica, mas em uma jornada filosófica que reflete a busca romântica por transcendência, emoção e sentido em um mundo dessacralizado. Assim, a tragédia não se origina mais da luta contra fatos imutáveis, mas da batalha íntima do indivíduo contra as restrições da própria época, resgatando o mistério e a emoção no centro da experiência humana.

2.10 – O Esclarecimento de Nietzsche

Nietzsche reconhece as conquistas tanto do iluminismo quanto do romantismo, mas identifica em ambos sintomas de decadência cultural. Nessa tensão dialética, o poeta-filósofo critica, subverte e transcende esses movimentos utilizando elementos de ambos para criar uma perspectiva radicalmente nova já em sua obra inaugural, *O Nascimento da Tragédia* (1872).

Inicialmente, Nietzsche foi influenciado pelo romantismo, sobretudo pela música de Richard Wagner (1813–1883). O compositor alemão levou a reinterpretação do mito ao seu ápice no teatro musical, concebendo-o como a forma mais profunda de reconectar o ser humano ao sagrado e à emoção. Para tanto, elegeu o mito como tema central de sua *Gesamtkunstwerk* (do alemão, obra de arte total), uma forma artística que integra música, drama, poesia e artes visuais, destinada a criar uma experiência teatral completa e transformadora. Foi na ópera que Wagner produziu as manifestações mais visíveis e grandiosas do seu ideal, como em *O Anel do Nibelungo* (*Der Ring des Nibelungen*, 1876),

³⁴ A primeira montagem do Fausto, de Goethe, estreou nos palcos em 19 de janeiro de 1829 na cidade de Braunschweig, Alemanha, apenas em sua primeira parte, mais de 20 anos após ter sido concluída. A segunda e última parte estreou 113 anos depois, no dia 22 de junho de 1942 em Berlin, Alemanha, na encenação de Gustaf Gründgens (1899 – 1963). Disponível em <<https://www.dw.com/pt-br/1829-fausto-de-goethe-era-encenado-pela-primeira-vez/a-3957208>>. Acesso em 24 set. 2025. A primeira montagem integral de Fausto, dirigida por Peter Stein (1937), estreou no dia 24 de julho de 2000 na Exposição Mundial de Hannover. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1505200006.htm>>. Acesso em 24 set. 2025.

uma tetralogia monumental que se baseia na mitologia germano-escandinava, em especial na saga dos Nibelungos, para narrar uma história épica de poder, amor e traição; e *Tristão e Isolda* (*Tristan und Isolde*, 1865), inspirada numa lenda medieval celta para explorar o mito do amor proibido com uma intensidade emocional inigualável. A ideia da obra de arte total não se limita à ópera, podendo ser aplicada a outras formas artísticas, como o teatro moderno, o cinema e até mesmo em certas instalações de arte multimídia.

Nietzsche e Wagner estabeleceram uma profunda amizade e mútua admiração, mas a relação rompeu-se quando o filósofo se decepcionou amargamente com o músico. Wagner, que antes defendia um espírito dionisíaco, passou a adotar temas de redenção cristã, como na ópera *Parsifal* (1882), e a aderir ao nacionalismo alemão, marcado por um sentimento estreito de identidade nacionalista e por um crescente antissemitismo. Nietzsche interpretou essa virada para o mito cristão como uma traição de ideais e uma manifestação de fraqueza: um retorno à moralidade ascética que ele tanto desprezava. Do mesmo modo, considerou o engajamento nacionalista como um estreitamento e corrupção do espírito cultural cosmopolita. Nesse afastamento crítico, Nietzsche rompe com o romantismo por reconhecê-lo como uma expressão de pessimismo, que buscava fugir das crueldades e da existência em vez de enfrentá-las em favor da afirmação da vida; também, como uma resposta equivocada ao excesso racionalista, que se refugiava no sentimentalismo e no emocionalismo, incapazes de sustentarem a tensão entre forma e caos; e, por fim, como uma reação decadente, impulsionada pela falta de força, que procurava consolo na fuga da realidade, caindo, assim, na negação da vida.

Em *O Nascimento da Tragédia*, as críticas de Nietzsche ao romantismo são tecidas para desbanca-lo em favor da mitologia e da arte trágica grega:

Tanto o sátiro quanto o pastor idílico de nossos tempos modernos são ambos produtos de um anseio voltado para o primevo e o natural; mas com que garra destemida e firme ia o grego pegar o seu homem dos bosques e quão envergonhado e frouxo brinca o homem de hoje com a imagem lisonjeira de um terno, flauteante e sensível pastor! (Nietzsche, 1999, p. 56-57). [...] À época de Goethe e de Schiller, foi o instinto do clássico e do saudável que se insurgiu contra o romantismo sentimental; mas também aqui houve somente uma luta temporária, e o romantismo voltou a predominar, com sua linguagem adocicada, sua falta de vigor e sua superficialidade. (Nietzsche, 1999, p. 92-93). [...] mas a música romântica se mostra impotente quando se trata de exprimir a essência dionisíaca da música trágica; ela a falsifica com a doçura, com a moleza e com o sentimentalismo. (Nietzsche, 1999, p. 94). [...] O romantismo, com todo o seu anseio pelo infinito, não passa de uma forma refinada da negação da

vida, uma fuga para fora da realidade, enquanto a tragédia é a afirmação da vida, mesmo em seus aspectos mais terríveis. (Nietzsche, 1999, p. 117-118).

Após romper com Wagner e com os excessos do romantismo, Nietzsche volta-se também contra o outro polo da modernidade: o iluminismo. Sua crítica, rejeitando a exacerbação da razão e o projeto esclarecedor, denuncia a unilateralidade da racionalidade iluminista, que, ao pretender libertar o ser humano, acaba por aprisioná-lo em novas formas de dogmatismo.

Sócrates foi exaltado pelos pensadores do iluminismo como o “pai do esclarecimento” ou “o primeiro dos iluministas”, sendo tomado como modelo de resistência intelectual e integridade ética. Contudo, nesse ponto, Nietzsche expõe a contradição fundamental dessa exaltação ao recordar Sócrates como um agente de corrupção da cultura grega clássica, identificando nele o ponto inaugural da decadência da cultura ocidental.

Nesse tom, meio indignado e meio desdenhoso, sói a comédia aristofanesca falar daqueles dois homens [Eurípides e Sócrates], para espanto dos modernos, que na verdade renunciam de bom grado a Eurípides, mas não podem parar de admirar-se que Sócrates apareça em Aristófanes como o primeiro e o supremo sofista, como o espelho e o resumo de todas as aspirações sofisticas: diante disso só lhes resta um consolo, o de colocar o próprio Aristófanes como um devasso e mentiroso Alcebíades da poesia. (Nietzsche, 1999, p. 84).

Ao invocar Aristófanes, especialmente em *As Nuvens*, Nietzsche evidencia o caráter ingênuo da leitura moderna de Sócrates. Tal leitura ignora que, já na Antiguidade, Aristófanes havia percebido algo profundamente problemático na figura socrática. Enquanto os modernos desqualificam o dramaturgo Eurípides, exaltando Sócrates como herói da razão, deixam de compreender a crítica aristofanesca, que o apresenta como sofista degenerado e sintoma de um deslocamento cultural. Para se protegerem dessa leitura incômoda, esses modernos optam por invalidar Aristófanes, reduzindo-o à caricatura de um poeta dissoluto, incapaz de julgamento sério — uma estratégia que revela mais sobre a adesão acrítica dos modernos ao racionalismo do que sobre a comédia antiga.

O filósofo alemão, no entanto, vai muito além da crítica social de Aristófanes, ele mostra que Sócrates, pela boca de Eurípides, inaugura uma transformação que afasta o teatro de sua vocação dionisiaca e inicia uma virada cultural que ele considera catastrófica. Para Nietzsche, a tragédia grega entra em declínio quando o logos racional se sobrepõe à música e ao mito, substituindo a experiência totalizante da arte trágica pela confiança unilateral na razão discursiva. Assim, a cena trágica deixa de ser espaço de afirmação da vida em sua totalidade para se tornar veículo da dialética socrática.

O instinto seguro e captante de Aristófanes sem dúvida apreendeu o certo quando conjugou, no mesmo sentimento de ódio, o próprio Sócrates, a tragédia de Eurípides e a música dos novos dítirâmbicos, e farejou em todos esses três fenômenos os signos característicos de uma cultura degenerada. (Nietzsche, 1999, p. 105).

Mas, Nietzsche não concorda com a visão de Aristófanes de que Sócrates era um sofista. Na verdade, ele reconhece a oposição entre os dois, mas vê o conflito de uma forma diferente. Para Nietzsche, Sócrates e Platão representavam uma reação contra os sofistas, que possuíam uma visão mais pragmática e relativista da verdade. No entanto, essa reação socrática, ao estabelecer a razão e a moralidade como valores supremos, foi ainda mais destrutiva do que a sofística.

O iluminismo, ao exaltar a razão e a ciência como instâncias absolutas, prolonga e radicaliza a tendência socrática de reduzir a vida à lógica, à moralidade ascética e ao cálculo utilitário. Nietzsche questiona justamente essa dominação dada à razão, herdeira de Sócrates, Platão e Kant, por entender que ela nega as dimensões trágicas, instintivas e dionisiacas da existência. Essa crítica ao iluminismo não é um “não” à razão, mas a defesa de uma totalidade da vida, que inclui o irracional, o instintivo, o criativo e o trágico, contra o empobrecimento promovido pelo racionalismo moderno.

Assim, razão hipertrofiada iluminista e emoção hipertrofiada romântica, em vez de afirmarem a totalidade da existência, revelam-se como duas faces do mesmo processo histórico: o avanço do niilismo moderno, isto é, a experiência do vazio de sentido que acompanha a consumação da modernidade.

Como antídoto de superação, o filósofo encontra na arte trágica grega, da própria Antiguidade, a união entre os impulsos apolíneo e dionisíaco como uma expressão de totalidade que se perdeu na modernidade.

Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à intelecção lógica mas à certeza imediata da introversão [*Anschauung*] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações”. (Nietzsche, 1999, p. 27).

A tragédia grega, em contraste com o mundo moderno, revela a possibilidade de uma cultura que não reduz a vida nem à ordem da razão nem ao caos da emoção, mas sustenta criativamente a tensão entre Apolo e Dioniso. Para Nietzsche, esse equilíbrio originário não constitui apenas uma forma estética, mas uma prática existencial de afirmação da vida em sua totalidade, capaz de dizer “sim” à existência mesmo diante do sofrimento, da dor e da morte. O teatro trágico, nascido do ditirambo dionisíaco e estruturado pela forma apolínea, constituía, assim, uma experiência comunitária que unia mito, arte e vida, abrindo um horizonte para além do niilismo que se instalava na modernidade.

Contudo, como o próprio Nietzsche observa, Eurípides, no fim da vida, parece recuar de sua tendência racionalizadora. Em *As Bacantes*, o poeta confessa, ainda que tardiamente, a força inextinguível de Dioniso: mesmo o adversário mais inteligente, como Penteu, é inevitavelmente enfeitiçado e destruído pelo deus. O reconhecimento final de Eurípides revela que a repressão ao mito não elimina sua potência, mas apenas o desloca, e, nesse gesto, *As Bacantes* torna-se, ao mesmo tempo, a confissão e a prova de que Dioniso não pode ser silenciado.

O próprio Eurípides, no entardecer da vida, apresentou de maneira muito enérgica a seus contemporâneos a questão do valor e do significado dessa tendência, em um mito. Deve realmente o dionisíaco subsistir? Não será mister extirpá-lo à força do solo helênico? Certamente, nos diz o poeta, se apenas fosse possível; mas o deus Dionísio é demasiado poderoso: o mais inteligente adversário - como Penteu em *As Bacantes* - é inesperadamente enfeitiçado por ele e corre depois com esse feitiço para a desgraça. O juízo dos dois anciões, Cadmo e Tirésias, parece ser também o do poeta velho: as reflexões dos mais sagazes indivíduos não derrubam aquelas antigas

tradições populares, aquela veneração eternamente propagada de Dionísio, sim, que, em face de forças tão maravilhosas, convém mostrar ao menos prudente cooperação diplomática; e, ainda assim, é sempre possível que o deus, diante de tão tibia cooperação, se ofenda e transforme no fim o diplomata - como aqui Cadmo - em dragão. Isso nos diz o poeta, que resistiu a Dionísio, com força heroica, durante uma longa vida - para ao fim dela concluir a sua carreira por uma glorificação do adversário e em uma espécie de suicídio, como alguém que, sentindo tonturas, só para escapar da terrível e não mais suportável vertigem, se atirasse do alto de uma torre. Essa tragédia é um protesto contra a exequibilidade de sua tendência; mas, infelizmente, ela já havia sido realizada! O maravilhoso aconteceu: quando o poeta se retratou, a sua tendência já tinha triunfado. Dioniso já havia sido afugentado do palco trágico e o fora através de um poder demoníaco que falava pela boca de Eurípides. Também Eurípides foi, em certo sentido, apenas máscara: a divindade, que falava por sua boca, não era Dionísio, tampouco Apolo, porém um demônio de recentíssimo nascimento, chamado *Sócrates*. (Nietzsche, 1999, p.78).

Nietzsche retoma o sentido da tragédia grega e desperta a consciência para a necessidade do equilíbrio entre Apolo e Dioniso, mas, também reconhece que o caminho para o mundo desencantado estava pavimentado.

2.11 – O Mundo Desencantado

A expectativa depositada no iluminismo — apaixonado na crença depositada no racionalismo e na ciência como propulsores de um progresso capaz de conduzir à felicidade — frustrou-se. Em reação, levantaram-se diferentes movimentos e pensadores críticos. Entre eles, como já vimos, o romantismo (séculos XVIII e XIX), que buscou restituir o valor da emoção e da imaginação; o filósofo Nietzsche, que propôs um “esclarecimento trágico” fundado na arte e no mito. Também, o sociólogo Max Weber (1864–1920) e a Escola de Frankfurt com a Teoria Crítica fizeram suas contribuições para o debate.

No campo do teatro, essas reações assumiram formas diversas, como a recusa visceral de Artaud ao racionalismo discursivo, a utilização crítica e dialética da razão em Brecht e a denúncia do esvaziamento da linguagem e da existência em Beckett. Ainda assim, foram inevitáveis os efeitos negativos decorrentes da racionalidade iluminista.

Max Weber, um dos fundadores da sociologia moderna, percebeu no iluminismo o aprofundamento do processo de secularização e o consequente sentimento de vacuidade existencial, que se expressa em seu conceito de “desencantamento do mundo”

(*Entzauberung der Welt, Desmagificação do Mundo*). A religião, lugar originário e legítimo do mito e do pensamento mágico, constituía-se como um sistema simbólico capaz de atribuir sentido à realidade. A ciência, por sua vez, limita-se a oferecer explicações causais voltadas para fins práticos e técnicos, contribui para a melhoria da vida material, mas não responde se a vida possui ou não um sentido. Como afirma Weber, “a Ciência Médica tem a tarefa de manter a vida como tal e diminuir o sofrimento na medida máxima de suas possibilidades” (Weber, 1982, p. 170 *apud* Cardoso, 2014). Todavia, “não é papel da medicina dizer se vale a pena ou não viver” (Cardoso, 2014).

Nesse tensionamento epistemológico, a arte, e, de modo particular, o teatro, podem assumir diferentes funções: denunciar, refletir ou até mesmo reforçar o esvaziamento de sentido; mediar entre a esfera religiosa/mítica e a científica/técnica; ocupar-se da produção de sentido existencial; ou ainda propor formas de reencantamento do mundo. A determinação do papel das artes depende das escolhas dos artistas — escolhas estas sempre tensionadas entre a consciência crítica e a alienação, e condicionadas pelas circunstâncias materiais de trabalho impostas pelo capitalismo na contemporaneidade.

A compreensão do mundo desencantado é aprofundada pelos pensadores da *Escola de Frankfurt*. Oficialmente chamada de Instituto de Pesquisa Social (*Institut für Sozialforschung*), foi criada em 1923, na Universidade de Frankfurt³⁵ na Alemanha, com o propósito de desenvolver análises críticas da sociedade a partir de uma abordagem não ortodoxa do pensamento de Karl Marx, articulando-o com a psicanálise, a sociologia, a filosofia e outros campos do saber. O objetivo é ampliar a compreensão da sociedade capitalista burguesa em sua complexidade política, cultural e econômica. Nesse quadro, a noção de *crítica* significa trazer à consciência os fundamentos e fatores ocultos de um processo, revelando mecanismos de alienação e dominação. Mais do que isso, a *teoria crítica* se diferencia da teoria tradicional por não se limitar ao diagnóstico da realidade, mas propor meios práticos de transformação visando à emancipação humana.

A *Escola de Frankfurt* enfrentaria o desvirtuamento dos propósitos de felicidade do iluminismo que projetou uma sombra brutal de controle e autoritarismo. No contexto da sociedade de classes do capitalismo pós-Revolução Industrial, a razão iluminista se degenerou em *razão instrumental* — conceito formulado por Theodor W. Adorno (1903–

³⁵ Com a ascensão do nazismo, seus fundadores mudaram-se para Genebra em 1933 e depois para Nova York em 1935 onde se ligaram à Universidade de Columbia. Em 1954 alguns retornaram à Frankfurt.

1969) e Max Horkheimer (1895–1973). Trata-se de uma racionalidade empobrecida que, ignorando a totalidade da experiência humana, concentra-se exclusivamente no cálculo da eficiência, no controle e na utilidade sem qualquer reflexão crítica. Desse modo, tanto a natureza quanto o ser humano são reduzidos a meros recursos a serem dominados e explorados.

A instrumentalização da razão iluminista fez com que a tecnologia produzida pela ciência — que poderia estar a serviço dos trabalhadores para lhes proporcionar mais tempo para viver — fosse utilizada pelas elites econômicas para intensificar a exploração e o controle social. Também converteu o progresso técnico em instrumentos de destruição e máquinas da morte: armas cada vez mais letais, tanques, câmaras de gás, bombas atômicas. Essa racionalidade técnica e administrativa forneceu a base para os regimes totalitários do início do século XX, que operacionalizaram a dominação política e econômica por meio da repressão, da manipulação e do extermínio em escala industrial, como se viu no nazi-fascismo durante a Segunda Guerra Mundial (1939–1945).

Tanta distopia motivou os filósofos da Escola de Frankfurt, Adorno e Horkheimer, a publicarem, em 1947, o livro *Dialética do Esclarecimento* (1985), uma reelaboração de textos originalmente circulados entre amigos e colegas em 1944 sob o título de *Fragmentos Filosóficos*. Nessa obra, apresentam uma crítica mais aprofundada das consequências paradoxais do iluminismo, sempre atravessadas pela razão instrumental. Nesse contexto, introduzem o conceito inovador de *indústria cultural* (*Kulturindustrie*), analisando o cinema e o rádio como meios de transformar a cultura em mercadoria administrada com a finalidade de gerar lucro, difundir a ideologia da classe dominante, promover a passividade conformista e adormecer o pensamento crítico. Como afirmam os próprios autores: “O segmento sobre a ‘indústria cultural’ mostra a regressão do esclarecimento à ideologia, que encontra no cinema e no rádio sua expressão mais influente” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 4).

Fundamentalmente, na dialética do iluminismo, ou seja, nas contradições entre a busca pela emancipação por meio da razão e a regressão à dominação, Adorno e Horkheimer demonstram duas teses centrais: “o mito já é esclarecimento e o esclarecimento acaba por reverter à mitologia” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 4). Assim, a razão, acreditada como emancipadora, converteu-se em *ideologia* opressora, ou num *falso mito* opressor, quando reduzida a instrumentalização; e o mito, embora já fosse uma

forma de esclarecimento, acabou reprimido ao ser tomado em absoluto como obscurantismo.

Na arte, surgem reações decorrentes da crise da razão, como as inovadoras e combativas vanguardas artísticas. Dentre elas, o *surrealismo*, que vinha sendo gestado desde 1920, lança, a partir da publicação, em 1924, do *Manifesto Surrealista* escrito pelo poeta e psicanalista francês André Breton (1896–1966), almejando uma renovação total da arte e da sociedade através da vazão do inconsciente em obras repletas de situações oníricas contra o governo da lógica.

Desde os primórdios do movimento, esteve fortemente ligado a ele o poeta, escritor, ator e diretor francês, Antonin Artaud (1896–1948), até se desligar no dia 10 de dezembro de 1926 por ser contrário ao alinhamento partidário do surrealismo ao “comunismo marxista” (Artaud, 1983, p. 111). Ocupando-se, então, da própria revolução, publica suas principais ideias no livro *O Teatro e Seu Duplo* (1938), uma poética e um manifesto por um Teatro da Crueldade. Como observa Artaud:

Não se trata, nessa Crueldade, nem de sadismo, nem de sangue (Artaud, 1999, p. 117). Uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, [...] no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, [...] de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter” (Ibid, p.119).

Assim, o Teatro da Crueldade recoloca o dionisíaco, o sentimento trágico ou a força da vida em seu aspecto mais intenso e imprevisível. Artaud rejeita o teatro burguês, aristocrático, literário, idólatra da forma por si só, calçado no sentido da palavra, na linearidade da narrativa, na lógica e na racionalidade técnica tão exacerbadas em seu tempo. Em seu lugar, propõe um teatro como peste: uma força que epidemicamente liberta o ser humano de suas amarras civilizatórias doentes e, à maneira da alquimia, realize *a grande obra* transformando o espírito em ouro. O Teatro da Crueldade desloca a centralidade do texto, apoiando-se na encenação como uma operação de símbolos em um ritual de magia, com força de transformação e criação, capaz de intervir na realidade a favor da humanidade.

[...] dos assuntos e temas tratados:

O Teatro da Crueldade escolherá assuntos e temas que respondam à agitação e à inquietude características de nossa época.

Pretende não abandonar para o cinema a tarefa de produzir os Mitos do homem e da vida modernos. Mas fará isso de um modo que lhe é próprio, isto é, em oposição à tendência econômica, utilitária e técnica do mundo, voltará a pôr em moda as grandes preocupações e as grandes paixões essenciais que o teatro moderno cobriu com o verniz do homem falsamente civilizado.

Esses temas serão cósmicos, universais, interpretados segundo os textos mais antigos, tirados das velhas cosmogonias mexicana, hindu, judaica, iraniana, etc.

Renunciando ao homem psicológico, ao caráter e aos sentimentos bem nítidos, é ao homem total e não ao homem social, submetido às leis e deformado pelas religiões e pelos preceitos, que esse teatro se dirigirá. (Ibid, p.143)

Noutra vertente, encontra-se o poeta, ativista, dramaturgo, roteirista e encenador alemão Bertolt Brecht (1898–1956). Convocado às forças armadas, interrompeu os estudos em medicina para servir como enfermeiro na Primeira Guerra Mundial; foi a primeira de muitas experiências traumáticas e reveladoras das barbáries e das engrenagens sociais no início do século XX. Preocupado com as questões de seu tempo, iniciou sua jornada nas artes e no teatro logo em seguida, trabalhando com o encenador alemão Erwin Piscator (1893–1966). No final dos anos 1920, se declarou socialista marxista.

No contexto da razão instrumental, o Teatro Épico de Brecht, entre outros teatros épicos, aplica e estimula a razão reflexiva e crítica. Em vez de impor um modo de pensar e agir, expõe questões, apresenta a conformidade e a contradição, a tese e a antítese, e provoca a síntese no espectador. Realiza uma cena que tem “como objetivo último, o desnudamento e a crítica aos mecanismos político-sociais que engendram a sociedade capitalista” (Desgranges, 2006, p. 141), realiza um esclarecimento político.

Artaud e Brecht, diante dos efeitos terríveis do iluminismo frustrado, buscam transformar os indivíduos para que transformem a sociedade. Cada um caminha por direções opostas, ainda que complementares: Artaud aproxima o público da cena para fazê-lo vivenciar uma experiência dionisíaca do irracional, enquanto Brecht o distancia, lançando-o ao exame apolíneo da racionalidade reflexiva e crítica.

Por outra via, o irlandês Samuel Beckett (1906–1989) e o romeno Eugène Ionesco (1909–1994), junto a outros dramaturgos, realizaram um teatro que Martin Esslin chamou de "Teatro do absurdo". Esse movimento se caracteriza por uma dramaturgia de enredos

frequentemente sem clareza e desprovidos de uma resolução satisfatória. Valem-se de repetições, personagens desorientados e diálogos circulares para expressar o absurdo, a fragmentação, a desorientação, a incoerência, a alienação, o sentimento de desespero e o profundo niilismo que marcaram a vida e o ser humano contemporâneos no cotidiano do século XX.

Crueldade, dialética e absurdo são algumas das múltiplas proposições para a cena teatral do século XX, apresentando-se como um diálogo fértil frente ao desencantamento do mundo marcado pela razão instrumental. Elas conduzem o espectador a um encontro com a “alma perdida” e, embora constituam respostas válidas, traçam uma multiplicidade de caminhos unilaterais, ainda sem realizar um teatro totalizante da experiência humana, como Nietzsche já demonstrara na tragédia grega.

2.12 – A Inexorabilidade do Mito

Desde os rituais mitológicos da Grécia clássica até o século XX, o mito nunca desapareceu completamente, permanecendo indefectível na experiência humana. Mesmo atravessando a secularização, a sobreposição do cristianismo ou o racionalismo iluminista, o mito se adapta e continua a desempenhar um papel essencial na busca por sentido, tanto no nível pessoal quanto no coletivo. O mito — e também o teatro — se transforma, moldando-se ao tempo e ao espaço das culturas e adaptando-se às necessidades espirituais, psicológicas e sociais de cada época.

A permanência do mito se evidencia e se explica na psicologia de Carl Gustav Jung e de seus continuadores, através do conceito de arquétipo; ainda, oferece contribuições potentes para abordagens da religião, das artes e do teatro como atividades autênticas, ao contrário de Freud que “nunca aprendeu a noção de que a arte pudesse ser uma forma do homem aumentar o seu domínio sobre a realidade e não uma evasão dessa realidade, através de fantasias que satisfaçam desejos frustrados” (Storr, 1973, p. 32).

O pensamento e os estudos do suíço Carl Gustav Jung, criador da *psicologia analítica*, ou *psicologia complexa*, escapam aos limites das metodologias positivistas e causalistas. Seu método adota uma postura essencialmente fenomenológica, ao privilegiar a observação e a descrição dos eventos psíquicos tal como se manifestam em sonhos, fantasias, imagens e mitos, sem reduzi-los a explicações mecanicistas. Simultaneamente,

é também hermenêutica, pois busca compreender o sentido simbólico dessas manifestações, interpretando-as como expressões do inconsciente coletivo e de seus arquétipos. herdando a visão orgânica de Goethe e o idealismo simbólico de Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775–1854), Jung inscreve-se na tradição romântica alemã, para a qual a natureza e o espírito são dimensões de uma mesma totalidade viva. Seu método, portanto, situa-se entre a ciência empírica e a filosofia simbólica: uma fenomenologia hermenêutica da psique, que reconhece o símbolo como a linguagem do indizível, capaz de se manifestar através do mito, e este, através do teatro.

Em reconhecimento da presença constante do mito, Jung mandou gravar no lintel da porta principal de sua casa na Suíça uma sentença enunciada pelo oráculo de Apolo em Delfos, não no grego original, mas em latim: *Vocatus atque non vocatus, deus aderit* (“Invocado ou não, deus estará presente”).

O homem contemporâneo não consegue perceber que, apesar de toda a sua racionalização e toda a sua eficiência, continua possuído por “forças” além do seu controle. Seus deuses e demônios absolutamente não desapareceram; tem apenas novos nomes. (Jung, 1987, p. 82).

A partir da observação atenta sobre experiências pessoais e clínicas, Jung formula o conceito de um *inconsciente coletivo*: um nível da psique “responsável pela produção espontânea de [símbolos tais como] mitos, visões, ideias religiosas e certas variedades de sonhos que são comuns a diversas culturas e períodos da história” (Storr, 1973, p. 39).

O *símbolo*, para Jung, diferentemente da semiótica, é a linguagem do inconsciente: fala do indizível, daquilo que escapa à comunicação racional, não podendo ser totalmente inteligível pelo intelecto, e cuja tentativa de explicação parecerá tola e banal. Pode se expressar legitimamente em certos sonhos e através das linguagens artísticas, mesmo que essas linguagens estejam comprometidas com a forma estética.

Antonin Artaud, no texto *A Encenação e a Metafísica*, contido em seu manifesto *O Teatro e Seu Duplo*, afirma que é próprio da linguagem teatral falar o indizível, ou o inominável, aquilo que se aproxima do real, mas escapa à linguagem articulada:

Como é que no teatro, pelo menos no teatro tal como o conhecemos na Europa, ou melhor, no Ocidente, tudo o que é especificamente teatral, isto é, tudo o que não obedece à expressão através do discurso, das palavras ou, se preferirmos, tudo que não está contido no diálogo (o próprio diálogo considerado em função de suas possibilidades de sonorização na cena, e das exigências dessa sonorização) seja deixado em segundo plano?

Como é que o teatro ocidental (digo ocidental porque felizmente há outros, como o teatro oriental, que souberam conservar intacta a ideia de teatro, ao passo que no Ocidente esta ideia - como todo o resto - se prostituiu), como é que o teatro ocidental não enxerga o teatro sob um outro aspecto que não o do teatro dialogado?

[...]

Digo que a cena é um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido e que se faça com que ela fale sua linguagem concreta.

Digo que essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra [...] só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada. (Artaud, 1999, p. 35–36)

E não é saudável fazer ouvidos moucos à fala do *símbolo*, pois, tal como Dioniso, que quando é esquecido, negligenciado ou combatido é o pior dos deuses, o inconsciente também impõe consequências terríveis a quem ignora, reprime ou combate seus sinais. Ouvi-lo cuidadosamente, como adverte Jung, é necessário para o equilíbrio entre o inconsciente (Dioniso) e a consciência (Apolo) que:

existem num estado profundo de interdependência recíproca e o bem-estar de um é impossível sem o bem-estar do outro. Se alguma vez a conexão entre esses dois grandes estados do ser for diminuída ou danificada, o homem ficará doente e despojado de significado. (Post, 1980, p. 15).

Posteriormente, avançando sobre os estudos junguianos, o brasileiro Walter Boechat compreende que “os arquétipos constituem e são responsáveis pela faculdade mitopoética” (Boechat, 2008) — o termo *mitopoética*, ou *mitopeico*, deriva de *mitopoese* que, por sua vez, tem origem na palavra grega *mûthopoiêis*, que significa “origem e criação de um mito”.

O *arquétipo*, agente produtor de símbolos, é um conceito complexo e difícil de denotar adequadamente na psicologia analítica. O termo “*arquétipo*”, substantivo ou adjetivo, tem origem em duas palavras gregas, *arché* (ἀρχή) e *tipós* (τύπος), a primeira significa “ponta”, “princípio”, “posição superior” e a segunda, “impressão”, “marca”, “tipo”, representa o “primeiro modelo”, o “protótipo” ou as “antigas impressões”. Jung

introduz o conceito de *arquétipo* no livro *Símbolos de Transformação* (1912) e o desenvolve de forma mais sistemática em *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo* (1954).

Na topografia junguiana da psique, os arquétipos são inatos e habitam o *inconsciente coletivo*. Podem ser compreendidos como “uma espécie de molde flexível” (Storr, 1973, p. 40), subjacentes a experiências universais *por demais humanas*, a mãe, a criança, o herói, a sombra, o sábio, entre outros. O arquétipo, em si, é um princípio formal, vazio de conteúdo determinado, que se manifesta simbolicamente por meio das imagens, mitos e figuras que cada cultura produz no tempo e no espaço. Como exemplo, Storr (1973) observa que o arquétipo do herói é figurado como um perfeito cavaleiro entre os ingleses, enquanto entre os gregos assume o perfil de um arguto e ardiloso estrategista.

Quando o arquétipo se manifesta simbolicamente, seja em imagens religiosas, sonhos ou criações artísticas, ele libera sua carga emocional e produz sentido. Nas obras de arte, e de modo particular no teatro, essa manifestação atinge intensidade singular, pois o *símbolo junguiano* adquire corpo, voz e presença. É nesse ponto que Storr (1973) exemplifica o funcionamento do arquétipo em sua dimensão simbólica e estética, observando como as obras teatrais elevam experiências humanas a um plano mais amplo e universal.

Considera-se que os arquétipos possuem um imenso significado emocional. Eles são, se a alguém for de agrado expressar as coisas dessa forma, experiências humanas típicas; mas experiências elevadas ao que se considera ser de um significado sobrehumano, ou mesmo cósmico. Todos os seres humanos, pelo menos na opinião de Jung, experimentam a vida de um modo arquetípico, com maior ou menor frequência. Talvez a maneira mais fácil de se apreciar isso seja considerando alguma típica experiência humana, como o sexo. O sexo pode ser o mero relaxamento de um apetite “por demais humano”. [...] Por outro lado, o sexo pode ser experimentado como amor transcendente, um estro “divino”, a coisa mais importante na vida. Quem alguma vez esteve apaixonadamente enamorado reconhecerá a diferença. Do mesmo modo, as grandes obras teatrais erguem a experiência dos seus personagens a um nível superior ao meramente pessoal. No tempo de Shakespeare, um artifício para conseguir isso era fazer com que os personagens fossem “régios”. Os conflitos de um Príncipe da Dinamarca, de uma Cleópatra, de um Rei da Inglaterra, por muito banais que parecessem na análise crítica, eram suscetíveis de assumir, no palco, um significado mais do que humano — isto é, um significado mítico, arquetípico. Isto é ainda mais evidente na ópera, em que uma história muito trivial e, com frequência, excessivamente confusa, torna-se um veículo para heroicas paixões, grandes eventos e desesperadas tragédias, porque as figuras são transfiguradas e transmutadas através da música, a qual lhes empresta um significado que, de outro modo, não possuiriam. Não causa

realmente surpresa que Wagner, ao tentar a tarefa sobre-humana de criar uma síntese completamente nova de poesia, música e drama, tivesse sido forçado a recorrer à mitologia (na tetralogia *O Anel do Nibelungo*) para incutir às suas figuras o significado intemporal de que precisava. [...] Em sua autobiografia, Jung, ao descrever o desenvolvimento da sua autoanálise, mencionou que os arquétipos falam “a linguagem da alta retórica, mesmo bombástica”, um estilo que ele achava embaraçoso. Mas, nas mãos de um mestre como Shakespeare, por causa do seu gênio poético, os personagens podem falar nessa linguagem e empolgar-nos, em vez de nos embaraçarem. A poesia, como a música, pode converter a lama da banalidade no ouro da transcendência [alquimia da arte]. Uma das ideias centrais de Jung era que o homem moderno alienara esse substrato mitopéico do seu ser e, por conseguinte, faltava à sua vida propósito e significado. (Storr, 1973, p. 41)

Quando o teatro dá vazão ao mito, suscita a possibilidade de *experiências arquetípicas* que tornam a obra de arte mais atrativa e significativa. Dentre elas, destaca-se a *experiência religiosa*, que ocorre quando, diante de um símbolo, imagens, situações, ou mitos plasmados no cotidiano, na natureza, no ritual religioso, no sonho, na arte ou no teatro, nos reconectamos com os arquétipos, e estes liberam sua carga emocional numa manifestação percebida como uma conexão profunda com algo maior e transcendente: como um deus, o cosmos, ou instâncias além do ego. Tal experiência proporciona um sentido de totalidade, unidade, renovação e revelação que transcende a compreensão racional. Como observa Storr (1973, p. 95): "Na opinião de Freud, a religião devia e podia ser substituída pela ciência. Jung estava convencido de que isso era impossível. O homem sempre necessita e continuaria precisando de alguma espécie de religião ou mito por que pautar sua vida."

Para Jung, a *experiência religiosa* é independente de qualquer vinculação a um credo ou a uma religião ortodoxa e institucionalizada; trata-se de uma vivência direta do *numinoso*. No livro *Das Heilige (O Sagrado)*, o teólogo alemão Rudolf Otto (1869–1937) "descreve uma autêntica experiência do sagrado como *numinoso*, dando ao sujeito conhecimento direto do poder sobrenatural divino." (Monick, 1993, p. 30). É o encontro com o mistério sagrado, o *mysterium tremendum et fascinans* (mistério terrível e fascinante), algo que desperta tanto o temor quanto o fascínio. Tal experiência, que tanto pode ser de perda ou de ganho da alma, “é uma experiência religiosa no sentido que Jung deu ao termo. É a sujeição da alma ou a criação da alma como psiquismo, a realidade invisível que apoia a existência e lhe dá sentido.” (Idem, p. 18). Essa vivência não é meramente intelectual, mas emocional e espiritual, provocando uma sensação arrebatadora e uma alteração do estado da consciência.

Se, para Nietzsche, é salutar ao ser humano a vivência da totalidade no campo da experiência externa, na arte, na estética e na cultura, representada pela tragédia grega, Jung compreende que, no campo da vida interior, a experiência religiosa tem a função suprema de conduzir-nos à totalidade por meio do *processo de individuação*: a formação, na psique, de um centro conciliador de todas as partes constituintes da vida psíquica de uma pessoa. Esse processo interrompe os movimentos inconscientes ou conscientes de caráter unilateral entre as polaridades: racional e irracional, consciente e inconsciente, masculino e feminino, pensamento e sentimento, percepção e intuição, introversão e extroversão, amor e poder, bem e mal, objetivo e subjetivo, sagrado e profano, carne e espírito, mítico e científico... Apolo e Dioniso.

A individuação tem seu lugar autêntico na religião, não necessariamente na religião institucionalizada, podendo a arte assumir essa missão. “Se o homem não tivesse deus como experiência interior, espiritual, faria um deus de qualquer outra coisa — sexo, poder ou mesmo a razão.” (Storr, 1973, p. 96), e até mesmo da ciência ou do capitalismo, o que seria perigoso por implicar uma atitude de entrega.

Como resultado, o indivíduo desenvolve o arquétipo do *Eu (Self, em inglês)*, ou o *arquétipo da imagem de Deus*, o deus interior, não o deus dogmático do cristianismo, mas um mito próprio, representante do centro unificador e totalizante que confere à personalidade propósito e significado. Trata-se, portanto, de uma forma de esclarecimento totalizante.

Jung referiu-se às religiões como sistemas psicoterapêuticos. Poderia ter igualmente usado essa frase a respeito das obras de arte. Hoje em dia, mais pessoas obtêm o que Jung teria chamado de experiência do Eu através de uma ou outra das artes do que através da religião. A galeria de pinturas e o salão de concertos substituíram a Igreja como lugares onde o 'divino' pode ser encontrado. (Storr, 1973, p. 102)

Assumir uma escuta aberta ao inconsciente, às manifestações dos arquétipos e do mito, na criação dramática voltada a uma cena simbólica, eleva e amplia a potência de comunicação com o espectador e responde a necessidades que estão além da arte, sem, contudo, reduzi-la a uma atividade terapêutica em detrimento da experiência estética.

Há obras que distorcem o significado e esvaziam o sentido do mito; ainda assim, há sempre uma porção de autonomia na fala dos símbolos, dos arquétipos e dos mitos, que, à revelia dos propósitos do artista sobre sua obra, podem expressar necessidades simbólicas do mundo interno ou externo das pessoas, como a reivindicação pela restauração dos fluxos entre consciente e inconsciente, entre racional e irracional, para refazer o equilíbrio pessoal, cultural e cósmico.

A advertência do analista estadunidense Eugene Monick (1929–2007) sobre a união entre sexualidade e religião cabe igualmente à relação entre os domínios do mito, do teatro e das artes: “É como uma conexão elétrica. Ligações erradas levam ao desastre. A falta de ligação não produz energia. Ligações apropriadas trazem em seu bojo muitas possibilidades.” (Monick, 1993, p. 16). E que se faça intencionalmente, pois, invocado ou não, o “deus” acabará sempre presente, tal como o escrito que Jung mandou gravar sobre a porta principal de sua casa.

A aplicação proposital e compromissada dos estudos do arquétipo e do mito nas artes, seja na interpretação de obras, na construção de personagens, na estruturação dramática ou em qualquer outra dimensão das artes da cena, vem sendo explorada em diversos trabalhos acadêmicos e artísticos disponíveis em bibliotecas, repositórios ou mesmo em pesquisas acessíveis na internet.

Um exemplo é a tese de doutoramento concluída em 2016 pela professora, atriz e pesquisadora brasileira da palhaçada Ana Elvira Wuo, *Clown “Desforma”: rito de iniciação e passagem*, que, entre suas proposições, aborda os estudos junguianos dos ritos de passagem e do arquétipo da sombra para a formação do ator.

Outro caso é o artigo *Arcano: o trabalho com arquétipos para o desenvolvimento de repertório na criação de personagens a partir dos arcanos maiores do Tarot* (2023), de Gabriel Buliani da Silva Siqueira e Stephanny da Silva Ornevo, cujo título é autoexplicativo. Conforme relatam, a inspiração do trabalho parte da afirmação do diretor inglês Peter Brook (1925–2022), “o teatro é jogo”, articulando essa noção com as cartas do Tarot, a análise ativa de Constantin Stanislavski e os estudos junguianos sobre o Tarot. Jung, como se sabe, estudou o Tarot, a astrologia, o *I Ching* e a alquimia como meios de compreender a subjetividade humana e seus conteúdos inconscientes e arquetípicos projetados nesses sistemas simbólicos.

Outro exemplo notório é o memorando transformado em livro e publicado originalmente em 1993, *A Jornada do Escritor*, elaborado pelo roteirista hollywoodiano Christopher Vogler (1949). Nele, o autor descreve “o conjunto de conceitos conhecidos como ‘Jornada do Herói’, extraídos da psicologia profunda de Carl G. Jung e dos estudos míticos de Joseph Campbell” (Vogler, 1998, p. 11), oferecendo um estudo dos arquétipos voltado à construção de personagens e à criação de roteiros, propondo “uma forma, e não uma fórmula”, além de apontar os riscos do uso dogmático dos mitos e dos arquétipos. Ainda, reflete sobre o alcance da obra que encampa o arquétipo.

Os artistas partidários do princípio de rejeição a todas as formas são eles mesmos dependentes da forma. O frescor e a emoção de seus trabalhos vêm de seu contraste em relação à penetração de fórmulas e padrões na cultura. Todavia, esses artistas correm o risco de alcançar um público limitado, porque a maioria das pessoas não consegue se relacionar com a arte totalmente anticonvencional. Por definição, ela não se relaciona com os padrões de experiência normalmente aceitos. Suas obras só poderão ser apreciadas por outros artistas, uma pequena parte da comunidade em qualquer época ou lugar. Um número determinado de formas é necessário para alcançar um público mais amplo. As pessoas esperam por elas e se divertem com elas, desde que sejam variadas, por meio de alguma combinação ou arranjo inovador, e não caiam numa fórmula totalmente previsível. (Vogler, 1998, p. 15)

O alcance da obra pode sim ser ampliado através da forma e estruturas reconhecíveis pela a audiência tal como o arquétipo. Por outro lado e ao mesmo tempo, em *Observação da Arte e Arte da Observação* (1939), Brecht — dentro de um recorte histórico — chama a atenção para que, a verdadeira democratização da arte não passe pela simplificação em função do maior alcance, mas pelo esforço necessário voltado à aquisição de conhecimento que desenvolva ferramentas de observação produtiva, ou seja, uma educação estética que eleve todos a condição de "iniciados" — o que não se refere a um grupo com maior inteligência nata ou capacidade cognitiva superior.

É uma opinião antiga e fundamental que uma obra de arte deve influenciar todas as pessoas, independentemente da idade, status ou educação (...) todas as pessoas podem entender e sentir prazer com uma obra de arte porque todas têm algo de artístico dentro de si (...) existem muitos artistas dispostos a não fazer arte apenas para um pequeno círculo de iniciados, que querem criar para o povo. Isso soa democrático, mas, na minha opinião, não é totalmente democrático. Democrático é transformar o pequeno

círculo de iniciados em um grande círculo de iniciados. Pois a arte necessita de conhecimentos. A observação da arte só poderá levar a um prazer verdadeiro, se houver uma arte da observação. Assim como é verdade que em todo homem existe um artista, que o homem é o mais artista dentre todos os animais, também é certo que é um saber conquistado através do trabalho (Brecht, *apud* Koudela, 2010, p. 110).

Em vez de excluir um ao outro, os posicionamentos de Brecht e Vogler operam em dimensões diferentes da experiência estética, podendo ser vistos como os dois polos de uma tensão que sustenta a relação entre a obra e o público. Abordar a arte na integração das duas perspectivas pode revelar que a eficácia de uma obra de arte reside no equilíbrio entre o reconhecimento e a descoberta: enquanto as estruturas arquetípicas de Vogler oferecem a gramática universal necessária para que a obra ressoe com o público e estabeleça uma comunicação imediata, o "saber da observação" proposto por Brecht atua como a ferramenta de emancipação que impede o espectador de se perder na passividade emocional. Nessa coexistência, a forma mítica serve como a porta de entrada que acolhe a audiência, enquanto a consciência técnica e crítica transforma essa experiência em um trabalho intelectual produtivo. A ampliação do alcance ou a "democratização" da arte em Brecht é uma elevação do público, enquanto em Vogler é uma aproximação pela forma.

Se o mito não permite ser eliminado, a tragédia *Bacantes*, de Eurípides, pode ser lida como o arquétipo da razão desmedida, encarnada em Penteu, ao tentar combater a força do inconsciente e seu universo da irrazão, do mito, das paixões e das experiências transcendentais, representado por Dioniso — que também é o próprio teatro —, advertindo sobre o efeito catastrófico desse combate. O mito e o teatro são, de fato, poderosos veículos de esclarecimento que permitem à humanidade explorar as profundezas da psique, da experiência existencial e dos processos sociais e históricos. São dois modos de conhecimento que, juntos, unindo razão e imaginação, ciência e rito, Apolo e Dioniso, podem conduzir a uma forma de *esclarecimento totalizante*.

2.13 – Síntese e fechamento: teatro, mito, e esclarecimento

Percorremos um caminho histórico e conceitual das relações entre mito, teatro e esclarecimento: partindo da tragédia grega como expressão da unidade entre o mito e a razão, entre Dioniso e Apolo, até o progressivo rompimento dessa unidade na história do pensamento ocidental. Vimos como o cristianismo medieval substituiu o esclarecimento

pelo dogma e a catarse trágica pela moralização catequética; como o renascimento e o iluminismo, ao retomarem o ideal de emancipação pela razão, conduziram à racionalidade instrumental criticada por Adorno e Horkheimer, convertendo o esclarecimento em uma forma de opressão; e como as vanguardas do século XX — Artaud, Brecht, Beckett, Ionesco — responderam a essa crise, cada uma tentando restaurar, à sua maneira, a força originária do mito e da experiência estética.

Acompanhamos ainda, com Jung, a redescoberta do mito como estrutura psíquica e simbólica da experiência humana, cuja presença é indelével, mesmo em tempos de desencantamento. O teatro, quando dá voz ao mito, torna-se espaço privilegiado para a irrupção do inconsciente coletivo: uma cena simbólica capaz de restabelecer os vínculos entre o racional e o irracional, o consciente e o inconsciente, o humano e o cósmico.

O que este percurso sugere não é uma inseparabilidade absoluta entre mito e teatro, mas a recorrência com que ambos se reencontram como formas de esclarecimento. O mito, mesmo reprimido ou deslocado, “invocado ou não”, ressurgue constantemente como potência simbólica; e o teatro, em diálogo com as tensões de cada época, atualiza essa potência, seja para denunciar a crise da razão, seja para propor novas formas de sentido. Ambos constituem, enfim, caminhos de reconciliação entre os contrários e instrumentos de conhecimento que apontam para um esclarecimento totalizante, onde razão e imaginação, Apolo e Dioniso, ciência e rito possam coexistir em equilíbrio dinâmico.

3 – Lado C: *As Bacantes* na história do Oficina

Elaborada com uma disruptiva volúpia criativa, *As Bacantes* do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona insere-se no mundo contemporâneo em diálogo com questões presentes e históricas sobre teatro. A montagem é um ponto de convergência de décadas de experimentações, tensões e transformações do grupo, que desde sua fundação buscou articular linguagem cênica, poética e política.

Sob a ótica do mito e o esclarecimento, o estudo busca compreender a encenação de *As Bacantes* pelo Oficina percorrendo a trajetória histórica do grupo, observando seus desejos, conflitos e crises internas — forças que impulsionaram mudanças estruturais e estéticas. É justamente nesses movimentos que germinam elementos refletidos na montagem, evidenciando como as práticas, referências e experiências acumuladas transformam-se em matéria dramática e performática.

Para o devido desempenho da tarefa, é imprescindível apresentar o enredo da tragédia escrito por Eurípides e uma primeira ideia sobre a configuração do Teatro Oficina em sua terceira reconstrução (1984–1994), porque a encenação relaciona-se intrinsecamente com as especificidades de sua arquitetura, projetada como uma realização dramática da própria peça.

O enredo, ou argumento, de *As Bacantes*, última tragédia escrita por Eurípides no século V a.C. e apresentada postumamente, baseia-se em um episódio do mito de Dioniso, quando o deus chega a Tebas. Vindo da Ásia Menor, acompanhado por um cortejo de mulheres bárbaras, as bacantes ou ménades, ele faz com que todas as mulheres da cidade se juntem ao seu séquito. Esse mulherio atua como coreutas, agentes do delírio dionisíaco. Dioniso vem para comprovar sua divindade, instaurar seu culto em terras helênicas e resgatar a honra de sua mãe, Sêmele, difamada por inveja de suas próprias irmãs: Agave, Ino e Autônoe. Mas, tomado por uma razão enlouquecida, obcecado por um ordem opressora, Penteu — filho de Agave e rei de Tebas por ocasião da aposentadoria do avô, Cadmo — não reconhece Dioniso como um deus legítimo e o persegue, combatendo-o em vez de dar-lhe culto, apesar das advertências do sábio profeta Tirésias sobre as consequências terríveis de seus atos ímpios.

Figura 8 – Programa de *As Bacantes*, 1996.

Fonte: Yumpu, 1996.

Sob a direção de Zé Celso, a encenação do Oficina não se limita a adaptar o texto original de *Bacantes*; ela incorpora outros episódios da mitologia dionisiaca, como os dois nascimentos do deus, a vingança de Hera sobre Sêmele e a genealogia de seu pai, Zeus. Conhecer o enredo clássico permite ao leitor reconhecer como o Oficina dialoga com o mito e ressignifica a tragédia, fazendo-a dialogar com o contexto sociocultural contemporâneo.

Quanto à configuração do espaço cênico do Oficina para a encenação de *As Bacantes*, a arquitetura inovadora não possui um palco à italiana e está organizada em torno de uma passarela-palco, integrando galerias laterais destinadas ao povo em até quatro níveis, mezaninos, camarins, sala técnica, fosso, jardim, fonte d'água e teto retrátil; todos ambientes são visíveis e tudo é espaço de cena. (Veja [figura 9](#))

Figura 9 – Teatro Oficina: pista, galerias, jardim e vidraça.



Fonte|: Kon, Foto: Nelson Kon, 2023.

Assim, este capítulo percorre simultaneamente a história do Oficina e a análise dramática e performática de *As Bacantes*, abrangendo o período que parte da fundação do grupo (1958) até o surgimento de *As Bacantes* (1982–1983) e a reconstrução da sede do Oficina (1984–1994), destacando os desdobramentos estéticos, políticos e simbólicos que transformam a peça em um rito cênico contemporâneo e em um espaço de confronto entrelaçando teatro, mito e esclarecimento.

O cio do Oficina: Gestando *As Bacantes*

1958

Era uma vez...

Em 1958, de um grupo de alunos da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP), no Largo de São Francisco, constituiu um núcleo de teatro amador e independente. Dentre os fundadores estavam Zé Celso, oriundo de Araraquara (SP), e Renato Borghi, nativo do Rio de Janeiro (RJ), ambos nascidos na mesma data, em 30 de março de 1937. Zé Celso tornou-se encantado em 6 de julho de 2023.

Zé Celso — O grupo nasceu de uma espécie de departamento cultural da faculdade. Reunia comunistas, católicos, pessoas de direita, de esquerda. O teatro acabou polarizando mais do que o movimento político (Santos, 2003). [...] Nós erámos uma turma que não tínhamos vocação nenhuma, que éramos um bando de pessoas que não se enquadravam naquilo. A faculdade de direito era uma faculdade de direita do direito romano, do tabu absoluto da propriedade privada romana, nunca se ouviu falar de direitos humanos lá. É como se fosse uma faculdade sonhada talvez por quem está no poder agora [2017]. Então, era toda uma caretece que nós queríamos desmontar (Estadão, 2017).

Renato Borghi — Nós estamos vivendo um momento³⁶ em que, era assim, a construção de Brasília [...]. Era uma coisa de desenvolvimentismo grande. Apareceu o nosso Fusca, o Dauphine e os carros de produção nacional. A gente estava acreditando que o Brasil era um desenvolvimento, assim, que ninguém podia parar aquilo, que São Paulo era a cidade que mais crescia no mundo. Tudo era muito progressista [...]. E era uma época de estudo. [...] E a faculdade de direito, pra mim, era só uma obrigação de acordar e ir lá botar os meus óculos escuros, que era chamado de “travesseiro” pelos colegas. Eu botava ele e dormia as aulas inteirinhas, eu não tenho noção direito do que

³⁶ Em 1958, o 21º presidente do Brasil, governando entre 1956 e 1961, foi Juscelino Kubitschek (JK) de Oliveira (12 de setembro de 1902 - 22 de agosto de 1976), um médico que foi oficial da Polícia Militar mineira. Filiado ao extinto Partido Social Democrata (PSD), autodeclarado de centro, porém, os militares o acusava de ser apoiado pelos “comunistas”. Apesar de ter ganhado a eleição sob contestação do resultado, num momento de muita agitação política e com risco de golpe militar, o período do governo JK foi de estabilidade política e manutenção da democracia. Com o Plano de Metas, sob o slogan “Cinquenta anos em cinco”, houve investimentos nos transportes, na geração de energia e no aprofundamento da industrialização, o que provocou um desenvolvimento da vida urbana. A 31ª e última meta, chamada “meta síntese”, foi a construção da nova capital federal, Brasília.

era a faculdade de direito porque eu estava até 1h, 2h da madrugada [...] fazendo, ensaiando pedaços de peças e discutindo sobre teatro. Zé Celso e eu, nós éramos muito ávidos de conhecimento [...]. Zé Celso [...] escreveu uma peça chamada *Vento Forte Para Um Papagaio Subir*. É uma peça muito bonita. E já era, assim... Como é que eu posso dizer? Um grito de liberdade. A gente não queria participar daquela classe média medíocre, a gente não queria fazer parte daquela pequena burguesia de São Paulo, nós éramos totalmente tendentes mais para a esquerda, apaixonados pelo furacão de Cuba que, na época, era uma coisa assim que tomou conta da Juventude. Nós estávamos mais para esquerda de Deus pai todo poderoso que para a direita. Eu me lembro que a luta de Zé Celso era uma bandeira de geração, porque nessa época, nosso tema era todo um tema de geração, era o conflito com a família. Então, eu me lembro muito dessa música³⁷ do Zé Celso que era assim (*canta*):

*eu hoje vou fugir com o vento
vou até o firmamento
vou ver a Terra brilhar
vou abrir bem os meus braços
me lançar por esse espaço
a ventar, a ventar*

E eu achava aquilo muito bonito e todos nós estávamos imbuídos desse querer fugir com o vento como papagaio (Teatro Oficina Uzyna Uzona TV Uzyna, 2016a).

Zé Celso — O grupo queria montar exatamente essa peça [*Vento Forte Para Um Papagaio Subir*] nesse lugar, onde tinha um teatro espírita, que tinha a caveira de burro. Nada do que fazia lá dava certo. Mas, não sei o que aconteceu, nos três dias que nós fizemos nossa peça alugando o Teatro Novos Comediantes, que era um teatrinho pequenininho, e durante esses três dias houve uma paixão. Acho que nós nos apaixonamos pela caveira de burro do teatro e a caveira de burro do teatro nos escolheu (SescTV, 2014).

Marcando, então, o início da fase amadora do Teatro Oficina, *Vento Forte Para Um Papagaio Subir*, primeira peça escrita por Zé Celso, e *A Ponte*, escrita por Carlos Queiroz Telles (1936), ambas dirigidas por Amir Haddad (1937), estrearam em 28 de outubro de 1958 numa pauta alugada de três dias no Teatro Novos Comediantes, na Rua Jaceguai, nº 520, na capital paulista, endereço que viria a ser, e ainda é, a sede do Teatro Oficina até os dias de hoje.

³⁷ Escrita para a peça "Vento Forte Para Um Papagaio Subir" (SESCTV, 2014).

Figura 10 – Primeira temporada do Oficina amador.



Fonte: Culturalvaivai.

Vento Forte Para Um Papagaio Subir se passa numa fictícia e pequena cidade do interior inspirada em Araraquara (SP), terra natal de Zé Celso, chamada Bandeirantes, símbolo da estreiteza de horizontes da vida limitada dos pequenos burgueses. Após a cidade sofrer uma tempestade, João Ignácio, o *alter ego* do autor, enfrenta um dilema: continuar vivendo como um resignado vendedor de livros sob a vigilância familiar, ou atender ao chamado do “vento forte”, metáfora da força vital e do impulso libertador, para romper com a vida previsível e se lançar em direção ao potencial de poeta e artista.

A decisão, afetada pela lucidez da irmã, Maria das Dores, será a partida: pegar o trem e ir embora. Esse desfecho ecoa o início do percurso biográfico de Zé Celso que migrou para uma cidade grande, São Paulo, um lugar possível de inventar a si próprio.

Zé Celso — A cidade de São Paulo, com todos os problemas que ela tem, é uma cidade que... Sampã, eu chamo, São Tudo. Tudo! Tudo. Sampã. É uma cidade onde as pessoas vêm, também, muito para terem liberdade, que no interior é muito mais difícil (Câmara dos Deputados, 2018). [...] São Paulo é um santo careta. São Paulo é um santo que instaurou a virgindade no catolicismo. É uma besta. Esse nome é horrroso. São Paulo, pra mim, é Sampã. Pã é o carnaval. Pã...! Pã é o pandeiro. Pã! Sampã! Sampã (CultSP Play, 2020).

Ao rebatizar São Paulo como “Sampã”, Zé Celso a consagra um signo de Pã, deus da fertilidade, da música e da transgressão. A cidade da racionalidade instrumental, da disciplina e do trabalho capitalista é transfigurada em cidade dionisiaca, lugar da mistura, do risco, do êxtase e da criação, onde a liberdade pode ser encarnada.

A peça estrutura-se conforme a primeira parte da jornada do herói proposta por Christopher Vogler, intitulada “Primeiro Ato (Partida, Separação)” (Vogler, 1998, p. 35): 1) há um mundo conhecido, a cidade pequena de Bandeirantes; 2) um chamado à aventura, o “vento forte”; 3) um herói hesitante, João Ignácio; 4) uma mentora, Maria das Dores; e 5) a travessia do primeiro limiar, o trem, que possivelmente rumará à cidade grande, à Sampã. Nesse sentido, a peça é um rito de ruptura, e funciona como um prólogo das inquietações sempre presentes na trajetória do Teatro Oficina.

A remontagem de 2008, por ocasião da comemoração dos 50 anos do Oficina, após Zé Celso ter passado pelos estudos para montar *As Bacantes*, nos quais compreendeu o sentimento trágico, apresentou mais relevo aos elementos míticos da peça. Incluiu cenas de caráter ritualístico e pontos cantados originados na mitologia afro-brasileira.

Absorveu, ainda, elementos da cena de *As Bacantes*: incorporou cinco dos seus vinte e cinco cantos; destacou a presença da coroa de hera³⁸, originalmente utilizada pelas ménades ou bacantes, assinalando os momentos de sabedoria dos personagens; e conferiu à tempestade o sentido de uma força dionisiaca que eclode em momentos limítrofes para transformar impasses em atitudes que dão andamento à vida.

Figura 11 – A coroa de hera.



Fonte: Teatro Oficina Uzyna Uzona TV Uzyna, 2020a.

Entre 1958 e 1959, circulando por festivais de teatro amador, o Oficina ganhou prêmios que conferiram uma notoriedade ao grupo. Ao mesmo tempo, lançando mão de um repertório de três pequenas peças, *Antônio*, de Zerbini, *O guichê*, de Jean Tardieu e *Geny no Pomar*, de Charles Thomas, apresentou um *teatro a domicílio* em casas da zona sul de São Paulo a fim de levantar recursos para uma nova montagem.

1959

Renato Borghi — E aí o Zé escreveu uma outra peça, que era *A Incubadeira*. Também era um grito de libertação da família. Era a história de [...] um rapazinho

³⁸ No caso, refere-se à planta da espécie *Hedera helix*, *κισσός* (*kissós*), ligada a Dioniso, e não a deusa Hera, *Ἥρα* (*Hērā*). Apesar da semelhança fonética entre hera (planta) e Hera (deusa), não há uma ligação direta entre elas. O nome semelhante é uma coincidência linguística moderna e não reflete relação mitológica ou simbólica na cultura grega antiga. A hera é uma trepadeira persistente, com folhas em forma de lóbulo, muito comum na Europa e tradicionalmente associada à imortalidade, fidelidade e apego porque se agarra firmemente às superfícies. Enquanto planta consagrada à Dioniso, é símbolo da vitalidade e da ligação com o mundo vegetal e orgiaco, em oposição ao vinho, ela representa a sobriedade.

asmático, cuja mãe era superprotetora, não deixa ele tomar vento, não deixava ele sair, não deixava ele ter colega, não deixava ele ir à festa [...]. O símbolo daquela prisão era a farmacinha onde tinha todos os remédios para asma. Quem faria essa mãe a gente não sabia. Mas, aí, tinha uma professora de inglês na Cultura Inglesa que era Etty Fraser (1931–2018), que foi testada e a gente achou que era ótima. Ela veio, ela era asmática e ela me ensinou todos os truques de asma e fez a minha mãe, o primeiro papel da Etty no Oficina e se saiu muito bem, ganhou um prêmio de melhor atriz do festival amador de Santos [...]. E aí, fomos para o Teatro Arena fazer essa peça [...] que no final ele quebra aquela farmacinha e vai livre para a vida e a mãe fica louca em casa. Era muito bonita a peça e o tema era sempre esse, o conflito de geração. E vai indo, embora nossa tendência fosse de chegar à esquerda, por enquanto a gente estava numa temática ainda de rompimento com a família (Teatro Oficina Uzyna Uzona TV Uzyna, 2016a).

Figura 12 – Cartaz de *A Incubadeira*, 1959.



Fonte: Valentini, 2011.

Figura 13 – Renato Borghi e Liana Duval.



Fonte: Primeiro Teatro.

A Incubadeira, segunda peça escrita por Zé Celso, foi dirigida, mais uma vez, por Amir Haddad. Estreou no dia 5 de setembro de 1959 e teve uma temporada de dois meses

na sede do Teatro de Arena³⁹. Até então, o Oficina havia abordado uma temática existencialista, centrada no indivíduo, no conflito de gerações, na família opressora e na tomada de decisão em relação à libertação pessoal. Mas o contato com o Teatro de Arena promoveria uma aproximação entre os dois grupos e, a partir daí, uma reorientação na temática e na estética, que mostrava influências do TBC, o Teatro Brasileiro de Comédia (Gualdi, 2016).

O TBC foi uma companhia teatral com edifício próprio e estrutura de luxo inaugurado em 11 de outubro de 1948 por empreendimento do engenheiro italiano radicado no Brasil, Franco Zampari (1898–1966), “o construtor de sonhos”. A partir de 1949, o TBC dá início à profissionalização com a importação de diretores e técnicos europeus, que passaram a produzir espetáculos sofisticados e modernos, sob uma dramaturgia internacional que inovou a cena teatral brasileira mudando totalmente a concepção do espetáculo.

Ainda, em 1948, foi fundada, por Alfredo Mesquita (1907–1986), a Escola de Arte Dramática (EAD), uma instituição particular funcionando no último andar do edifício do TBC. De uma de suas turmas de formandos, o líder, José Renato (1926–2001), fundou no ano de 1955, o Teatro de Arena em oposição à estética do TBC, com um programa voltado para uma pesquisa de novas formas de interpretação e temas direcionados para o povo brasileiro e os problemas nacionais.

Para tanto, o Arena abriu, em 1956, o Laboratório de Interpretação sob a direção de Augusto Boal, que havia acabado de retornar de um curso nos Estados Unidos, realizado no Actors Studio — instituição fundada em 1947, que desenvolveu uma sistematização para o trabalho de atuação conhecida como *method acting* (o método), baseada em parte do sistema de Constantin Stanislavski.

Augusto Boal também aplicou suas aulas de atuação para o grupo do Oficina que recebeu do Teatro de Arena uma influência sobre os temas sociais brasileiros.

Renato Borghi — A gente foi tomando noção de que nós estávamos muito desinformados ainda com relação à realidade brasileira, a política brasileira... E aí, Zé Celso e eu começamos a frequentar as reuniões do Instituto Superior de Estudos

³⁹ O Teatro de Arena sempre foi localizado na Rua Teodoro Baima, 94, Centro, São Paulo, Brasil, CEP 01220-040. Depois de ter encerrado as atividades em 1972, o teatro foi reaberto em 1977 após ter sido adquirido pelo governo federal, através do Serviço Nacional de Teatro (SNT), e incorporado ao patrimônio da Fundação Nacional de Artes (Funarte).

Brasileiros, o ISEB, onde falavam grandes sociólogos, economistas... Eu me lembro de ter ouvido muitas palestras do Roland Corbisier (1914–2005), do Florestan Fernandes (1920–1995)... E isso também foi nos dando uma formação, no sentido que era necessário conhecer mais de perto a realidade brasileira. E aí nós começamos, realmente, a nos enfronhar no Brasil. E isso foi muito importante no conhecimento de um outro teatro que havia paralelo a nós, quero dizer, anterior a nós, que era mais velho, irmão mais velho, que era o Teatro de Arena. [...] A primeira vez que eu entrei no Teatro de Arena eu levei um susto. Em primeiro lugar, porque eu nunca tinha entrado numa arena; em segundo lugar, a proximidade que eles estavam, porque lá não era como o TBC, aquele palco, aquela cenografia — *gesticula expressando grandiosidade* — e ali a mesinha que a mulher catava feijão... Lélia Abramo (1911–2004) fazia um café e você sentia o cheiro do café... Era uma coisa muito linda e, depois, a temática. A temática era uma temática brasileira, era tudo que a gente estava lendo pelos jornais, ao vivo... A temática era furar a greve ou não furar uma greve, era o conflito do filho operário com o pai. E realmente, isso tudo, era muito novo. [Trata-se da peça *Eles Não Usam Black-Tie* de Gianfrancesco Guarnieri (1934–2006).] Estava acostumado com Tennessee Williams (1911–1983), aquelas famílias americanas. Estava acostumado com *Um Panorama Visto da Ponte* [uma montagem de 1958 que inicia a comemoração dos dez anos de existência do TBC, com direção de Alberto D'Aversa (1920–1969) e texto de Arthur Miller (1915–2005)] ou, então, com peças clássicas e, de repente, aquela peça aqui. Isso nos deu um sentido da necessidade de realmente trabalhar *aqui e agora*. Mas, a nossa influência do teatro americano foi muito grande, foi realmente muito grande (Teatro Oficina Uzyna Uzona TV Uzyna, 2016a).

Com a estreia, em dezembro de 1959, de *As Moscas* de Jean-Paul Sartre (1905–1980), sob direção de Jean-Luc Descaves (1930–2022), assistência de Amir Haddad e pauta no edifício itinerante do Teatro de Alumínio, o Oficina revela as primeiras sementes da influência do Arena e das palestras do ISEB.

Reescrevendo o mito de Orestes, Sartre criou uma peça de esclarecimento mítico sobre, justamente, o tema da passagem da alienação ao engajamento. Em sua primeira montagem, na França de 1943, durante a ocupação nazista (1940–1944), a peça funcionou como uma metáfora da realidade de opressão vivida pelos franceses para motivar o engajamento na luta de resistência e pela liberdade. Na montagem do Oficina, a peça

representou a passagem dos temas existencialista e pessoais para o engajamento com as questões coletivas e sociais brasileiras.

1960

A aproximação entre o Oficina e o Arena estreita-se ao ponto de o Arena cogitar a absorção do Oficina, criando o “Arena II”. Como experiência pedagógica e estética, realizou-se uma montagem conjunta dirigida por Augusto Boal com o elenco do Oficina. A peça escolhida, *Fogo Frio*, escrita por Benedito Ruy Barbosa (1931–2011) no âmbito do seminário de dramaturgia do Arena, tratava de um tema não existencialista, mas social, abordando os problemas do trabalhador rural. Após a estreia em fevereiro de 1960 e uma temporada de êxito, o Oficina decidiu recusar a fusão, optando por sua autonomia, embora mantendo parcerias pontuais.

Renato Borghi — Foram alguns problemas. Um, é que eles [o grupo do Arena] eram filiados ao Partido Comunista e todo mundo que entrava tinha que entrar para o Partido Comunista e estudar nas células do Partido Comunista. Meu professor de marxismo era o Juca de Oliveira (1935) — *risos da ouvintes*. E eu confesso que não tinha nenhuma afinidade com o Partido Comunista, eu era de esquerda, mas não do Partido Comunista. A mentalidade do Partido Comunista não me agradava, eles eram cinzentos na minha opinião. Eram pessoas sérias. O Boal era sério nesse tempo, depois não! Juca de Oliveira — *risos dos ouvintes*. O Juca também era uma pessoa seríssima, de um terno cinza. Eu era muito jovem, não estava afim daquilo. E depois, tinha uma outra coisa que era grave, muito grave, eles eram homofóbicos. Eu era um menino que estava começando a descobrir a sexualidade, estava muito a fim de tudo. Não estava nem um pouco disposto a aceitar ser discriminado. E depois, tinha uma outra coisa de classe também. Meu pai era presidente da Otis Elevator Company, era um homem que tinha posses. Nós tínhamos um carro para a família e um carro pra ele. E eu me lembro que um dia, eu estava atrasado, eu sempre fui de bonde para o Arena, mas, um dia, eu estava perdendo o ensaio e eu pedi ao chofer lá de casa para me levar. Eu cheguei no Arena, tinha, Vianinha (1936–1974), Boal, estava toda turma na porta e o chofer ainda cometeu o deslize de abrir a porta para mim. Aí foi o fim da picada! — *Gargalhadas dos ouvintes*. Eu fiquei muito marcado, muito discriminado, porque eu era filho do... Como se dizia naquela época? Do “capitalismo estrangeiro”, eu era uma pessoa que vivia do “capital americano”, meu pai

era um "vendido". Foi uma coisa louca. Foi bom que ele foi "vendido" porque ele pôde avalizar o contrato disso aqui — *aponta para o espaço do Teatro Oficina*. Ajudou a gente várias vezes — *risos dos ouvintes*. Então, de uma certa maneira, foi... Até que ajudou. E depois que ele saiu dessa companhia americana, ele virou muito mais radical que a gente, ele virou um anarquista impossível. [...] Essa cisão com o Arena foi uma tensão assim de caráter mesmo filosófico, individual. Eu não tinha muito a ver com aquela rigidez do Partido Comunista e o Zé Celso muito menos (Teatro Oficina Uzyna Uzona TV Uzyna, 2016a).

Figura 14 – Programa da peça *Fogo Frio*, 1960.



Fonte: Instituto Augusto Boal.

Figura 15 – *Fogo Frio*: Jairo Arco e Flexa, Homero Capozzi e Alzira Cunha, 1960.



Fonte: Instituto Augusto Boal.

Decidido pela autonomia, o Oficina manteve boas relações com o Arena. Intensificaram-se as aulas de formação com Augusto Boal, que dirigiu, e junto à Zé Celso, adaptou a próxima montagem em apenas 15 dias: outra peça de Sartre, propositalmente, preparada para coincidir com a vinda do filósofo ao Brasil.

Renato Borghi — Pra você ver como a gente era abusado, o Sartre veio ao Brasil com a Simone de Beauvoir (09 de jan. de 1908–14 de abr. de 1986) [que desembarcaram na cidade de Recife em 12 de agosto de 1960]. E o pessoal de Araraquara, Zé Celso... Levaram o Sartre para Araraquara para fazer uma conferência e lá a gente pediu ao Sartre os direitos do roteiro de cinema que ele tinha escrito, *A Engrenagem*, e ele muito

gentilmente cedeu. [...] Já não estávamos muito satisfeitos só com o teatro, a gente fazia no saguão do Teatro Bela Vista. E na verdade, esse período foi muito rico porque deixou a gente com uma confiança enorme de que nós éramos capazes de fazer (Teatro Oficina Uzyna Uzona TV Uzyna, 2016a).

A Engrenagem, de Sartre, estreou em 5 de setembro de 1960 no teatro Bela Vista em São Paulo. A temática da peça representou uma resposta de conciliação entre a temática existencialista do indivíduo e o engajamento político-social, tensão na qual o Oficina balançava, e avançou para o reconhecimento de que o engajamento político, por si só, não basta: a militância política se revela inútil sem a luta pela emancipação frente ao imperialismo.

Figura 16 – *A Engrenagem*:
Annik Malvil e Luiz Vergueiro.



Fonte: Teatrino TV, 2023.

Figura 17 – *A Engrenagem*, 1960.



Fonte: Instituto Augusto Boal.

Com *A Engrenagem*, iniciou no Oficina a rotina com polêmicas e, também, as lutas contra a censura, simbolicamente metaforizada no embate entre Dioniso, o teatro personificado, e o rei Penteu de *As Bacantes*. Penteu representa o homem racional, mas de racionalidade obscura, patriarcalmente opressor e controlador, diante do mistério dionisíaco que, por não conseguir compreender, persegue, caça, repreende e censura.

Fernando Peixoto — Para confirmar a maioria do grupo, um confronto direto com a censura. O Juizado de Menores e o DDP (Departamento de Diversões Públicas) proibiram uma apresentação de *A Engrenagem* que seria realizada dia 30 de outubro de 1960 no Museu do Ipiranga. O Oficina respondeu com energia: um documento rebate as alegações da censura e afirma que o monumento onde foi proclamada a independência do país perdeu o significado, reduzindo-se a um monte de pedras—"no local onde se

proclamou a independência ela nos foi inteiramente roubada". O grupo desfilou pelas ruas amordaçado, juntou-se a uma manifestação de grevistas da fábrica Aymoré e acabou realizando o espetáculo no C. A. Ipiranga e, mesmo convidados, os grevistas foram impedidos de entrar.

Na montagem de *As Bacantes* pelo Teatro Oficina, depois de, como veremos, todas as lutas acumuladas no corpo e na trajetória de Zé Celso, Penteu ganha contornos ainda mais complexos. Ele é o representante de todas as opressões, do controle racionalista, da repressão ditatorial, da força bruta policial, da perseguição religiosa, da mentalidade estreita, da homofobia, do moralismo, do machismo, da exclusão econômica e da exploração capitalista.

Os debates entorno de *A Engrenagem*, causaram o afastamento de integrantes do Oficina devido a divergências ideológicas e, também, por desacordos nas discussões que surgiram, principalmente, por causa, da aproximação da formatura de Zé Celso e Renato Borghi no curso de direito, e se tornaram cada vez mais frequentes e intensos, sobre o diletantismo e a profissionalização do grupo.

Renato Borghi — Aí, chegou um momento crítico da nossa vida que foi o seguinte: a gente formou. Eu não sei como. A gente decorava, eu tinha uma memória danada e o Zé também. A gente decorava as apostilas, chegava lá e vomitava aquilo e pronto. Depois, esquecia tudo. Então, na verdade, eu formei e chegou aquela hora: e agora? O que você vai fazer? Você vai ser advogado? Meu pai comprou um escritório. Quando eu vi aquele escritório — *gargalhadas dos ouvintes* — fiquei desesperado. O que eu vou fazer nesse lugar? Eu não tinha noção do que eu podia fazer ali. E o teatro me chamava cada vez mais, [...] aí, a gente tomou uma decisão, principalmente Zé Celso e eu. A gente... Vamos fazer teatro profissional? Vamos! Vamos viver de teatro? Vamos! Como? Não sei — *risos* —, mas vamos. Me lembro que a gente foi para frente do índio que tem ali até hoje na Praça Oswaldo Cruz, tinha um índio com uma seta na mão assim — *faz o gesto representando a pose da estátua* — querendo pegar um peixe ou uma coisa assim. A seta não está mais, mas ele está assim lá, e ali, em frente, a gente jurou que ia fazer teatro e viver de teatro e o teatro seria a nossa vida. E aí começamos a pensar no Teatro Oficina profissional (Teatro Oficina Uzyna Uzona TV Uzyna, 2016a).

A narrativa sobre o juramento, bem como a narrativa sobre a caveira de burro, são atos mitopoéticos. O juramento funciona como um rito de passagem, também com sentido de fundação, e surte um efeito de comprometimento.

Embora nem todo rito seja mítico, já que muitos ritos marcam apenas transições sociais ou existenciais sem relação com narrativas sagradas, o juramento feito por Zé Celso e Renato Borghi, diante da escultura do Índio Pescador na Praça Oswaldo Cruz, pode ser compreendido como um rito mítico-fundador, pois inaugura simbolicamente um mundo: o Teatro Oficina como forma de vida. Ao se comprometerem com o teatro profissional, os dois artistas não apenas assumem um novo status, mas criam, por meio de um gesto simbólico e reiteradamente narrado, uma espécie de origem. Esse ato não é meramente biográfico: sua repetição discursiva o transforma em um marco fundacional carregado de sentido coletivo. Ele opera como um ato de mitopoiese, ou seja, como um processo simbólico de criação de um mito de origem que organiza, legitima e inspira uma trajetória artística e existencial. Assim, mais do que uma simples decisão pessoal, esse juramento funciona como um rito de passagem que se eleva à condição de mito vivencial e estruturante.

Conforme Arnold Van Gennep (1873–1957), em sua obra publicada originalmente em 1909 (2011), os ritos de passagem marcam a transformação de um estado existencial ou social para outro por meio de uma ação ordenada em três fases: a) separação (ou preliminar): distanciamento e ruptura com uma situação anterior; b) margem (ou liminaridade): fase ambígua, de transição, onde o sujeito não pertence mais ao antigo estado, mas ainda não foi plenamente incorporado ao novo; e c) agregação (ou incorporação): entrada em um novo status, reintegração em um novo grupo ou papel social.

O juramento realizado por Zé Celso e Renato Borghi configura-se como um rito simbólico que marca a transição decisiva entre dois estados existenciais distintos. A separação manifesta-se no rompimento com a condição anterior de estudantes de direito e atores amadores, ao “jurar viver do teatro”, sinalizando a ruptura com uma trajetória acadêmica e socialmente estável, típica do modo de vida burguês. A fase liminar ocorre no momento do juramento diante da estátua do Índio Pescador, uma condição de suspensão entre o abandono do antigo e a incipiente construção do novo, representada simbolicamente pela tensão entre o gesto da lança e o alvo invisível. Finalmente, a agregação se dará na incorporação plena ao novo estatuto de artistas profissionais, com a consolidação do Teatro Oficina na estreia da montagem de *A Vida Impressa em Dólar*, que oficializará a nova situação. Dessa forma, o juramento atua como rito fundador, cuja

eficácia simbólica se desdobra na continuidade e afirmação do projeto artístico e existencial que marca toda a trajetória do Oficina.

O juramento, enquanto rito de passagem, também marca a transformação do estado de não-comprometimento para o estado de comprometimento, surtindo um efeito eficaz contra o diletantismo. Segundo Van Gennep (2011), um rito de passagem, a partir de sua função simbólica e performativa, não opera apenas no plano racional ou disciplinar, mas atua sobre as emoções e os vínculos de pertencimento. Um juramento público ritualiza a entrada em um novo estado de envolvimento, fortalecendo o senso de responsabilidade e coesão do grupo. O ato simbólico de jurar pode reconfigurar a percepção dos participantes sobre sua posição no processo, reforçando o vínculo emocional e a seriedade do projeto. Assim, sua eficácia reside não apenas no que ele impõe, mas no que ele ativa subjetivamente.

Na monografia de conclusão de curso escrita por Rafael Roberto Barbosa (2020) sobre sua experiência com uma oficina de teatro, é relatado um ritual de juramento "para criar uma situação de compromisso entre as pessoas da turma". Ao final da oficina, entre os dez participantes, apenas um deles abandonou o grupo. Tal resultado sugere que a força simbólica do rito contribuiu para a estabilidade do coletivo, reforçando a eficácia do gesto como instrumento de transformação do vínculo com a prática teatral.

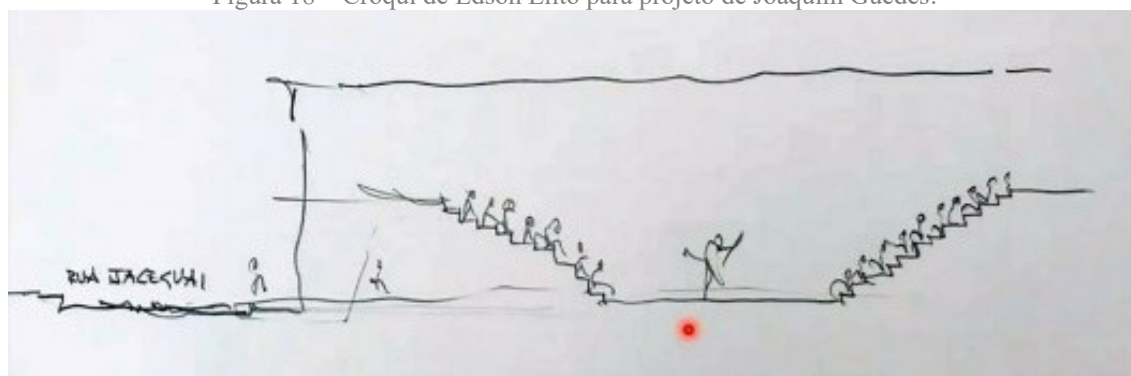
Zé Celso — Fizemos então uma assembleia geral. Das quarenta pessoas do grupo, seis queriam realmente fazer teatro. Demos um golpe no Amir Haddad, fizemos uma sacanagem com ele, não me lembro muito bem como, mas passava por aquele negócio de ata e tal. O Amir era o chefe dos outros trinta e quatro e nós demos um golpe para destituí-lo, para botar tudo terra abaixo. A gente tinha que agir, inclusive não importando os meios, as maneiras. Valia tudo, se no fim rompêssemos com aquele amadorismo, com aquela burguesia que emperrava nossa vontade, com aqueles nhen-nhen-nhens que não fodiam nem saíam de cima, que atrasavam o desejo dos que realmente queriam fazer a coisa. E para fazer a coisa era necessário viver daquilo, se profissionalizar. Sem profissionalização era o descompromisso com tudo: a pessoa chegava atrasada, vinha, não vinha, não sabia o que queria, não era nada, não dava em nada... Tínhamos que cortar com aquilo! Sem contar que o Amir era terrível, um diretor superautoritário. Uma vez ele foi operado de um problema na perna e usava a bengala dele para bater na Etty Fraser, nas atrizes... Mas isso não era tão grave, quer dizer, no fundo, nós todos éramos assim mesmo, muito estranhos... (Corrêa; Staal, 1998, p. 30).

1961

Renato Borghi — Era preciso ter uma sede. Todo mundo tinha teatro naquele tempo. Cacilda Becker (1921–1969) tinha uma sede ali na Federação Paulista de Futebol, Maria Della Costa (1926–2015) tinha o teatro dela, o TBC tinha o seu teatro, todo mundo tinha. O Arena tinha aquele teatro deles, nós queríamos um teatro também. Aí, na época, tinha aqui o Teatro Novos Comediantes que [...] era um teatro espírita, que naquele tempo não dava ibope⁴⁰, depois, o teatro espírita passou a uma fase que dava um dinheirão [...]. Aí o teatro espírita foi despejado por falta de pagamento. Aí, [...] fomos diretamente no dono para alugar isso aqui. [...] Meu pai avalizou o contrato e a gente conseguiu alugar. Quando a gente entrou aqui não tinha nada, era um garajão só, só as paredes e mais nada. Os espíritas levaram as cadeiras, o palco, tudo — *gargalhadas da audiência* —, não ficou nada (Teatro Oficina Uzyna Uzona TV Uzyna, 2016a).

Mesmo com o espaço vazio, não desistiram. Demandaram uma campanha para o levantamento de recursos a fim de construir, dentro do edifício vazio, um novo teatro. O projeto do arquiteto Joaquim Guedes (1932–2008), em invés de adotar o preponderante palco à italiana, optou por um palco sanduiche, composto por duas plateias opostas com o palco no meio. Essa nova configuração do espaço teatral permitiu o aumento considerável de lugares na plateia e na área de cena.

Figura 18 – Croqui de Edson Elito para projeto de Joaquim Guedes.



Fonte: Vitruvius, 2023.

⁴⁰ "Ibope" é uma gíria brasileira que significa audiência, prestígio ou reconhecimento público. O termo "Ibope" é uma referência à reputação da empresa Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística - IBOPE, uma companhia privada de pesquisas de opinião pública fundada em 1941 e extinta em 2021.

Figura 19 – Cacilda Becker na fundação do Teatro Oficina



Fonte: Teatro Oficina Uzya Uzona, 2014.

Renato Borghi — A Etty [Fraser] foi o pilar da construção, porque ela conhecia muita gente rica, principalmente a classe de judeus ricos. E ela conseguiu vender cadeira cativa, fazer Livro de Ouro, enfim, fazer uma série de expedientes que eu ajudei. Eu ia com ela, no fusquinha dela, entrava na casa deles, ali a gente ia conversando e tal. O cara comprava uma cadeira cativa, assinava o Livro de Ouro e, assim, a gente foi levantando os fundos. E era uma época, também, de muita solidariedade. Eu lembro que Vinícius de Moraes (1913–1980), Nara Leão (1941–1989), essa gente toda vinha fazer shows de Bossa Nova no auditório do Mackenzie para angariar fundos para a construção do Teatro Oficina. Eles não sabiam nem quem era a gente direito, sabiam que era a construção de um teatro e para eles já interessava a causa. A coisa era um pouco diferente de hoje, a

coisa era mais unida. Eles vinham fazer show para gente, eu me lembro de vários cantores, Ana Lúcia (1937–2011), muita gente vinha do Rio, outros eram aqui de São Paulo e faziam esses shows de Bossa Nova lotados e a gente pegava a venda [dos ingressos] para a construção do teatro. E assim foi sendo feito o primeiro Teatro Oficina. [...] E a nossa peça de estreia ainda foi uma peça de esquerda, de um autor americano chamado Clifford Odets (1906–1963), que chamava *Awake and Sing, Acorde e Cante*, que nós, atrevidamente, batizamos de *A Vida Impressa em Dólar* — sorri —. É uma loucura! Porque, não tinha nada a ver chamar *A Vida Impressa em Dólar*, mas a gente botou *A Vida Impressa em Dólar*. É claro que a peça foi proibida no dia seguinte da estreia. Gente! Esse período até a estreia foi um período de grande aprendizado. Nós chamamos para trabalhar conosco atores profissionais, atores profissionais que nunca tiveram conhecimento da gente. Eugênio Kusnet (1898–1975) era um homem que tinha trabalhado com Maria Della Costa no TBC e uma porção de peças. E o Kusnet falou: — *imitando o sotaque russo do Kusnet* — "Olha que interessante! Eu vou! Vou, Renato. Contanto que eu possa ser professor de interpretação do grupo". Maravilha! — *Risos*. O que a gente pode querer mais do que um professor russo da corrente de Stanislavski que era a nossa paixão nesse momento. Eu me lembro que eu e Zé Celso já líamos muito a respeito do Stanislavski, principalmente, os americanos [estadunidenses] que eram da escola do Stanislavski. Eu lembro que a gente estava lendo Lee Strasberg (1901–1982), estava lendo Stella Adler (1901–1992), estava lendo essa gente toda, às vezes, até num inglês macarrônico, mas a gente lia, lia, lia até chegar no fim e procurar conhecer essa coisa. O Kusnet chegou e começou as aulas, então, a gente tinha ensaio, aula de manhã, das 10h ao meio-dia e meio e depois ia para casa, almoçava, volta, e a gente tinha o ensaio d'*A Vida Impressa em Dólar*. Depois que *A Vida Impressa em Dólar* estreou, a gente ensaiava *A Vida Impressa em Dólar* mais a peça que vinha depois, então, a minha vida era só teatro, teatro de manhã, teatro de tarde, teatro de noite, era uma loucura de teatro (Teatro Oficina Uzyna Uzona TV Uzyna, 2016a).

A conclusão do rito de passagem para a profissionalização do Teatro Oficina se deu nove meses após o juramento fundacional, como num ciclo gestacional, com a inauguração do novo espaço e a estreia da peça *A Vida Impressa em Dólar*, em 16 de agosto de 1961. Não por acaso, Zé Celso gostava de destacar que essa data coincide com o dia de Omolú/Obaluaiê, orixá da cura, das doenças e das grandes transformações. Na simbologia afro-brasileira, Omolú é aquele que, tendo atravessado as dores da exclusão e

do sofrimento, rege os ciclos de morte e renascimento, conduzindo os sujeitos à superação e à reintegração. Assim, sua presença simbólica nesse momento final do rito ecoa a figura de Apolo, na medida em que governa as forças da cura e da harmonia, e também de Dioniso, como divindade da transgressão, da passagem e da reinvenção. Por essas conexões arquetípicas e simbólicas, estamos de volta ao teatro, lugar de revelação e reinício, em que a vida se transforma em arte e o rito se transmuta em cena. A inauguração do novo espaço teatral, portanto, não foi apenas uma realização material, mas a agregação plena do rito de passagem, que selou o compromisso assumido meses antes.

Figura 20 – Programa de A Vida Impressa em Dólar



Fonte: Blog do Zé Celso, 2014.

Até o início dos trabalhos com a montagem de *A Vida Impressa em Dólar*, Zé Celso ainda não se reconhecia como diretor. Sua única experiência anterior nessa função havia sido em 1958, com a encenação de *Geni no Pomar*, de Charles Thomas, concebida para apresentações em residências. Naquele momento, ele se via sobretudo como dramaturgo. No entanto, diante da recusa de diversos diretores experientes em assumir a direção do novo espetáculo, coube a Renato Borghi convencer Zé Celso a assumir essa responsabilidade. Resultado: a estreia de Zé Celso como diretor no teatro profissional

conquistou o reconhecimento da crítica ao receber o Prêmio APCT⁴¹ de diretor revelação, no 6º Prêmio Anual de Teatro.

A Vida Impressa em Dólar aborda três gerações de uma família estadunidense de classe média em luta com os valores morais e materiais do capitalismo. No final das contas, “pretendia retratar a letargia que dominava os estágios médios da sociedade brasileira [...] devida à inconsciência social da grande maioria, obrigada a engajar-se em um universo de mesquinharias e insignificância em virtude de seu pragmatismo monetário” (Silva, 1981, p. 23). O impacto foi imediato. No dia seguinte à estreia, a censura do Departamento de Diversões Públicas do estado de São Paulo suspendeu as apresentações impondo cortes e mudanças que foram prontamente recusadas por Zé Celso. Embora a prefeitura já tivesse concedido o habite-se, a censura pediu para interditar o teatro recém-inaugurado. Seguiram-se dias de argumentações, impasses administrativos e apelos institucionais, até que, nove dias após a estreia, o espetáculo retornou ao cartaz, no mesmo dia em que o então presidente Jânio Quadros anunciou, inesperadamente, sua renúncia, em 25 de agosto de 1961, desencadeando uma crise política que resultaria na posse de João Goulart (1919–1976), o Jango, em 7 de setembro do mesmo ano. A coincidência entre o retorno do espetáculo e o colapso institucional no país acentua o caráter simbólico e político dessa grande batalha do Oficina contra a censura. A peça, que se pretendia crítica à lógica pequeno-burguesa e ao conformismo pragmático, acabava por se atualizar como ação direta no campo do conflito político, da liberdade artística e de afirmação ética.

Assim, sai o teatro espírita e entra o teatro existencialista-social do Oficina. Saem os clichês⁴² de atuação do Actor’s Studio e entra uma pesquisa de linguagem mais apoiada no sistema de Stanislavski. Sai o amadorismo diletante e entra o profissionalismo que:

[...] para o Oficina jamais significou meio de ganhar dinheiro, sob a tutela de um espírito comercial. Significou, isso sim, uma maneira de escapar de dificuldades, como o diletantismo e outros empecilhos de uma atividade cênica a sério. Era a procura de tempo e de espaço para fazer um teatro de

⁴¹ Associação Brasileira de Críticos Teatrais – ABCT. Foi fundada em 1951 com o objetivo de valorizar a produção teatral. Em 1956 a entidade muda o nome para Associação Paulista de Críticos Teatrais - APCT e cria o prêmio APCT. Em 1972, a associação transformando-se na atual Associação Paulista de Críticos de Arte - APCA.

⁴² Disponível em <https://teatroficina.com/2009/02/13/cronologia_50_anos/>. Acesso em: 18 mar. 2025.

equipe, de pesquisa. A bilheteria deveria curvar-se à grande meta do conjunto, um teatro cultura. (Silva, 1981, p. 23)

Essa crítica ao espírito comercial, já presente na concepção de profissionalismo do grupo, encontra expressão simbólica e contundente na filipeta de divulgação de *A Vida Impressa em Dólar*, que imita uma cédula de um dólar com o título da peça e o nome do grupo teatral, e, mais de três décadas depois, numa divulgação de *As Bacantes*, que estampa uma nota de um real com a palavra “Bacantes” escrita sobre ela com queimaduras de cigarro. Ambas as imagens atuam como signos ritualizados que denunciam e ressignificam o dinheiro, símbolo do valor de troca, da razão instrumental e da lógica capitalista. Nesse gesto de teatralizar a moeda, desfigurando-a, queimando-a, devolvendo-a à esfera do excesso, o Oficina reafirma sua recusa à submissão da arte à bilheteria e ao mercado. Em *As Bacantes*, essa operação simbólica encontra paralelo direto na cena em que Penteu, já seduzido por Dioniso, oferece uma fortuna para que o deus lhe permita espiar a bacanal no monte Citéron. Essa passagem dramatiza o colapso do poder diante do desejo; também opera como uma metáfora mítica de esclarecimento para o próprio impasse estrutural das artes cênicas: frequentemente, quem na vida ocupa o lugar de Penteu — o lugar do controle, da repressão e da racionalidade econômica — é também quem detém os recursos para financiar o teatro e todas as artes. O gesto de queimar a nota, portanto, pode ser lido como um sacrifício ritual, uma oferenda dionisiaca em que o valor monetário é transmutado em experiência simbólica e artística. O que se incendeia ali é mais que papel-moeda: é a racionalidade fria que, desfeita, devolve à arte o seu lugar originário de revelação.

A Vida Impressa em Dólar conseguiu um sucesso junto ao público estudantil e intelectual. No entanto, o espetáculo seguinte revelou uma inflexão inesperada. *José, do Parto à Sepultura*, texto de Augusto Boal com direção de Antônio Abujamra (1932–2015), estreou em 12 de dezembro de 1961, mas obteve um fracasso de público. A encenação, mais alinhada ao projeto dramático e político do Teatro de Arena do que à pesquisa estética em curso no Oficina, representou uma breve lacuna no trajeto do grupo Oficina, que ainda buscava afirmar com nitidez sua linguagem própria e seus princípios éticos e artísticos.

Figura 21 – Filipeta de divulgação de *A Vida Impressa em Dólar*, 1961.



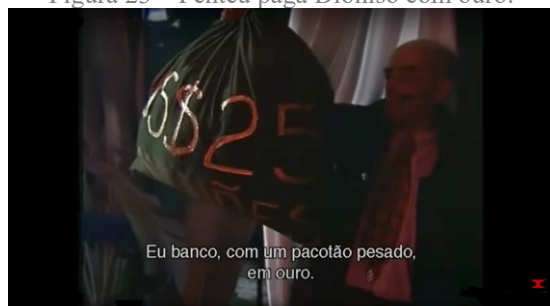
Fonte: Valentini, 2011.

Figura 22 – Verso do folder de *As Bacantes*, 1995.



Fonte: Acervo autor

Figura 23 – Penteu paga Dioniso com ouro.



Fonte: Teatro Oficina Uzyna Uzona
TV Uzyna, 2020c.

Figura 24 – Penteu paga Dioniso com diamantes.



Fonte: Teatro Oficina Uzyna Uzona
TV Uzyna, 2016b.

1962

A reação ao fracasso de público da última peça em cartaz se deu com a montagem de *Um Bonde Chamado Desejo* (*A Streetcar Named Desire*), de Tennessee Williams (1911–1983), que estreou em abril de 1962. Mesmo sob direção de Augusto Boal, o Oficina se opôs à concepção de teatro pobre e político do Arena ao apostar em um espetáculo de grande porte, evocando a tradição do TBC, e reafirmando a inclinação existencialista do grupo, voltada à reflexão sobre a liberdade e a angústia humanas.

Ainda que não compartilhassem integralmente a visão de mundo do autor, conforme apresentada na introdução do texto, há ressonâncias entre a dramaturgia encenada e a atmosfera existencial delineada por Williams:

A humanidade é uma grande esperança perdida. Cada homem está trancado dentro de si mesmo e sua alma é semelhante a um poço onde só o sofrimento vive e se agita. Solidão, loucura e marginalidade são os destinos da criatura que se corrompe no dinheiro e desejo, carcereiros da alma. Não há liberdade fora da alma. A vida é violência e ritual antropofágico. Os únicos companheiros do indivíduo são o medo e a solidão. E, para eles, não há remédio; conseqüentemente, não há cura. (Williams, 1976 *apud* Silva, 1981, p. 112)

O Oficina assumia a realização de um teatro engajado, não vinculado à militância político-partidária, mas comprometido com a abertura para grandes questões políticas, sociais, filosóficas e psicológicas, sem pretensão de cristalizar verdades. Essa forma de engajamento, assim como a contínua pesquisa de linguagem e de interpretação, está expressa no título do manifesto publicado no programa de *Um Bonde Chamado Desejo*: "Veja hoje, porque amanhã vai ser diferente."

Entretanto, a montagem seguinte, *Todo Anjo é Terrível* (*Look Homeward, Angel*), de Ketti Frings (1909–1981), que estreou em agosto de 1962 sob direção de Zé Celso, repetiu os mesmos procedimentos de trabalho e de produção do espetáculo anterior. O público, mais uma vez, não compareceu. O Oficina começava a sentir o peso do teatro profissional como empresa que não suporta fracassos de bilheteria.

Renato Borghi — Eu me lembro que o Zé e eu ficamos muito desesperados. E a gente resolveu então, ao conselho do Kusnet, fazer uma peça engraçada, uma comédia que era *Quatro Num Quarto* [*Kvadraturen kruga*, *A Quadratura de Um Círculo*, de

Valentin Kataev com adaptação de Eugênio Kusnet e direção de Maurice Vaneau (1926–2007) que trabalhou no TBC]. *Quatro Num Quarto* eram dois rapazes durante a União Soviética, que moram no mesmo quarto, porque era época de dividir as moradias, né? E eles casam no mesmo dia, e não avisam um para o outro e, de repente, estão com duas mulheres dentro do quarto. Aí resolvem dividir o ambiente e, claro, como uma boa comédia... Era um bulevar Russo, né? Um se apaixona pela uma mulher do outro e acabam trocando os casais. [...] a gente resolveu... resolveu uma coisa muito importante! Resolvemos fazer uma coisa que depois pegou! Tinha um rapaz que trabalhava conosco, chamado Líbero, que inventou a chamada *Liberina*, ou seja, eram uns papeizinhos que a gente distribuía no comércio, no comércio da Mooca, no comércio de Santana, no comércio... Na periferia da grande São Paulo. A gente levava para o comércio e os comerciantes entregavam para cada pessoa que eles vendiam, e cada papelzinho daquele dava direito a dois ingressos pelo preço de um. Gente! Fazia fila até lá na esquina onde tinha o bar do Adelino. De repente, isso aqui virou um sucesso grande. E aí, a gente deu ao luxo de formar dois elencos, o elenco A e o elenco B. O elenco A trabalhava uma semana, saía e a gente ia passear em Santos, no Guarujá, na casa da minha colega Mirim Mehler e a gente ficava lá estudando, tomando banho de sol e o outro elenco representava. Foi uma época de luxo total! (Teatro Oficina Uzyna Uzona TV Uzyna, 2016a).

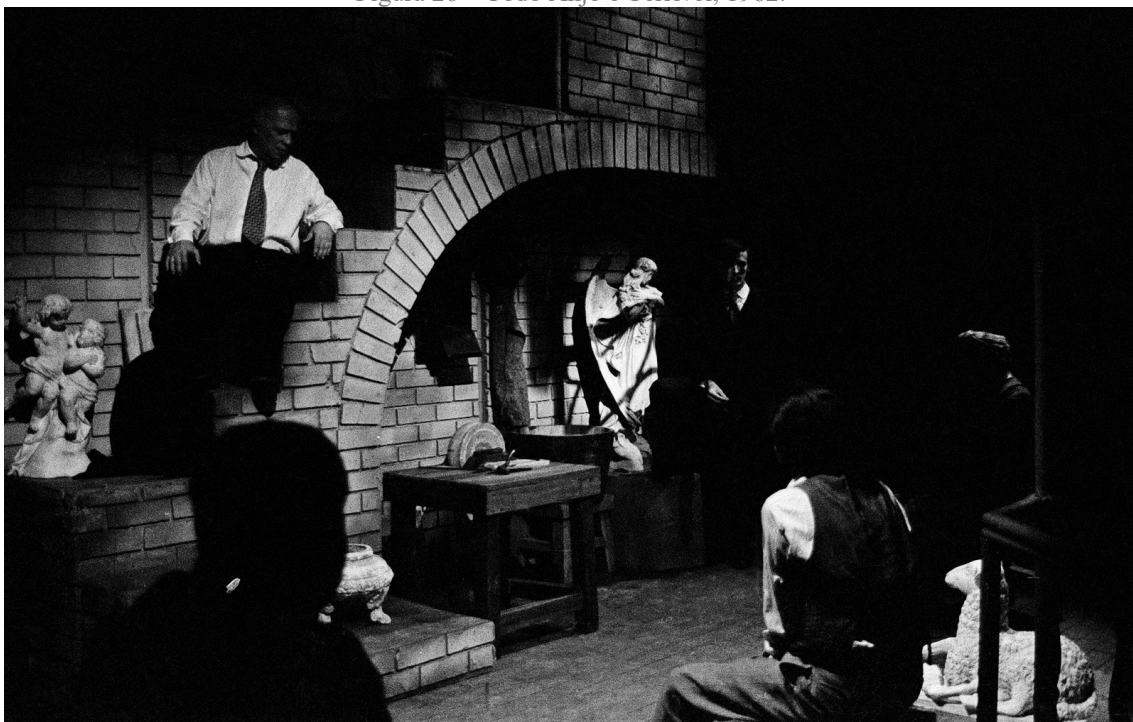
Com *Quatro Num Quarto* o Oficina aprendeu a fazer comédia e garantir a renda. O sucesso de público levou a peça a ser remontada nos anos subsequentes à estreia, em 28 de dezembro de 1962, até 1966 e novamente em 1967, com a direção de Zé Celso, que fez opção pela estética da chanchada. O rendimento da bilheteria ajudou a garantir os recursos para pagar os salários, a manutenção da sede, sustentar o trabalho de pesquisa teatral e custear novas produções.

Figura 25 – *Um Bonde Chamado Desejo*, 1962.



Fonte: Império. Fotografia: Benedito Lima de Toledo.

Figura 26 – Todo Anjo é Terrível, 1962.



Fonte: Império. Fotografia: Benedito Lima de Toledo.

Figura 27 – Recorte de uma divulgação de Quatro Num Quarto, 1962.



Fonte: Valentini, 2011.

Pode-se dizer que o ano de 1962 foi atravessado por uma tensão simbólica entre dois polos: de um lado, o teatro racional, apolíneo, das montagens como *Um Bonde Chamado Desejo* e *Todo Anjo é Terrível*, que, mesmo ancoradas em uma sensibilidade existencialista, mantinham-se presas a uma estrutura dramática centrada no sofrimento individual, na introspecção psicológica e na contenção formal. De outro, *Quatro Num Quarto* introduziu, ainda que timidamente, uma abertura ao dionisíaco, pela via da comédia, do jogo cênico, riso leve.

O deslocamento da seriedade para o riso, da introspecção à coletividade, do drama à chanchada, ainda que motivado pela necessidade de sustentabilidade financeira, marca a emergência do aspecto cômico de Dioniso. A comédia, ao lidar com trocas de casais, mal-entendidos, erotismo e transgressão, assim como a investida numa estética popular, o uso irreverente do cotidiano soviético como paródia, e a campanha de divulgação com as “Liberinas”, democratizando o acesso ao teatro junto ao comércio popular, mobiliza uma desordem festiva que remete ao espírito de Dioniso. O sucesso da comédia não apenas garantiu a sobrevivência material do grupo, mas funcionou como um ensaio prático e simbólico da potência dionisíaca que seria plenamente assumida décadas mais tarde com *As Bacantes*.

Na leitura nietzschiana, o teatro nasce do entrelaçamento entre o princípio apolíneo, da forma, da medida e da representação, e o princípio dionisíaco, do êxtase, da irrupção e da fusão. Se o Oficina vinha se aproximando de Apolo por meio de um teatro existencialista-social, centrado na angústia e na razão dramática, com *Quatro Num Quarto* a vertente dionisíaca, que já se esboçava no trágico de *Vento Forte para um Papagaio Subir*, se expande também para a esfera cômica. Essa dupla via dionisíaca, trágica e cômica, encontrará sua união plena na encenação de *As Bacantes*.

1963

A Torre em Concurso, de Joaquim Manuel de Macedo, com direção de José Celso, estava em produção quando, no início de 1963, foi abortada e substituída pela montagem de *Pequenos Burgueses* (em russo, *Meschane*), de Máximo Gorki (1868–1936), publicada em 1901, que estabeleceu um diálogo crítico mais apropriado com a atualidade do Brasil de 1963 e com a classe social dos integrantes do grupo Oficina.

Renato Borghi — [...] Nós recebemos do Kusnet uma peça que era uma peça ainda de conflito familiar, mas uma peça que se passava numa Rússia no período pré-revolucionário, muito parecido com o Brasil que a gente estava vivendo (Teatro Oficina Uzyna Uzona TV Uzyna, 2016a).

O termo "pequena burguesia" foi popularizado no século XIX por Karl Marx e outros teóricos marxistas, como forma de descrever uma classe intermediária entre o proletariado e a alta burguesia capitalista. Esse estrato social inclui pequenos e médios empresários, comerciantes, artesãos, profissionais liberais e funcionários públicos. Embora não detenham os meios de produção em larga escala como a grande burguesia, os pequenos burgueses muitas vezes buscam imitar seus valores, estilo de vida e ideologia, especialmente o materialismo, o individualismo, o conservadorismo moral e o apego à ordem e à propriedade privada.

A pequena burguesia é frequentemente caracterizada por uma ambiguidade ideológica: teme o empobrecimento e tende a apoiar a ordem estabelecida para preservar sua posição social, mas também pode, em contextos de crise, aderir a propostas radicais ou reacionárias como, por exemplo, o fascismo. Para Zé Celso, como se depreende de seu pensamento e de sua prática teatral, especialmente nos textos e entrevistas reunidos em *Primeiro Ato*, o pequeno burguês não é apenas uma categoria econômica, mas uma forma de subjetivação, uma mentalidade marcada pelo medo, pelo conformismo, pela repressão dos desejos e pelo apego a um modo de vida com horizonte limitado. Por isso, é necessário "suicidar o pequeno burguês" dentro de si para abrir-se ao desejo, à liberdade, à criação e à experiência dionisíaca, como João Ignácio, em *Vento Forte para um Papagaio Subir*, ou ser estraçalhado como Penteu, em *As Bacantes*, enquanto símbolo de transformação radical.

Zé Celso — *Os Pequenos Burgueses* era um suicídio de classe. Os atores se assassinavam enquanto pequenos burgueses para renascereem revolucionários (Reis, 2016).

Esse suicídio simbólico representa a passagem de um modo de ser sufocadamente disciplinado, regrado e voltado ao consumo e à ordem, para um modo de existência sensível, transgressora e humana ou, como diz Zé Celso, revolucionário. Em termos rituais, trata-se de um mito de passagem ou de iniciação, no qual o pequeno burguês deve morrer para que renasça o poeta, o artista, o ser aberto ao outro e ao mundo.

De fato, a fala de Zé Celso, repetida em várias ocasiões, simboliza como a peça *Pequenos Burgueses* funcionou enquanto um rito de passagem da condição de pequeno burguês (separação), ou membro da classe média, renunciando à *persona* social, ao eu condicionado pelas estruturas da sociedade capitalista, através do processo de montagem e a encenação (liminaridade), para renascerem, no teatro e na vida, como um revolucionário (agregação). Tal processo é equivalente a um esclarecimento sob a luz da razão apolínea e, ao mesmo tempo, ao êxtase nos cultos dionisíacos: os participantes entram num transe, "morrem" para as suas antigas vidas e retornam transformados, com uma nova consciência de si e do mundo.

Assim como em *As Bacantes*, a representação e apresentação no palco não tem fim em si mesma, mas na transformação de todos os envolvidos no encontro do teatro. O ator, do palco ou da plateia, que se lança no abismo do teatro, ou seja, mergulha em Dioniso, renunciando à rigidez e às superficialidades da vida burguesa, realiza exatamente o que o deus exige: entrega, que para o Oficina é o teatro assumido como o templo da metamorfose que realizara a síntese entre o social e o existencial, resultado que, para um teatro alquímico, também é ouro.

Figura 28 – *Pequenos Burgueses*: Renato Borghi, Lípia Araújo, Ety Fraser, Célia Helena, Liana Duval, Fernando Peixoto e Luiz Linhares, 1963.



Fonte: Valentini, 2011.

O processo de montagem mergulhou em duas direções na aplicação do sistema Stanislavski ou, como se dizia, do “método”. Por um lado, no uso de sua *análise dialética*, devido à presença fundamental de Kusnet, que consiste no estudo da personagem sob a luz da *vontade* e da *contravontade*, ou seja, analisando o desejo ou o querer, consciente ou inconsciente, e aquilo que se coloca como oposição ou obstáculo, à exemplo das barreiras sociais, num jogo de tensões que vão dar sentido concreto ao gesto e dinamizar o desenvolvimento das ações da personagem. Por outro lado, explorando a *memória emotiva*, o acesso às lembranças emocionais para criar sentimentos reconhecidamente genuínos em cena, Zé Celso propunha laboratórios de improvisações baseadas na emoção: “cada ator escolhia um acontecimento marcante de sua vida, que havia provocado emoção semelhante à exigida no texto [...] Quando o acontecimento era revivido e o ator atingia a emoção [...] a cena tinha início.” (Corrêa; Staal, 1998, p. 57). Ocorreram, também, improvisações procurando a emoção por meio de situações fabuladas a partir do texto e levadas à extravagância e ao absurdo. Num terceiro momento, o estudo racional e a exploração das emoções sofriam uma síntese do resultado da cena.

Zé Celso — O Kusnet [...] influenciou muito a formação específica do nosso grupo. Ele completava o nosso trabalho. Acentuava todo esse lado do resultado, todo esse lado da lógica da fala, da lógica da ação. Lógica, lógica! Enquanto eu ia para emoção. Da emoção e da lógica nascia um clássico, uma coisa tipo Dionísio e Apolo. Dava certo. Certíssimo! (Corrêa; Staal, 1998, p. 41).

Articulando emoção e razão, Dioniso e Apolo, o Oficina encontrou uma forma de expressão capaz de responder simbolicamente aos anseios de transformação de uma geração. Com *Pequenos Burgueses*, o grupo encerrou 1963 mergulhado em um processo de criação que, ao mesmo tempo, questionou sua origem de classe e gestou uma nova linguagem estética; esse percurso de abertura e invenção, contudo, seria abruptamente atravessado pelos eventos políticos que inaugurariam o ano seguinte.

Zé Celso — Essa peça coincidia com um estado de satisfação de toda minha geração jovem dos anos 1960 [...] era uma peça que tinha um apelo muito grande, mas aí houve o golpe e o golpe inclusive tirou de cartaz *Pequenos Burgueses* (Bononi, 2018).

1964

30 de março de 1964, aniversário de 27 anos de Zé Celso e Renato Borghi.

31 de março de 1964, "ensaiamos *Pena Que Ela Seja Uma Puta*, de John Ford. Muitas cores. Vermelho! Um baixo astral interrompeu o ensaio: golpe de Estado"⁴³.

1º de abril de 1964, a mentira do livramento de um comunismo pintado de malvado — tal como vilão de melodrama — é enfiada goela abaixo do povo como uma “verdade” para justificar o golpe civil-militar contra as Reformas de Base⁴⁴ do governo do presidente Jango, que, propondo maior justiça social aos setores educacional, fiscal, político, urbano e agrário, levaria o Brasil ao desenvolvimento democrático e não à condição de mero quintal dos EUA.

2 de abril de 1964, o presidente deposto não oferece resistência ao golpe:

João Goulart, Eu quero evitar derramamento de sangue⁴⁵. E vai para o exílio.

Tem fim a Quarta República e os anos dourados. Inicia-se os anos da ditadura civil-militar. A barra ficou pesada e se tornaria cada vez mais pesada.

Renato Borghi — A gente recebeu um telefonema na bilheteria do teatro de que, no dia seguinte, Zé Celso, eu e Fernando Peixoto seríamos presos pelo DOPS⁴⁶, porque

⁴³ Corrêa, 1998, p. 65

⁴⁴ O presidente João Goulart apresentou as Reformas de Base no Comício da Central, em 13 mar. 1964, realizado na praça da estação da Central do Brasil no Rio de Janeiro (RJ). Posteriormente, as Reformas de Base inspiraram a constituição de 1988.

⁴⁵ ALVES, Alan; ALVES, Caio. 60 anos do Golpe Militar de 1964: uma reflexão necessária sobre democracia e direitos. Portal de Notícias da UFU. Uberlândia. 27 mar. 2024. Disponível em <<https://comunica.ufu.br/noticias/2024/03/60-anos-do-golpe-militar-de-1964-uma-reflexao-necessaria-sobre-democracia-e>>. Acesso em: 22 abr. 2025.

⁴⁶ Decorrente da política brasileira iniciada 1900 para a institucionalização de uma polícia política, que nos primórdios perseguiu a “vadiagem”, a prática da capoeira e manifestações religiosas afro-brasileiras, o Departamento de Ordem Política e Social - DOPS foi criado em São Paulo pela lei nº 2304, de 30 de dezembro de 1924 e, posteriormente, em cada estado da federação, com o objetivo unificado de prevenir e coibir tudo o que, supostamente, pudesse subverter a “ordem pública”, principalmente durante os regimes de exceção do Estado Novo (1937 – 1945) e da Ditadura Militar (1964 – 1985), empreendendo vigia e caça à qualquer movimento considerado de esquerda, como o Anarquismo, o Socialismo e o Comunismo, usando de prisão e tortura para seus participantes. A partir de 1964, o DOPS passou a expedir o Atestado de Antecedentes Políticos e Sociais, conhecido como “Atestado Ideológico”, que era exigido para contratação de funcionários em empresas e outras instituições como, também, para a escolha de dirigentes sindicais. O DOPS de São Paulo foi extinto em 4 de março de 1983. Referência: LUNA, Guanambi Tavares de. O crime político e a criação da DOPS: legislação repressiva e atuação da Polícia Política Brasileira nas primeiras décadas do século XX (1900 – 1938). In: ANPUH – SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. 25, Fortaleza, 2009. Disponível em: <https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548772189_e51e320a7b7d27eed81a503ded3311ee.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2025.

Os Pequenos Burgueses terminava com *A Internacional Comunista*⁴⁷, mas não era uma propaganda comunista, era um prenúncio do que aconteceria na Rússia logo após esses conflitos vividos pelos pequenos burgueses. [...] O golpe militar pegou a gente de surpresa. Então, nós tivemos de fugir [...] para uma fazenda no interior de Taubaté do pai da Célia Helena (1936–1997). Ah! Um sufoco, porque é uma fazenda sem luz elétrica e a gente ficava lá ouvindo ooo, boi mugindo, uuuuu ooooo. Eu não aguentava de tédio, era difícil de ler. Às vezes, a gente fugia no meu fusquinha, a gente ia para o cinema ali, como é que chama? Guaratinguetá [...] Então, o que é bom num grupo com autonomia, com criatividade, é porque as pessoas resolveram o problema. A Etty Frazer e Itala Nandi ficaram gerindo isso aqui [o Teatro Oficina]. Elas resolveram fazer, para tirar o olho do exército e do DOPS de cima da gente, fazer uma comédia bem gostosa que era *Toda Donzela Tem Um Pai Que é Uma Fera*, do Gláucio Gil, [com direção de Benedito Corsi (1925–1996) e estreia em maio de 1964]. Fazendo essa comédia aqui, trazendo o Tarcísio Meira e Fúlvio Stefanini como galãs, foi uma maravilha, né? Que era uma peça barata, com elenco pequeno. Naquele tempo não tinha nada de patrocínio, né? [...] Quando a gente voltou para São Paulo para responder processo no DOPS, nós tínhamos um sucesso em cartaz. E quem nos tirou do DOPS não foi o advogado, quem nos tirou foi Cacilda Becker. Cacilda Becker quem foi para lá e falou — *imitando Cacilda Becker* — General, o senhor também deve ter sido na sua vida um idealista, o Senhor já teve ideias revolucionárias, claro que teve! Senão, o Senhor não teria chegado onde chegou e nós admiramos o senhor, mas os meninos também são idealistas, esses meninos estão fazendo um teatro de primeira categoria. Solte-os General! Solte-os! — *Gargalhadas* (Teatro Oficina Uzyna Uzona TV Uzyna, 2016a).

Foi por essa e muitas outras intercessões em favor do Oficina e de todo teatro, que Zé Celso fez a apoteose de Cacilda Becker⁴⁸ (1921–1969) em um *mito* da Grande Mãe do

⁴⁷ *A Internacional Comunista* é um hino que tem como refrão os seguintes versos “*Bem unidos façamos / Nesta luta final / Uma terra sem amos / A Internacional*”. Foi criado a partir do poema *L'Internationale* de Eugène Pottier, escrito em 1871, e musicado, em 1888, pelo músico e operário belga, Pierre De Geyter, inspirado na *La Marseillaise*, hino da França. Depois da revolução russa de 1917, *A Internacional* tornou-se o hino da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas – URSS. Referência: MELLO, Michele. *Qual a origem do hino da Internacional comunista?*. Brasil de Fato. São Paulo, 29 de abr. de 2022. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2022-de-abr-de-29/qual-a-origem-do-hino-da-internacional-comunista/>>. Acesso em: 20 abr. 2025.

⁴⁸ Cacilda Becker Iaconis, nascida em Pirassununga-SP, foi uma atriz significativa, um mito em vida. Tornou-se, durante os anos 1950, a primeira atriz do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, onde conseguiu em 1948 o primeiro contrato de artista profissional do teatro brasileiro, lecionou interpretação na Escola de Arte Dramática de São Paulo - EAD, fundou, em 1955, uma companhia de teatro que foi batizada com seu nome e lutou pelo teatro brasileiro e seus artistas, chegando, em 1968, a presidir a Comissão Estadual de

Teatro ao escrever e dirigir a *Odisseia das CACILDAS!!!!!!!!*, uma “maxiserie” em sete musicais, encenados entre 1998 e 2015, apresentado a saga da atriz como uma epopeia da vida artística e privada misturada à história do teatro brasileiro e do Brasil.

Figura 29 – Página 48 do texto de *As Bacantes* adaptado pelo Teatro Oficina.

48

C A N T O 3



O CORO PREPARAN-
DO TYRSOS E COROAS
PRA INCORPORAR

X A M A N D O P R A B A I K X A R

ESTROFE II

Ó BEM AVENTURADO,
Ó FELIZ!
QUEM POR UMA SORTE DO DESTINO
SE INICIA NOS MYSTÉRIOS DIVINOS
A VIDA VIRA SANTA, A ALMA VIRA CORPO
BACANDO NOS MORROS

E PRATIKA SAGRADAS AÇÕES
NOITE E DIA
E CELEBRA A ORGYA
DA GRANDE MÃE
(CIBELE) **CACILDA**

ORKESTRA(1)
d circo
profundamb
(tyrso no)
XAS

E A DYONYZIOS SE ENTREGA
COROA A CABEÇA D HERA
UM TYRSO LEVANDO NA MÃO

(2)

BAXAMOS

VÃO BACANTES VÃO BACANTES
VEM BRÔMIOS, MENINO D ZEUS
DYONYZIOS VEM
DAS MONTANHAS DA PHRÍGIA
PRAS AMPLAS RUAS DA GRÉCIA DOS BRAZYS!!!

(REFRÃO)

soltar
PHOGO

(Derrive da Rhea)

Fonte: Acervo autor. Eurípides; Hirsch; Assunção; Martinês; Drummond, 1987.

Teatro, em São Paulo. No ano seguinte, durante um a apresentação de *Esperando Godot*, sofreu um derrame cerebral e, depois de 38 dias de internação, faleceu no dia 14 de junho de 1969.

Ainda, no Párodo, Canto III, da remontagem de *As Bacantes* em 2016, Cibele, a deusa, a *Magna Mater* dos romanos, é trocada por “Cacilda” numa operação sincrética que consagra a artista como uma divindade e equivale suas qualidades de militância pela classe teatral aos atributos da deusa: abundância, fertilidade, riqueza e proteção (veja [figura 29](#)).

Renato Borghi — Quando nós voltamos, nós estávamos com a Donzela em cartaz e liberamos *Pequenos Burgueses* trocando o final da *Internacional* pela *La Marseillaise*, risadas, tudo bem! [...] Passamos a *Donzela* para um teatro que tinha na São João, Teatro Natal, e entramos de novo com *Os Burgueses* aqui [no Teatro Oficina]. E aí, também, vai outro período maravilhoso que a gente teve dois sucessos ao mesmo tempo, um é *Toda Donzela Tem Um Pai Que é uma Fera* e o outro era *Os Pequenos Burgueses* aqui, coisa linda, né? (Teatro Oficina Uzyna Uzona TV Uzyna, 2016a).

A decisão de montar *Pena Que Ela é Uma Puta* (*'Tis Pity She's a Whore*), tragédia escrita por John Ford e publicada pela primeira vez em 1633, pode ter surgido, ao menos em parte, do desejo de seguir com a desconstrução do indivíduo e da sociedade burguesa. A peça narra um caso de incesto entre um irmão e uma irmã, apresentado como símbolo extremo de amor verdadeiro, para revelar que a verdadeira corrupção não reside nos amantes, mas na sociedade regida por dogmas, violência e falsa virtude. Mostra, ainda, que o casamento, a religião e a lei, instituições tidas como salvadoras, são, paradoxalmente, os agentes da destruição. Essa situação trágica retoma o moralismo e as estruturas opressoras que historicamente perseguem o teatro, simbolizadas, em *As Bacantes*, pelo embate entre Penteu, representante da norma e do controle, e Dioniso, força transgressora da cena. Com essa crítica, entendida aqui como revelação de processos sociais ocultos, reafirma-se, em pleno contexto contemporâneo, a urgência de transformação da ordem burguesa.

Mas, no contexto da nova realidade criada pelo golpe de Estado civil-militar, a montagem “colorida” (Seixas, 2008, p. 111) de *Pena Que Ela é Uma Puta* tornou-se apagada. Era preciso outra peça que jogasse luz sobre a ferida aberta do golpe, buscando provocar o esclarecimento sobre o momento. Para tanto, o Oficina resolveu montar *Andorra*, uma peça de Marx Frish (1911–1991) publicada em 1961.

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, p. 107, grifos meu)

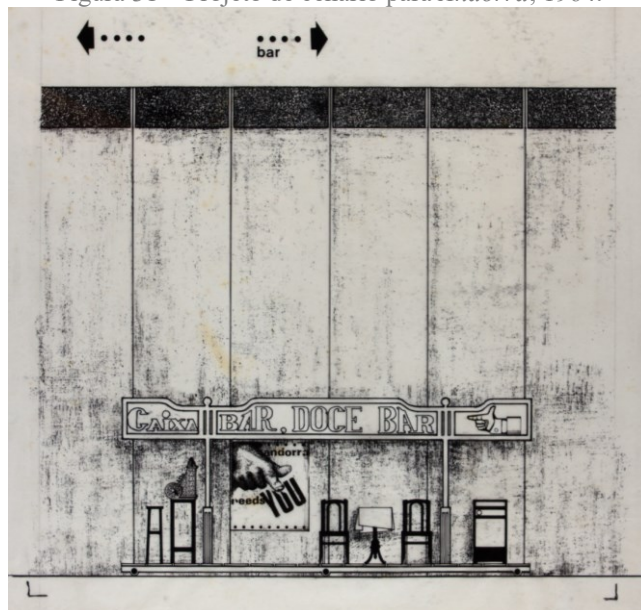
Além da metáfora política, *Andorra* dramatiza o mecanismo do bode expiatório, um mito central da mitologia judaico-cristã que emerge em ritos religiosos e estruturas sociais de exclusão. Na peça, a comunidade transfere seus medos a um inocente, Andri, fazendo-o judeu, mesmo que ele não o fosse, a fim de apaziguar os nazistas invasores em plena caça às bruxas. Nesse processo, reproduzem-se, inconscientemente, padrões de comportamento decorrentes de arquétipos de purificação por expulsão, mas, neste caso, de forma degenerada: sem resolver o problema, troca-se um mal por outro.

No limiar do golpe civil-militar de 1964, a montagem de *Andorra*, pelo Oficina, evidenciou que, mesmo no seio de uma sociedade dita esclarecida e no mundo desencantado, o mito permanece vivo. Como Jung demonstrou, o mito é inexorável: ele não desaparece, pois emana da função mitopoética da psique; e quando reprimido, apenas se reconfigura de modo imaturo. No mesmo sentido, Adorno e Horkheimer (1985), na *Dialética do Esclarecimento*, mostraram que o iluminismo, ao tentar eliminar o mito, acaba reafirmando-o. O esclarecimento iluminista burguês é, então, confrontado com sua própria sombra: a necessidade de produzir a exclusão para manter a coesão social e o suposto bem comum.

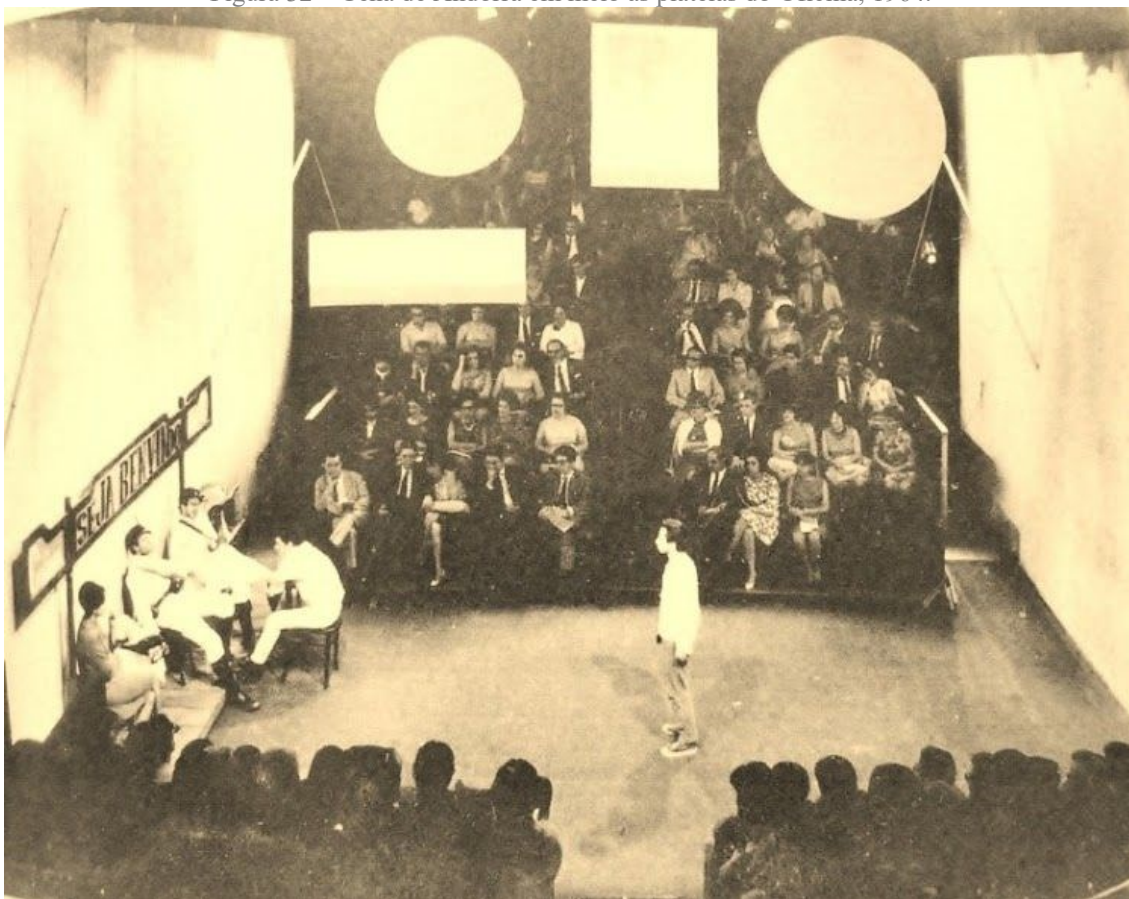
Ou seja, o mito do bode expiatório não é superado pelo esclarecimento — que procura estabelecer o reinado exclusivo de um Apolo reduzido à racionalidade científica e amputado de seu diálogo com Dioniso —, mas sim dissimulado por ela. Nessa dinâmica reducionista, o mito não se desenvolve em direção da maturidade e passa a reproduzir violência sob a chancela da razão. Com *Andorra*, o Oficina se posicionou contra o mecanismo do bode expiatório em sua expressão mais degenerada — a política de Estado.

Figura 30 – Cartaz de *Andorra*, 1964.

Fonte: Império.

Figura 31 – Projeto de cenário para *Andorra*, 1964.

Fonte: Império.

Figura 32 – Cena de *Andorra* em meio às plateias do Oficina, 1964.

Fonte: Affonso, 2019.

Essa crítica à estrutura repressiva da cultura exercida por meio do sacrifício — especialmente à prática cristã-burguesa de expiação do medo, da culpa e do que se julga indesejável — é radicalizada, 30 anos depois, em *As Bacantes*. Nela, a figura do bode

reaparece como Dioniso: não mais imolado, mas liberto, personificando o retorno do reprimido. Se *Andorra* denuncia o crime da exclusão, *As Bacantes* celebra a vingança do excluído. O que era vítima em Andorra torna-se potência em *As Bacantes*. A estrutura mítica se mantém, mas é invertida: o Teatro não mais denuncia a violência, ele a sublima e a transfigura. O coro bacante de Tebas é o antípoda do povo da cidade de Andorra: em vez de apontar o dedo, ele canta e dança, transmutando a expiação em sentimento trágico dionisiaco. O medo resolve-se em potência de vida; do bode expiatório, chega-se ao *bode triunfante*.

Zé Celso — A função do teatro é cantar os bodes, não é cortar os bodes. “Tragédia” quer dizer o canto do bode, então, nós temos que cantar os bodes, é lindo cantar os bodes. Tem que transformar o tabu em totem a todo instante, a função do teatro é dar esse poder para o ser humano, principalmente num país colonizado como Brasil que é gerido... por uma ideia única de homem que vem juntamente com essa cultura de empréstimo, que é uma cultura de empréstimo também de dinheiro, essa coisa em que você vive pagando empréstimo, isso determina, na cabeça dos políticos de centro, de esquerda, de direita, nos homens de marketing, na sociedade dominante brasileira, um neocolonialismo absurdo. Há uma insensibilidade total para a importância da cultura. Há para a educação... mas, é possível você educar um país como se fosse um rebanho. Todo mundo é educado, todo mundo é direitinho, todo mundo sabe ler e escrever. Mas, se não tem cultura, não tem senso crítico, não tem consciência do seu próprio poder, não tem consciência do seu próprio gozo, não tem o sentido do seu próprio sonho, não adianta nada (Teatro Oficina Uzyna Uzona TV Uzyna, 2019).

Esse caminho simbólico, que parte de *Andorra* e culmina em *As Bacantes*, revela como o Teatro Oficina opera a transmutação do mito do bode expiatório em potência dionisiaca e consciência política.

Em *Andorra*, o Oficina superou o existencialismo (sem abandoná-lo completamente) em favor de um teatro mais político e coletivo. Contudo, a virada não se dava apenas no plano temático; havia também uma transformação em curso que marca um ponto de inflexão na linguagem cênica do grupo:

Renato Borghi — O Oficina não parava, a gente não parava, então, ao mesmo tempo em que já estamos dominando o Stanislavski, a gente estava começando a ler o teatro épico do Brecht, já estamos começando a ler peças do Brecht, estamos começando... Sabe?... Aquela coisa de fascínio por uma outra corrente, querendo talvez

experimentar uma outra coisa. E *Andorra* era uma peça que eu considero o passo intermediário que nós tivemos do processo Stanislavski para o Brecht. Porque, *Andorra* tinha toda a estrutura brechtiana no seu fazer, na sua forma dramatúrgica. Ou seja, o que o Brecht acha é que o teatro dele é uma fábula e essa fábula, quando o ator vai representar, ele conhece a fábula do começo ao fim, ele não representa essa fábula como uma surpresa, ele não está interessado nisso, ele tá interessado em esclarecer as relações sociais que essa fábula encerra, ele tá interessado em deixar claro o universo dos choques e de ideais entre os personagens (Teatro Oficina Uzyna Uzona TV Uzyna, 2016a).

Nesse sentido, *Andorra* funciona como um rito de passagem também estético, em que o grupo, cada vez mais envolvido em temáticas sociais, busca uma linguagem capaz de realizar a politização, e uma atuação que deixa de ser centrada na emoção interior para se tornar ferramenta de esclarecimento coletivo.

Andorra e *Pequenos Burgueses* participam, no final de 1964, do primeiro Festival Latino Americano de Teatro de Atlântida, no Uruguai, obtendo um sucesso de público e crítica e recebendo vários prêmios, tanto no Uruguai quanto no Brasil.

1965

Contratada por Tônia Carrero⁴⁹ (1922–2018), *Pequenos Burgueses* fez uma temporada no Rio de Janeiro enquanto Zé Celso, por conta de um bolsa de estudos, estava na Europa estagiando no Berliner Ensemble, a companhia de teatro alemã fundada por Bertolt Brecht e por sua mulher, a atriz Helene Weigel (1900–1971), atuante desde janeiro de 1949 até os dias atuais.

Oportunamente, Zé Celso trouxe uma mala:

Renato Borghi — ...cheia de preciosidades (Teatro Oficina Uzyna Uzona TV Uzyna, 2016a).

Zé Celso — ...umas caretices (Corrêa; Staal, 1998, p. 66).

⁴⁹ Tônia Carrero, nome artístico de Maria Antonieta Portocarrero Thedim, filha de militares, iniciou o trabalho de atriz no cinema em 1947 e no teatro 1949. Em 1955, funda, com seu segundo marido, o diretor italiano Adolfo Celi (1922 – 1986), e o ator Paulo Autran (1922 – 2007), a Companhia Tônia-Celi-Autran. Em 1967, incomoda a ditadura civil-militar atuando no papel da prostituta Neuza Suely numa montagem de Navalha na Carne de Plínio Marcos (1935 – 1999). Também atuou na televisão e em toda a carreira foi marcada pela beleza.

Tratava-se de programas de espetáculos, gravações de áudio e outros registros de trabalho do Berliner Ensemble que contribuíram com as pesquisas em atuação e linguagem sobre o teatro épico de Brecht.

Na próxima montagem do grupo, *Os Inimigos* de Gorki, elementos brechtianos, como o distanciamento crítico, foram aplicados num texto realista. A peça mostra a luta de classes, a luta entre o patrão e os trabalhadores. A encenação espelhou a burguesia que aderiu ao golpe de 64 com medo do comunismo.

1966

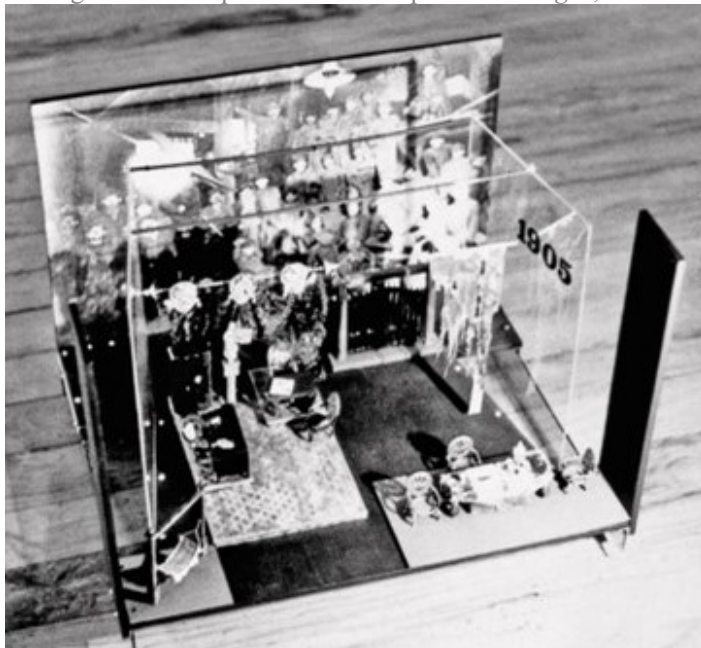
Devido a peleja com a censura durante o período de produção, *Os Inimigos* estreou em 1966, no dia 22 de janeiro, no TBC, com cenários, à moda épica, do poeta arquiteto Flávio Império (1935–1985) e direção de Zé Celso. A crítica recebeu bem o espetáculo, mas não o celebrou tanto quanto os dois anteriores, *Pequenos Burgueses* e *Andorra*. Houve pouco êxito de público em São Paulo e menos ainda no Rio de Janeiro; contudo, o Oficina alcançava grande notoriedade.

Figura 33 – Cartaz *Os Inimigos*, 1966.



Fonte: Império.

Figura 34 – Maquete mecanizada para *Os Inimigos*, 1966.



Fonte: Império.

Figura 35 – *Os Inimigos* do Oficina no palco do TBC, 1966.



Fonte: Império. Foto: Benedito Lima de Toledo.

Repentinamente, em 31 de maio de 1966, o Teatro Oficina queimou.

Estava em cartaz *A Criação do Mundo Segundo Ary Toledo*, um solo do próprio Ary Toledo.

Renato Borghi — Nessa altura nosso teatro queimou, mas queimou tanto, só ficaram os tijolos, não tinha parede, não tinha cadeira, não tinha arquibancada, não tinha mais nada, acabou tudo. Eu me lembro de ter sido acordado pela empregada, que chegou e disse: Seu Renato, o teatro está queimando. Aí a gente acordou olhou pela janela e, de fato, isso aqui [Teatro Oficina] era uma fogueira. Eu cheguei aqui com o Zé, a gente sentou na calçada. Bom! Acabou. Tinha acabado de desabar o teto. Aí foi aquela coisa, a classe toda prestou muita solidariedade, né? E todo mundo foi muito legal. [...] Tem diversas versões: ou foi o cara que fazia a limpeza que foi derreter cera e botou fogo no teatro; ou foi um ato do CCC⁵⁰ que pode ter feito isso, entendeu? Pode ter sido uma coisa

⁵⁰ O Comando de Caça aos Comunistas (CCC) foi um grupo paramilitar de extrema direita fundado em 1963 pelo estudante de direito João Marcos Monteiro Flaquer (1943 – 1999), filho do clã dos Flaquers e da família quatrocentona Barros Monteiro, em conjunto à outros colegas das arcadas, a Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP), onde, também, nasceu o Teatro Oficina. Também, integraram a organização, estudantes da Universidade Presbiteriana Mackenzie, dentre eles estava Raul Nogueira de Lima (1930), que se tornaria um torturador no DOPS conhecido como "Raul Careca". O CCC foi apoiador da ditadura civil-militar no Brasil, recebia treinamento do Exército Brasileiro e a imprensa lhes atribuiu o epíteto de “os democráticos”, o que seria equivalente nos dias de hoje à “cidadão de bem”. Fonte: Disponível em <<https://www.brasildefato.com.br/2020/10/14/artigo-ccc-jovens-anticomunistas-e-torturadores/>> Acesso em: 01 jun. 2025.

nesse sentido. Pode ter sido uma coisa proposital e pode ter sido também um acidente (Teatro Oficina Uzyna Uzona TV Uzyna, 2016a).

Flávio Império — *morrendo de rir* — O teto dos pequenos burgueses caiu, que maravilha! (Império, s.d.)

Daí, muitas ações para reconstruir o teatro foram propostas, mas nem todas se realizam.

Renato Borghi — Cacilda Becker foi nossa madrinha nessa fase difícil. Ela e Walmor nos cederam seu teatro para que fizéssemos lá um festival retrospectivo: *A Vida Impressa em Dólar, Pequenos Burgueses e Andorra*. [...] Seguimos para o Teatro Maison de France, no Rio, com outro repertório: *Andorra e Quatro Num Quarto* (Teatro Oficina Uzyna Uzona TV Uzyna, 2016a).

O lucro pagou o salário dos atores, a estadia no Rio de Janeiro e deu dinheiro para a construção do novo teatro com o projeto dos arquitetos Flavio Império e Rodrigo Lefèvre (1938–1984).

1967

O incêndio marcou o início de mais um rito de passagem para uma guinada crítica e estética radical.

Zé Celso — O nosso primeiro dado era a cultura europeia. Depois é que vinha a realidade nacional, depois é que viemos a saber que existiam candomblé, macumba, samba, negro, Volta Redonda, índio... Até 1966, quando o Teatro Oficina queimou, nós vivemos com esse fantasma da cultura europeia. Depois, pela primeira vez, começamos a viver o que queríamos, a viver nossos próprios fantasmas (Corrêa; Staal, 1998, p. 19).

A nova tomada de consciência ganhou força durante a *Retrospectiva – Oficina* na cidade do Rio de Janeiro, mesmo com nove sessões de apresentações, de terça-feira à domingo, e ainda tocando a construção de um teatro em São Paulo, o grupo deu sequência aos trabalhos de pesquisa teatral. Foi realizado, com a condução de Luiz Carlos Maciel (1938–2017), o “guru da contracultura”, um laboratório de interpretação crítica aberto à classe teatral. A formação buscou uma nova gestualidade, principalmente sobre o “gesto fundamental brasileiro”, a partir das ideias de Brecht e do psiquiatra Wilhelm Reich (1897–1957). Paralelamente, o marxista Leandro Konder (1936–2014) ministrou aulas

sobre filosofia e política sob a perspectiva de Karl Marx. Daí, emergiam reflexões críticas profundamente transformadoras.

Zé Celso — E começamos a ver que não queríamos mais nem reformas nem adaptações, mas revoluções (Corrêa; Staal, 1998, p. 65).

Era então preciso uma peça que representasse o contexto, metaforizasse o momento histórico da realidade brasileira e refletisse as transformações de mentalidade do grupo sobre uma nova visão do teatro e da política. Muitas ideias circularam em procura de resposta ao “aqui e agora”. Foi Luiz Carlos Maciel que cantou a resposta.

Zé Celso — E o aqui-agora foi encontrado em 1933 [ano 377 da deglutição do Bispo Sardinha⁵¹] em *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade (Corrêa; Staal, 1998, p. 85).

O texto de Oswald de Andrade, mesmo decorridos 34 anos de sua escrita, estava atual em 1967. E continua atual na contemporaneidade, conforme atesta a remontagem realizada pelo Oficina em 2017 como resposta crítica ao momento histórico e, também, por ocasião da celebração aos 50 anos da primeira encenação e das comemorações dos 80 anos de Zé Celso e Renato Borghi.

A montagem, como sempre, foi realizada com muito estudo em diversas áreas do conhecimento, “economia e política, poesia e ensaios, manifestos e história” (Peixoto, 1982, p. 62), estreou no dia 29 de setembro de 1967 inaugurando o novo edifício teatral do Oficina. Situada no contexto da crise do capital de 1929, mais uma das inevitáveis crises cíclicas do capitalismo, e na iminência do Estado Novo, *O Rei da Vela* satiriza o subdesenvolvimento e a subserviência do Brasil, expondo suas contradições históricas e sociais através de personagens-tipo da sociedade brasileira. Abelardo I, um representante da burguesia ascendente, é um empresário que enriqueceu fabricando velas para explorar a superstição e, também, atuando como agiota para explorar a miséria material do povo. Ele alia-se a Heloísa de Lesbos, integrante de uma aristocracia rural decadente, num casamento de interesses cujo objetivo é melhor servir ao capital estrangeiro, simbolizado

⁵¹ “Ano 374 da deglutição do Bispo Sardinha” é o marco temporal dado por Oswald de Andrade para a cultura brasileira conforme o *Manifesto Antropófago* publicado na primeira edição da Revista de Antropofagia, Ano I, No. I, em maio de 1928. “O Bispo Sardinha, isto é, Pero Fernandes (? - 1556), naufragou no litoral do nordeste brasileiro e morreu como vítima sacrificial dos índios Caetés. Oswald equivocou-se nas datas, acrescentando 2 anos ao tempo decorrido entre a morte do Bispo Sardinha e o ano de publicação do Manifesto Antropófago. Entretanto, Oswald parece desconhecer as cartas de Américo Vespúcio, em uma das quais o aventureiro florentino afirma ter assistido um ritual antropofágico em 1501, na Praia dos Marcos, no Rio Grande do Norte, em que a vítima era um europeu”. Disponível em <<https://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/#>>. Acesso em 13 jun. 2025.

pela figura de Mr. Jones. Contudo, na competição desenfreada pelo enriquecimento, Abelardo I acaba vítima de um golpe de seu próprio sócio, Abelardo II. Em meio a grotesca exploração capitalista, a relação degradada entre intelectuais e o poder é criticada na figura de Pinote, o artista que decidiu abrir mão do compromisso social para servir à burguesia. Zé Celso potencializou a crítica debochada e anárquica por meio de linguagens cênicas antiliterárias: o circo, a chanchada cinematográfica da Atlântida, a revista verde-amarela pornográfica, mas, também, a ópera.

Fernando Peixoto — *O Rei da Vela* foi uma desenfreada descoberta crítica do Brasil. Uma implacável e impiedosa revisão de valores que começava agredindo a nós mesmos, numa etapa de um vertiginoso processo de libertação de preconceitos e formação cultural colonizada. E terminava agredindo o público, inclusive a chamada elite intelectual e política, porque devolvia uma imagem crítica constituída basicamente de deboche e irreverência, não poupando [falsos] mitos e estereótipos, investindo com fúria avassaladora contra códigos sacralizados de comportamento (Peixoto, 1982, p. 60.).

A temporada, provocadora de polêmicas diversas, foi incendiária. O Oficina renasceu das cinzas assumindo o papel de um teatro de contraideologia, de desmontagem dos valores dominantes assentados sobre *falsos mitos* ou falácias, como antes já dito.

Figura 36 – Divulgação de *O Rei da Vela*, 1967.

FINALMENTE - HOJE - ABERTO PARA TODO O PÚBLICO O MAIS MODERNO TEATRO DO BRASIL

OFICINA
O REI
da
VELA
de OSWALDO DE ANDRADE

A PEÇA MAIS ousada da DRAMATURGIA BRASILEIRA — Proibido para quadros — Festivos e Púdicos.
3 ESTILOS NUM SÓ ESPETÁCULO

REALISMO — REVISTA — OPERA
e ainda MISSA NEGRA
para exprimir o surrealismo brasileiro!
— VIDA, PAIXÃO E MORTE DE UM BURGUEZ BRASILEIRO!

Cenários e figurinos: HELO EICHBAUER
Direção: JOSÉ CELSO MARTINEZ CORREIA
Espetáculo: dedicado a GLAUCIR ROCHA
Madrinha — D.ª MARIA DO CARMO ABREU SOBRINHA
Padrinho — GOVERNADOR PAULO PIMENTEL

Edgar G. Aranha Renato Dulal Liana Duval Abrahão Fara Renato Borghi Italo Tandi Fernando Peixoto Francisco Martins Dircé Migliaccio Otávio Augusto Eddy Fraser

Walt Fruta do Cande Índio das Botchas Aymoré Joana (João dos Divans) O Americano Abelardo I (Rei da Vela) Hebeia de Lóbus Abelardo II Seu Pitanga B. Polquinha Perdigoto Dona Cesarina

OFICINA
RUA JACQUEL, 520
TELEFONE: 32-3039
Diariamente - 21 hs.
Sábados 19:45 e 22:30
Domingos - 18 e 21 hs.

Fonte: Jornal O Estado de São Paulo, 19 ago. 1967.

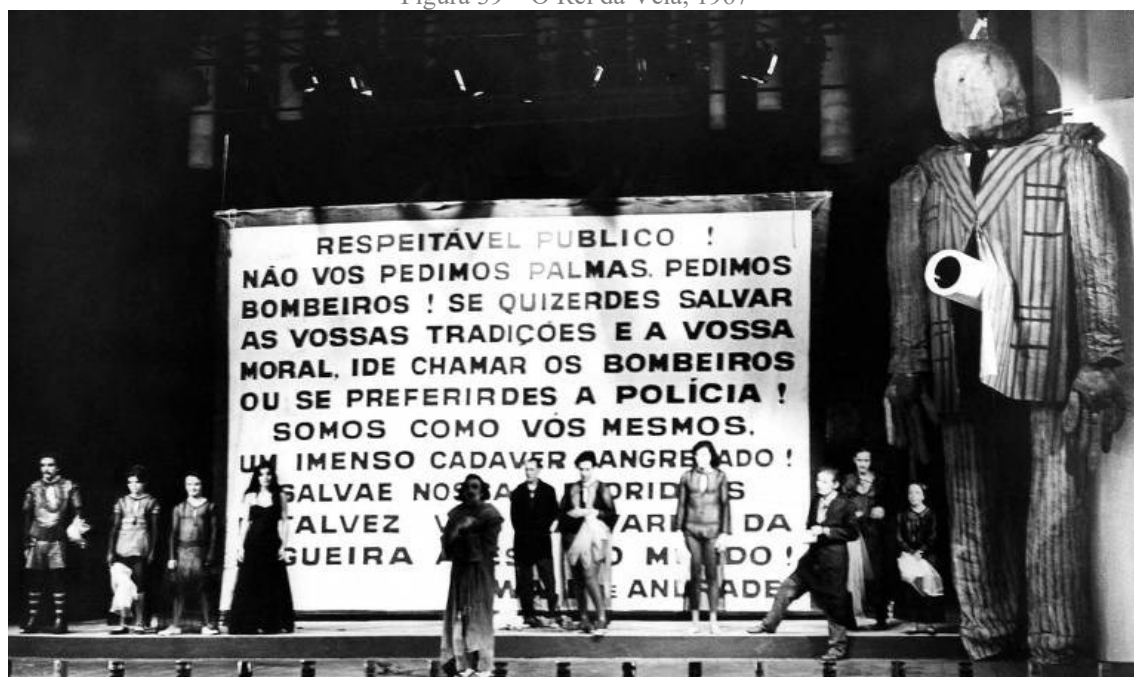
Figura 37 – *O Rei da Vela*, 1967.

Fonte: Folha, 2017.

Figura 38 – Divulgação, 1967.



Fonte: Itaú Cultural, 2009.

Figura 39 – *O Rei da Vela*, 1967

Fonte: Folha, 2017.

Renato Borghi — A grande influência foi *Terra em Transe* do Glauber Rocha (1939–1981) — *pausa*. Essa peça [filme] realmente tocou muito a mim e ao Zé Celso, a gente ficou muito apaixonado pelo filme. E o final, que o Paulo Autram (1922–2007) está na praia com o Clóvis Bornay (1916–2005) de fantasia [de carnaval] de concurso do municipal, era uma coisa que a gente... Realmente, é isso! Tem que trazer isso para o palco. Então, isso foi muito forte também. Então, todo mundo se interligou nesta nessa época. Caetano [Veloso] (1942) e [Gilberto] Gil (1942) assistiram não sei quantas mil vezes *O Rei da Vela* (Teatro Oficina Uzyna Uzona TV Uzyna, 2016a).

Prestando tributo a influência de *Terra em Transe*, Zé Celso escreveu no programa de *O Rei da Vela*, 5 meses depois da estreia do filme, em 2 de maio de 1967: “Este espetáculo é dedicado a Glauber Rocha”⁵². Posteriormente ao lançamento de *Terra em Transe*, Glauber Rocha conheceu a obra de Oswald de Andrade e com ela estabeleceu um frutífero diálogo em sua produção (Carvalho, 2024). Em *Verdade Tropical*, livro autobiográfico, Caetano Veloso relata o impacto que sofreu ao assistir *Terra em Transe* e, ao comentar sobre *O Rei da Vela*, afirma: “essa peça representou para mim a revelação de que havia de fato um movimento acontecendo no Brasil. Um movimento que transcendia o âmbito da música popular” (Veloso, 1997). Nesse movimento, nos termos de Renato Borghi, *todo mundo se interligou* através de referências e compartilhamento de ideias da vanguarda: Caetano Veloso, Capinan (1941), Gal Costa (1945–2022), Glauber Rocha, Gilberto Gil, Hélio Oiticica, Júlio Medáglio (1938), Os Mutantes (Arnaldo Baptista (1948), Rita Lee (1947–2023) e Sérgio Dias (1950)), Rogério Duarte (1939–2016), Torquato Neto (1944–1972), Teatro Oficina, Tom Zé (1936), Rogério Duprat (1932–2006) e etc., foi o Tropicalismo⁵³. No filme documentário *Tropicália* (Sociedade dos Documentaristas Brasileiros, 2021), dirigido por Marcelo Machado (1958) e lançado em 2012, o artista Hélio Oiticica conta: “Tropicália era uma obra minha de 1966/1967, que era uma espécie assim de um ambiente. Aí, o [fotógrafo e diretor de cinema] Luiz Carlos Barreto [Borges] (1928) conhecia, ou ouviu falar, e falou para o Caetano e Caetano gostou do nome” e o adotou como título de uma de suas músicas que, também, designou o movimento e, mais tarde, intitulou o disco manifesto, gravado pelo coletivo de artistas, *Tropicália ou Panis et Circencis* (1968).

O Rei da Vela deu início a um ciclo de invenções cênicas que se tornariam parte constitutiva da marca estética do grupo e culminariam na encenação de *As Bacantes*: a abolição da fronteira entre o palco e a plateia numa relação mais incisiva com o espectador, a antropofagia cultural de Oswald de Andrade e a comicidade satírica.

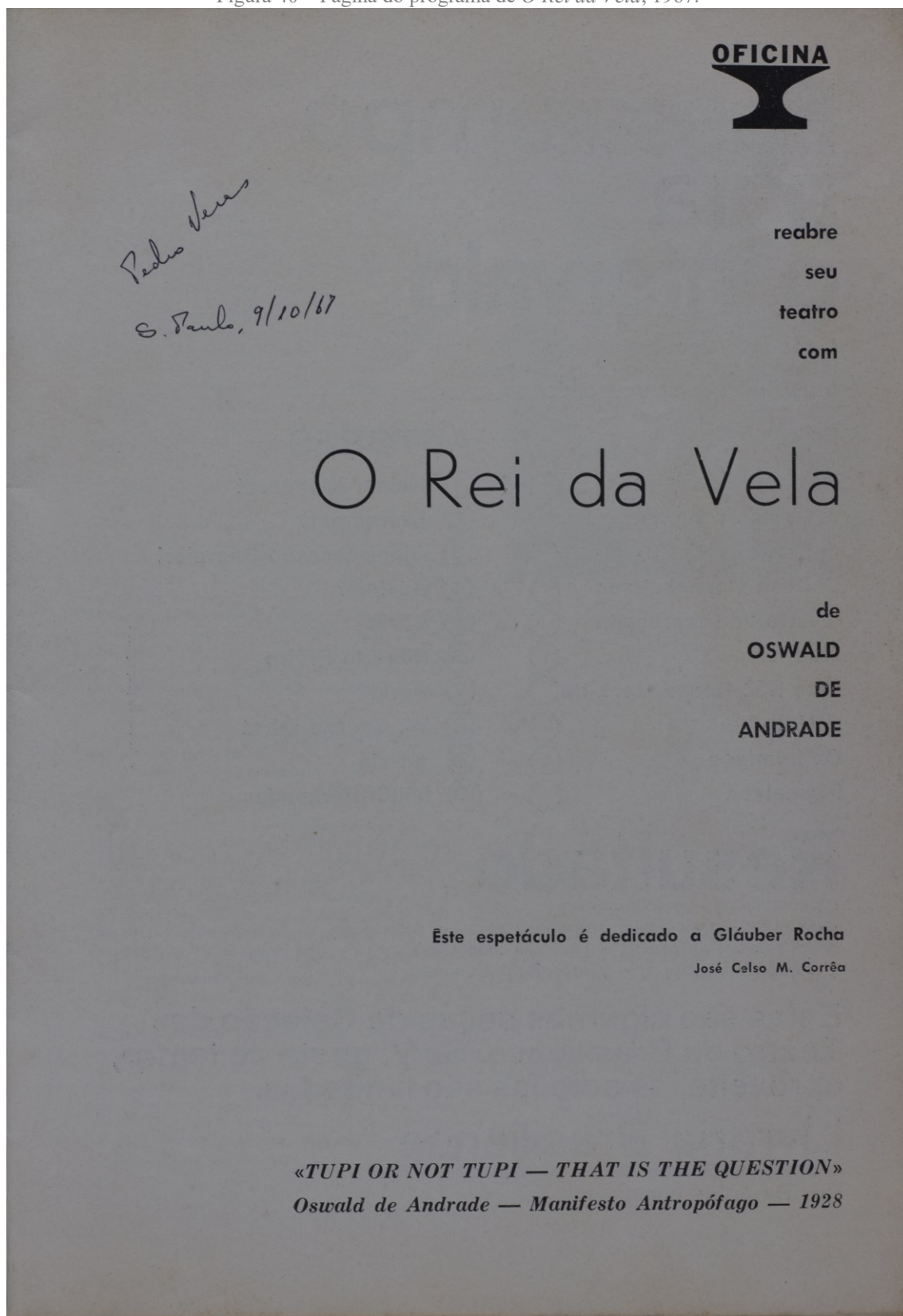
A quarta parede é uma convenção teatral que estabelece uma parede imaginária separando o espectador e os atores, criando a ilusão de um mundo fechado e autônomo dentro da cena. A derrubada dessa barreira em *O Rei da Vela* marca um ponto de virada fundamental na linguagem do Teatro Oficina, instaurando uma nova relação física e

⁵² Programa de *O Rei da Vela*.

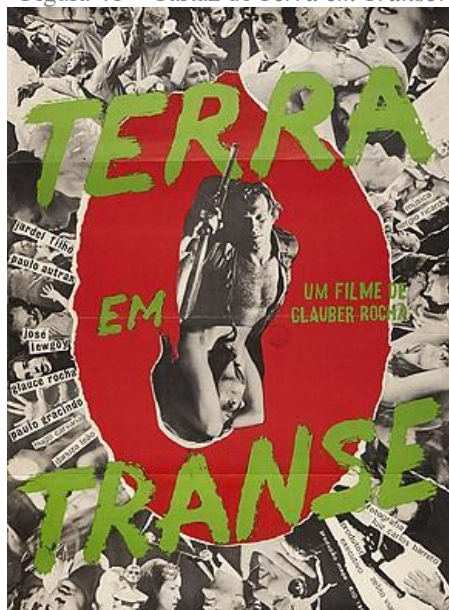
⁵³ Zé Celso, Gilberto Gil e outros artistas repudiam o termo “Tropicalismo” e reivindicam em seu lugar, o termo “Tropicália”.

simbólica com o público que logo se radicalizaria e se aprofundaria em montagens subsequentes.

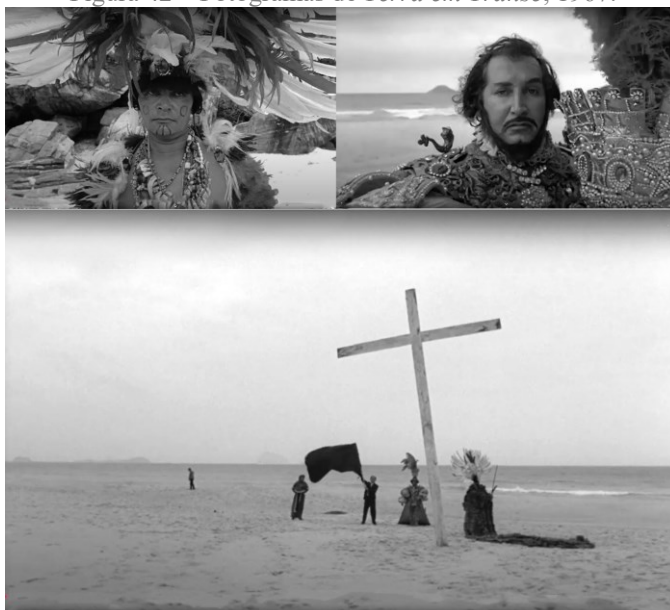
Figura 40 – Página do programa de *O Rei da Vela*, 1967.



Fonte: Acervo do autor, 2025.

Figura 41 – Cartaz de *Terra em Transe*.

Fonte: Cinemateca Brasileira. Arte: Rogério Duarte, 1967.

Figura 42 – Fotogramas de *Terra em Transe*, 1967.

Fonte: Sociedade dos Documentaristas Brasileiros, 2023.

Figura 43 – Caetano V. veste o *Parangolé* P4 Capa nº1 de Hélio Oiticica, 1968.

Fonte: *Images Vision*, 2019.
Foto: Geraldo Viola.

Figura 44 – Capa do disco manifesto *Tropicália Ou Panis Et Circensis*, 1968.

Fonte: Acervo do autor.
Arte: Rubens Gerchman. Foto⁵⁴: Olivier Perroy.

⁵⁴ No alto, Arnaldo Baptista, Caetano Veloso segurando um retrato de Nara Leão, Rita Lee, Sérgio Dias e Tom Zé; Rogério Duprat sentado segurando um penico, Gal Costa, Torquato Neto e Gilberto Gil segurando um retrato de Capinã e sentado no chão em referência à Oswald de Andrade numa foto dos modernistas da Semana de Arte Moderna de 1922.

Zé Celso — Foi feito ao meu pedido, ao Flávio Império, foi feito porque eu vinha do Brecht, tinha feito [um estágio com] o Berliner Ensemble, eu era um pouco colonizado ainda pelo Berliner Ensemble, né? Então, eu quis um palco giratório [...] e coisas que eu tinha visto lá, evidentemente, os refletores à mostra, mais uma arquibancada, o palco italiano. Mas, no que estreou a peça [*O Rei da Vela*] o teatro foi totalmente superado, porque, pela primeira vez descia para a plateia a [atriz] Liana Duval (1927–2011), fazendo João dos Divãs que era uma... fazendo uma sapata com um bigodinho, vestida de menino, assim, vestida de Shirley Temple (1928–2014) com um charuto e dizendo: — Eu sou uma *lady*, porra! — que descia [do palco] pra plateia pra paquerar as mulheres. Aí, consequentemente, de *Rei da Vela* brotou o coro de *Roda Viva* (1968) que veio emergir da Antiguidade e tomou conta do espaço inteiro, uma revolução do paganismo, porque eu nem sabia que era o coro dionisíaco que estava ressuscitando (SescTV, 2014).

A antropofagia estética e filosófica, ou antropofagia cultural, ideia originada em um grupo de intelectuais no início dos anos 1920 e burilada por seu patrono, Oswald de Andrade, que a expressou no *Manifesto Antropófago* publicado na primeira edição da *Revista de Antropofagia* em maio de 1928, se caracteriza metaforicamente, a partir da antropofagia histórica⁵⁵, do ritual-mítico indígena de comer o guerreiro capturado em combate com a finalidade de adquirir suas qualidades, a bravura ou a força acumuladas ao longo da vida pela deglutição. Na antropofagia cultural, as vias de fato do ritual antropofágico histórico são trocadas pelo ato simbólico de deglutir a cultura do outro, “Só me interessa o que não é meu” (Andrade, 2022 p. 524), digerindo-a e devolvendo-a de modo próprio, sem negar a cultura estrangeira, sem cair na mera cópia e sem afirmar o eurocentrismo ou qualquer outro imperialismo. A antropofagia cultural: “Embaralha eixos como alta e baixa cultura, erudito e popular, nacional e internacional, local e universal, natureza e técnica” (Coelho, 2022), é, ao mesmo tempo, nativista e cosmopolita. “Nesse gesto, não cabia o nacionalismo xenófobo [que impede trocas], a idealização purista do indígena, a 'aculturação' do Estado Monárquico ou a folclorização do popular em seu registro conservador” (Coelho, 2022). Assim, coloca-se como anti purista e antinacionalista e, portanto, é antídoto antifascista.

⁵⁵ Uma das fontes de conhecimento sobre o ritual antropofágico dos povos originários do Brasil é: STADEN, Hans. Viagem ao Brasil. 1 Ed. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013.

“Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (ANDRADE, 2022 p. 524).

Figura 45 – Abaporu, 1928.



Fonte: Art Ref, 2019. Pintura: Tarsila do Amaral. Óleo sobre tela, 85,00 cm x 73,00 cm. Colección Costantini (Buenos Aires, Argentina).

Figura 46 – Antropofagia, 1929.



Fonte: Art Ref, 2019. Pintura: Tarsila do Amaral. Óleo sobre tela. 126,00 cm x 142,00 cm. Acervo Fundação José e Paulina Nemirovsky (São Paulo, SP).

Na qualidade de esclarecimento, a antropofagia revela as ilusões de pureza, de superioridade e de modelos importados que o Brasil historicamente consumiu de forma submissa. O esclarecimento, nesse caso, é o reconhecimento crítico de que não existe identidade fixa, nem originalidade pura: toda cultura é feita de outras culturas, é resultado de trocas, conflitos, miscigenação e reinvenção.

A antropofagia, ao “comer” o outro, faz com que o brasileiro, o artista, o intelectual e o espectador, possam tomar consciência de sua posição histórica e cultural, reconhecendo que sua força está justamente na capacidade de misturar, transformar e reinventar o que lhe é imposto de fora. O esclarecimento também se dá na percepção de que o poder cultural e político pode vir dessa apropriação criativa.

No contexto teatral, e especialmente no Oficina, o esclarecimento antropofágico também expõe os mecanismos de poder ideológico, estético e social embutidos nas formas teatrais eurocêntricas e burguesas. Ao misturar Brecht, Artaud, samba, candomblé, carnaval, circo, chanchada e teatro grego, o Oficina devora a cultura de dominação e devolve uma arte híbrida, crítica, gozosa e revolucionária.

Em *As Bacantes*, particularmente, a *antropofagia cultural* se fez comendo a cultura grega dos teatros e bacanais orgiásticos de Dioniso, digerindo relações simbólicas

com a cultura afro-brasileira⁵⁶ e devolvendo um amálgama de ópera, carnaval, orgia dionisiaca, comédia satírica, tragédia grega e sincretismos míticos que funda, na tradução de *As Bacantes* feita pelo Oficina, uma nova forma teatral batizada por Zé Celso de *tragycomediorgya*.

Zé Celso — Graças ao Vinícius de Moraes e o [Tom] Jobim terem feito a ligação entre a Grécia e o morro e o samba e o candomblé, nós passamos a entender mais a Grécia do que os gregos. Oh! A Grécia são os cordões carnavalescos, é a Grécia carnavalesca do Brasil. A Grécia está no carnaval, né? Isso me ajudou também a compreender o Oswald de Andrade e me fez chegar lá também, né? Inclusive, no carnaval... O Brasil, no começo do século XX, o grito de carnaval era: Evoé!... Pambam pambam pambam pambam pã pampampampampã... E aí, eu li todo o Nietzsche porque a vida inteira dele foi fazer o subtexto do Dioniso (Jungle, 2011).

Figura 47 – Elenco folião Uzyna Uzona em tíaso carnavalesco.



Fonte: Teatro Oficina Uzyna Uzona TV Uzyna, 2016b.

Na cena, resultante da antropofagia sobre a tragédia de Eurípides, o espectador é recebido no teatro em clima de carnaval. O elenco vestindo túnicas coloridas, posicionado no mezanino acima da entrada e fora da vista de quem entra no teatro, está paramentado com as insígnias de Dioniso: numa mão carrega uma coroa de hera e um tirso⁵⁷, ou toca

⁵⁶ A cultura afro-brasileira refere-se ao conjunto de manifestações culturais originárias da África, mas que se desenvolveram e se misturaram com as culturas indígena e europeia no Brasil. É uma expressão da cultura brasileira, com influências de povos africanos, indígenas e europeus.

⁵⁷ O tirso, *θύρσος* (*thýrsos*), é um bastão envolvido em hera e ramos de videira com uma pinha, fruto do pinheiro, na extremidade superior. Era usado pelas sacerdotisas de Dioniso, as bacas ou ménades, como uma espécie de arma ou bastão de dança.

um instrumento musical, cavaquinho, tarol, surdo ou tamborim. E festivamente dançando, cantam sambas como ditirambos. Quando o público já está acomodado e o portão se fecha, os atores foliões saem por um acesso direto à rua, formam um cordão carnavalesco, um tíaso⁵⁸ em procissão báquica, empunham um estandarte branco, como uma *bandeira branca enfiada em pau forte*, e acompanham um carro conduzido por Dioniso, a nau de Dioniso ou o carro de Téspis, como um carro alegórico com carranca na proa, uma cabeça metálica de boi que desfila para adentrar em cortejo no teatro terreiro como o párodo da tragédia: o momento da entrada e primeira intervenção do coro em meio aos trabalhos de abertura da cena.

Figura 48 – O carro de Dioniso entra no Teat(r)o Oficina.



Fonte: Teatro Oficina Uzyna Uzona TV Uzyna, 2020b.

Logo após a entrada do coro, a operação antropofágica segue: é chegado o momento de evocação das bacantes, tal como na incorporação de Dioniso nos rituais arcaicos, o deus não era apenas celebrado, mas possuía seus fiéis que, em transe, tornavam-se expressão viva do divino. Esse gesto de abrir o corpo à presença de uma força maior e tornar-se outro, pode ser simbolicamente entendido, no contexto da história do teatro grego, que se desenvolveu a partir do ritual dionisíaco, como o ato do ator em "incorporar" um personagem. Paralelamente, na cultura das religiões afro-brasileiras, como na Umbanda ou no Candomblé, há a incorporação de entes espirituais ou de divindades que é popularmente reconhecida pela expressão “baixar um santo”. Então, deglutindo essas relações e digerindo suas semelhanças pela dimensão arquetípica,

⁵⁸ Tíaso, *thiasos* (θίασος), é um séquito, a comitiva extática, em estado de êxtase, que acompanha Dioniso.

manifesta-se a potência da linguagem: num trocadilho com a pronúncia da palavra grega *Bákchai* (*Bákchai*), nome original da tragédia de Eurípides e das adoradoras de Dioniso, o coro canta repetidamente “*Bákchai bacantes*” ao mesmo tempo em que cada coreuta gira em torno de seu próprio eixo ao som de congas/atabaques que ressoam como um ponto de uma gira de incorporação. Assim, nesse teatro de antropofagia dionisiaca, o palco transforma-se em terreiro de bacantes, a atuação em transe, a cena em alegoria e em rito, prática do mito.

Noutro momento antropofágico, o mencionado “orbe de couro tenso e ressoante” citado no texto original de *Bacantes* (Eurípides, §120), é assumido na encenação do Oficina como um pandeiro, instrumento musical de percussão que, como tantos outros elementos da cultura brasileira, tem origem estrangeira, mas é fundamental para a brasilidade⁵⁹. Conhecido, principalmente, por sua presença marcante no samba e no choro, é louvado em produções artísticas, como no samba-exaltação *Brasil Pandeiro*, composto em 1940 por Assis Valente especialmente para o repertório de Carmem Miranda. Quando o pandeiro então passa às mãos dos Sátiros e eles “caíram na farra” (veja [figura 80](#)), a celebração satírica é traduzida para um cordão carnavalesco com a marchinha *Mamãe, Eu Quero*, composta em 1937 por Vicente Paiva (1909–1964) e Jararaca (1896–1977), como uma das “danças que alegam o coração de Baco” (Eurípides, §120). Assim, elementos da tragédia grega são devorados e devolvidos como expressão viva da cultura brasileira, revelando que o dionisiaco reencontra sua força nas ressonâncias populares, carnavalescas e mestiças que pulsam nas culturas do Brasil.

Toda a adaptação de *Bacantes* pelo Oficina lançou mão da antropofagia oswaldiana, iniciada em *O Rei da Vela*, que restabeleceu ligações do teatro com o mito. Nesse rito criativo, o Oficina entrega uma forma de esclarecimento que não se dá pela repressão do mito, como propõe o iluminismo racionalista, mas por sua reativação crítica. Trata-se de um esclarecimento dionisiaco-apolíneo, em que razão e mito se cruzam num acontecimento estético que é rito e pensamento, teatro e terreiro, tragédia e carnaval.

A celebração dionisiaca em *As Bacantes* do Oficina não é apenas trágica, haja vista que se trata de uma *tragycomediorgya*. A comicidade, surgida em *O Rei da Vela* como expressão de um humor satírico e anarquista, é burlesca, brodista, caricatural, chistosa, debochada, desmascaradora, exagerada, irreverente, jocosa, macarrônica,

⁵⁹ O temo “brasilidade” é aqui empregado como equivalente de “cultura brasileira” livre de nacionalismo.

maliciosa, paródica e profundamente subversiva. Esse riso devastador nasce da fusão entre o erudito e o popular, da sexualidade escancarada e da zombaria iconoclasta, como uma arma estética de crítica feroz e perturbadora, sem poupar nenhuma classe social, instituição ou ideologia.

A genealogia desse humor de combate passa por uma dupla vertente que o Oficina soube devorar e recombinar à sua maneira.

Primeiro, sua raiz mítica: suas raízes arquetípicas reencontram seu solo mais profundo na figura mítica dos Sátiros que se voltam contra o rei Penteu, representante do poder, como alvo legítimo de escárnio. Figura liminar e ambígua, de riso obsceno, metade homem, metade animal, o sátiro se funda nos arquétipos do *trickster* e da sombra. Expressa o instinto, a sexualidade desregrada e a desestabilização das normas sociais. No contexto das festas dionisiacas e do drama satírico da Grécia antiga, já exercia a função de corrosão dos poderes estabelecidos: ria do mundo, de si mesmo, dos deuses e dos heróis, apontando o ridículo onde só se via seriedade e provocando uma abertura para o imprevisível e para o inconsciente coletivo. Esse espírito de irreverência arcaica, portador da “loucura lúcida” que desafia a razão apolínea, reaparece em *As Bacantes* como corpo vivo de atores em êxtase político e poético, desestabilizando qualquer forma de razão puritana, como a razão de Penteu.

Segundo, o humor do Oficina também nasce da combinação entre a marca brechtiana e a irreverência das formas populares brasileiras. Do teatro épico de Brecht, o grupo herdou o distanciamento crítico, pela ruptura da ilusão teatral, pela exposição dos mecanismos de cena e, sobretudo, pelo uso do humor como ferramenta de esclarecimento social. Mas, ao contrário da contenção racionalista ainda presente em Brecht, Zé Celso radicalizou o procedimento, misturando-o, por meio da alegria antropofágica de Oswald de Andrade, com a fúria sensorial de Artaud. Esse impulso antropofágico permitiu ao Oficina devorar o que de mais genuíno havia na comédia brasileira: a chanchada, o teatro de revista e o carnaval, formas culturais mestiças, populares e de resistência, que fizeram do deboche uma arma contra o moralismo, a hipocrisia e o autoritarismo. Essas expressões dialogam com o espírito dionisiaco pela zombaria das normas sociais, pela licença poética da transgressão, pela inversão de papéis e pela suspensão carnavalesca da ordem. No Oficina, a energia brechtiana foi dionisicamente contaminada pela gargalhada das ruas e pela irreverência dos teatros populares.

Em *As Bacantes*, a comicidade satírica atinge seu ponto máximo de síntese dessas três vertentes. O coro bacante, ao zombar, cantar e dançar, ao derrubar a rigidez moral de Penteu, ao misturar o trágico ao grotesco e o político ao erótico, faz do palco um espaço de guerra simbólica contra os dispositivos de repressão e normalização social. O sátiro reaparece como a voz da insubordinação e da alegria insurgente, um convite ao espectador para que saia da posição de vítima inerte ou de consumidor passivo, e se torne também um ser atuante de desejo transformador.

O humor satírico, enquanto esclarecimento, não propõe reforçar verdades dogmáticas ou soluções edificantes. Ao contrário, ele realiza um esclarecimento pela via negativa, pelo choque, pela provocação e pela revelação daquilo que a sociedade tenta esconder ou recalcar. Sua eficácia não está em oferecer respostas, mas em expor os mecanismos de autoengano, moralismo, repressão e falsa consciência. Se a *Dialética do Esclarecimento* de Adorno e Horkheimer (1985) denuncia como o iluminismo racionalista pode degenerar em barbárie por suprimir o mito e a contradição, a comicidade satírica cumpre o papel de antídoto, porque reintroduz o grotesco, o paradoxo da existência humana, a irracionalidade que o sistema busca ocultar. O riso satírico é, assim, uma forma dionisíaca de esclarecimento, porque faz o espectador sair de si, confrontar suas próprias contradições, perder o "pé moral seguro" e enfrentar a ambiguidade da vida social e política.

1968

“Eis que chega a roda viva e carrega o destino pra lá”⁶⁰.

Roda Viva, primeira peça escrita por Chico Buarque, estreou em 17 de janeiro de 1968 no Teatro Princesa Isabel, no Rio de Janeiro. Não foi uma montagem do grupo Oficina. Foi, sim, dirigida pelo convidado Zé Celso, que, sob contaminação das ideias de Antonin Artaud, levou ainda mais longe a provocação sobre o público, já iniciada com força em *O Rei da Vela*.

A trama acompanha a trajetória de Benedito Silva, um jovem cantor popular que, ao se tornar ídolo de massas, é gradativamente manipulado, explorado e desfigurado pela indústria cultural, pela mídia sensacionalista e por seus próprios fãs. Ao longo da peça,

⁶⁰ BUARQUE, Chico. *Roda Viva*. In: *Roda Viva*. São Paulo: Phonogram, 1967.

Benedito é transformado num produto mercadológico, alienado de si mesmo e afastado de suas origens. No clímax, é violentamente destruído pela histeria das chamadas "macacas de auditório" num degradante ritual de consumo.

A encenação foi marcada pelo retorno do coro de teatro, reposicionado como sujeito coletivo, pelo aprofundamento na experimentação cênica anárquica, pela quebra da quarta parede e pelo ataque direto aos limites sensoriais e ideológicos do espectador.

Zé Celso — Com a *Roda Viva* aconteceu pela primeira vez o coro no Brasil, no mundo, aliás, depois do teatro grego. [...] Durante um ensaio de *Roda Viva*, [...] tinha quatro *backing* vocais que estavam treinando com cantores e atores da Globo, de repente, o teatro é invadido por uma multidão que vinha de uma escola popular que tomaram conta do teatro e não faziam diferença entre palco e plateia, tocavam nas pessoas... Isso, então, o Oficina herdou como uma coisa fabulosa (Centro Cultural Vale Maranhão, 2022).

Os jovens que invadiram o teatro, subvertendo um ensaio, foram admitidos para compor o coro: inicialmente programado para quatro integrantes, aumentou para doze. Imbuído do espírito subversivo da juventude de 68, o coro desempenhou o papel do protagonista e a centralidade de suas ações foi deslocada do palco para a plateia, atuando em confronto direto com as ilusões e passividades dos espectadores. A intenção de Zé Celso foi chacoalhar o público para tentar atacar aquilo que o diretor chamou de “mistificações”, as fantasias ideológicas que paralisam a ação crítica e impedem o engajamento transformador com a realidade.

Numa entrevista concedida a Tite de Lemos no início de 1968, o encenador distingue as mistificações em função de dois tipos de público: de um lado, “provindo do TBC, a burra e provinciana burguesia paulista” ligada ao “bom-gosto”, esperava do teatro uma “mistificação” que “lhe forneça a ilusão de que ela é uma grande burguesia”. De outro lado, a “burguesia mais progressista”, composta por estudantes e intelectuais, a chamada “esquerda festiva”, um público que procurava nos “teatros progressistas”, incluindo as peças do Oficina realizadas antes do incêndio de 1966, “consumir uma justificativa de mediocridade” para apaziguar a sua consciência da inação, acomodação, covardia e marasmo por não romper com o *status quo*. A “mistificação” ou autoengano desse “público mais progressista” se dá por meio de três “justificativas ideológicas”: a) o *maniqueísmo vitimista*, que reduz a realidade a uma luta simplista entre os bons e os maus, na qual tal público se identifica como os bons e se posiciona como vítima inocente que “não tem nada com isso”; b) o *historicismo messiânico*, que transfere a transformação

social para um futuro abstrato e redentor, evitando a urgência do agir no presente, assim “como canta Vinícius de Moraes, um dia virá ‘e eu nem quero saber o que este dia vai ser até o sol raiar’⁶¹”; e c) o *nacionalismo heroico*, que se ancora em imagens falso-míticas e idealizadas do povo brasileiro, o sertanejo forte, o carcará valente “que pega mata e come”⁶², o homem “sempre de pé”, mas que “não se dá uma transformação social”. Zé Celso considerou, então, que cabia ao teatro a tarefa de desmistificar o público, pelo menos o público mais progressista.

Zé Celso — Hoje eu não acredito mais na eficácia do teatro racionalista. [...] Para um público mais ou menos heterogêneo que não reagirá como classe, mas sim como indivíduo, a única possibilidade de *eficácia* para esse público é o *teatro da crueldade brasileira*, do absurdo brasileiro, teatro anárquico, cruel, grosso como a grossura da apatia em que vivemos (Corrêa, 1998, p. 95. Grifos meus). [...] A eficácia do teatro político hoje está no que Godard colocou a respeito do cinema: a abertura de uma série de Vietnãs no campo da cultura, uma guerra contra a cultura oficial, a cultura do consumo fácil. Pois com o consumo não só se vende o produto mas também se compra a consciência do consumidor (Corrêa; Staal, 1998, p. 98.).

Compreendendo a “mistificação” como um estado enganoso apoiado em um *falso mito*, uma falsa consciência ou em uma ideologia — no sentido de uma ideia dissimuladora da realidade —, então, a “eficácia do teatro”, seria a capacidade da cena de desmistificar, ou seja, dissipar o falso mito, com a finalidade de despertar o público de sua letargia social e política, provocando-o a atuar na transformação da realidade.

A via racionalista, aquela perseguida pelo Oficina antes do incêndio de 1966, havia se mostrado ineficaz para realizar a desmistificação. Vinculada, em grande parte, ao modelo do teatro épico brechtiano ou ao teatro de tese, essa abordagem apostava na formação de uma consciência crítica por meio de uma dramaturgia argumentativa, discursiva e lógico-racional. No entanto, a experiência mostrou que, diante de um público apático e protegido por camadas de defesas ideológicas e psíquicas, esse caminho não surtia o efeito transformador.

Zé Celso — O teatro não pode ser um instrumento de educação popular, de transformação de mentalidade na base do bom meninismo. A única possibilidade é

⁶¹ Referência a versos da música *Tempo Feliz* de autoria de ‘Vinícius de Moraes.

⁶² Verso da música *Carcará* de autoria de José Cândido e João do Vale que era apresentada no *Show Opinião* criado e posto em cartaz pelo Teatro de Arena após o golpe de 1964.

exatamente pela deseducação, provocar o espectador, provocar sua inteligência recalçada, seu sentido de beleza atrofiado, seu sentido de ação protegido por mil e um esquemas teóricos abstratos e que somente levam a ineficácia (Corrêa; Staal, 1998, p.97)

A resposta para uma prática teatral eficaz ecoou da nova inquietação de estudo do Oficina. Depois de terem assimilado as técnicas do Actors Studio, o sistema de Stanislavski, o distanciamento de Brecht e a antropofagia de Oswald de Andrade, foi a vez da deglutição do teatro da crueldade de Antonin Artaud.

Nutrido pelas proposições de Artaud, provavelmente daquelas manifestas em *O Teatro e Seu Duplo*, a nova aposta pela eficácia do teatro passou a ser a via irracional: do uso de figuras míticas, da ação ritual, dos estímulos sensoriais, da provocação, do insulto, do choque estético e do confronto direto com a realidade brasileira para gerar no público um estado de crise, de desestabilização de suas certezas e de ruptura das suas defesas psíquicas de modo impiedoso. — É o que se procurou realizar em *Roda Viva*.

Assim é que, em sucessivos momentos, assistíamos a cenas com caráter ritualístico: a procissão de crucificação do ídolo popular, por exemplo, com músicas sacras e ritmos africanos; o ritual antropofágico das "macacas" de auditório devorando o fígado do cantor popular, as profanações dos mitos, principalmente dos santos da Igreja Católica, etc. Espalhavam-se também, pelo espetáculo, constantes paramentações que formavam verdadeiras "imagens sígnicas" que se completavam mediante um sem-número de acessórios. O espaço tradicional à italiana foi transformado numa confusão entre o palco e a plateia. Várias cenas (pelo menos no espetáculo de São Paulo) processavam-se no espaço do público; a plateia, dessa maneira, era colocada dentro do mundo de ficção, o que possibilitava forte envolvimento sensorial dos espectadores, os quais não raro eram tocados, roçados, etc. [...]

A unidade física entre palco e sala, proposta por Artaud num sentido de comunhão de fiéis, foi aproveitada em *Roda Viva* para posicionar comodamente os atores de modo que pudessem facilmente "saudar" os espectadores. Foi graças a isso que foram possíveis contatos e agressões físicas: sentar-se no colo de alguns senhores circunspectos, sujar a roupa de alguns outros, etc. [...]

Os gestos pornográficos eram agora realizados a poucos centímetros do espectador e os palavrões gritados nos seus ouvidos. [...]

Num dado momento, aparecia Nossa Senhora de biquíni que rebolava na frente de uma lente fálica da câmara de televisão, que se contraía e avançava. Pululavam simulações do ato sexual, masturbações, lesbianismo, homossexualismo, "voyerismo", etc. Criou-se uma personagem, interpretada por Paulo César Pereio, que só dizia palavrões, todos os que viessem à sua boca. (Silva, 1981, p. 161/162)

Esse envolvimento direto entre a cena e a plateia, nesse “teatro da crueldade brasileira” proposto por Zé Celso, irreduzível em sua desmistificação, foi enquadrado pela mídia e parte da opinião pública como “teatro de agressão”. Já n’*As Bacantes*, a recepção compreendeu tal envolvimento como “teatro de participação”, não mais marcado como ato de hostilidade, mas como experiência de cumplicidade.

Figura 49 – Marieta Severo, Antonio Pedro Borges, Heleno Prestes e outros, *Roda Viva*, 1968.



Fonte: Império. Foto: Autoria desconhecida.

Figura 50 – Programa de *Roda Viva*, 1968.



Fonte: Instituto Antônio Carlos Jobim.

Figura 51 – Flávio São Thiago (Capeta), Paulo César Pereio (Mané) e Coro, *Roda Viva*, 1968.



Fonte: Império. Foto: Autoria desconhecida.

Zé Celso — A coisa boa do teatro é fazer, não é ver. E eu procuro cada vez mais, fazer um teatro, não que o público “participe”, eu detesto essa palavra. Tem duas palavras que eu detesto, uma é "participação", outra é "resistência". Odeio a palavra "resistência". Você não tem que resistir a nada, você tem que re-e-xis-tir: morrer e renascer. E você não participa: você é ator, você atua, você age, você se entrega e age no meio da multidão (Jungle; Cesar, 2011).

Na tragédia de Eurípides, a diferença do envolvimento começa pelo deslocamento da atitude. Agora, a provocação é um convite para que o público venha junto com o Oficina experimentar Dioniso, o inconsciente e o teatro na prática: a festa, a paixão amorosa, o transe religioso, a dança desenfreada, a música que nos atravessa, o prazer que nos eleva, o riso que explode sem motivo, a ação conjunta, a orgia, o carnaval e tudo que rompe a casca da identidade, a máscara social, a *persona* junguiana, desligando-nos da razão-não-sábia e entregando-nos à experiência de sermos mais do que aquilo que pensamos que somos. São experiências que nos proporcionam a perda das fronteiras do eu, o transe coletivo, a alteridade em nós, a ressonância com o instinto, o prazer e a dor da vida, a morte simbólica e o renascimento, e a reconciliação com as forças inconscientes, instintivas e arquetípicas que a cultura muitas vezes reprime. Sem a vivência do dionisíaco não há devir, não há riso que desestabilize o poder, não há potência de criação, nada se transforma, tudo permanece em repetição estéril, o apolíneo se degenera, a razão torna-se instrumental, a ordem vira opressão, o mel da vida apodrece, a vida seca.

Mesmo com a mudança de atitude, trocando o ataque por todas as graças do deus do vinho, o público pode ainda ter medo da experiência. Dioniso nos leva pelos limiares ao mesmo tempo em que dissolve as fronteiras entre masculino e feminino, humano e animal, razão e loucura, vida e morte, civilização e barbárie, humano e divino, ordem e caos: é temível o que é fluido, o que escapa à linguagem racional e à definição. Dioniso nos leva à perda de si, tornando-se outro, tornando-se muitos, tornando-se animal, tornando-se deus: e para quem está preso à solidez do ego, isso soa como desintegração. Dioniso revela o que está escondido e dissimulado numa civilização construída sobre camadas de negação e repressão, então, quando o deus irrompe, tudo treme e desaba: a política, a religião, a moral, o teatro, a família, o nome próprio, a posição social. Assim, é que ocorre o envolvimento direto na cena de *As Bacantes*:

A) Em um momento de celebração, a pista do teatro se enche de atores; algumas flores são distribuídas ao público e Eros, vetor de Dioniso, aponta sua flecha para dois espectadores quaisquer. Com isso, instaura entre os dois um encontro amoroso em meio à cena.

B) A bacante Semele, percorrendo a plateia, distribui goles de vinho de boca em boca, da boca da garrafa, até o último gole ser oferecido a Dioniso. A garrafa vazia é então deixada no chão, ereta como um totem. O público, atendendo ao chamado, entra numa fila junto ao coro que, dançando, passa sobre a garrafa. Repentinamente, num corte seco e brutal, a festa é reprimida: a polícia invade o espaço cênico ritual, interrompe a bacanal, todos são presos em uma rede e a água da fonte de Dircinha que jorrava é estancada. Sob o olhar de supervisão de Penteu, todos os capturados são colocados p'ra rua pela polícia. Uma fita de isolamento, símbolo da ordem repressiva, é serpenteada por toda a pista. O teatro é declarado interditado. Mas, aqueles que foram reprimidos irrompem as amarras, retomam seu lugar e sua festa.

C) Dioniso, deixando-se encarcerar por Penteu, metamorfoseia-se em touro, provoca um terremoto e escapa arruinando o palácio que abrigava a prisão. Penteu, tomado de fúria e paranoia, persegue o animal, mas confundido pelo deus, lança um espectador no meio da pista e tenta amarrá-lo como se fosse uma novilha. A tentativa fracassa, o espectador escapa e Penteu é exposto ao ridículo, o rei caçador de ilusões.

D) Um boiadeiro vem à Penteu dar notícias dos milagres que viu as bacas realizarem no monte Citerão. Enquanto narra os prodígios, o coro os reproduz ilustrando a cena. As atrizes do coro, estão deitadas em meio aos espectadores que as acolhem confortavelmente. Como se fossem lambidas pelos primeiros raios do sol, as seguidoras de Dioniso despertam e tem início aos eventos. Elas dão de mamar aos espectadores como se estivessem amamentando os animais do monte. Noutro momento, quando atacam bovinos de um rebanho submetendo alguns animais ao *sparagmos*, o estraçalhamento ritual, um espectador é procurado para ocupar o papel do bovino sacrificial enquanto o coro entoia como um mantra: "ele não sabe que seu dia é hoje". O voluntário⁶³ é, então, vestido com uma cabeça de touro e despido completamente em meio a danças e cantos num ritual simbólico de morte e renascimento.

⁶³ No dia 7 de jul. de 1996 o voluntário foi Caetano Veloso. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/7/08/brasil/26.html>>. Acesso em 28 jun. 2025.

A participação, ou melhor, a atuação, do espectador pode ser discreta, reservada ou tímida: a medida do envolvimento é cada um que sabe. O que Dioniso não aceita é a indiferença, a negação e o combate: essas desfeitas, como qualquer outra, trazem consequências terríveis como ocorreu com Penteu. Porém, a entrega à experiência dionisiaca sem o mínimo de um princípio apolíneo, freio da razão, consciência crítica ou limite ético, que regule o envolvimento é também terrível. O sair de si, o *ex-stasis*, fonte de intenso prazer, é sempre acometido de riscos: é confrontar a sombra, o inconsciente, o desejo recalcado e a pulsão de morte. Podemos cair na crueldade, na alienação e na violência cega. A entrega total pode ser tão libertadora quanto destrutiva. Dioniso é um paradoxo que não se pode recusar, mas que é obrigação solucionar. Para tanto, o humor satírico, o deboche e o escárnio destruidor é direcionado às forças opressoras, tanto intrapessoais quanto sociais, representadas por Penteu, para que, com a sabedoria de Tirésias, papel, não por acaso encarnado por Zé Celso, possamos encarar o desafio de Dioniso: realizar o esclarecimento dialético sobre a medida do envolvimento.

A “mistificação” do público de teatro, criticada por Zé Celso, encontrou sua contraparte nas manifestações de 1968 que eclodiram nas ruas, assim como a atitude contestatória anarquista que o Oficina expressou nas encenações de *O Rei da Vela* e de *Roda Viva*. O *Kosmos* (κόσμος), ou a ordem estabelecida em seus múltiplos níveis, estava abalada pelo espírito de rebeldia da época, que marcou profundamente a cultura pop, sobretudo o rock e também a tropicália, e circulou pelo mundo atravessando fronteiras geográficas, estéticas e políticas.

Com essa ebulição no mundo, em abril de 1968, o Teatro Oficina chegou na Europa com *O Rei da Vela*, *Yes! Nós temos Bananas*, e chocou o público aristocrático do *IV Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili*, em Florença, na Itália. Por outro lado, fez sucesso com o público do *Festival International des Jeunes Compagnies* em Nancy na França. Os próprios franceses tiveram a iniciativa de levar a peça para sua capital. *O Rei da Vela* estreou em Paris, com pauta gratuita e renda revertida ao Oficina no *Théâtre de la Commune d'Aubervilliers* no dia 10 de maio de 1968. A data é conhecida pela “noite das barricadas” no *Quartier Latin*, evento considerado como o ponto crucial da revolta de Maio de 68: estudantes se rebelaram por reformas no sistema educacional, operários exigiam redução nas jornadas de trabalho e aumento salarial, e rapidamente os protestos se intensificaram.

Figura 52 – Passeata dos 100 Mil. Da direita para a esquerda: Edu Lobo, Ítala Nandi, Arduíno Colasanti, Renato Borghi, Zé Celso, não-identificado, Caetano Veloso, Nana Caymmi, Gilberto Gil e Paulo Autran, 1968.



Fonte: Memorial da Democracia, s.d.

Figura 53 – Passeata dos 100 Mil. Da direita para a esquerda: Eva Wilma, Tônia Carrero, Odete Lara, Norma Bengell e Cacilda Becker, 1968.



Fonte: O Globo, 2015.

Figura 54 – Jovem picha a fachada do Teatro Municipal do Rio durante a Passeata dos 100 Mil, 1968.



Fonte: Memorial da Democracia, s.d.

1968 foi o ano da eclosão das manifestações contraculturais pelo mundo. Na antiga Tchecoslováquia (território que hoje compreende a República Tcheca e a Eslováquia), o chefe de estado e líder do partido comunista, Alexander Dubček (1921–1992), liderou um movimento popular por amplas reformas que ficou conhecido como a Primavera de Praga. Nos EUA, dentre várias manifestações, houve protestos contra a guerra do Vietnã, contra o assassinato do pastor e ativista político Martin Luther King Jr. (1929–1968) e movimentos pela defesa dos direitos civis dos negros, de mulheres e de homossexuais. No Brasil, o assassinato do estudante Edson Luiz aos 18 anos de idade pela polícia militar no dia 28 de março de 1968 “deu início a uma série de atos reivindicando o retorno da democracia” (O Globo, 2023), que motivado por outros atos de opressão, irrompeu na Passeata dos 100 Mil em 26 de junho de 1968, no Rio de Janeiro,

reunindo artistas, trabalhadores, intelectuais, políticos, estudantes, religiosos e diversos setores da sociedade.

De modo geral, nas manifestações de 1968, questionava-se a Guerra Fria, as corridas armamentistas, o autoritarismo, o imperialismo, o processo de globalização do capital por meio da economia predatória das multinacionais, o sistema capitalista e toda a ordem estabelecida anti emancipadora. Retratando esses fatos, o jornalista Zuenir Ventura, lançou em 1989 um livro cujo título, *1968: O Ano Que Não Terminou*, referindo-se às reverberações da força sísmica das transformações culturais, políticas e subjetivas que se estenderam muito além daquele ano. O Teatro Oficina foi um dos teatros que se engajaram em fazer do palco o eco e a motivação de rebeliões em favor da vida.

Por outro lado, o movimento da direita⁶⁴, conservador e antiprogressista, representado metaforicamente na figura de Penteu, constituiu uma ameaça concreta aos comprometidos com a contestação cultural e política emancipadora. O elenco de *O Rei da Vela*, ainda em cartaz em 1968, temia que a violência verbal, sempre presente nas suas apresentações, se transformasse em agressão física, o que não passou de preocupação. Mas, a violência simbólica de *Roda Viva* sofreu uma resposta covarde e brutalmente violenta pelas vias de fato. No dia 18 de julho de 1968, o elenco foi espancado e o teatro depredado pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC), uma organização paramilitar de extrema-direita que assumiu a autoria do ato terrorista conforme publicado no dia seguinte pelo Jornal Folha da Tarde:

No final da encenação da peça "Roda Viva", o teatro Galpão [uma sala do Teatro Ruth Escobar] - rua dos Ingleses, 209, foi invadido por cerca de vinte elementos armados de cassetetes, soco-ínglês sob as luvas, que espancaram os artistas, sobretudo as atrizes, depredaram todo o teatro, desde bancos, refletores, instrumentos e equipamentos elétricos até os camarins, onde as atrizes foram violentamente agredidas e seviciadas. Com a agressão, sofreu fratura na bacia o contra regra José Luís que foi levado ao Pronto-Socorro Iguatemi, além das atrizes Marília Pera (principal da peça), Jura Otero, assistente de coreografia, Margot Baird Eudósia Acunã, Walkiria Mamberti e outros atores com escoriações generalizadas, que foram levados ao Pátio do Colégio para exame do corpo de delito. Os agressores, após a depredação e a violência, debandaram e fugiram numa perua Kombi e num sedan Volkswagen bege claro, mas alguns atores

⁶⁴ Os ataques à atividades artísticas realizados pela direita organizada em grupos paramilitares podem ser conferidos na página da Internet Memorial da Democracia. Disponível em <<https://www.memorialdademocracia.com.br/card/ccc-volta-a-cena-em-ataques-a-teatros>>. Acesso em 28 jun. 2025.

conseguiram deter três desses elementos. Um primeiramente, que foi entregue a policiais da Radio Patrulha, que o deixaram escapar. Outros dois que foram levados pessoalmente por atores e um de seus advogados ao DOPS. Um deles foi identificado como advogado formado no Mackenzie: Flavio Ercole. O outro como estudante de Economia do Mackenzie, que seria também sargento do Exército segundo foi dito na Assembleia realizada logo após no teatro Ruth Escobar (Banco de Dados Folha, 1968).

O elenco de *Roda Viva* não se abateu. No dia seguinte ao ataque, os atores, mesmo machucados e com os figurinos rasgados, apresentaram o espetáculo. Uma mobilização liderada pelas atrizes Cacilda Becker e Ruth Escobar foi realizada pela classe artística e pelo meio teatral. A repercussão do ataque, que ecoou por todos os veículos de comunicação e foi amplamente comentado, ampliou o alcance de *Roda Viva*. Uma apuração dos fatos foi instaurada. Entretanto, a polícia militar deu um jeito de acabar com as investigações e soltar os suspeitos. Em outubro de 1968, o mesmo CCC voltou a espancar os atores de *Roda Viva* após uma apresentação em Porto Alegre, RS. O governo federal, sob a ditadura civil-militar comandada pelo general Costa e Silva (1899–1969), decretou, injustamente, a censura de *Roda Viva*, de *O Rei da Vela* e da *1ª Feira Paulista de Opinião* do Teatro de Arena, enquanto os criminosos, terroristas agressores, não sofreram qualquer consequência.

Ao passo que *O Rei da Vela* era proibida, *Poder Negro*, escrita pelo estadunidense LeRoi Jones (posteriormente Amiri Baraka) (1934–2014), foi finalmente liberada após quase um ano de peleja com a censura. A peça marcou a estreia de Fernando Peixoto na função de diretor e entrou em cartaz no Teatro Oficina em 08 de agosto de 1968.

Fernando Peixoto — Gostaria de ter montado uma peça brasileira, em torno do racismo, porque em nosso país também existe o preconceito. Mas a peça simplesmente não existe. [...] ao invés de compararmos a situação dos negros de lá e de cá, é preferível fazermos a seguinte relação: a situação do negro norte-americano está para a sociedade branca assim como os países do Terceiro Mundo estão para os países capitalistas. Traçado esse paralelo, é possível ver por que a peça nos diz respeito bem de perto (Peixoto, 1968 apud Silva, 1981. p. 61).

A encenação de *Poder Negro* construiu, a partir do tema do racismo, uma metáfora sobre a luta de classes e a dominação colonial. Embora a peça estivesse perfeitamente alinhada ao espírito contestador de 1968, o Teatro Oficina, atento à urgência do momento político, caracterizado pelo acirramento da repressão, por ataques terroristas como o de

Roda Viva, por ações policiais repressivas e pela censura institucionalizada, partiu para montagem de *A Vida de Galileu* (*Das Leben des Galilei*), de Bertolt Brecht, com a direção de Zé Celso.

O enredo de *A Vida de Galileu* gira em torno do personagem histórico Galileu Galilei (1564–1642), astrônomo, físico e engenheiro florentino que, com base em observações científicas, reafirmou a teoria heliocêntrica, segundo a qual a Terra não ocupa o centro do universo. Essa constatação contrariava o modelo geocêntrico sustentado pela Igreja Católica, fundamentado em uma interpretação literal do Gênesis bíblico. Por desafiar esse dogma, Galileu foi ameaçado de tortura e morte na fogueira, sendo forçado a abjurar publicamente de suas convicções.

Ao tratar da repressão ao pensamento científico e à liberdade intelectual diante de uma autoridade dogmática, a peça caiu como uma luva, oferecendo uma metáfora precisa e potente para o esclarecimento do cenário político: um Brasil mergulhado em censura, vigilância e perseguição política à artistas, intelectuais, esquerdistas e afins, sob a ditadura civil-militar de direita.

Figura 55 – A grade separando plateia e palco, *Galileu Galilei*, 1968.



Fonte: Memorial da Democracia, 2015-2017.

Figura 56 – A cena “Carnaval em Florença”, feita pela 'ralé', *Galileu Galilei*, 1968.



Fonte: Arquivo IDART.

Figura 57 – Renato Borghi, Cláudio Corrêa e Castro e Fernando Peixoto, *Galileu Galilei*, 1968.



Fonte: Acervo do autor.

Ítala Nandi — Galileu é uma peça que além de falar do obscurantismo, fala da repressão, violência, interesses de cúpula, invasões e tudo o que nós estávamos vivendo. Para nos defendermos dos ataques do CCC, que nos ameaçava todos os dias e que havia acabado de invadir o *Roda Viva* em cartaz no Teatro Ruth Escobar, inventamos uma grade de madeira que ocupava o palco todo de lado a lado, de cima a baixo, e que, além de fazer parte do cenário da peça, descia no fim do espetáculo quando todos cantavam no palco, dando o sentido da prisão de Galileu, e que era a mesma nossa (Nandi, 1989).

A cenografia criada por Joel de Carvalho (1930–1974), vestiu os personagens do clero inquisidor com figurinos verde-oliva e chapéus que remetiam aos uniformes do exército brasileiro. Utilizando outros elementos também militarizados, a encenação conectou a opressão da Igreja Católica sobre Galileu à repressão do governo civil-militar, criando uma metáfora que tornava claro, para o público “cúmplice” do Oficina, o momento opressor que o Brasil atravessava.

Rebatizada com o título de *Galileu Galilei*, a peça estreou em 14 de dezembro de 1968 no Teatro Oficina, um dia após o anúncio do Ato Institucional nº 5 (AI-5), que marcou o início da fase mais repressiva da ditadura, caracterizada pela censura total, pela tortura sistemática e pelo desaparecimento de opositores. Na prática, o AI-5 significou a decretação de um estado de sítio não declarado, com permissão para que os órgãos de repressão realizassem o trabalho sujo sem interferência do Judiciário e sem que os meios de comunicação não alinhados com o regime ditatorial pudessem denunciar.

A decisão por encenar a obra de Brecht representava uma retomada do caminho do teatro racional e dialético, apostando na crítica pela via da razão. No entanto, Zé Celso temia que o texto, por seu viés historicista, pudesse incorrer na “mistificação” do público, ao sugerir que a superação da barbárie seria inevitável: “O texto é inteiramente construído num sentido historicista, a história como movimento, uma fase negra que será superada: todos nós sabemos que um dia o pensamento de Galileu será vigente” (Corrêa, 1998, p. 97.)

Como contrapeso a esse risco, Zé Celso incorporou o coro de *Roda Viva* ao elenco do Oficina e lhes encarregou da cena “Carnaval em Florença”, dando continuidade ao desenvolvimento da linha de experimentação estética que se iniciara com *O Rei da Vela* e atingira seu auge com o teatro irracional e dionisíaco de Artaud em *Roda Viva*. A coexistência desses dois vetores, o racional brechtiano e o irracional artaudiano, deflagrou uma crise interna no Oficina. De um lado, a “ralé”, como eram chamados os atores recém-

chegados do jovem coro de *Roda Viva*; de outro, os “representativos”, nome atribuído ao núcleo tradicional de atores já estabelecidos no grupo. Essa polarização explicitava um embate mais profundo entre linguagens, estéticas e visões de mundo: crítica (brechtiana) e crueldade (artaudiana), cura e revolução, razão e delírio, Apolo e Dioniso.

Os embates entre forças antagônicas metaforicamente encenados em *Galileu Galilei* também se tornam parte constitutiva dos confrontos simbolicamente representados entre Dioniso e Penteu na montagem de *As Bacantes*. Dentre eles, o binômio “ralé” e “representativos”, abarcando tudo o que possa representar, expressou, em *Galileu Galilei*, uma disputa por hegemonia ou exclusão de um vetor estético sobre o outro. Já em *As Bacantes*, alcançou-se uma cena conciliadora, capaz de elaborar a dialética do embate e congregar linguagens racionais e irracionais. De fato, a *tragycomediorgyia* criada em *As Bacantes* é a síntese, ou melhor, a digestão antropofágica, de todas as experiências estéticas devoradas pelo Oficina ao longo de sua trajetória, sempre com fome de tudo.

Galileu Galilei pode ser compreendida como uma expressão exemplar do projeto de esclarecimento herdado do iluminismo, ao passo que *As Bacantes*, na leitura do Teatro Oficina, representa uma forma de esclarecimento que transgride os limites da racionalidade moderna, alcançando uma dimensão dionisiaca da experiência. A comparação entre essas duas obras revela não apenas diferentes perspectivas sobre o conceito de esclarecimento, mas também duas poéticas do teatro: uma voltada à crítica racional e outra à transfiguração simbólica.

O esclarecimento em *Galileu Galilei* é concebido como a superação da ignorância pelo uso da razão. A peça é estruturada segundo os princípios do teatro épico: evita a catarse, propõe o distanciamento crítico (*Verfremdungseffekt*), e busca fazer do palco um espaço de reflexão. Mas, ao mesmo tempo, a obra mostra como a razão pode se submeter ao poder, e como o medo pode silenciar a verdade. O Galileu de Brecht, embora detentor do saber, abdica de sua responsabilidade ao recuar diante da repressão, e esse gesto lança uma dúvida sobre o próprio alcance do esclarecimento racional quando confrontado com estruturas de dominação.

As Bacantes propõe outro tipo de esclarecimento: um retorno à dimensão mítica da existência, não como regressão pré-racional, mas como expansão da consciência. Em vez da razão científica, o que se busca é a reintegração do corpo, do desejo, dos prazeres e das paixões, elementos reprimidos pela cultura ocidental desde o triunfo do *logos* sobre

o mito. A peça de Eurípides, que no século V a.C. já colocava em cena o conflito entre paixão e razão, é retomada por Zé Celso como um rito de transfiguração: o teatro se torna templo dionisíaco, o ator mergulha no transe da criação, e o público é convocado, não a pensar, mas a viver o mito, a atravessá-lo.

Enquanto *Galileu Galilei* busca esclarecer pela razão crítica, *As Bacantes* esclarece pelo excesso, pela entrega, pelo retorno do reprimido. O antagonista da primeira peça é o dogmatismo religioso e o medo político; o da segunda é o moralismo burguês, representado por Penteu, figura da repressão e do controle. Em Brecht, a verdade é calada. Em Eurípides (via Oficina), ela ruga. O bode expiatório de *Andorra* e *Galileu* é, em *As Bacantes*, o bode triunfante. A tragédia é reintegrada em seu sentido originário: *tragōidía*, o “canto do bode”, em que a dor e o prazer, o saber e o gozo, convivendo num mesmo ritual, são reveladores.

Portanto, *Galileu Galilei* é uma peça de esclarecimento racional e dialético, enquanto *As Bacantes*, na leitura do Oficina, é uma peça de esclarecimento mítico dionisíaco. A primeira ensina pelo pensamento; a segunda transforma pelo rito. Ambas, no entanto, têm o mesmo propósito essencial: romper o conformismo, revelar o que está oculto e abrir novos modos de estar no mundo.

1969

A encenação de *Galileu Galilei* apresentou um teatro autorreflexivo: a repressão sobre Galileu representou, também, todas as repressões sofridas pelo Oficina desde sua estreia profissional em 1961 com *A Vida Impressa em Dólar*, seja a repressão ideológica, pela censura do regime, ou institucional, pela perseguição política e os atentados, ou mesmo pela limitação estética do teatro racionalista praticado antes do incêndio de 1966.

Este espelho crítico, como um processo autofágico ou como um metateatro, se aprofunda quando o Oficina decidiu montar *Na Selva das Cidades*, escrita pelo jovem Brecht em 1923, jovem como o espírito contestador dos anos 1960, enquanto uma prática de autocrítica cênica e de exposição das tensões latentes na própria coletividade artística do grupo. Sincronicamente, reflete a degradação do espaço urbano de São Paulo envolvido na construção do elevado Costa e Silva, conhecido como Minhocão.

Em *Na Selva das Cidades*, ambientada em Chicago de 1912, Shlink, um rico comerciante de madeira, aborda o jovem balconista de livraria George Garga, tentando comprar sua opinião sobre um livro. Garga, porém, responde: “Minha opinião pessoal é o único luxo que tenho.” A partir dessa recusa, inicia-se entre os dois uma disputa simbólica e existencial, sem causa objetiva clara, mas carregada de provocações que envolvem dignidade, honra, moralidade, ética e poder. A batalha entre os dois atravessa diversos cenários da cidade, ruas, bordéis, tribunais, e afeta pessoas amadas por Garga: a irmã e a namorada. Ao longo dos enfrentamentos, Brecht investiga as relações humanas em meio à selva urbana, expondo como o capitalismo, a luta de classes e a alienação transformam a existência em um campo de combate. Ao final, Shlink se mata para escapar de um linchamento e Garga se declara vitorioso, mas reconhece essa vitória como falida pois, as ruínas que ficam são de valores e de vínculos humanos marcada pela exaustão, pelo vazio e pela perda de sentido. Trata-se do embate inevitável, e talvez, insolúvel, decorrente da exploração do homem pelo homem.

Os atores do Oficina, mais uma vez, através do texto [de *Na 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, 1981, p.68).

Até então, a sistematização adotada no Oficina para o trabalho do ator, os “representativos”, foi a de Stanislavski, cuja a abordagem, chamada de “via positiva”, é o caminho da acumulação de técnicas, habilidades e exercícios com ênfase no desenvolvimento de controle e habilidade para se chegar à máscara (personagem). O caminho oposto, a “via negativa”, prática central em Grotowski, não busca adquirir algo novo, mas parte da máscara para que o ator elimine seus bloqueios, resistências e hábitos, físicos ou mentais, num processo de desapego e desnudamento interior para revelar o ator e liberar o fluxo vital para expressão plena.

Renato Borghi — Nós estávamos estudando Grotowski. Olha! O que eu li de Grotowski! [...] Eu achava bonito, mas na verdade eu não entendia bem aquilo. [...] E nós

começamos a ensaiar só tendo ouvido falar ou lido Grotowski, não tínhamos visto nenhum exercício do Grotowski, nenhuma montagem do Grotowski. Nós fizemos Grotowski na intuição (Teatro Oficina Uzyna Uzona TV Uzyna, 2016a).

Figura 58 – Cartaz de *Na Selva das Cidades*, 1969.



Fonte: Bononi, 2018, p. 246.

O processo de montagem de *Na Selva das Cidades*, baseado na “via negativa” do polonês Jerzy Grotowski, desafiou tanto os “representativos” quanto a “ralé” a trabalharem individualmente sobre si mesmos, mas por uma investigação e reflexão conjunta sobre o teatro que defendiam, como uma forma de tratamento do conflito entre os dois grupos.

Zé Celso — Não pense com isso que eu queria no teatro uma coisa como a santidade do Grotowski. Graças a Deus, o ator ainda é, e será, um prostituto. Deixo o catolicismo, nacionalismo polonês, lá na Polônia, onde é o lugar dele, a nossa barra brasileira é outra. Aqui o ator que se quiser dar ao luxo de ser um santo católico tem que apanhar na cara (Corrêa; Staal, 1998, p. 142.).

Esse comentário de Zé Celso, publicado no programa de *Na selva das cidades*, que teve estreia em 1 de setembro de 1969, revela que, apesar de o novo sistema de trabalho ter sido adotado com absoluto rigor e disciplina por todo o elenco, rejeitava-se o purismo estético e moral de caráter místico, ascético e introspectivo do “ator-santo” grotowskiano. Em oposição, a exaltação do ator-prostituto significa um atuator mais exposto, entregue, múltiplo e contaminado. A “prostituição” aqui não é moral, mas simbólica: é a abertura radical do ator ao outro, ao público, à cena, ao desejo. É o oposto

da clausura do espírito e da contenção técnica, é a liberação dionisiaca do corpo e da voz como um bacante.

A mais plena negação do ator-santo e das formas teatrais contidas se concretiza em *As Bacantes*. No Oficina Uzyna Uzona, o ator se assume como sacerdote de Dioniso e vive o paradoxo de ser, ao mesmo tempo, humano e deus, indivíduo e coro, Apolo e Dioniso. E faz isso não com a “santidade” do catolicismo, mas com a sagrada luxúria espiritual, com entrega total ao rito da cena. Zé Celso, assim, propõe uma espécie de sacralidade profana: o ator é “prostituto” não por degradação, mas por potência. Ele é livre, imoral, entregue, e, por isso, revolucionário.

A figura do ator-prostituto expressa com nitidez uma formação múltipla, impura, exposta e atravessada por diversas linguagens do elenco do Oficina. Assim, pode-se dizer que *Na Selva das Cidades* apresentou uma cena-prostituta, pois:

Não reinava o menor purismo estilístico. Para cada cena assumiam, até as últimas consequências, um estilo. Havia cenas naturalistas, cenas épicas e cenas que não se enquadravam em nenhum estilo preciso. Era uma montagem aparentemente caótica, mas que representava um balanço integrado de todo o melhor teatro que o Oficina já fizera (Silva, 1981, p.189).

Figura 59 – Cenário de Lina Bo Bardi para *Na Selva das Cidades*, 1969.



Fonte: Bononi, 2018, p. 312.

Figura 60 – Orton Bastos e Renato Borghi, *Na Selva das Cidades*, 1969.



Fonte: Silveira, 2019.

A cena-prostituta torna-se ainda mais orgânica em *As Bacantes*, onde a mestiçagem de estilos se acentua a ponto de coexistirem múltiplas linguagens numa mesma cena, instaurando o caos como força dionisiaca em potência criativa de uma linguagem própria.

Mas, antes que pudesse haver a possibilidade de inovar na linguagem, o Oficina precisou destruir o teatro convencional. *Na Selva das Cidades* foi a ferramenta dessa obra. Sua cenografia, projetada pela arquiteta Lina Bo Bardi a partir do lixo produzido pela obra de construção do Minhocão, além de traduzir perfeitamente o embate entre Garga e Shlink ao converter o palco em um ringue de boxe, encenou a necessidade da destruição como etapa da criação:

[...] os atores iam, "round por round", construindo os cenários. Eles traziam objetos e, como num passe de mágica, todo o palco se modificava. A cada round o ambiente visual se tornava mais fascinante. Após cada cena, aqueles mesmos cenários eram totalmente destruídos, com uma violência incrível. Eram praticamente espatifados e jogados ao lado do ringue, como se houvesse intento de deliciar primeiro o público com as possibilidades do próprio teatro e depois frustrá-lo com a sua destruição. Era como se o conjunto falasse da própria efemeridade da arte cênica. No final, quando não tinham mais o que destruir, arrancavam as tábuas do ringue e cavocavam, com as próprias mãos, a areia que estava sob o tablado e dali arrancavam mais e mais objetos. O teatro se transformava, então, num

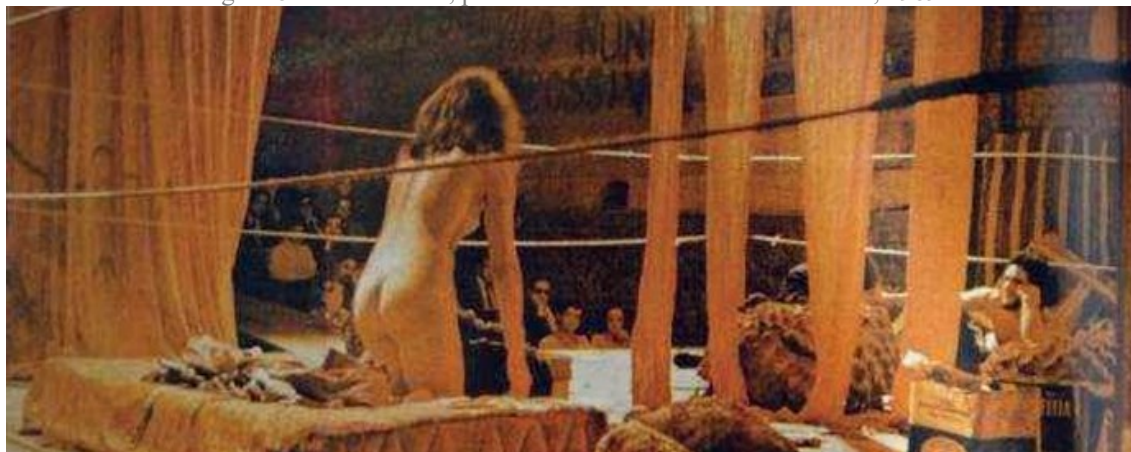
amontoadado imenso de destroços, sugerindo o lixo de toda uma cultura, de toda uma civilização (Silva, 1981, p.188).

Zé Celso — O espetáculo [*Na Selva das Cidades*] em si era uma espécie de destruição da própria ideia do teatro. [...] E foi, talvez, a peça mais subversiva que nós fizemos, porque ela começou a introduzir, exatamente, a transformação dentro de nós, dentro do próprio Oficina. Ela instaurou a dúvida, ela instaurou o conflito, ela instaurou a luta dentro do próprio Oficina (Memorial Ítala Nandi, 2024).

Essa afirmação de Zé Celso sublinha que *Na Selva das Cidades* não foi apenas um espetáculo “sobre” destruição, a peça desencadeou uma implosão do próprio Oficina, instaurando o conflito como motor criativo e a dúvida como procedimento estético. Foi o momento em que o grupo deixou de apenas representar confrontos para viver o confronto como linguagem. A transformação ocorria de dentro para fora, como numa iniciação dionisíaca: a destruição da forma era também a destruição de certezas, que assumindo todo o risco, deixava um vazio, necessário, mas ainda sem resposta sobre como continuar a pesquisa teatral.

Esse movimento interno de exposição e entrega total ao embate, tanto estético quanto existencial, teve também sua expressão radical no corpo do ator. E foi nessa mesma encenação que ocorreu um dos gestos mais simbólicos dessa travessia: o primeiro nu frontal da história do teatro brasileiro, protagonizado por Ítala Nandi. O nu, então, tornaria-se uma característica recorrente dos trabalhos do Oficina, e, em *As Bacantes*, sob o poder libertário de Dioniso, que venceu o moralismo de Penteu, desabrochou sem qualquer pudor, dispensando explicações e justificativas.

Figura 61 – Ítala Nandi, primeiro nu frontal do teatro brasileiro, 1969.



Fonte: Memorial da Democracia, 2015-2017.

Figura 62 – O nú em *As Bacantes*, 2016.

Fonte: Teatro Oficina Uzyna Uzona TV Uzyna, 2016b.

Apesar do sucesso de público e do reconhecimento crítico como grande realização artística, *Na Selva das Cidades* acirrou os conflitos internos do grupo e sua temporada foi encerrada. No palco-ringue em que se tornou o Oficina, o próprio grupo foi à nocaute, chegou-se a uma crise que paralisou todas as atividades.

1970

Toda crítica nos colocava essa pergunta: "O que eles vão fazer agora?" Era o que nós também nos perguntávamos, nós não sabíamos. Nós já tínhamos destruído todas as ideias possíveis e estávamos numa crise (entre nós) muito grande. Nós não queríamos também nos institucionalizar. Virar a companhia profissional mais importante do país.

(...) Paramos por três ou quatro meses, e marcamos uma data para o reencontro. (...) Etty já havia saído, logo após o *Rei da Vela*.

Ítala foi para a Bahia filmar com Ruy Guerra *Os Deuses e os Mortos*. José Celso e Renato, que tinham guardado os Prêmios Molière, foram para a Europa (...), eu fui com o Teatro de Arena viajar pelos Estados Unidos e América Latina, fazendo duas peças: Arena Conta Zumbi e Arena Conta Bolívar (peça ainda inédita no Brasil, de Augusto Boal). Quando voltamos, nos encontramos na casa do Othon (Bastos) e da Marta (Overbach) (...) Começamos tentar descobrir o que estava acontecendo com a gente. Naquele instante eu senti que as coisas estavam já muito estranhas (...). Estávamos já em posições bastante diferentes (...). Resolveu-se, então, produzir um filme em Santa Catarina, chamado *Prata Palomares*, dirigido por André Farias. Esse filme levou praticamente toda a equipe. Eu não quis fazer parte do trabalho e fiquei sozinho tocando o teatro. Foi daí que resolvi fazer Dom Juan, de Molière (Silva, 1981, p. 70–71 *apud* Peixoto, "Conferência sobre o Teatro Oficina", Teatro Aliança Francesa, junho/1977).

Prata Palomares foi o filme que deu início à videocinematografia⁶⁵ do Oficina. A partir de então, a linguagem fílmica seria recorrentemente utilizada em sentidos e propósitos diversos, políticos e estéticos. Na terceira reconstrução do Oficina, que o configurou como está até os dias de hoje, e cujo programa arquitetônico é parte da encenação de *As Bacantes*, o audiovisual foi pensado de forma integrada ao projeto, assumindo uma função básica de um elemento de composição cênica e de união dos planos do espaço por meio de atores do audiovisual filmando, editando e projetando em tempo real. Assim, o espectador pode acompanhar pela imagem as ações que acontecem fora de seu campo de visão conforme seu lugar ocupado dentro do teatro.

A ideia foi baseada nos “bárbaros tecnizados” do *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade e no Teatro Total de Erwin Piscator e Walter Gropius (1883–1969). A partir da reinauguração do Oficina em 1993, o audiovisual foi um recurso de linguagem importante nas montagens do *Uzyna Uzona* e na fundação do *Terreyro Eletrônyko*, mas, em 1970, não havia, ainda, a sua composição com a cena do grupo.

Dom Juan, como assinala Silva (1981), foi uma tentativa de Fernando Peixoto de articular algo de lógico, coerente e racional no Oficina e, então, superar o momento de crise. Durante a produção, chegou o grupo argentino, dedicado a um teatro sem palavras, Los Lobos, que “integraram-se nos ensaios de *Dom Juan*, uma contribuição sem dúvida valiosa para certas ideias e aspectos do espetáculo” (Peixoto, 1982, p. 89). Conforme Borghi (Seixas, 2008, p. 187), o convite foi feito, possivelmente, por Fernando Peixoto.

Dez dias após a estreia, em 28 de junho de 1970, sem aviso prévio, bate à porta do Oficina o grupo estadunidense Living Theatre de Julian Beck (1925–1985) e Judith Malina (1926–2015), já conhecido e discutido internacionalmente por suas proposições teatrais. Zé Celso e Renato Borghi haviam lhes feito um convite da boca pra fora em um encontro casual quando estiveram em Paris em 1968, portanto, foram recebidos com surpresa.

Todos em crise e envolvidos com o fim da dramaturgia, da personagem, da representação, enfim, do “teatro convencional” ou aristotélico. Mas, no caso do Oficina, esse envolvimento não era ainda total sobre os integrantes, pois, persistia o racha entre os “representativos”, defendidos por Renato e Fernando, e a “ralé” defendida pelo Zé.

⁶⁵ Para aprofundar na produção fílmica do Oficina vide: Silva, 2007.

A ideia entre os três grupos foi realizar algum trabalho em conjunto, mas essa não se concretizou apesar de uma ânsia e entusiasmo inicial por comunhão. Tanto Zé Celso (Corrêa; Staal, 1998, p. 169), quanto Renato Borghi (Seixas, 2008, p. 187) e Fernando Peixoto (Peixoto, 1982, p. 88) comentam sobre a atitude centralizadora, de catequese intelectual, de consciência imperialista e intenção judaico-messiânica de salvar a América Latina por parte do coletivo estadunidense. Então, depois de seis meses de convívio, as cabeças de pensamento autônomo e crítico do Oficina recusaram as tentativas de trabalho e o Living Theatre seguiu para Belo Horizonte (MG) e Ouro Preto (MG) levando aqueles que com eles se encantaram e deixando influências.

1971

Do embate entre “representativos” *versus* “ralé”, venceu a “ralé”. O coro se torna hegemônico. Fernando Peixoto e Ítala Nandi deixam o grupo, restando a dupla Zé Celso, que começa a trabalhar também como ator, e Renato Borghi. Novos integrantes são convocados. A postura assumida é de “re-volição”: querer de novo (Seixas, 2008, p. 195), um recomeço em espiral, como os renascimentos cíclicos de Dioniso.

Zé Celso — Temos de novo zero anos (Corrêa; Staal, 1998, p. 155).

Para saldar o endividamento e custear os novos desejos do grupo, mais uma vez, apelou-se para uma retrospectiva, que ganhou o mesmo nome do título do mais recente manifesto, *Saldo Para O Salto* (Silva, 1981, p. 76). O novo festival embalou as peças *Pequenos Burgueses*, *O Rei da Vela* e *Galileu Galilei* e pretendeu ser realizado, inicialmente, no Rio de Janeiro (RJ) e São Paulo (SP).

Ao mesmo tempo em que consideravam ultrapassado o teatro que vinham fazendo e se desejava uma nova prática teatral, mais coerente com o momento histórico, as apresentações de *O Rei da Vela* no Rio de Janeiro (RJ) foram filmadas, com o propósito de produzir um longa-metragem em comemoração aos dez anos do Oficina. A produção, contudo, se estendeu por onze anos e, após sua conclusão em 1982, ainda enfrentou a censura antes de poder ser exibida publicamente.

Com o sucesso do festival retrospectivo o Oficina incluiu-o em seu planejamento para uma excursão pelo Brasil sob uma nova estruturação de trabalho: a *Utopia dos Trópicos* (Peixoto, 1982, p. 93) ou, simplesmente, *Utopia*. O objetivo da viagem foi

recolher “experiências e material para um indefinido mas ansiado ‘trabalho novo’. Talvez encenar ou filmar *Os Sertões* [(1902) de Euclides da Cunha (1866–1090)]” (Peixoto, 1982, p. 90–91). Buscavam também superar as contradições entre pesquisa e profissionalismo e entrar em contato com um público que não costuma ir ao teatro. Nessa empreitada, optou-se pelo fim do teatro como uma atividade comercial: o grupo se integrou, ao estilo contracultural, numa comunidade baseada na fraternidade repartindo os no sustento de todos. Apenas a atriz Cecília Rabello trabalhava como contratada. Partindo do Rio de Janeiro (RJ), viajaram por quase nove meses pelos sertões dos Brasis em direção às regiões Nordeste e Norte, passando por capitais e cidades do interior.

Ericson Pires (2005, p. 62-63) afirma que a viagem de “Utopia” pode ser entendida como um movimento de deslocamento, em que se dá a tentativa de viabilizar algum tipo de experiência singular por parte daqueles que o autor define como os “viajantes de si mesmos”. Para o autor, a viagem de “Utopia dos Trópicos” pode ser interpretada no interior dos processos das viagens contemporâneas, como às viagens dos modernistas brasileiros e a da geração beat nos EUA.

No meu entender, a viagem de “Utopia”, ainda que alinhada às viagens de descoberta do país, pode ser encarada também como uma viagem iniciática, que se deu em um duplo movimento de perder-se e encontrar-se. [...] a viagem pelo Brasil pode ser entendida também como parte de um ritual de passagem, nos termos de Victor Turner (1974) e Arnold Van Gennep (1978) (Silva, 2006, p. 40).

Figura 63 – *Trabalho Novo* no Campus da UnB, 15 maio 1971.



Fonte: Arquivo IDART.

Trabalho Novo parte da premissa de que o teatro convencional, aristotélico, estava morto e que era preciso reformular a relação palco/plateia abolindo a separação entre eles. Na prática, utilizou-se um roteiro adaptável, que durante a viagem da *Utopia*, realiza-se fora de edifícios teatrais, no meio urbano ou rural, não se baseando na palavra, no personagem e nem na fábula, mas em proposições de ações em coro, junto ao público, que se aproximam do conceito de *happening*, da performance e da utopia artaudiana por um teatro que reinvente a vida.

Sem permissão para entrarem em contato com os povos originários da Amazônia e sem fôlego para continuarem com a *Utopia* pela América Latina, o Oficina retorna para São Paulo. A organização comunitária é desfeita, mas o trabalho comunitário seguiu, incorporando as experiências e os aprendizados acumulados na viagem.

Marcando as transformações dessa “viagem iniciática”, desses “viajantes de si mesmos”, o Oficina descobriu que já não se inscreviam num conceito de teatro entendido como representação, mas como vivência e comunicação direta, em que arte e vida se equivalem. Assim, “o nome teatro foi então [...] abandonado e a nova proposição de comunicação seria chamada de ‘Te-ato’, nome com múltiplas significações que vão desde ‘te uno a mim’, até ... ‘te obrigo a unir-se a mim’” (Silva, 1981, p. 203). Essa “nova proposição”, conforme Armando Sérgio da Silva, assim se caracteriza: a) a máscara, ou personagem, não é a finalidade, procuram uma atuação em que “nós não representamos, nós somos” (Silva, 1981, p. 202); b) as obras consideradas clássicas não são mais objetos intocáveis e de culto cego, mas elementos passíveis à recriação com fim à comunicação viva; e c) o teatro enquanto empresa capitalista é abandonado em adoção de um sistema comunitário e solidário, de vida e trabalho, no qual os ganhos são partilhados para o sustento coletivo do grupo. Por fim, altera-se o nome de *Cia Teatro Oficina* para *Grupo Oficina Brasil*⁶⁶.

⁶⁶ Pesquisando nos textos de Armando Sérgio da Silva (1981), Élcio Nogueira Seixas (2008), Fernando Peixoto (1982), Isabela Oliveira Pereira da Silva (2006) e José Celso Martinez Corrêa (1998), que adotei como referência para a história do Oficina, há contradições sobre o momento de mudança do nome do grupo para Oficina Brasil, assim não é possível afirmar se é feita antes ou depois da excursão pelo Brasil, mas todos os textos afirmam que a mudança ocorreu no ano de 1971.

1972

O salto do Oficina, por meio do *Trabalho Novo*, transformou o *teatro* em *te-ato* que se concluiu no espetáculo *Gracias, Señor*.

A viagem pela procura de uma nova forma de comunicação teve seus resultados sistematizados em um roteiro coletivo para um espetáculo, concretizado em *Gracias, Señor*, “era acima de tudo, a tentativa de fazer com que o público entendesse e vivenciasse o mesmo processo pelo qual passou o Teatro Oficina do teatro ao ‘Te-ato’” (Silva, 1981, p. 226). Esse processo foi expresso em um roteiro construído com a utilização de colagens referentes a textos diversos, tais como: *Assim Falou Zaratustra* (1883) de Nietzsche, (provavelmente) *A Vida é Sonho* (1635) de Pedro Calderon de La Barca, *Hamlet* (1623) de Shakespeare, *Os Horácios e os Curiácios* (1933) de Brecht, *Manifesto Antropofágico* (1928) e *Serafim Ponte Grande* (1933) de Oswald de Andrade; sendo dividido em sete partes: *Confrontação*, *Esquizofrenia*, *Divina Comédia*, *Morte*, *Ressureição*, *Novo Alfabeto* e, por fim, *Te-ato*.

Gracias, Señor, com direção de Zé Celso, estreia, em fevereiro de 1972, fazendo curta temporada no Teatro Tereza Rachel⁶⁷ no Rio de Janeiro (RJ), e, no Teatro Ruth Escobar, em São Paulo. A cenografia de Lina Bo Bardi, que concebia um campo de concentração, buscava criar um espaço de confronto e tensão, inspirada por memórias do fascismo e pela dinâmica caótica da interação com o público.

Ao transpor o cenário de campo de concentração para a peça *Gracias, Señor*, Lina Bo Bardi estabeleceu uma potente metáfora que conectava o horror histórico do fascismo europeu à realidade opressiva da ditadura militar brasileira. A cenografia, nesse sentido, serviu como um elemento de denúncia e catalisador da experiência do público, forçado a confrontar a brutalidade do regime e o aprisionamento da liberdade artística. Desse modo, a jornada performática do Teatro Oficina, que transita da “Confrontação” à “Ressureição” e culmina no “Te-ato”, é vivenciada em um ambiente que reflete a luta por sobrevivência e a necessidade de uma transformação profunda, na qual a arte se reinventa para resistir e agir, superando a representação em prol de uma intervenção direta na realidade — que, naquele momento, se configurava como ditadura militar.

⁶⁷ O Teatro Tereza Rachel é atualmente (2025) o Teatro Claro Rio.

Figura 64 – Manifesto “DO TEATRO MORTO AO TE-ATO”.



GRUPO OFICINA BRASIL

**EM RE-VOLUÇÃO!
GRACIAS SEÑOR**

PROJETO DE PESQUISA DO TEATRO MORTO AO TE-ATO

— Novas formas de Comunicação Teatral, descondicionadas das Estruturas atuais do Teatro Profissional Brasileiro.

COMUNICAÇÃO DIRETA NUMA SOCIEDADE DE MASSAS EM PROCESSO DE DESENVOLVIMENTO E DE ALTERAÇÃO DAS FORMAS DE PERCEPÇÃO.

O TEATRO NÃO ESTÁ MORTO

O que morreu foram as estruturas teatrais atuais do Teatro Comercial prôso à estrutura importada da Broadway e incapaz dentro de seu mecanismo, de operar a renovação que agora se faz necessária.

É impossível o risco de novos caminhos utilizando-se de estruturas que estão sólidamente superadas.

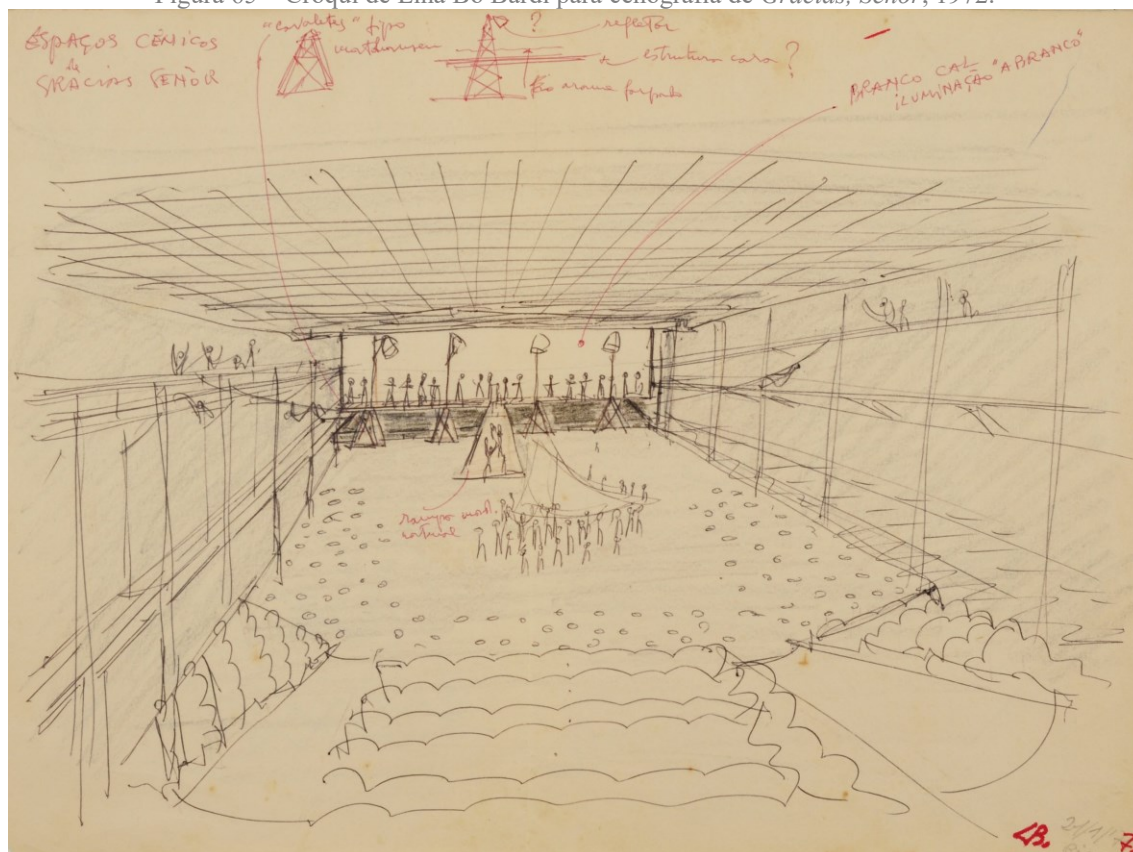
O Teatro Oficina tem um vasto programa de pesquisas e se encontra desde 1969 impossibilitado de realizá-los inteiramente em virtude das dificuldades inerentes à estrutura do Teatro Comercial. Mesmo assim vem realizando intenso trabalho há dois anos, trabalho esse que não pôde ser ainda divulgado por falta de recursos — mas se encontra fartamente documentado, pronto para ser entregue ao público interessado, desde que surjam condições para a sua divulgação.

10 ANOS DE OFICINA

O TEATRO OFICINA resistiu dez anos aos vários embates e crises porque passou o Teatro Brasileiro, trabalhou sem interrupção e tem possibilidades, agora, de realmente passar sua experiência de renovação e criar uma continuidade independentemente de seus membros. Tem, todo um programa que não pode mostrar ao público, pois que, entre outros motivos a entrega às pesquisas custou-lhe uma dívida imensa, que teve de ser paga com apresentações de uma retrospectiva de ▶

Fonte: Abitare, 2018.

Figura 65 – Croqui de Lina Bo Bardi para cenografia de *Gracias, Señor*, 1972.



Fonte: SESC São Paulo.

Essa cenografia já antecipava, em sua negatividade, o princípio de espacialidade que seria plenamente realizado no projeto arquitetônico do Teatro Oficina nos anos 1980, retomado em *As Bacantes*. Em *Gracias, Señor*, o espaço fechado e tenso, inspirado pelas memórias do fascismo e pelas dinâmicas de confronto entre atores e público, configurava um território de aprisionamento e choque, a imagem da repressão política e simbólica que marcava o país. Mais de duas décadas depois, no mesmo espaço transformado pela própria Lina, em parceria com Edson Elito, essa tensão é convertida em potência. O que antes era confinamento torna-se fluxo: o Teatro Oficina se abre como uma rua, abrigando a pista de desfile de carnaval, o terreiro de Candomblé ou Umbanda e a inspiração no teatro Nô, onde a tragédia grega reencontra o corpo e o rito brasileiro. Em *As Bacantes*, o espaço concebido por Lina torna-se, assim, a síntese da trajetória do grupo: o campo de concentração se transmuta em via de passagem, o espaço de dor em espaço de festa, e o teatro de representação em *te-ato* de celebração, conectando Apolo e Dioniso, o mito antigo e o carnaval contemporâneo.

Figura 66 – Oficina Brasil, Gracias, Señor, 1972.



Fonte: Bononi, p. 419, 2018.

Diferentemente daquele envolvimento entre público e atores marcado pelo caráter provocativo e “agressivo” de *Roda Viva*, no *te-ato* o Oficina aprendeu a conduzir o público à atuação dentro de um campo simbólico, por meio da arte-performance e do *happening*. Ainda que a entrega ao *happening*, em maior ou menor intensidade, seja sempre uma experiência dionisíaca, que pode se desenvolver até as últimas consequências por lidar com o caos, a imprevisibilidade, a dissolução de fronteiras, a transgressão e o êxtase, trata-se de uma experiência conduzida sem recorrer a explicações didáticas e levada ao limite necessário do propósito da cena.

É essa forma de envolvimento que se manifesta em *As Bacantes*, sob uma medida apolínea amadurecida e alternadamente modulada: oferece *te-ato* até certo ponto e, em seguida, recoloca o público no lugar de espectadores, para a retomada do *teatro*. Podemos compreender e adotar como designação dessa combinação entre *te-ato* e *teatro*, recorrente nos espetáculos da Uzyna Uzona, o termo inscrito na calçada do Teatro Oficina: *Teat(r)o*. Nele condensa-se, simbolicamente, o percurso do grupo em movimento contido entre extremos: partindo do *teatro* em rumo ao *te-ato*, entre representação e performatividade⁶⁸, ultrapassa o *teatro* enquanto instituição estabilizada, em seu sistema histórico, social e

⁶⁸ No presente contexto, “performatividade” indica a qualidade da ação cênica de engajar o público e os atores em experiência direta, aproximando a arte da vida, sem depender de personagens e fábula.

estético, e alcança o *te-ato* como prática cênica viva e ritual, na qual vida e arte se aproximam infinitamente.

Figura 67 – 1 Calçada do Teat(r)o Oficina na atualidade (2025).



Fonte: Teat(r)o Oficina Uzona Uzyna. Foto: Jennifer Glass.

De fato, no Oficina, as relações, tanto entre cena e público quanto as interpessoais, que, sob o desejo de transformação da realidade visando algum bem, acabaram caindo em atitudes invasivas mesmo que num processo constante de amadurecimento.

Renato Borghi — Eu acho que a gente sentia que só a coisa intelectual, moral e racional não dava conta. Então, a gente tinha vontade de ir, pegar fisicamente, sacudir e fazer as pessoas entendem. Se fosse preciso, como na *Selva [das Cidades]*, quebrar todos os blocos. Era uma forma de causar um impacto, que a gente achava que no trato do *Galileu [Galilei]*, racionalmente, a gente chegava até um certo ponto, mas não tudo, morria. Então, a gente tinha essa ânsia, esse desejo de fazer isso. Aí, foi uma coisa radical mesmo, foi passando para tudo. Eu me lembro que houve coisas que a gente fez que eu comecei a ser um pouco dissidente. Por exemplo, de entrar no DCE de Goiás, em Goiânia, que tinha um salão de baile deles, assim, com um frevinho de ferro batido, uma baianinha e tal, e o pessoal entrou já de faca na mão destruindo a baianinha, o frevinho, acabando com tudo: já era aquele nosso desejo de botar a caretice abaixo, a couraça baixo. Aquela baianinha, aquele frevinho, pareciam que eram a couraça deles, já estava naquele

momento, né? Aquele momento, assim, meio romântico, meio esquisito, bem classe média, uma coisa meio... Ah! Era meio cafona! E a gente entrou de faca em cima daquilo. E eu me lembro que eu comecei a ser dissidente. Eu falei: que direito eu tenho de invadir isso e destruir o negócio que o outro botou ali? Por que? Será que eu não tinha que pedir licença pra invadir isso aqui? E os caras ficaram chocados, foi uma invasão muito forte, né? E ainda decretando: Couraça! Couraça! Você está morto! Couraça! Couraça! Couraça! Eu não sei, comecei a achar essa linguagem meio... Pelo menos, não batia com meu temperamento integralmente (Teatro Oficina Uzyna Uzona TV Uzyna, 2016a).

Em relação à *Gracias, Señor* a recepção foi diversa. Houve quem gostou e recomendou, e houve aqueles que não gostaram e condenaram com ataques moralistas, tanto da esquerda quanto da direita. Mas, o poder, naquele momento, estava nas mãos da direita, sob um golpe que implantou uma ditadura civil-militar, mantendo o Oficina sob vigilância crescente. E *Gracias, Señor* incomodou profundamente. Após apenas 12 apresentações na temporada de São Paulo, a peça foi proibida em todo o território nacional.

O Oficina torna-se, então, *Casa de Transas*, uma iniciativa contracultural para manter a sede do grupo viva e atuante:

[...] através de espetáculos de música (o "Revoli-Som", apresentando conjuntos de rock, grupos do bairro do Bexiga, experiências de música de vanguarda, música pop, etc.) ou exibições de cinema (o "Off-Cine", que chega a promover, em exibições de 16 mm e Super-8, um "Festival de Cinema de Má Qualidade", incluindo a primeira apresentação no Brasil de O Demiurgo de Jorge Mautner, realizado em Londres com Caetano Veloso e Gilberto Gil) (Peixoto, 1982, p. 103).

Dentro dessa atitude, o grupo pensava em outras realizações envolvendo cinema e teatro, contudo, o que vinha sendo feito, uma “festa quase diária” (Peixoto, 1982, p. 104), não era economicamente sustentável e não havia mais recursos públicos, ainda, “era preciso desviar a atenção daquela ditadura, daquele Dops maldito” (Seixas, 2008, p. 233). Então, resolveram montar *As Três Irmãs* (1901) do Tchecov (1860–1904). O elenco foi composto com atores profissionais contratados e com os amadores que vinham tocando as “transas”. Se reeditava a dicotomia “representativos” e “ralé” em uma nova tentativa de trabalho conjunto e numa encenação autorreferente e autorreflexiva.

No texto *Tchecov é um Cogumelo* (Corrêa; Staal, 1988, p. 230), Zé Celso narra as experiências pessoais e do grupo Oficina com a mescalina, um alucinógeno natural encontrado em certos cactos, como o peiote (*Lophophora Williamsii*) e o São Pedro (*Echinopsis Pachanoi*), durante o processo de criação de *As Três Irmãs* que proporcionaram descobertas reveladoras sobre simbolismos míticos no texto da peça. As experiências tiveram início em 17 de setembro de 1971, num momento de “revelação” em que Zé Celso e Celso Luccas, sob efeito do ácido lisérgico, desenharam juntos um círculo cruzado, formando uma mandala que Zé Celso compreendeu como o apontamento para “um caminho totalmente novo” (Corrêa; Staal, 1988, p. 230), reconhecendo que “sempre tinha trabalhado nas metades, num hemisfério ou no outro, sempre trabalhado nas divisões, na esquizofrenia...” (Corrêa; Staal, 1988, p. 230). Não por acaso, a mandala simboliza o caminho da totalidade, da inteireza, da integração das partes cindidas e da travessia do dualismo cartesiano (corpo x mente, profano x sagrado), apontando para uma visão circular, dionisíaca e cósmica da existência.

O cogumelo, alucinógeno e sagrado em muitas culturas xamânicas, simboliza o elo entre o mundo visível e o invisível, entre a morte e a regeneração, e traduz o próprio teatro enquanto manifestação dionisíaca: um lugar de dissolução das formas e renascimento do ser.

Figura 68 – *As Três Irmãs*, experiências com mescalina em Boracéia (SP). Teatro Oficina Samba, 1972.



Fonte: Acervo AEL Unicamp (SP).

Seguindo o caminho dessa experiência de reintegração cósmica, em que o teatro se torna rito de comunhão entre natureza, arte e inconsciente, Zé Celso conduz o grupo Oficina em vivências à beira mar, em Boracéia (SP), com o uso da mescalina no estudo de *As Três Irmãs*. Nessas experiências, o grupo descobre significados esotéricos ligados ao movimento das quatro estações, aos quatros elementos. As marcações de tempo no texto foram entendidas como o movimento circular de um relógio descrevendo uma

mandala em espiral de um ciclo cósmico em quatro tempos: nascimento, espera/separação, quebra/desintegração, morte/silêncio, mais um quinto tempo, o recomeço. Também, se deparam com a luta entre um teatro sagrado e um teatro profano, e a passagem do teatro da revolução política, que atua na macroestrutura, à revolução molecular, que atua nos líquidos íntimos, nos cuspes, nos intestinos, antecipando, de modo intuitivo e vivencial, o pensamento de Félix Guattari e Gilles Deleuze em *A Revolução Molecular* (1981).

A experiência mescalínica narrada por Zé Celso não é mero delírio psicodélico, mas um rito de passagem, a descida aos infernos do eu e a subsequente iluminação, que o leva a perceber Tchecov não mais como autor europeu de dramas psicológicos, mas como matéria viva, um corpo vegetal, uma consciência expandida da própria natureza. Dizer que “Tchecov é um cogumelo” significa, então, revelar que o teatro, como o fungo, nasce da decomposição, do húmus da experiência humana, e que dele brota uma nova vitalidade. Essa visão, enraizada na embriaguez dionisiaca e no retorno à terra, antecipa a poética orgiástica e ritual de *As Bacantes*, em que o transe, a desindividualização e a comunhão com o todo tornam-se princípios criadores da cena.

Após aproximadamente cinco meses em processo de criação, *As Três Irmãs* entrou em cartaz no dia 26 de dezembro de 1972 no teatro Oficina com quatro horas de duração. Sob os simbolismos descobertos na peça criaram uma encenação refletindo a trajetória do Oficina, com destaque para os quatro últimos anos, o período de crise e transformação do grupo iniciada no pós *Rei da Vela*, preparando o nascimento de uma nova estética e de uma nova consciência teatral que levará a *Gracias, Señor* e, finalmente, a *As Bacantes*.

A peça de Tchecov se passa na Rússia pré-revolucionária e gira em torno de Olga, Masha e Irina, três irmãs que vivem exiladas em uma cidade provinciana após a morte do pai, um militar. Elas sonham em retornar a Moscou, onde tiveram uma infância feliz, mas a estagnação e a inércia impedem que o desejo se concretize, enquanto a cunhada, Natasha, gradualmente assume o controle da casa. Do mesmo modo, a classe intelectual e abastada a que pertencem revela-se impotente diante das injustiças do regime czarista, incapaz de agir ou de transformar a realidade que a oprime, um quadro que pode ser compreendido, em termos simbólicos, como um espelho da condição vivida no Brasil sob a ditadura civil-militar, marcada pela apatia e pela impotência de parte da *intelligentsia*, a classe dos intelectuais de um país, diante da opressão.

Figura 69 – Cartaz de *As Três Irmãs* baseado na mandala.



Fonte: Acevo do autor.

Nessa trajetória, seguindo a metáfora do relógio, a virada do ano de 1972 para 1973 foi o tempo de mais uma quebra.

Renato Borghi — Eu já vinha num processo de cisão desde [a cena] *O Carnaval do Galileu* [Galilei], que eu implicava um pouco com a segunda versão, na segunda parte [do espetáculo], eu não conseguia fazer direito porque o público já estava enlouquecido

[...]. E quando chegou nas Três Irmãs, eu tinha acabado de fazer o segundo ato, eu fui para o camarim e, de repente... Era um espetáculo de passagem [de ano], de 72 para 73 [...]. Então, nesse momento que eu fui para o camarim, eu ouvi aqui no palco: Corrente, firma! E aí — *Reproduzindo o som de uma batucada* —, o que que é isso? Eu cheguei, olhei: estava a plateia inteira no palco: batucando, sambando, tirando a roupa. Eu falei: Ah não! Não! Fui pro camarim, olhei no espelho e me perguntei: É isso que você quer? Não! Está de acordo? Não! O que você quer? Quero ir embora. Cheguei no palco e falei: Zé, por aquela portinha ali eu entrei e eu tô indo embora. A gente não tá mais de acordo. As coisas que você quer não são as coisas que eu quero. Eu acho que você ainda vai voltar ao texto. Porque a maior decepção minha era na hora que eu tinha que declarar em *Gracias, Señor* que o teatro estava morto, que o texto estava morto, a fábula estava morta. Isso para mim era uma apunhalada, porque eu não acreditava nisso. Então, eu falei que você ainda vai voltar ao texto. E voltou com *As Bacantes*, com *Cacilda*, que ele escreveu 900 páginas. E realmente, o teatro tem a dramaturgia, tem a fábula. Claro que o improviso é importante, mas não é tudo, né? Então eu saí (Teatro Oficina Uzyna Uzona TV Uzyna, 2016a).

Zé Celso — Em dois dias o meu cabelo ficou branco... O que a gente chamava de “cordão dourado da companhia”, o *tyaso*, quer dizer um grupo em que eu gosto de você e você gosta dela e ela gosta de mim porque você gosta dela e assim por diante, isso, essa relação afetiva, sexual, sentimental, amorosa e poética entre as pessoas — que era intensa, mas, como sempre, cheia de contradições —, essa relação arrebentou, se partiu em dois. Um lado voltou para o palco, bastante enfraquecido; o outro desceu para a vida subterrânea, com pouca força também (Corrêa; Staal, 1998, p. 236).

A encenação de *As Três Irmãs* dramatiza não apenas sua crise, mas a necessidade de transmutação estética e espiritual. A ruptura na passagem de ano pode ser tomada como a metáfora do relógio que incorpora simbolicamente o tempo cíclico e regenerador das antigas celebrações de solstício, nas quais o caos e a desordem precedem o renascimento. A cena descrita por Renato Borghi, a plateia invadindo o palco, batucando e sambando, em plena passagem de 1972 para 1973, é, assim, a irrupção do dionisiaco que dissolve as fronteiras entre ator e espectador, arte e vida, corpo e texto. No entanto, como em todo rito de passagem, essa dissolução implica também perda e morte: a ruptura do “cordão dourado” da companhia, o “*tyaso*”, *thiasos*⁶⁹ (θίασος), evidencia o colapso da antiga forma comunitária do grupo e a necessidade de um novo início. O cabelo branco de Zé

⁶⁹ *Thiasos* é um grupo ou um séquito de seguidores que acompanhava o deus Dionísio.

Celso, símbolo da morte iniciática, indica o renascimento de uma consciência, o amadurecimento do artista que atravessa o caos para reencontrar, em *As Bacantes*, a união entre texto, rito e mito. A cisão, portanto, não é apenas biográfica, mas arquetípica: representa o ciclo trágico de desintegração e recomeço que estrutura o próprio percurso do Oficina e o leva da fragmentação moderna ao esclarecimento dionisiaco.

1973

Para encerrar os trabalhos com *As Três Irmãs*, Fernando Peixoto é chamado a fim de substituir Renato Borghi. Uma curta temporada ainda é realizada no Rio de Janeiro (RJ) com “os espetáculos provocando a reação negativa e irritada da plateia. Um dia o elenco chega ao teatro Gláucio Gil e encontra tudo, cenário e material de cena e roupas, na rua” (Peixoto, 1982, p. 106).

E parte Zé Celso, e o Oficina, para outros recomeços.

O Oficina muda de nome, torna-se Oficina Samba – Sociedade Amigos Brasil Animações.

[...] descobri três coisas fundamentais – a maior revelação religiosa da minha vida, o maior clichê, o maior lugar-comum: que não existe deus nem diabo, que essas forças estão presentes no homem, mas que o homem é o nada e o nada é a transação entre essas forças, o balanço entre elas, é o uso de uma e o uso de outra para sua liberdade... e que ele vai levando, num tempo de samba. Ele tem que manejar, equilibrar, não pode se perder, não pode entrar em transe por um orixá só, não pode ser possuído por um único fantasma sempre, pelo fantasma da cultura européia, como nós fomos, ou por outra monomania qualquer. Ele tem que se descolonizar, tem que dar um breque, olhar, fumar um cigarro, dar um tempo para pensar.

Foi aí que eu descobri a liberdade, a consciência na inconsciência (que é a maior revelação religiosa no homem).

Foi aí que eu decidi me candidatar à presidência da República, com um programa em que eu ia defender o samba, dedicar minha vida à consciência, à liberdade, ao amor e à poesia. E que nós íamos sair por aí sambando essas coisas bem elementares.

Foi aí que nasceu o Oficina Samba – Sociedade Amigos Brasil Animações (Corrêa; Staal, 1998, p. 228).

Essa “revelação religiosa” de Zé Celso, descoberta no limiar da dissolução do Oficina enquanto estrutura hierárquica e produtivista, uma verdadeira “fábrica

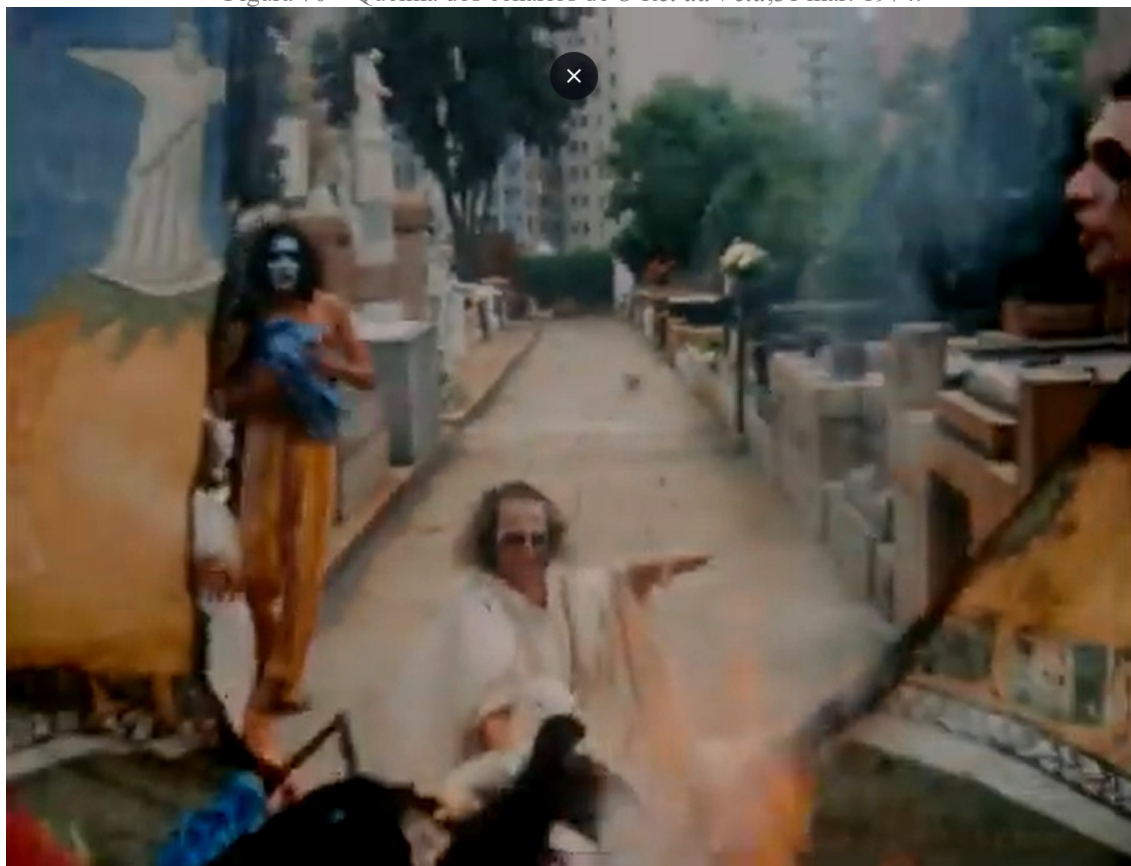
de atores”, marca uma virada decisiva na trajetória do grupo: do teatro racional e ideológico para uma experiência ritual e sensorial. Ao afirmar que “não existe deus nem diabo, que essas forças estão presentes no homem”, o diretor desloca a dialética do bem e do mal, do sagrado e do profano, para o campo da imanência, traz o sagrado para dentro da própria vida, reconhecendo o ser humano como “nada”, com o ponto de equilíbrio entre potências opostas. Essa visão rompe com a tradição racionalista da modernidade, a metafísica do esclarecimento moderno, que separava o corpo e a consciência, e inaugura uma busca por liberdade entendida como *consciência na inconsciência*. Deste impulso nasce o *Oficina Samba – Sociedade Amigos Brasil Animações*, um projeto de descolonização estética e espiritual do teatro em festa e rito mestiço a ser consolidado em *As Bacantes*.

Durante o ano de 1973, a principal atividade do Oficina Samba – Sociedade Amigos Brasil Animações foi a parceria entre Zé Celso e Celso Lucas na finalização do filme *O Rei da Vela*.

1974

Em 31 de março de 1974, enquanto o regime militar comemorava os dez anos do golpe que chamaram de “Revolução”, Zé Celso e o Oficina Samba, no lado oposto da história, filmavam, no Cemitério da Consolação em São Paulo (SP), a última cena do filme *O Rei da Vela*: a queima, diante do túmulo de Mário de Andrade, dos cenários, dos figurinos e das “plumas, cores, palmeiras ou bananeiras” (Corrêa; Staal, 1998, p. 130) do tropicalismo. O ato, consciente ou não, configura-se como um rito de passagem pelo despojo; também como uma oferenda, um gesto exuístico que abre caminhos entre mundos e afirma a continuidade do fluxo criador mesmo sob a sombra da ditadura, marcando o fim do Oficina tropicalista, o fim do velho teatro. É uma autoimolação através do fogo como elemento alquímico de transformação: a combustão das formas antigas para dar lugar a uma nova forma; e também como elemento de cura e potência dionisiaca, o fogo que purifica, que destrói para regenerar, como nas tradições afro-brasileiras (Xangô) e nas tragédias antigas, onde o fogo pode simbolizar a catarse. O cemitério, espaço liminar entre vida e morte, torna-se o palco da travessia: “Éramos já o Oficina Samba: imprensa, teatro, cinema...” (Corrêa; Staal, 1998, p. 130).

Figura 70 – Queima dos cenários de *O Rei da Vela*, 31 mar. 1974.



Fonte: Cinemateca Cinema e Invenção, 2021. Fotograma do filme no instante 18min34s.

Logo após o rito de passagem e purificação no Cemitério da Consolação, a transformação simbólica do fogo opera concretamente pela repressão. A combustão ritual é seguida pela asfixia ditatorial. A repressão se fecha sobre o Oficina Samba. Conforme Fernando Peixoto (1981) e o website oficial do grupo, um ator é preso enquanto vendia cartazes produzidos pela Comunidade Oficina Samba e libertado três dias depois, mediante fiança. Em 20 de abril, o Teatro Oficina é invadido pela polícia sob a acusação de ser um ponto de tráfico de drogas; o espaço é interditado por nove dias, e cinco pessoas são presas, permanecendo detidas por noventa e três dias, até serem absolvidas. Ainda em abril, o apartamento de Zé Celso, utilizado pela Comunidade Oficina Samba, é invadido e revirado pela polícia, levando o diretor a se refugiar na casa de suas irmãs.

No dia 22 de maio, agentes da ditadura civil-militar encapuzam Zé Celso na porta do prédio de suas irmãs e o levam preso. A motivação da prisão permanece desconhecida. No mesmo dia, Celso Lucas, Maria do Rosário Martinez Corrêa (irmã de Zé Celso) e a empregada doméstica Maria de Lourdes Santos Souza também são presos; as duas mulheres são libertadas após sete dias.

Na sede do extinto DOPS, Zé Celso é submetido a torturas, pau de arara, choques elétricos, agressões físicas que lhe arrancam dentes e isolamento em cela com luz acesa noite e dia. Até o 1º de junho, seu paradeiro era considerado desconhecido. A partir daí, uma forte mobilização do meio artístico e intelectual, no Brasil e no exterior, exige sua libertação. Em 17 de junho, Zé Celso é colocado em liberdade condicional, obrigado a comparecer semanalmente ao DOPS.

Não havia mais condições de permanecer no Brasil. A partir de agosto de 1974, Zé Celso, Celso Lucas e integrantes da Comunidade Oficina Samba partem para o exílio em Portugal e Moçambique, levando consigo o material do filme *O Rei da Vela*. Fora do Brasil, a experiência do Oficina assume um caráter de trânsito e reinvenção: o teatro expande-se para o campo do cinema e das ações culturais em ambiente revolucionário.



Ouçã em músicas a trajetória de Zé Celso e do Teatro Oficina, de 1958 até 1984, entrando na play-lista *Zé Teatro Oficina* pelo QR Code ao lado.

1975 – 1977

A chegada de Zé Celso a Lisboa foi amplamente noticiada pela imprensa portuguesa com manchetes como “Zé Celso: Grande do Teatro Brasileiro em Portugal” (*Diário de Lisboa*, 14/09/1974) e “Explosão do Teatro – Possível em Portugal” (*A Capital*, 16/09/1974) (Pezzonia, 2016). Nesse contexto de exílio e efervescência política, o diretor realizou, em parceria com Celso Lucas, dois filmes: *O Parto*, produzido em colaboração com a Rádio Televisão de Portugal (RTP), documentário sobre a Revolução dos Cravos — um levante civil-militar ocorrido em 25 de abril de 1974 que derrubou a ditadura salazarista.

Contudo, o cenário político em Portugal logo se alterou. Como apontou Peixoto (1982, p. 110), “poucos meses depois a festa dos cravos começará a ser substituída por um difícil processo democrático, logo dominado pelas forças conservadoras”. Paralelamente, o grupo Oficina Samba enfrentou obstáculos para sua manutenção. Embora inicialmente financiado por entidades oficiais e pelo Movimento das Forças Armadas, o grupo passou a sofrer com o que Zé Celso definiu como “morrinha burocrática”, resultando na perda de subvenções e na dispersão do coletivo até o final de 1975. Restaram apenas Zé Celso e Celso Lucas, que partiram para uma “experiência de politização e descolonização em Moçambique” (Peixoto, 1982, p. 113).

Em Moçambique, os Celsos participaram da criação do Instituto Nacional de Cinema (INC) e dirigiram *Vinte e Cinco* (1976), um documentário coproduzido pela RTP e pelo INC que registrou a luta do povo pela independência de Moçambique, proclamada em 25 de junho de 1975 pela Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), sob a liderança de Samora Moisés Machel (1933–1986). Ao realizarem o filme, Zé Celso e Celso Lucas vivenciaram de perto o processo de descolonização como uma experiência revolucionária concreta. Essa vivência em solo africano revelou-se profundamente transformadora, levando Zé Celso a reformular seu pensamento estético e político em direção a uma arte popular orgânica, sintetizada nos versos⁷⁰ do diretor:

*a revolução
faz quem trabalha com as próprias mãos
é debaixo pra cima
é de dentro pra fora
criar criar phoder popular
criar criar phoder popular*

1978 – 1984

Em 1978, com a revogação do AI-5, Zé Celso — seguido um pouco depois por Celso Lucas — regressou a São Paulo em 27 de junho, acreditando que os obstáculos ao seu trabalho com o teatro haviam cessado. No entanto, a reabertura política brasileira, que conduzia a transição da ditadura civil-militar para a democracia, provou seguir a diretriz de ser “lenta, gradual e segura”, como definido pelo general mandatário. Na prática, esse processo revelou-se longo e restritivo, mantendo o fazer artístico sob constante pressão.

⁷⁰ Disponível em <https://teatroficina.com/2009/02/13/cronologia_50_anos/>. Acesso: 8 jan. 2025.

Sob a realidade política do Brasil, a reabertura do Oficina enfrentou dificuldades. Era necessário reconstruir a sede que estava em estado precário e reaproximar-se dos artistas, do público e da crítica, como também reunir um novo grupo para retomar a produção teatral e dar continuidade à experiência cinematográfica desenvolvida durante os quatro anos de exílio.

O antigo público do Oficina, formado por pequenos burgueses, foi rejeitado e, em 1979, realizou-se um “alistamento simbólico de soldados” (Estadão, 2012): “uma aglutinação que reuniu sertanejos, negros, artistas e gente com força para lutar com o teatro, que é uma arma muito poderosa” (Estadão, 2012). Esses militantes da arte que então se apresentaram, populares como os participantes dos antigos coros dos rituais de Dioniso na Grécia, formaram a nova encarnação do grupo: sem a divisão entre “representativos” *versus* “ralé” e sem a separação entre protagonistas e coro, mas constituindo um único coro de protagonistas — como protagonista fora o coro de *Roda Viva* (1968).

A nova formação foi batizada de “Oficina 5º Tempo”, nome referente ao “tempo do renascimento” conforme os simbolismos descobertos no processo de criação e montagem de *As Três Irmãs* (1972) e, também, com o significado que Zé Celso atribuiu à quinta vogal — propositalmente reposicionada — da recriação do poema simbolista *Soneto das Vogais* (*Voyelles*, 1871) de Rimbaud:

A - 1º tempo – “*O homem tem que decidir sempre e essa ação é sempre ‘trágica’*”, de Sartre; e “*Não me respeite porque eu não respeito ninguém*”, de Gorki em *Pequenos Burgueses* 66. Corresponde ao período da profissionalização;

E - 2º tempo – “*Morrer como pequeno Burguês é renascer como revolucionário*”, palavra de ordem dessa época. Corresponde à descoberta estética da antropofagia Oswaldiana em o *Rei da Vela*;

I - 3º tempo – “*Ou todos ou ninguém*”, corresponde ao surgimento do coro em *Roda Viva*;

O - 4º tempo – “*Toda geração tem que um curto espaço de tempo e dentro de uma relativa opacidade, descobrir sua missão, cumpri-la ou trai-la*”, frase de Franz Fanon citada pelo Te-ato Gracias, Señor;

U - 5º tempo – que está para nascer que é O Parto: “*sair do útero*”, é a Utopia as avessas, útero + utopia, ou seja, a abertura (DE STALL in CARDOSO, 1979, apud MARTINS, 2013, p. 187. *Itálico do autor*).

De acordo com a “Cronologia 50 Anos”⁷¹, publicada no web-sítio oficial do Oficina, o novo grupo foi organizado em várias frentes de trabalho: o Grupo Bacantes de atores, o Grupo de Kinovídeo-Artistas denominado O Homem e o Cavalo, Os Sertões, formado por artistas populares, e o Núcleo da Memória do Oficina que, inspirando-se em Arthur Rimbaud (1851–1891), criou o Arquivo Oficina 20 Anos, liderado por Ana Helena Du Staal e Gil Du Staal.

O parto de renascimento do Oficina 5º Tempo ocorreu em 21 de abril de 1979, dia de Tiradentes, com a reabertura da sede exibindo de *Vinte e Cinco* e, também, apresentando o te-ato *Ensaio Geral do Carnaval do Povo* que vinha sendo performado desde o exílio e continuaria sendo realizado em espaços públicos como fábricas, festas populares e ocupações. Esse te-ato foi uma recriação e expansão da décima cena de *Galileu Galilei* (1968), um momento de subversão popular, que passou da representação para a experiência: o público não assistia ao carnaval, mas o vivia coletivamente e de modo muito próximo ao carnaval brasileiro — uma prática performática com caráter de *happening* que, como já visto, seria antropofagizada em *As Bacantes* como expressão do coro teatral.

Figura 71 – *Ensaio Geral do Carnaval do Povo*.



Fonte: Acervo do autor.

⁷¹ Idem.

Ainda perseguidos pela censura, no dia 23 de novembro de 1979, poucos meses após a reabertura da sede, a Polícia Federal proibiu o *Ensaio Geral Para O Carnaval do Povo* e fechou o Oficina por terem tocado o Hino Nacional em arranjo de samba e por pisarem na bandeira nacional. Sem poder utilizar o espaço, Zé Celso direcionou os esforços à finalização do filme *O Rei da Vela* e, como prática artística e política, à produções de vídeo, um setor então em efervescência.

De volta à sede, no dia 24 de agosto de 1980, os primeiros estudos para a reconstrução do teatro, desenhados pela parceria entre Marcelo Suzuki e Lina Bo Bardi, foram apresentados de modo cênico em *slides* projetados nas paredes do Oficina. Porém, uma nova dificuldade surgiu: o megaempresário Silvio Santos (1930–2024), proprietário do canal de TV SBT e do Baú da Felicidade⁷², entrou em cena, no papel de antagonista, apresentando uma proposta de compra do imóvel alugado pelo Oficina; sua intenção era construir um *shopping center* revestido em vidro espelhado, por isso, vinha comprando e demolindo todas as edificações no entorno do Oficina — incluindo a mais antiga sinagoga da cidade. Começa, então, a luta pela terra.

Por lei, no caso de um imóvel alugado, o inquilino tem a preferência de compra. Para não perder a sede, o Oficina realizou, em 30 de novembro de 1980, no ginásio do Ibirapuera o evento musical beneficente *Domingo de Festa* para um público de 20 mil pessoas, com um elenco formado por artistas da Música Popular Brasileira (MPB) — Gilberto Gil, Emilinha, Marlene, Caetano Veloso, Osvaldo Montenegro, Pepeu Gomes, Baby Consuelo, Miúcha, Célia Helena, Gonzaguinha e Zezé Mota — a fim de arrecadar recursos para a compra da sede. Contudo, a Caixa Econômica Federal não aprovou o empréstimo que faria o complemento necessário para a finalização do negócio.

Os planos mudam, o valor arrecadado no evento foi investido na compra de um equipamento de vídeo U-Matic com o propósito de seguir com a luta pela terra por meio da videoarte além de outras atividades artísticas.

A repercussão do espetáculo musical junto a outras movimentações levou Silvio Santos a desistir, por um tempo, de sua empreitada, enquanto o Oficina criou outra estratégia: promoveu uma campanha junto ao poder público para o tombamento do imóvel sem impedir e a construção de uma nova arquitetura em sua área interna.

⁷² O “Baú da Felicidade” é uma estratégia de marketing de fidelização que se apoia na esperança gamificada, explorando a ilusão de consumo para a venda de produtos direcionados aos segmentos C, D e E. É o que analistas de mercado classificam como capitalismo de proximidade emocional.

Em 11 de dezembro de 1982 (Itaú Cultural, 2012), o tombamento almejado pelo Oficina, ocorreu em instância estadual junto ao Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (CONDEPHAAT), com parecer inovador de Flávio Império, que afirma ser o Teatro Oficina “um bem cultural da cidade, não pela importância material do imóvel, mas pelo seu uso como palco das transformações do teatro brasileiro” (Bardi; Elito, 1999).

Logo em seguida ao tombamento, o próprio grupo de atores do Oficina dá início às demolições. Marcelo Suzuki se afasta do grupo. Em 1984 o processo de desapropriação do imóvel é concluído (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2010). Edson Elito, que já vinha colaborando com trabalhos de audiovisual e outras atividades artísticas, assume a parceria com Lina Bo Bardi para a definição do projeto arquitetônico e materialização do espaço sob o conceito do *terreyro eletrônico*.

Em meio a estes fatos, possivelmente no início dos anos 1980, Dioniso e *As Bacantes* surgiram como mote estruturador da reengenharia do Teatro Oficina, operando como um novo dispositivo reflexivo e prático, tanto no embate com agentes dificultadores e opositores quanto matriz de sentidos aberta e fecunda, capaz de iluminar e engendrar respostas vitais aos impasses históricos, estéticos e existenciais do grupo.

Dioniso emerge

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 (Jungle; Cesar, 2011). [...] 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 *Terreyro 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).

Após Zé Celso encontrar Dioniso, o diretor torna-se uma instância mitopoética em sua prática teatral carregada de antropofagia cultural e de indissociabilidade entre vida e obra, como também em suas reflexões. Nessa nova condição, Zé Celso não abandona a leitura crítica da realidade, mas a atravessa com uma dimensão mítica, passando a operar simultaneamente como intérprete do mundo histórico e como criador de novos mundos simbólicos por meio de suas falas, gestos, atitudes e o palco do Teatro Oficina.

Portanto, esse autorretrato vibrante configurado pelas últimas falas de Zé Celso, revelando o passado e o presente, é fundamental para compreender a sua mudança de atitude e aprofundar o sentido de sua obra, principalmente, pós-exílio.

Zé Celso identifica o período prometeico de sua obra como aquele em que o artista se coloca como rebelde e insurgente, portador do fogo da razão e do esclarecimento racional. Prometeu, o titã que furta o fogo dos deuses para entregá-lo à humanidade, representa aqui a imagem do artista — ou da esquerda intelectual — que sofre a dor da luta, do desafio e da resistência contra o “abutre” (o capitalismo, a ditadura, a censura, a classe média mistificada) em nome da libertação humana. É o arquétipo do intelectual moderno, herdeiro da crença iluminista de que a consciência e a crítica racional emancipam o homem. Esse impulso prometeico atravessou a história do Teatro Oficina nas décadas de 1960 e 1970 engendrando um teatro que transformou o palco em uma arena de enfrentamento ideológico, combate político, afronta à moral burguesa, denúncia das opressões e exercício de pedagogia revolucionária — conforme evidenciado em *O Rei da Vela* (1967) e em *Roda Viva* (1968). Contudo, essa mesma postura conduziu o grupo à repressão, à censura, ao exílio e à fragmentação, espelhando o próprio Prometeu acorrentado que, enfrentado o poder por justiça, sofre eternamente por sua audácia empática.

Retrospectivamente, Zé Celso reconhece que viver apenas sob o signo de Prometeu o enclausurava numa atitude ressentida, subordinada à lógica da opressão e a um combate sem transcendência. “Eu era oprimido! Então eu ficava reclamando, reclamando, reclamando!”, diz ele. O artista libertário tornara-se, paradoxalmente, refém

da mesma estrutura de poder que tencionava subverter; o “teatro do oprimido” convertera-se em um teatro da dor. O impulso revolucionário, sem o vigor do mito e da pulsão do corpo, tornara-se árido.

A expressão “teatro do oprimido”, empregada por Zé Celso, é uma referência simultaneamente irônica e simbólica ao legado de Augusto Boal. Não se trata de uma depreciação, nem de uma negação a importância do teatro político, mas de um esforço metafórico para ultrapassar uma atitude ressentida e unilateral que reduz a cena à denúncia e um racionalismo ideológico estrito. A crítica de Zé Celso é de ordem simbólica e espiritual: o “oprimido” neste contexto é o Prometeu acorrentado, aquele que, embora ativo em sua moralidade, perdeu o contato com o divino e com o êxtase. Sua superação, portanto, não é meramente política no sentido programático, mas ontológica e dionisíaca; trata-se de libertar o corpo e o espírito do jugo da racionalidade instrumental e do fardo da culpa.

É nesse ponto que se dá a revelação:

Zé Celso — [...] Até que, numa passagem de ano... me veio às mãos Dioniso, e eu percebi que não estava com nada ficar ali reclamando. Bom! Meu deus é Dioniso.

A aparição de Dioniso é, em termos simbólicos, uma epifania. O deus do vinho, da metamorfose e do teatro surge como uma força regeneradora que restitui à arte o prazer, o corpo, a natureza e o sagrado. É o retorno do mito reprimido pelo *logos*. O teatro, antes veículo da razão e da crítica social, renasce agora como rito de comunhão, festa e transe.

Ademais, Zé Celso toma consciência que estava perdendo a eficácia do teatro como instrumento de operação sobre a realidade frente as transformações do mundo: “De repente, constatei que nem os abutres vinham beliscar.” A imagem é reveladora: já nem o castigo restava. A metáfora da imobilidade de Prometeu traduz o esgotamento de um modelo artístico e ideológico: o teatro de resistência havia se tornado uma paralisia.

Era preciso uma saída. Era preciso “virar o disco”.

4 – Lado D: Dioniso como resposta

4.01 – Operado por meio de *As Bacantes*

A tragédia *Bacantes*, de Eurípides (séc. V a.C.), emergiu para Zé Celso como mito estruturador e um dispositivo gerador — uma verdadeira máquina teatral — que operou respostas, oferecendo saídas, às questões estéticas, políticas, existenciais, urbanísticas e de produção cultural do Oficina após o retorno do exílio.

Nessa reengenharia simbólica e prática, o nome do grupo passa de Oficina 5º Tempo para Uzyna Uzona. Se o “5º Tempo” ainda pressupunha uma teleologia histórica — um tempo por vir, um horizonte a ser alcançado —, a Uzyna Uzona se define como máquina criadora em funcionamento contínuo e um território ritual, erótico e tecnológico de afirmação da vida.

O confronto entre Penteu e Dioniso em *As Bacantes* reflete o conflito que ressurge, arquetipicamente, em cada época, sob novas formas: o instinto e a norma, o mito e a razão, o moralismo e arte, a liberdade e o poder instituído. É, também, uma alegoria da luta presente em toda a história do teatro — e do Teatro Oficina — contra as forças que buscam contê-lo, domesticá-lo ou silenciá-lo. Nesse embate, Dioniso é a personificação do teatro vivo, do princípio vital, do corpo em festa e da irracionalidade; Penteu encarna — e já encarnava no tempo de Eurípides — as forças contrárias ao teatro: o controle, a ordem e a repressão; o poder verticalizado; o corpo encouraçado e contido; o moralismo e a racionalidade sem reflexão. Na contemporaneidade, Penteu está atuando no urbanismo higienista e nos algoritmos de moderação.

Na história do teatro, o Império Romano, sob a política do *panem et circenses*, proibiu a construção de estruturas teatrais permanentes e relegou o teatro à condição de mero entretenimento destinado a alienar o povo da vida política. Na Idade Média, como já visto, a igreja Católica perseguiu o teatro, tornou-o uma atividade marginal e clandestina. No renascimento, em 1574, os puritanos ingleses, que consideravam os artistas de teatro pertencentes à estirpe dos charlatões, vagabundos, prostitutas e bandidos, publicaram a *Carta aos Comediantes (Act for the Punishment of Vagabonds)*, que proibiu o teatro em ruas e praças, restringindo as apresentações a espaços fechados e em determinados dias e horários, desde de que sob a tutela de um nobre — uma iniciativa

coercitiva que rapidamente se espalhou pela Europa. Porém, mesmo quando as perseguições triunfam, o teatro renasce, tal como Dioniso: ainda que caçado, trancafiado, estraçalhado ou fulminado, se mantém em potência subterrânea. É como a videira em repouso vegetativo ou o potencial de uma semente — ou o coração de Zagreu — à espera do momento propício para retornar e se reinventar.

Figura 72 – O ator Fred Steffen no papel de Penteu vestido como um representante do poder na contemporaneidade, *As Bacantes*, 2017.



Fonte: Teatro Oficina Uzyna Uzona TV Uzyna, 2016b.

Penteu é o moralista conservador e autoritário que, em nome da defesa de uma ordem social, persegue o teatro (Dioniso). Paradoxalmente, também é quem detém os recursos financeiros necessário para manter o teatro — seja como grande patrocinador, seja como simples comprador de ingressos. Nesse enigma, a saída do teatro não é confrontar Penteu, mas seduzi-lo, convertendo o perseguidor em pagador. Essa situação arquetípica está representada em *Bacantes*, naquela cena do Episódio III, em que Dioniso, negociando com Penteu, acaba obtendo a confissão de que o rei pagaria em ouro para realizar o desejo observar as bacas.

Zé Celso não apenas compreendeu esse paradoxo arquetípico entre o teatro e Penteu no plano simbólico, mas o traduziu em ação concreta por meio de uma ação performativa destinada a angariar uma verba crucial para a construção das fundações do Oficina. O episódio histórico ocorreu quando o primeiro deputado federal indígena,

Mário Juruna (1942–2002), do PDT (partido de esquerda), declarou publicamente, no dia 26 de outubro de 1984, sua recusa ao dinheiro oferecido pelo deputado federal de direita — um dos principais pilares civis de sustentação da ditadura —, Paulo Maluf (1931), do PDS, alegando se tratar de uma propina.

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 [Penteu] negocia com Dionisios um pacote de ouro pra ver as bacantais sem ser visto. A mídia pôs fogo e Maluf acabou pagando parte das fundações do Teatro. (Bardi; Elito; Corrêa, 1999)

A astúcia de Zé Celso começa ao se oferecer para aceitar publicamente o dinheiro alegando que tal dinheiro “não era de Maluf”, mas “público”, despojando o ato de sua carga moral negativa e transmutando-o em uma “reparação histórica” para a cultura.

Em seguida, a transposição do conflito *Bacantes*, de Eurípides, para a ação política foi uma prática magistral de antropofagia cultural: comer o inimigo para absorver sua força — neste caso, o capital. E a invasão do escritório de Maluf não foi um protesto convencional; foi uma intervenção dionisiaca.

Conforme documentado em vídeo e exibido no filme documentário *Máquina do Desejo* (2023), a ação não se valeu da violência, mas da sedução: canto, dança e sorrisos abriram caminho até a porta do escritório de Maluf que, ao se abrir ocasionalmente, escorregarem malandramente pra dentro e instalarem imediatamente o jogo teatral. Zé Celso assumiu o papel do diretor-instrutor e, circunscrito ao texto de *As Bacantes*, definiu os elementos da cena: na escolhas para “o quem” colocou Maluf interpretando seu equivalente arquetípico, Pentheu, enquanto Elke Maravilha (1945–2016) recebia a máscara de Dioniso e o grupo de atores atuava como coro de bacantes; o “o quê” era a já descrita cena de negociação sedutora entre Dioniso e Pentheu; e o “onde” era o “aqui e agora” do escritório do poder. As engrenagens do arquétipo do mito estavam montadas e funcionaram perfeitamente. A resposta à pergunta de Dioniso — “Você quer ver as

“bacantes...” colocada na boca de Maluf — “Muito. Eu até pago. Banco, com um pacotão pesado. Em ouro.” — se efetiva na realidade concreta do edifício do Teat(r)o Oficina.

A função simbólica de Penteu, ao longo da trajetória do Oficina, foi sendo ocupada por diversos agentes históricos. No contexto do país que mergulhava na cartilha do neoliberalismo emergente dos anos 1980, — e se desenvolveu para uma fase de consolidação hegemônica que se estende até os dias de hoje —, o principal agente opositor ao teatro, especialmente para o Oficina, passa a ser o poder econômico. Em uma entrevista no programa Roda Viva da TV Cultura, que foi ao ar em 26 de setembro 1988, Zé Celso enfrentou questionamentos agressivos de jornalistas de mentalidade penteia e ancorados em narrativas neoliberais — que tentam justificar a maximização do lucro privado e a desregulamentação econômica, à custa da precarização do trabalho e da redução de direitos sociais, em favor de um modelo que quer transformar todas as esferas da vida em mercadoria, promovendo uma lógica de competição intensificada e individualização do fracasso. Houve tentativas de desqualificação do entrevistado usando assuntos como a gestão financeira do Oficina e a credibilidade do diretor e chegando a chama-lo de “patético”. Posteriormente, após muitos enfrentamentos, Zé Celso atualiza com mais clareza o significado de Penteu:

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. (Corrêa, 1996)

Se, nos anos 1980, Zé Celso identifica em Penteu a figura do poder econômico e da racionalidade tecnocrática que submete a vida à abstração financeira, nas décadas seguintes essa leitura se aprofunda e se torna mais abrangente. O antagonismo entre Dioniso e Penteu deixa de se restringir ao embate entre teatro e financiamento ou entre

arte e mercado, passando a nomear um modo de pensar hegemônico que articula economia, moralidade e poder. Em um texto publicado por volta de 2017, na ocasião de uma remontagem de *As Bacantes*, essa compreensão aparece formulada de maneira mais direta e historicamente situada, revelando Penteu como síntese simbólica de um conjunto de estruturas de dominação que se perpetuam e se reatualizam no presente.

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 (Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona).

A partir desse entendimento ampliado de Penteu, é possível cunhar o neologismo *penteia* derivado de seu nome, *Pentheús* (Πενθεύς), acrescido do sufixo *-eia*, comum em formações que designam qualidade, natureza ou condição como em *epopeia*, *trapezia*, *apneia*. Assim, *penteia* significaria, literalmente, “a condição de Penteu” ou “o modo de ser de Penteu”, a figura simbólica da razão iluminista extremada em razão instrumental, aquela que, pretendendo ordenar o mundo, o reduz à pura utilidade e, por isso, se torna cega à vida.

Embora se apresente como um defensor da razão, da ordem pública e da lei, as atitudes de Penteu não se tratam de um posicionamento legítimo. Diferentemente do usual conflito trágico na tragédia grega — que ocorre entre o “bem” e o “mal”, mas entre duas racionalidades legítimas inconciliáveis dentro da ordem do mundo, como Antígona (lei divina/familiar) versus Creonte (lei da polis), ou Agamêmnon (dever político) versus Clitemnestra (vingança familiar) —, em *Bacantes* Penteu é a racionalidade endurecida e autocrática, cujo impulso não é o de compreender, mas o de reduzir, normalizar e submeter. Na tragédia de Eurípides, a razão legítima é representada por Tirésias.

O filósofo brasileiro Sérgio Paulo Rouanet (1934–2022) reconhece a abordagem refinada de Eurípides sobre a racionalidade ao identificar nela duas formas de razão. Rouanet lê *Bacantes* como uma alegoria para discutir a dialética entre paixão e razão dentro de uma proposta do Núcleo de Estudos e Pesquisas (NEP) da Fundação Nacional de Arte (Funarte) que busca contrariar a maneira banal como se lida com as paixões e a frequente recusa por um pensamento reflexivo totalizante — no sentido de que “espírito

e corpo são uma só e mesma coisa” (Novaes, 1987, p. 12) — o que coaduna perfeitamente com o teatro do Uzyna Uzona e Zé Celso.

No texto-palestra *Razão e Paixão* (1987), Rouanet identifica dois tipos fundamentais: a “razão louca” de Penteu, aquela que combate Dioniso, e a “razão sábia” de Tirésias, aquela que o acolhe e o celebra. Para o filósofo, “Penteu é a razão iluminista, que quer combater a superstição dionisiaca, livrando a cidade do irracional” (Rouanet, 1987, p. 440). Tirésias, por sua vez, o velho, cego e profeta que adverte o rei de Tebas sobre sua desmedida, representa uma razão “mais rica que a de Penteu, porque sabe o que ele não sabe: que a razão pode ser simples máscara da demência” (Rouanet, 1987, p. 442). Dotado de bom senso e aberto à paixão dionisiaca, Tirésias encarna a razão sensata, a razão que reconhece seus próprios limites.

Não por acaso, é Zé Celso que assume o papel de Tirésias, tanto na peça quanto na vida. Durante os anos 1980, após Dioniso se revelar, o encenador passa a se comportar de modo mais ponderado, sem abrir mão da radicalidade e do “senso incomum”: sua radicalidade é atacar as questões na raiz, mas com uma sabedoria que é, ao mesmo tempo, sensata e visionária. Investido dos atributos de Tirésias, de profeta e sábio, o encenador encarna o papel de sacerdote de Dioniso, saindo em defesa do teatro.

Figura 73 – À esquerda, Zé Celso no papel de Tirésias em *As Bacantes*, 2017. À direita, Flávio de Carvalho em *Experiência* n° 3, 1956.



Fonte: Acervo do autor.

Embora a figura do profeta esteja associada à seriedade, devido aos atributos de porta-voz do divino, da verdade como autoridade moral, ética e portadora da sabedoria e visão além do imediato, o Tirésias de Zé Celso é essencialmente irreverente como a própria personalidade do diretor: transgressora, questionadora e anárquica em relação às normas sociais, políticas e artísticas. Essa irreverência é eloquentemente expressa no figurino, carnavalizado e satírico, criado para o personagem, costurado a partir de múltiplas referências: a blusa de mangas largas e a saia plissada remetem à *Experiência* nº3 (1956) do artista, arquiteto, engenheiro, desenhista, pintor, escultor, cenógrafo, performer e antropófago Flávio de Carvalho; as cores, verde e rosa, evocam a escola de samba Mangueira; o calçado é um tênis, de certa marca famosa; os paramentos são dionisíacos, o tirso e a coroa de hera; e os balões feitos de camisinhas, manipulados como se fossem seios, aludem à peça surrealista de Guillaume Apollinaire, *As Tetas de Tirésias*.

Flávio de Carvalho, tal como Zé Celso, também foi um irreverente contra o senso comum e conservador. 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 dos fiéis que, tomados de ódio, tentam linchá-lo, mas o artista escapa escoltado pela polícia. Alguns meses depois, escreve um livro onde relata a experiência analisando a psicologia daqueles religiosos. Em 18 de outubro de 1955, realiza a *Experiência nº 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” (Carvalho apud Osório, 2000, p. 43). À frente de seu tempo, Flávio de Carvalho é uma das principais referências do modernismo brasileiro junto a Oswald de Andrade e junto a Zé Celso são profetas heréticos da modernidade brasileira ou sacerdotes do escândalo como forma de conhecimento.

Ao tomar para si o arquétipo de Tirésias, vinculando sua própria rebeldia à rebeldia de Flávio de Carvalho, Zé Celso deixa para trás o antigo personagem de Galileu, adotado pelo diretor durante o exílio, como *gênio incompreendido* e passa a atuar como *sábio rebelde*. Essa passagem marca uma mudança de atitude: de vítima de Penteu à

protagonista do enfrentamento. Com essa atitude, e ainda valendo da força da festa dionisiaca traduzida em carnaval, supera as crises decorrentes da disputa entre racionalismo e irracionalismo e recria o Oficina transformando-o na Uzyna Uzona.

“Quero um deus que te ofereça vinho, que te faça dançar, que te faça tomar banho de cachoeira”, disse Zé Celso. Mas, sua conversão dionisiaca não é uma recusa do princípio apolíneo, é sim uma reintegração do instinto, do prazer e da energia vital à experiência teatral. Junto ao fogo racional e substituindo o sofrimento de Prometeu é colocado o vinho sagrado da embriaguez lúcida de Dioniso. Assim, Zé Celso realiza, de modo radicalmente vivido, a mesma dialética que Nietzsche identificou na arte grega entre Apolo e Dioniso, e que, segundo *O Nascimento da Tragédia*, se rompeu com o predomínio da racionalidade socrática. Com *As Bacantes*, Zé Celso reencena a própria reconciliação desses dois princípios, devolvendo à cena contemporânea o espírito trágico que a modernidade havia perdido. Tomados por Dioniso, o Uzyna Uzona e Zé Celso oferecem uma saída ao impasse histórico do grupo, enfrentando o projeto neoliberal que é, por natureza, contrário ao teatro e à vida.

4.01 – O Terreyro Eletrônyko

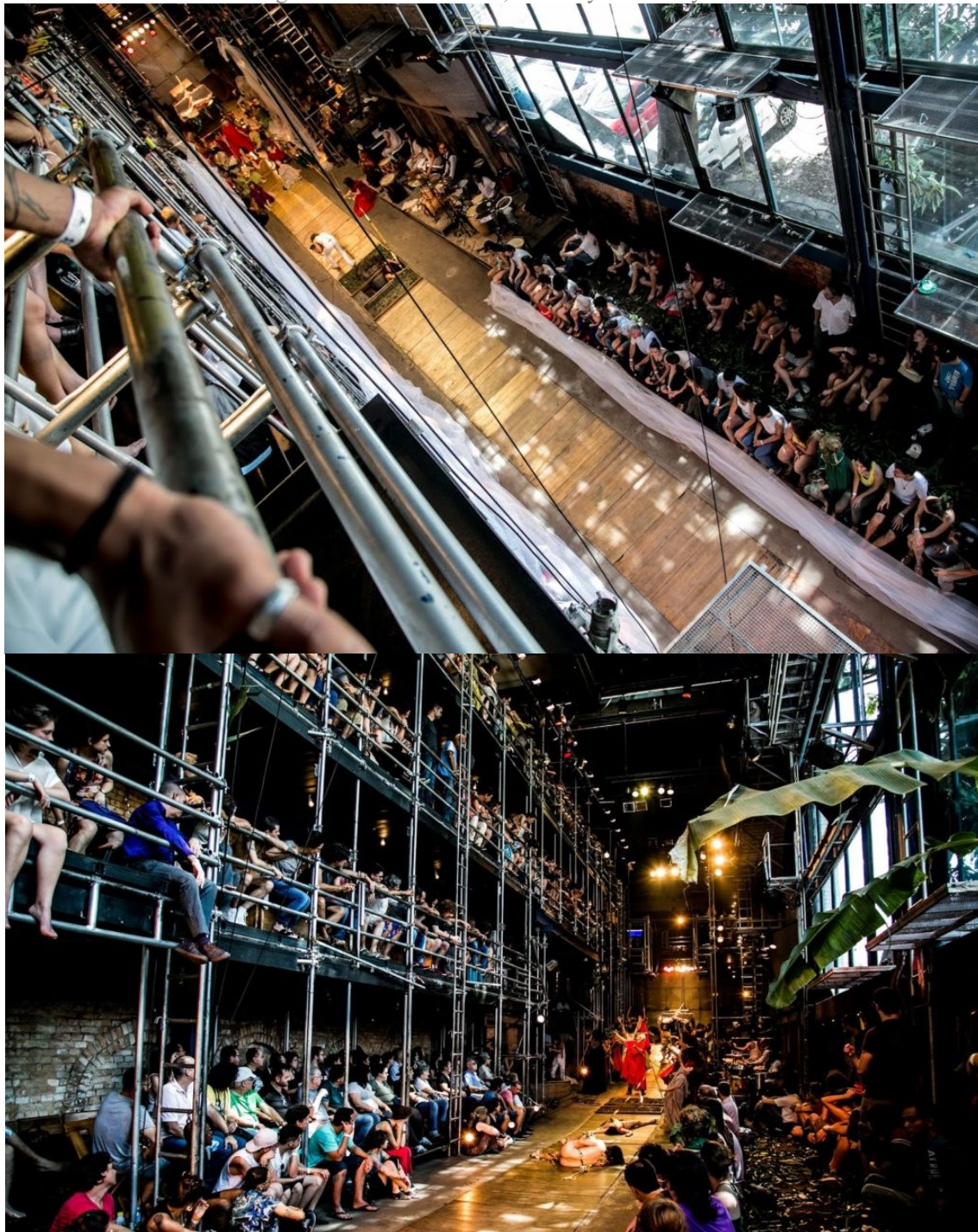
Em 11 de dezembro de 2015, na edição dominical do *The Observer*, vinculada ao jornal britânico *The Guardian*, o crítico de arquitetura Rowan Moore (1961), publicou uma lista ordenada sobre o que considera pertencer ao grupo dos dez melhores teatros do mundo. Nesta lista, o Teat(r)o Oficina configura em primeiro lugar acompanhado pelo seguinte comentário — em livre tradução —: é um espaço que “tem visibilidade desafiadora, assentos duros e nega inteiramente a forma que os teatros são destinados a ter, mas justamente por isso é mais intenso” (Moore, 2015).

Apesar do edifício do Teat(r)o Oficina se constituir como a primeira realização da dramaturgia de *As Bacantes*, configurando o conceito de *Terreyro Eletrônyko*, a sua inauguração ocorreu, com suas obras ainda inacabadas, em 1º de outubro de 1993, com a estreia de *HAM•LET!*, uma adaptação de Hamlet (1623) do Shakespeare. *As Bacantes* estreou fora do Oficina e teve sua primeira temporada na sede o grupo no ano de 1996.

A arquitetura do *Terreyro Eletrônyko* foi planejada sob um programa orientado nas tensões do encontro apolíneo-dionisiaco entre a arquiteta Lina Bo Bardi e o arquiteto

Edson Elito — com a colaboração inicial do arquiteto Marcelo Suzuki — e a devoração antropofágica de Zé Celso e o Uzyna Uzona sobre o mito de Dioniso em *As Bacantes* junto ao caldo das experiências teatrais acumuladas na trajetória do Oficina.

Figura 74 – Teatro Oficina, O Terreyro Eletrônyko.



Fonte: Vidal, 2017. Fotos: Jenniffer Glass.

[...] de um lado nós arquitetos e nossa formação modernista, os conceitos de limpeza formal, pureza de elementos, *less is more*⁷³, racionalismo construtivo, ascetismo e do outro, o teatro de Zé Celso, com o simbolismo, a iconoclastia, o barroco, a antropofagia, o sentido, a emoção e o desejo de contato físico entre atores e plateia, o “te-ato” (Bardi; Elito; Corrêa, 1999).

Esse encontro de razões extremas, do racional ao irracional, criou o *Terreyro Eletrônyko* configurando uma tipologia arquitetônica teatral única e inovadora que, entorno de uma passarela como eixo central da cena e organizadora do espaço, constitui um cosmos carregado de simbologia mítica.

Conforme Zé Celso (Corrêa, 2008), Lina descrevia o projeto do Teatro Oficina como "uma rua, chão de terreiro, galerias do Scala de Milano, dando para as Catacumbas (O Coliseum) de Silvio Santos", revelando sua visão de um espaço que une elementos da vida cotidiana, da cultura popular e da grandiosidade teatral, com um toque de ironia em relação à especulação imobiliária do dono do Baú da Felicidade.

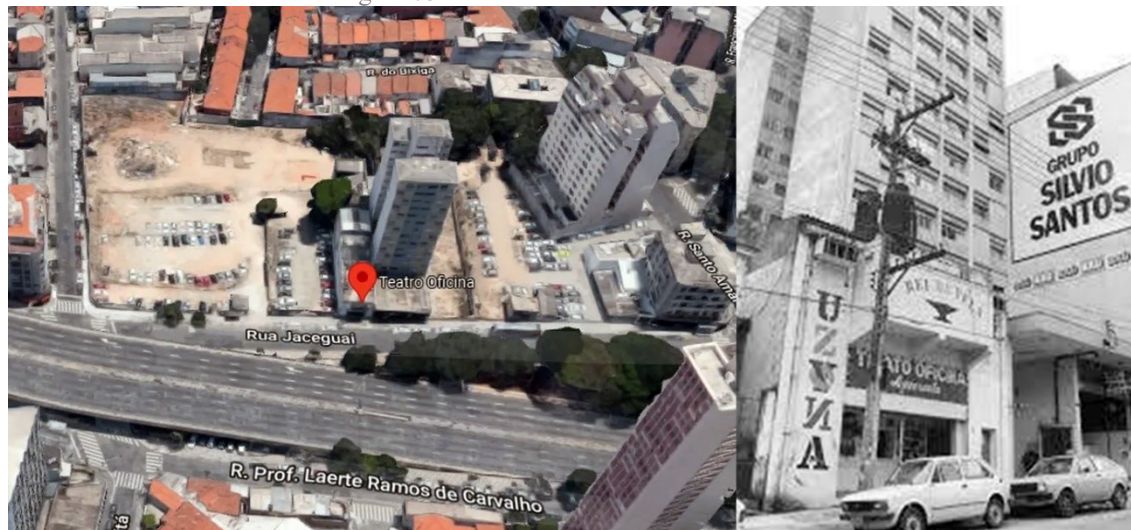
A ideia de "uma rua, chão de terreiro" evoca um espaço público, aberto e democrático, onde as pessoas pudessem se encontrar e interagir livremente, remetendo à informalidade e à apropriação popular dos espaços que Lina tanto valorizava em sua arquitetura, como no SESC Pompeia. O "chão de terreiro" remete às raízes culturais brasileiras, a um espaço de encontro e celebração. Já as "galerias do Scala de Milano" fazem referência à arquitetura tradicional dos grandes teatros italianos, com suas galerias e camarotes, mas, materializadas em estrutura metálica e pisos de madeira postos em andares ao longo da passarela central, são formuladas para permitir uma relação flexível e próxima entre atores e público, rompendo com a visão convencional de frontalidade.

A menção ao vizinho do Oficina — “as Catacumbas (O *Coliseum*) de Silvio Santos” — associa-se diretamente à luta pela terra contra a especulação imobiliária. Os terrenos do entorno do Oficina foram comprados pelo empresário Silvio Santos, que pretendia erguer o “Shopping Bela Vista Festival Center”: um edifício revestido de vidro espelhado, um “*Coliseum*” de megalomania *kitsch*, uma “catacumba” — ou cemitério — de consumo. Porém, Lina e Zé Celso, em sentido oposto, entraram em cena com um projeto público de vitalização do bairro e da cultura, propondo um teatro de estádio

⁷³ *Less is more* é uma expressão em inglês que significa: menos é mais. É uma frase do arquiteto alemão, naturalizado estadunidense, Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969), que expressa a ideia de simplicidade e leveza enquanto lema do minimalismo – um movimento artístico surgido no período pós-Segunda Guerra Mundial.

integrado ao Oficina e à área verde. No confronto entre essas duas visões de mundo, Zé Celso se referia ao empresário como “SS” — iniciais de seu nome e de sua organização empresarial — em uma ironia política relacionada à organização paramilitar de extrema direita nazista *Schutzstaffel* (alemão), também representada por “SS”, mas grafada com o correspondente “𐀓” no alfabeto rúnico.

Figura 75 – Teatro Oficina e o vizinho “SS”.



Fonte: à direita, Google Maps; à esquerda, Affonso, 2019.

Em suma, Lina Bo Bardi expressa a síntese entre o popular e o erudito, o formal e o informal, a arquitetura e o urbanismo — numa ousadia contra a privatização e a mercantilização dos espaços urbanos.

Na dimensão da simbologia mítica, o *Terreyro Eletrônyko* realiza a utopia artaudiana⁷⁴ por um teatro ritual que restitui o mito e o sagrado à cena. Para isso, o projeto foi concebido antropofagicamente tal qual um terreiro religioso dotado de elementos simbólicos referentes ao mito de Dioniso, preparando o ambiente para um ritual teatral laico e não dogmático.

O jardim interno, ao lado da pista-palco, é o local onde Sêmele, mãe de Dioniso, caiu fulminada pelo raio de Zeus e, próximo a ele, no meio da pista, há a entrada para um fosso que remete ao mundo subterrâneo de Hades — o reino ctônico que acolhe os mortos e provê força às sementes para que germinem: são símbolos do elemento terra. Uma cachoeira feita de sete canos metálicos que descarregam em um tanque, é a fonte da ninfa

⁷⁴ Lina Bo Bardi já havia concebido, para o projeto iniciado em 1957 do Museu de Arte de São Paulo (MASP), um teatro artaudiano com um palco que avança em duas passarelas laterais abraçando a plateia para que o público seja o centro do ritual teatral; porém, o teatro sofreu deturpações para configurar a tipologia comum dos teatros à italiana de cena frontal e recortada.

Dirce, sacerdotisa de Dioniso, chamada por Zé Celso de “Fonte de Dircinha” como uma licença poética de caráter antropofágico em homenagem à cantora Dircinha Batista (1922–1999), podendo ainda ser associada à cachoeira de Oxum, orixá das águas doces: é o símbolo do elemento água. O teto possui uma parte retrátil que se abre para uma comunicação direta com o céu, as estrelas e, enfim, o cosmos: é o símbolo do elemento ar. Junto à entrada do fosso, um bico de gás emana uma chama que representa o fogo de Zeus: símbolo do elemento fogo. Por isso, o edifício do Oficina realiza, em dimensão espacial, a própria dramaturgia de *As Bacantes*.

Na materialidade arquitetônica do Teatro Oficina está impregnada a ideia de *Terreyro Eletrônyko*: o encontro entre o arcaico e o tecnológico, a sociabilidade presente e a interação mediada, os rituais ancestrais e os dispositivos modernos, ou, nas palavras do próprio Zé Celso, trata-se da *orgya*.

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).

A *orgya* de Zé Celso é a antropofagia cultural, a transcrição direta da utopia de Oswald de Andrade, do desejo de devorar o colonizador, o estrangeiro e o moderno para recriar o novo a partir da própria energia vital brasileira. Já anteriormente operada na tropicália dos anos 1960, agora, após 1979, a antropofagia atua em chave celebradamente dionisíaca e supera as dicotomizações modernas, supera as dicotomizações modernas, o que implica a não recusa do espírito apolíneo tecnológico contemporâneo, mas sim a sua incorporação ao rito dionisíaco, como também, a integração entre o mito e o iluminismo, a natureza e a técnica, o *terreiro* — herança africana e ameríndia — e o *eletrônico* — avanço tecnológico audiovisual.

O *terreiro* no Brasil, em seu sentido mais comum, é o espaço sagrado de culto das religiões afro-brasileiras e indígenas, um lugar cuja prática do mito — ou seja, o rito — voltado para o contato entre o visível e o invisível, o atravessamento entre mundos, o encantamento, a cura e a celebração se faz por um amálgama de música, canto, dança,

entrega, comunhão coletiva e festa, que Zé Celso busca ultrapassar a realização estética da poética da cena em direção ao teatro como rito; um rito feito pelo desejo de transformar e curar o indivíduo e a realidade sob a ideia de *terreyro eletrônyko*.

Zé Celso — A função do teatro é a da macumba também. É a energia que ele passa e o encantamento que ele provoca com os mitos, com as tradições, com as *mitolorgias*, como se diz em *Bacantes*, que se chama por todos os lados, com batuque, com piano, com *cello*, com os cantos, com as luzes, com os protagonistas, com os coros, com o público, com o público presente, que eu não gosto de chamar de público, com o povo que está ali, a gente faz com o povo, não faz para o povo como fazia o Teatro de Arena. [...] esse teatro passa a vida, é um passe à vida, é um passe, tem a violência de um passe. [...] quem assiste o Teatro Oficina e se deixa impregnar pelo o que vê, redescobre a vida (CultSP Play, 2020).

A ideia de teatro como prática de terreio pode ainda ser conectada, pela via antropofágica, aos terreiros de bacantes da Antiguidade, nos quais, ao som dos címbalos e das flautas frígias, cantando os ditirambos, iluminadas pelo fogo dos archotes, entregues ao frémito da dança, e embriagadas pelo vinho, as bacantes incorporavam o deus Dioniso. Como já sabemos, é desse rito extático que o teatro nasce, e retorna no *Terreyro Eletrônyko* do Oficina, então, como *macumba antropofágica*⁷⁵.

Os agentes desse teatro de macumba antropofágica em orgia operada no *Terreyro Eletrônyko*, são o povo e os *bárbaros tecnizados*, termo que Zé Celso toma do *Manifesto Antropofágico* (1928) de Oswald de Andrade para resinificar o grupo de atores que compõe a Uzyna Uzona, atualizando-a no contexto da revolução tecnológica e midiática do fim do século XX: os bárbaros tecnizados são seres que dominam o vídeo, o som, a luz, a tecnologia instalada sem perder o transe, o canto, a dança e o delírio báquico.

Essa concepção do teatro como macumba, rito, encantamento e passagem entre mundos, encontra eco direto na formulação clássica de Veinstein acerca da origem mais remota do encenador:

[...] 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 sacerdote (Gervais, 1943, p. 3, apud Veinstein, 1955, p. 126).

No *Terreyro Eletrônyko*, esse agente ancestral ressurgiu plenamente em Zé Celso como o sacerdote encenador (ou diretor) do rito, o bruxo-operador da energia teatral, aquele que convoca, abre caminhos, redistribui forças e conduz o transe coletivo que funda a orgia antropofágica. O reconhecimento dessa condição encontrou a apoteose quando a ialorixá Mãe Stella de Oxóssi (1925–2018) lhe concede, em vida, o título de Exu das Artes Cênicas. Com isso, o encenador ultrapassa o estatuto técnico do diretor moderno e se torna um princípio ativo, uma divindade de passagem, comunicação, vitalidade e criação, perfeitamente afinada à função de Exu como senhor dos caminhos, do movimento e da circulação das energias. Assim, na macumba teatral do Oficina, o encenador reencontra sua origem mítica e torna-se novamente aquilo que sempre foi: o operador do rito, o sacerdote do espetáculo e o portador da potência transformadora do mito.

Figura 76 – Dioniso Malandro.



Fonte: Teatro Oficina Uzyna Uzona TV Uzyna, 2016b.

Não por acaso, a encenação de *As Bacantes* torna visível essa convergência simbólica entre Exu e Dioniso, dois deuses-trickster, senhores da encruzilhada, do trânsito entre mundos e do poder da transformação. Depois de driblar a prisão que Penteu lhe impõe, Dioniso reaparece em cena como um malandro contemporâneo: terno branco impecável, camisa de oncinha, atitude maliciosa, elegante e cheia de malemolência. Essa

figura do *Dioniso malandro* (veja [figura 76](#)), que anda com molejo, joga charme pela pista e incorpora a ginga do corpo brasileiro, traduz cênica e antropofagicamente a presença de Exu no Terreyro Eletrônyko. Não se trata, aqui, de reduzir Exu à figura moderna do malandro, mas de reconhecer uma transmutação teatral: o princípio da encruzilhada torna-se corpo brasileiro, gesto, ritmo e inteligência ritual. Trata-se de um Dioniso cruzado com a matriz afro-brasileira, herdeiro da malícia, da esperteza, da inteligência ritual e da liberdade sexual que caracterizam o Exu das ruas e dos terreiros.

A encarnação desse *Exu-Dioniso* explicita que, no Oficina, a macumba teatral é uma metáfora que ganha a potência de uma operação simbólica real: o deus que governa o trânsito entre o visível e o invisível, entre o sagrado e o profano, se faz corpo e cena. Assim, a presença de Zé Celso como sacerdote dionisíaco se completa com a aparição do deus como malandro, um guia ritual que, como Exu, abre caminhos, cria passagens, confunde a ordem estabelecida e conduz o público à experiência da travessia iniciática.

A conexão estabelecida por Zé Celso entre o teatro e a “macumba” é uma das ideias que inspiram a concepção do elemento central da arquitetura do Oficina, a pista-palco, como terreiro de cultos afro-brasileiros, e que também é pensada como rua-sambódromo, rua dos cortejos e rua das manifestações políticas e, também como o leito de um rio, ou um canal de mangue, canalizando o fluxo das forças vitais e festivas. É ali que a arquitetura apolínea do edifício contém e, simultaneamente, libera o transe dionisíaco da cena, permitindo que a arte e a vida corram juntas, misturadas, sem se dissiparem.

Esse canal-palco, enquanto um rio, símbolo da relação Apolo/Dioniso, é também aquela que atravessa o corpo e o carnaval da cultura brasileira. Como canta Paulinho da Viola em *Foi um rio que passou em minha vida* (1970):

Não posso definir aquele azul,
não era do céu, nem era do mar,
foi um rio que passou em minha vida
e meu coração se deixou levar.

O verso traduz o mesmo movimento que anima o Teatro Oficina: o fluxo vital que arrasta corpo, razão e emoção numa mesma corrente. O azul da Portela, celebrado por

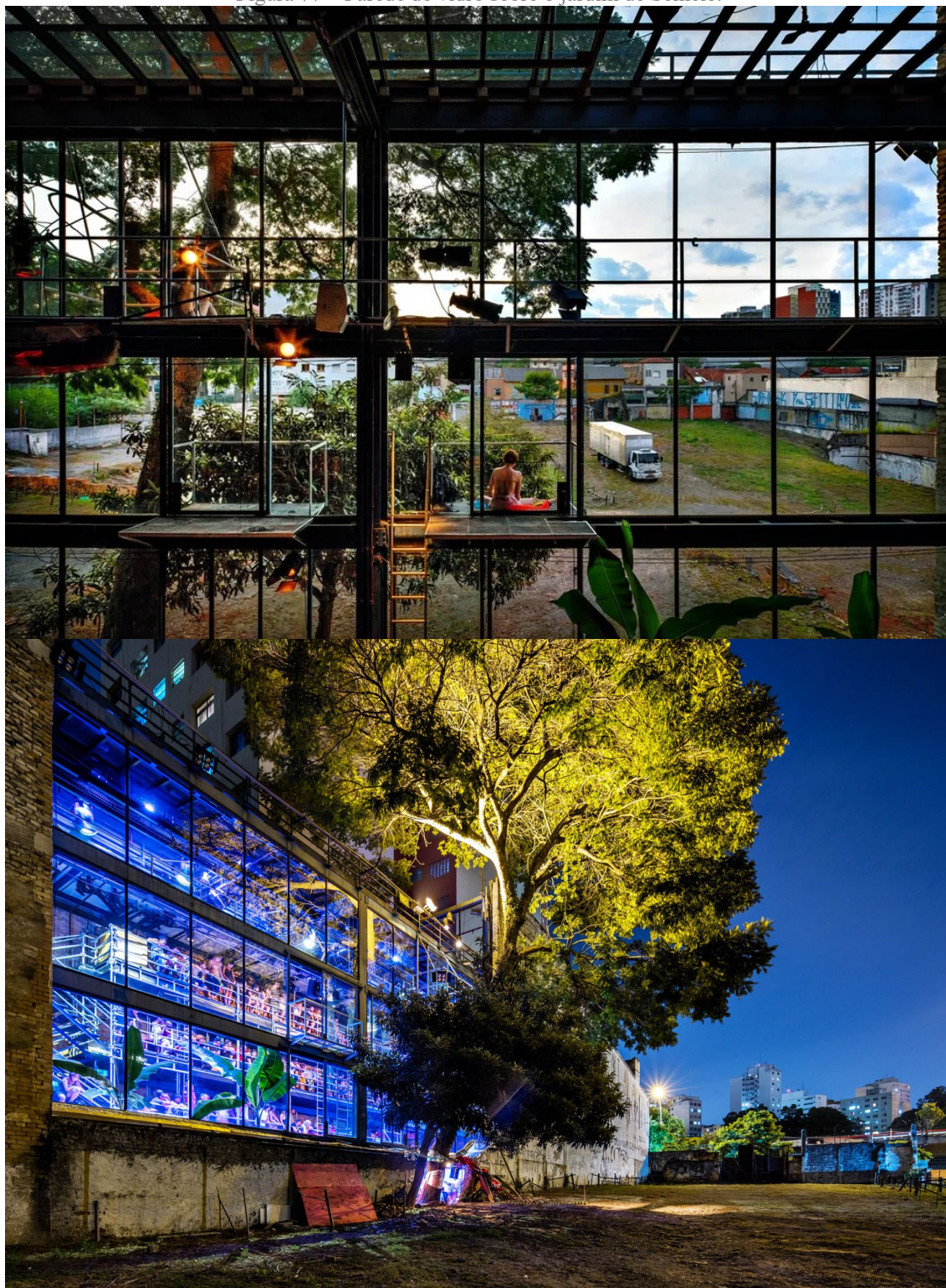
Paulinho da Viola, cor de rito e de fé, ecoa o azul do céu aberto do Oficina, quando o teto se abre e o sol ou a chuva entram como elementos cênicos, o “ar” de sua dramaturgia arquitetônica. Assim como o samba, o teatro de Zé Celso é também atravessado por esse rio que não se define nem como céu nem como mar, mas como passagem: correnteza de vida e festa que une o sagrado e o profano, o popular e o mítico, o Dioniso e o Brasil.

O professor, arquiteto e cenógrafo, Cristiano Cezarino Rodrigues em um artigo sobre uma arquitetura teatral “condizente com as propostas contemporâneas de construção do espaço cênico” — um assunto que o autor julga complexo e que, portanto, deve ser abordado de modo multidisciplinar —, amplia o sentido filosófico e ritualístico da rua-palco, definindo-a como espaço de comunhão:

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 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. (Rodrigues, 2009)

No parecer de José Miguel Wisnik (2010) pelo tombamento federal do Teatro Oficina, o músico, compositor, pianista, ensaísta e professor (que lecionou Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo) — citando o último verso de sua canção *Verão* — traz mais revelações, ao mesmo tempo poéticas e filosóficas, condensadas no Teatro Oficina ao defini-lo como um “templo de Apolo erguido a Dionísio andrógino”.

Figura 77 – Parede de vidro sobre o jardim de Sêmele.



Fonte|: Kon, Foto: Nelson Kon, 2023.

O “templo de Apolo”, evoca a estrutura arquitetônica rigorosa e consciente, o trabalho de arquitetos que organiza o espaço sob a razão moderna, criando uma edificação que delimita um espaço ordenado para a celebração do teatro de Dioniso. Apolo constrói o invólucro — tal como as margens de um rio que impedem que suas águas se espalhem

e percam seu potencial —, que Dioniso habita, transformando-o em experiência estética. Apolo também estabelece a medida dos limites necessários ao alcance ao êxtase, pois este implica, intrinsicamente, a transgressão e fronteiras: entre atores e público, natureza e arte, sagrado e profano. Com o mesmo fim, a vidraça lateral da arquitetura apolínea deixa ver a realidade do mundo exterior — cujo vizinho imediato é o estacionamento de Silvio Santos, um dos símbolos do capital e da televisão —, permitindo que o ritual se abra à posse dionisiaca do real e o êxtase seja alcançado, precisamente, pelo atravessamento entre mundos.

Filosoficamente, retoma a perspectiva nietzschiana afirmando a natureza trágica, e portanto paradoxal, do Teatro Oficina se equilibrando na tensão e na complementaridade entre duas forças míticas fundamentais para compreender não apenas o espaço físico, mas a própria obra estética e espiritual de Zé Celso e do Oficina: a forma apolínea e o êxtase dionisiaco.

O “Dioniso andrógino⁷⁶” — expressão simbólica da *coincidentia oppositorum* (em latim, coincidência dos opostos), da quebra de todas as fronteiras estáveis — é o deus que reafirma e ressalta o caráter trágico do Teatro Oficina em suas qualidades mestiças, como síntese de opostos, fusão de masculino e feminino, humano e divino, racional e instintivo. É o Dioniso antropofágico, resultado da mistura entre as tradições greco-mediterrâneas e as afro-brasileiras, entre o ritual de origem e o rito reinventado. A palavra “andrógino” reforça a recusa à cisão moderna, entre corpo e mente, entre sujeito e objeto, entre mito e esclarecimento (iluminismo).

A alquimia trágico-carnavalesca — também expressa em outro verso da mesma canção *Verão* de Wisnick: “da tragédia brasileira / nasce a sua verdadeira / cor e dor de carnaval” — presente no edifício erguido e no ritual teatral do Oficina, pode assim ser compreendida como resultado da síntese dessas forças, pois, o sofrimento histórico do país — a violência, a exclusão, a repressão —, transmutado em pulsação vital na festa de carnaval, é novamente transmutado na concepção teatro sambódromo e cena carnavalizada.

Concomitantemente, ecoa a *Dialética do Esclarecimento* (1985) de Adorno e Horkheimer: se o projeto iluminista — a racionalidade, a ciência, o “esclarecimento” ou

⁷⁶ O termo “andrógino” aplicado como epíteto (apelido ou, mais apropriadamente, atributo qualitativo) de Dioniso, está em sentido conotativo, ampliando a ideia de dualidade congregada dos gêneros sexuais para a congregação de qualquer dualidade.

(em alemão) *Aufklärung* —, buscando destruir o mito reencontra a dominação, só pode curar a si mesmo ao reconhecer e integrar o próprio mito. O Teat(r)o Oficina, nesse sentido, é o espaço concreto dessa reconciliação dialética. O racional se torna veículo do irracional e o “esclarecimento” se abre ao mito, não como regresso à obscuridade, mas como reintegração do sensível no pensamento, o que permite erguer o *Terreyro Eletrônyko*, um templo moderno, produto do esclarecimento técnico, dedicado ao deus arcaico portador do êxtase, da comunhão e do delírio criador.

Assim, a tecnologia, também aplica à cena potencializando a expressão do êxtase, deixa de ser instrumento da *racionalidade instrumental* e colabora para alcançar aquilo que Adorno e Horkheimer identificaram como tarefa não cumprida do iluminismo: a emancipação humana.

4.02 – O Palácio de Penteu

Os modos de relação entre cena e público são definidos pela configuração do espaço. No caso do *Terreyro Eletrônyko*, o espaço é constituído por um *teathron* (do grego, “lugar para ver”) que se estende ao longo de uma pista-palco e exclui o palco à italiana — de perspectiva única, frontal e hierarquizante —, promovendo uma multiplicidade de visões. As galerias em metal e madeira destinadas ao povo criam um ambiente em que cada espectador ocupa um ponto de vista singular e relativo, fazendo com que a cena jamais se reduza a uma verdade única, mas se multiplique em percepções, afetos e revelações diversas.

Assim, o *Terreyro Eletrônyko* transforma não apenas o edifício, mas também o ato de assistir. O olhar dos espectadores, no Oficina, difere daquele “olhar eletronicamente sentado numa cadeira de igreja” (Bardi; Elito, 1999): o espaço suscita o desejo de percorrer, de acompanhar a cena de outros ângulos. Não é mais o espaço da cena que deve se enquadrar ao olhar estático do espectador; é o espectador que se move, buscando novos pontos de vista, multiplicando percepções de um mesmo acontecimento (Freire; Vendramini, 2010).

Essa problematização do palco à italiana é refletida metaforicamente na encenação de *As Bacantes*: o carro conduzido por Dioniso, que adentra o teatro abrindo os trabalhos da encenação, percorre a pista como um carro alegórico e estaciona quase ao final da parte

baixa da rua-palco. Sobre o carro, os contrarregras montam um pequeno tablado e erguem uma estrutura metálica com cortinas vermelhas, configurando o palácio de Penteu, um palco à italiana em miniatura.

O discurso dessa alegoria cenográfica é explícito: se Penteu, tomado por uma razão louca e por um pensamento de verdade única que opõe-se a Dioniso — a própria personificação do teatro —, então o palco à italiana, enquanto palácio de Penteu, é também um opositor do teatro, por representar uma visão de mundo fechada, excludente e autoritária.

Figura 78 – O Palácio de Penteu, um mini palco à italiana.



Fonte: Teatro Oficina Uzyna Uzona TV Uzyna, 2016b.

Nas perseguições de Penteu, Dioniso é encarcerado, quando o deus se deixa prender, na prisão do palácio do rei de Tebas, localizada em seu subsolo, sob o tablado. O palco à italiana torna-se, portanto, segundo a encenação de Zé Celso, uma prisão simbólica para o teatro, o espaço onde a experiência dionisíaca é contida, mas é de onde irromperá a vingança do deus.

Historicamente, o palco à italiana é a tipologia adotada pelas elites aristocráticas e burguesas 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 incorporou elementos representativos dos valores burgueses, como os salões sociais de uso comum, que funcionavam como uma passarela e vitrine da vaidade social, e os camarotes, projetados não para oferecer uma visão privilegiada do palco, mas para exibir

à plateia e exaltar os mais abastados. É um espaço que reflete valores hierárquicos e excludentes de distinção social em vez de comunhão.

Esse teatro, aristocrático e burguês, desenvolveu estéticas próprias, como o drama e o melodrama, fundamentadas na ideia de liberdade individual e de vida privada, ou, em última instância, no individualismo.

Talvez porque a burguesia, tal como Penteu, detivesse o poder econômico e político, e, portanto, o patrocínio do teatro, o drama, o melodrama e o palco à italiana tornaram-se hegemônicos no Ocidente.

Com a Revolução Industrial e a estratificação social, e depois com a Revolução Russa de 1917, surgem as críticas ao teatro burguês, influenciadas dentre outras questões pelas ideologias políticas do proletariado. Desse embate resultam novas formas de pensar a cena e o espaço teatral, abrindo caminho para experiências que buscavam redefinir a relação entre arte e sociedade.

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 suporte e elemento acessório, predominantemente vinculado à contemplação, e torna-se espaço da ação. (Rodrigues, 2009)

Entre esses renovadores estão Bertolt Brecht e Antonin Artaud, que negaram o teatro burguês e influenciaram decisivamente a estética do Teatro Oficina e de Zé Celso, e, cada um à sua maneira, como Dioniso na cena de *As Bacantes*, fez a terra tremer até dismantelar o palácio de Penteu.

A alegoria construída pelo Oficina sobre o palco à italiana, não é uma condenação e nem uma censura, mas uma problematização sobre o modo de seu uso. O próprio Oficina Uzyna Uzona realizou várias apresentações nessa tipologia, mas diferente de como tantos outros grupos e encenadores já fizeram, procura romper seu uso convencional.



Faça um passeio musical por um apanhado da filosofia de Zé Celso e do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, entrando na play-lista *Zé Oficina Uzona* pelo QR Code ao lado.



Ouçã em músicas uma reflexão crítica da formação da cultura brasileira para se pensar sobre antropofagia cultural, mestiçagem e a orgya de Zé Celso e do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, entrando na play-lista *Orgya: Mestiçagem Antropofágica* pelo QR Code ao lado.

4.03 – Théatron Clarus

A palavra *teatro* tem origem no período arcaico da Grécia antiga (entre 800 e 500 a.C.). Deriva do substantivo *théatron* (θέατρον), que significa “lugar de onde se vê” ou “lugar para ver” e, por sua vez, vem do verbo grego *theáomai* (θεάομαι), “assistir”, “contemplar” ou “ver”. *Théatron* designava, no teatro grego da Antiguidade, o *kóilon* (κοῖλον), a parte do edifício destinada aos espectadores, e, nos teatros contemporâneos, corresponde ao que chamamos de “plateia”. Este conceito implica uma contraparte inseparável: a *orchestra* (ὀρχήστρα) e o *proskēnion* (προσκήνιον), posteriormente configurados como o “palco”, e que, no Teatro Oficina, na montagem de *As Bacantes*, corresponde à “pista” (a rua-palco do Terreyro Eletrônyko), podendo, em outras encenações, assumir diferentes configurações.

Estabelece-se, assim, uma arquitetura teatral composta por dois espaços complementares: o lugar do “espectador”, do latim *spectator*, aquele que observa atentamente, que examina e assiste; e o lugar do “espetáculo”, do latim *spectaculum*, “aquilo que é destinado a ser visto”. Nesse esquema, o teatro se constitui a partir de duplos fundamentais, plateia e palco, espectador e espetáculo, tendo como vértice o ato de ver. Assim, ressalta-se, na experiência teatral, a importância essencial do ver.

Desde a Antiguidade, sobretudo a partir do final do período clássico (500 a.C.–330 a.C.), o ato de ver, no teatro e nas artes, foi problematizado e suscitou debates que se estendem até os dias de hoje. Basilarmente, Platão (428/427–348/347 a.C.), no epílogo do Livro X de *A República*, ao rejeitar a arte mimética, isto é, a arte imitativa da imagem da natureza, formula o problema ao postular o ver como antagonista do agir. Para o filósofo, ver é um ato passivo que não produz conhecimento verdadeiro, *epistēme* (ἐπιστήμη), mas sim a uma forma inferior de apreensão da realidade, a opinião *doxa* (δόξα), pois os objetos do mundo sensível capturados pela visão, ou por qualquer outro sentido, são imitações imperfeitas e vazias do Mundo das Ideias: a essência das coisas, a realidade intelectual, verdadeira, eterna e imutável, que só pode ser alcançada pela ação da razão. Ver, sob esse entendimento, conduz à ilusão e ao afastamento da verdade. Daí, a arte, enquanto representação (mimese), é ainda mais distante da verdade, pois é uma imitação (do mundo sensível) da imitação (do Mundo das Idéias).

Contudo, ainda no período clássico, em sua *Poética*, Aristóteles, ao invés de compreender a arte como mera representação da aparência superficial da natureza, do

mundo sensível, supera o problema da mimese ao reconhecer que a forma não está separada da essência. Para ele, a imitação é parte constitutiva do ser humano e constitui um meio natural de reflexão. A mimese poética pode revelar verdades mais profundas sobre a condição humana e sobre a natureza do universo, transcendendo a mera reprodução. Assim, para Aristóteles, o ver não é necessariamente um mal.

A formulação de Platão sobre a arte mimética não é inteiramente anulada pelo entendimento de Aristóteles. A tensão entre ambos, entre o ver como engano e o ver como via de conhecimento, reaparece em diversos momentos da história da arte. A partir do final do século XIX, intensifica-se a busca por uma arte e um teatro que desafiassem ou rompessem com a imitação direta da realidade, motivada, entre outros fatores, pela necessidade de superar a simples reprodução do real e de reativar o papel crítico e transformador da cena. Essa preocupação se estende ao problema da passividade do espectador, questão que se renova, na segunda metade do século XX, com o surgimento da Teoria (ou Estética) da Recepção, segundo a qual a obra de arte se concretiza ativamente no ato de recepção. Nessa perspectiva, os sentidos e significados da obra não residem unicamente em sua estrutura formal, mas se co-criam na relação com o espectador, a partir de suas experiências, contextos e coletividades. A recepção torna-se, assim, um processo dialógico e participativo, e a suposta passividade do espectador revela-se um falso problema.

O artista, consciente ou não, se ocupa da questão do ver (ou, de modo geral, perceber: ver, ouvir, cheirar, tatear ou palatar), isto é, da relação entre mimese e recepção, na elaboração de sua arte. A criação se realiza em mão dupla: entre a obra e o espectador, entre o que é mostrado (ou apresentado aos sentidos) e o que é visto (percebido), em uma infinidade de possíveis posicionamentos e graus de consciência. Assim, a arte não é apenas produção de formas, mas também produção de modos de ver (perceber).

No teatro, esse “ver” não é uma operação neutra: é ação reveladora. O ato de ver, quando ritualizado na cena, torna-se passagem entre o oculto e o manifesto, entre a sombra e a luz. No Teatro Oficina, *As Bacantes* apresenta uma abordagem singular dessa questão, traduzindo-a em cena sob a forma de uma alegoria em que o ver se torna gesto de revelação, de esclarecimento, não racional, mas mítico, em que o olhar se faz rito de passagem.

Figura 79 – Cortinas de tule turvando a visão.



Fonte: Teatro Oficina Uzyna Uzona TV Uzyna, 2020b. Em primeiro plano e à direita, o diretor e ator Zé Celso e ao fundo a Barca de Dioniso.

A alegoria começa assim: ao entrar no Terreyro Eletrônyko para presenciar *As Bacantes*, o espectador encontra, em frente às galerias, o *théatron*, o lugar de ver, coberto por uma cortina branca de tule. O tecido translúcido turva a visão da pista-palco, instaurando uma tênue separação entre o espaço dos espectadores e o dos atores. O tule propõe um ver ainda limitado, impreciso, distorcido, um ver que ainda não é *claro* (*clarus*), prenunciando o tema do esclarecimento que atravessará toda a cena.

Através do tule, o espectador assiste, desde o momento inicial do espetáculo, com a entrada do elenco em cortejo carnavalesco, a uma sucessão de eventos, entre eles o nascimento de Zeus, “deus luminoso dos céus”, soberano dos deuses e dos mortais, união de todos os homens e responsável por povoar o mundo. Mas Zeus é casado com Hera, sua irmã e legítima esposa, rainha e “mãe dos deuses”, união de todas as mulheres, matrona dos casamentos, protetora dos partos e zeladora da fidelidade, que, por esta última atribuição, castiga as amantes e os filhos dos amores extraconjugais de Zeus.

Hera é introduzida na cena quando, na celebração do nascimento de Zeus, o coro faz a folia com a marchinha *Mamãe, Eu Quero* e, transitando do profano ao sagrado sem hierarquia, emenda a *Ave Maria* (1825), de Franz Schubert (1797–1828). O coro passa a solfejar a melodia, e a deusa, com um manto azul caracterizando Maria, mãe de Jesus na mitologia cristã-católica, se mostra muito orgulhosa; mas, surpreendentemente, o canto se reverte em “Ave Sêmele”, e a princesa entra em cena.

Figura 80 – Tirésias (à esquerda) e Hera (à direita). *As Bacantes*, 2016



Fonte: Teatro Oficina Uzyna Uzona TV Uzyna, 2020b.

Figura 81 – Sêmele. *As Bacantes*, 2016



Fonte: Teatro Oficina Uzyna Uzona TV Uzyna, 2020b.

Figura 82 – Página 58 do texto de *As Bacantes* adaptado pelo Teatro Oficina.

59

C A N T O 4 (6)



"Silêncio, é madrugada,
no morro(da Casa Verde) do Bixiga
a raça dorme em paz.
Mas lá em baixo..."

BAKIADA

Secretíssimo,

NASCIMENTO D ZEUS
INVENÇÃO DO PANDEIRO
DA FLAUTA
DA GIRA
DA FARRA

Nos camarins
pra se proteger
d Chronos,
até a explosão nos palcos,
na contracenação
do choro d Zeus eletrônico
com as estrelas do riso dos sátiros

ANTISTROFE III

CORO- IO!
CRETA
GRUTA
SECRETA
SAGRADA
DOS BRUXOS!
GRETA
PRETA
ONDE ZEUS
NASCEU N^HÉÉÉ...

Rhea (menininha)
parindo e Coro

bebê Zeus chora eletrônico

LÁ OS CORYBANTES
D PENACHO D TRÊS CRISTAS
ME INVENTARAM
ESSE COURO REDONDO ESTICADO
PRO BARULHO BACANTE DA BAQUIADA

Toq d pavor

SOPRARAM D FLAUTAS PHRÍGIAS
MELODIARAM
ESTE LUXUOSO AUXÍLIO D PANDEIROS

DERAM NAS MÃOS DA MÃE RHEA
Q EXCITOU EVOÉS CANTOS BACANTES
Ah Eh Eh Eh Eh Ih Ih Ih Uh Uh Oh
DAÍ A MÃE D DEUS

Toq d religião

PASSOU PRA MÃO DOS SÁTYROS
Q PRA ALEGRIA DO CORAÇÃO D DYONYZIOS

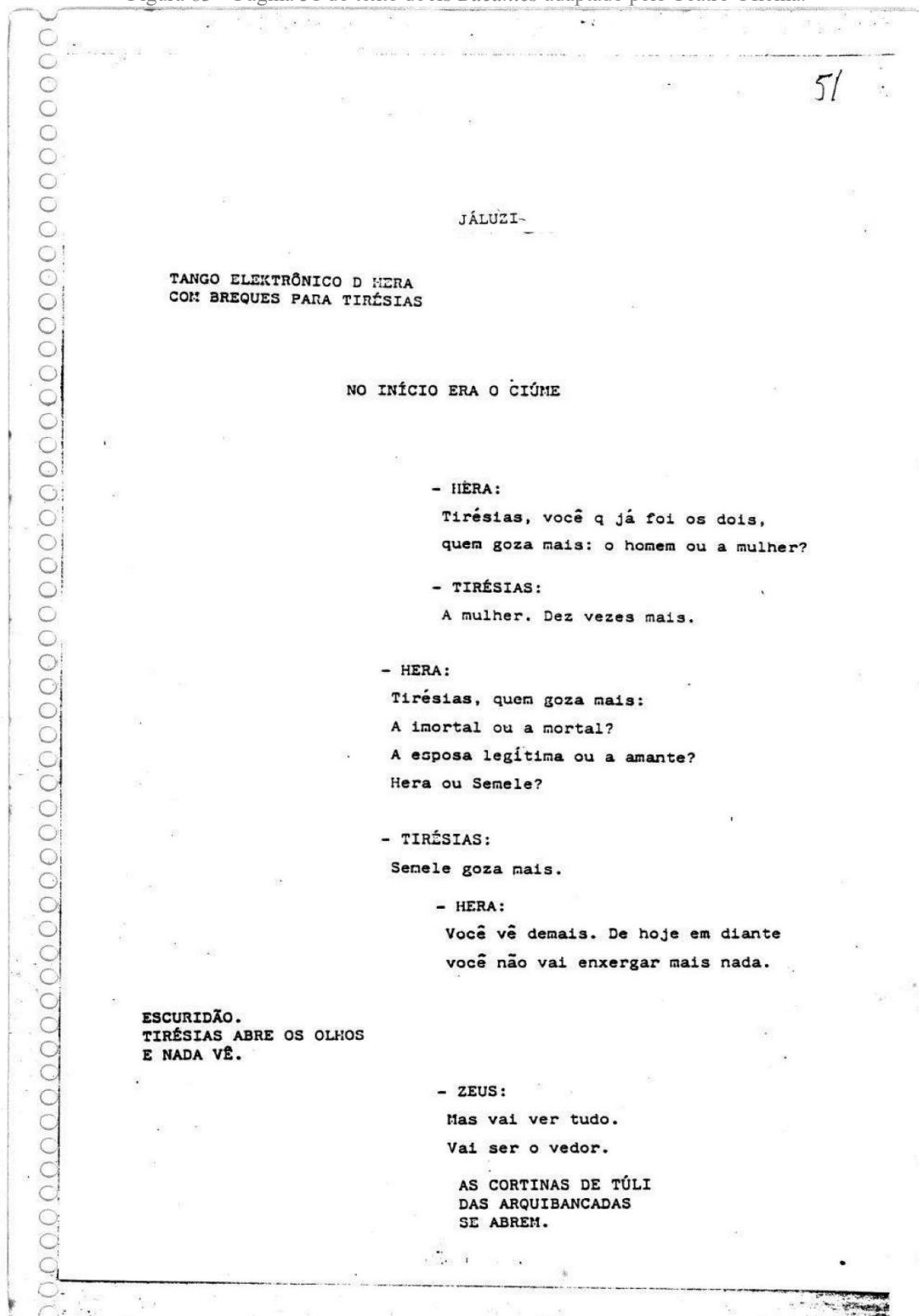
DELIRARAM
E CAÍRAM NA FARRA

Toq d arte

BAKIADA

Mamãe, Eu Quero (Vicente Paiva/Jararaca)

Fonte: Acervo do autor. Eurípides; Hirsch; Assunção; Martinês; Drummond, 1987. Obs.: De fato, na ordem da apresentação, esse é o Canto 4. As intervenções em vermelho mostram modificações e acréscimos feitos na encenação. Grifos meus, em vermelho, mostrando as modificações que assistimos na cena.

Figura 83 – Página 51 do texto de *As Bacantes* adaptado pelo Teatro Oficina.

Fonte: Acervo do autor. Eurípides; Hirsch; Assunção; Martinês; Drummond, 1987.

Imediatamente, em contraste, o toque *swingado* dos atabaques ressoa. Sêmele veste-se de velho, seria uma Pomba Gira?, e se coloca rodeada pelos Sátiros do coro cantando com eles uma paródia da oração do *Pai-Nosso*:

— Zeus nosso que estais no céu

— Venha a nós o vosso reino

— E seja feia a minha vontade — *Finaliza Sêmele se destacando do coro.*

Assim, através da cortina de tule, assistimos ao encontro amoroso, no qual, Zeus, em forma humana, que corre ao encontro de Sêmele, sob o olhar enciumado da esposa, e planta no ventre da amante a semente de Dioniso, o coração de Zagreu.

Hera, então tomada pelo ciúme divino, cai em dilemas e recorre, não por acaso, a Tirésias. O nome “Tirésias”, em grego clássico, *Teiresías* (Τειρεσίας), “cuja raiz deve ser o indo-europeu *deiro*, é aquele que tem capacidade e ‘visão’” (Brandão, 1986b, p. 175) no sentido de deter grande experiência, percepção, intuição e compreensão.

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 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, 1986b, p. 175).

Significativamente interpretado por Zé Celso, Tirésias anuncia a cena:

— No início era o ciúme. (Veja a [Figura83](#)).

Por ter sido “os dois”, homem e mulher, Tirésias encarna a totalidade da experiência humana. Hera, então, dirige a ele as questões que a atormentam:

— Hera, Quem goza mais? O homem ou a mulher?

— Tirésias, A mulher goza dez vezes mais.

— Hera, A mortal ou a imortal? A Esposa legítima ou a amante? Sêmele ou Hera?

— Tirésias, Sêmele goza mais.

— Hera, Você vê demais. Daqui pra frente, não vai enxergar mais nada.

A resposta direta e verdadeira agrava ainda mais o ciúme da rainha dos deuses, que, reativamente, cega Tirésias.

Todas as luzes do teatro se apagam.

O ver entre os espectadores e atores, que já estava comprometido pelo tule, precipita-se agora na cegueira total. Então, Zeus ordena:

— Mas, vai ver tudo. Será o *vedor*.

As luzes são restituídas e cai o tule.

Assim, Zeus promove o benefício do *esclarecimento* não apenas à Tirésias, mas a todo o teatro.

Antes de seguir com a análise dessa alegoria do ver, vamos concluir o embate entre Hera e Sêmele que se interpõe com a primeira que é central desta análise.

Sabendo que Sêmele, como se viu, é movida pela volúpia e lascívia, Hera trama sua vingança. Disfarçada de velha bondosa, como a bruxa d'A *Branca de Neve*, oferece-lhe uma maçã, símbolo de Afrodite, e a persuade a desejar conhecer Zeus em sua epifania divina, sabendo que a rival não abriria mão de experimentar o gozo de unir-se a um deus em sua verdadeira forma. Mas tal revelação lhe seria fatal, pois Zeus, destituído de sua forma humana, é uma presença majestosa e avassaladora de trovões e raios que nenhum mortal suporta. Fatalmente, Sêmele acaba fulminada e seu filho, o deus Dioniso, nasce prematuramente.

Na encenação, essa narrativa é simbolicamente coerente com a lógica do Oficina. O mito cristão de Maria, que gera um deus sem a via de Eros, mantendo-se virgem, é posto em contraponto ao mito de Sêmele, que concebe pela via do desejo e do prazer, sem pudores. Assim, o Oficina subverte a condenação cristã ao corpo, ao sexo e aos prazeres, condenação que, tantas vezes, serviu perversamente para instaurar um poder de controle sobre a humanidade, transformando o “pecado” em potência criadora.

Surge, então, o duplo de Afrodite, personificação do amor, da beleza, do desejo e da sensualidade, conforme o *Banquete* de Platão: a Afrodite Pandêmia, a popular, vestida com o manto vermelho, que nos liga aos prazeres mundanos, como o sexo; e Afrodite Urânia, a celeste, vestida com o manto azul, agraciada com a coroa das doze constelações do zodíaco, atributos mais tarde transferidos à Maria cristã, que nos liga ao

conhecimento e à sabedoria. Esse duplo afrodisíaco, reatualizado em *As Bacantes*, nas figuras de Hera e Sêmele, reestabelece, então, o equilíbrio pleno e totalizante da experiência humana, corpo e espírito, prazer e sabedoria, Eros e Logos.

Ainda, uma consideração sobre a presença propositada do sagrado e do profano articulados na cena. Em uma entrevista concedida em 1995, Zé Celso declara:

— Eu descobri o teatro sagrado com essa peça [*As Três Irmãs* (1972)], conjugada com a mescalina [...]. Mas, hoje, um teatro sagrado, sem a abdicação do profano. Porque os dois vivem juntos, são inseparáveis. Na realidade, tudo é sagrado: a profanação é sagrada também. Não existe uma verdade, um deus, uma religião. Existem milhares de coisas, milhares de deuses; e milhares de deusas, principalmente. O teatro é uma religião de deusas, principalmente. O problema é que o teatro profano, hoje, é um teatro muito autoritário, quase que uma ditadura de um lado do teatro, o lado do mercado. E as Cacildas, as deusas do teatro, estão todas aprisionadas – de coleira – nos maridos, nos dinheiros, nas televisões, nas propriedades. [...] Ora, o Brasil é um país sincrético, um país com muitas divindades; o nosso teatro precisa se alinhar nessa constatação. Para ser vigoroso, para falar para todo mundo, teatro brasileiro tem que se libertar da ditadura do mercado, mas também de uma concepção judaico-cristã da vida, seja ela messiânica ou não (Martinês; Staal, p. 234, 1998).

Ao afirmar que “a profanação é sagrada também” e que o teatro é uma “religião de deusas”, Zé Celso desloca a ideia de sagrado do âmbito transcendental e monoteísta, que hierarquiza, normatiza e submete, para um regime plural, imanente e corporal, em sintonia mais afinada com o espírito sincrético brasileiro. Nesse gesto, ele realiza uma subversão dupla: por um lado, desafia a “ditadura do mercado”, que reduz o teatro à condição de mercadoria; por outro, confronta a concepção judaico-cristã de sacralidade que separa prazer e espiritualidade. Assim, sua defesa de junção do sagrado e do profano se articula diretamente com a força dionisíaca de *As Bacantes*, onde o equilíbrio afrodisíaco se materializa numa prática teatral insurgente, que opera tanto como crítica quanto como reinvenção simbólica do próprio teatro.

Retomando, então, a alegoria central: ao serem removidas as barreiras, a escuridão e o tulo, que representam as dificuldades de comunicação entre o lugar de onde se vê e o lugar do que é mostrado, entre plateia e pista, entre espectador e ator, enfim, no todo do teatro, criam-se as condições para o esclarecimento, no sentido usual do termo: “fazer entender”, “tornar inteligível”, “explicar”. Haja vista que “Esclarecimento” é o ato e o

efeito do verbo *esclarecer*, que deriva do latim *clarus*, adjetivo que significa “algo fácil de ver ou ouvir”. Associado ao prefixo *ex* (*es-*), que indica “levar ou trazer para fora”, passa a significar “trazer à luz”, “revelar”.

No teatro, portanto, alcançar o *esclarecimento* implica desobstruir o *théatron*, trazer à luz e convidar o espectador a um ver que transcende a mera percepção visual: e *ver com outros olhos*, com os olhos de dentro, com os olhos do corpo mental, ver para além das aparências, além da *physis*, através das superfícies, e ser capaz de ler tanto a linguagem racional e convencionada do pensamento filosófico e científico quanto a linguagem irracional e simbólica, como a linguagem do mito. Ler, enfim, a arte poética que se faz entre o sonho e a embriaguez, entre o apolíneo e o dionisiaco, a arte que expressa a totalidade da vida.

Também, por outro lado, trata-se do *bem mostrar* aquilo que se quer mostrar. E não se trata de “teatro de mensagem”, termo usado pejorativamente para designar peças percebidas como excessivamente didáticas, que pretendem dizer diretamente ao espectador o que deve compreender ou como deve agir, impondo ideias e soluções diante de temas moralistas ou propagandísticos, em detrimento da complexidade e da profundidade artística.

O teatro voltado para o esclarecimento, sem abdicar do grande desafio de abordar um conteúdo, pode fazê-lo sem reduzir a arte a um instrumento de doutrinação, preservando a abertura poética e a multiplicidade de sentidos, inclusive quando o conteúdo se dissolve na própria experiência cênica, livre de representação e de propósito aparente.

Renato Borghi — Uma coisa foi muito importante para o Oficina, nós sempre falamos em cena daquilo que dizia respeito a nós — *Aponta para si*. — e ao público, nunca foi arte pela arte (Teatro Oficina Uzyna Uzona TV Uzyna, 2016a).

Em *As Bacantes*, o comprometimento com o conteúdo, sem prejuízo da experiência estética, se realiza por meio de uma dramaturgia pautada no mito, que, por definição, tem função de esclarecimento. O mito é polissêmico: seus significados são abertos, múltiplos e respondem às aporias, impasses, paradoxos e contradições que impedem determinar uma conclusão única. Ele opera em um nível simbólico e arquetípico que transcende as limitações do pensamento racional e lógico, oferecendo uma riqueza de sentidos que permite ser lido e compreendido de modos diversos ao longo dos tempos

e contextos. Essas características, aliadas a uma encenação adequada, potencializam o esclarecimento, podendo culminar na *epifania* (ἐπιφάνεια), do grego ἐπιφάνης, que significa “visível”, uma súbita percepção da essência de algo, como quem encontra a peça final de um quebra-cabeças e finalmente vê a imagem completa: um pensamento iluminado, de natureza divina.

Quando me refiro a uma encenação apropriada, penso no problema da elaboração da cena em sua dimensão comunicativa, isto é, na criação de um campo de entendimento possível entre atores e espectadores. Tomo as palavras de Thomas Richards, em *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*, como formulação exemplar desse problema ao elaborar e apresentar uma composição cênica com o intuito de contar uma pequena história:

[...] o que eu entendia como a história [...] e o que as pessoas que o assistiam entendiam, podiam ser duas coisas diferentes. Ingenuamente achei que elas entenderiam a mesma coisa que eu. [...] eu estava usando ‘símbolos’ de forma errada. Ao invés de fazer ações concretas, eu as representava simbolicamente, achando que as pessoas que estivessem assistindo fossem entender os símbolos da mesma maneira que eu. (Richards, 2012, p. 38)

Por outro lado, é preciso reconhecer que o espectador também participa de um processo de iniciação. Em certa medida, todo espectador é um neófito: alguém que precisa atravessar um limiar simbólico para que haja comunicação e estabelecimento de sentido. Assim como não é possível compreender um texto sem antes ter sido iniciado na leitura, isto é, sem conhecer os signos e o modo de articulá-los, também não é possível acessar plenamente uma experiência artística sem alguma familiaridade, sensibilidade ou disposição ativa diante dela.

Essa iniciação não implica privilégio, distinção intelectual ou exclusão social; trata-se, antes, de um movimento humano fundamental, presente em toda forma de conhecimento. A leitura de um poema, a escuta de uma música, a apreciação de uma imagem ou a atuação em um rito teatral requerem que o espectador mobilize algo de si, suas memórias, seus afetos, suas referências, para que o acontecimento artístico se realize como experiência de sentido. O teatro, portanto, convoca o espectador não como um observador passivo, mas como um iniciado em contínua formação, alguém que se transforma no próprio ato de ver.

Essa ideia de iniciação do espectador encontra eco na minha própria trajetória. Quando assisti à primeira apresentação de *As Bacantes*, em 1994, no Teatro do Horto, em Ribeirão Preto, eu ainda era aluno do curso de Matemática na Universidade Federal de Uberlândia. Fui completamente atravessado pela experiência: senti que algo havia sido revelado, mas eu não possuía ainda os meios para compreender o que via. Comecei, então, a estudar, buscando entender o fenômeno teatral que me havia tocado, não apenas como um evento teatral, mas como um fenômeno simbólico e humano. E esse estudo, sem que eu soubesse, foi o início da minha pesquisa.

Anos depois de concluído o curso de Matemática e, agora, formado em Teatro e atuando profissionalmente na área, reencontro *As Bacantes*, como objeto de investigação acadêmica e, mais uma vez, como alguém que continua sendo iniciado pelo teatro. O que vejo agora é que o esclarecimento teatral, e, talvez, de toda arte, exige um envolvimento de abertura sensível que é, ao mesmo tempo, intelectual, sensorial e espiritual. É um aprendizado contínuo, uma travessia dionisíaca que transforma quem vê.

Sob outra perspectiva, a remoção do tule, além de afastar a visão turvada que impede ver com outros olhos, também simboliza a remoção de uma barreira que separava arquibancada e pista, espectador e espetáculo. Sem essa divisão, torna-se possível o trânsito entre os espaços e os agentes de ambos os lados. Assim, a passarela e a galeria, o *théatron*, podem se tornar um espaço único e, daí em diante, em vários momentos, os atores incentivam a circulação e envolvem os espectadores diretamente na cena, como um convite a exercer outro modo de ver: ver para além do corpo mental, ver com o corpo somático⁷⁷ que também produz conhecimento, entendimento ou *esclarecimento*.

O esclarecimento mítico de Tirésias não se dá pela luz que dissipa as sombras, mas pela imersão nelas. Sua cegueira que a princípio é uma punição, vingança de Hera, é transmutação pela benção de Zeus: ao perder a visão física, ele ganha o dom de ver o invisível. O “vedor cego” é aquele que, despojado da aparência sensível, alcança o conhecimento que não se vê com os olhos, mas com o corpo inteiro, o corpo como instrumento de percepção do mistério e da totalidade da vida. O ato de Zeus, ao torná-lo

⁷⁷ O termo *corpo somático* é aqui empregado em seu sentido fenomenológico e simbólico, derivado do grego *sôma* (σῶμα), “corpo vivo”, “corpo sensível”. Designa o corpo como experiência encarnada, sede da percepção e da consciência, em contraposição ao corpo puramente mental ou racional. Ver com o corpo somático implica perceber com a totalidade dos sentidos e afetos, um saber que emerge do sentir e da presença, e não apenas do pensamento abstrato. No campo teatral, aproxima-se das concepções de Grotowski, Artaud e Zé Celso, para quem o corpo é meio de revelação e conhecimento, um espaço de epifania e de transformação.

vedor, revela que o verdadeiro esclarecimento não é o acúmulo de luz sobre as coisas, mas a capacidade de atravessar o escuro sem se perder, de discernir o sentido que habita o indiscernível. Nesse sentido, o mito de Tirésias é a figura-limite da *Dialética do Esclarecimento*: aquele que, tendo sido privado da visão racional, alcança o ver simbólico, uma forma de lucidez que integra razão e delírio, luz e sombra, Apolo e Dioniso.

As trevas, de fato, estão em Penteu. O Rei de Tebas figura a razão instrumental descrita por Adorno e Horkheimer: a razão endurecida, que busca impor ordem ao mundo ao preço da destruição do simbólico. Não se trata da razão esclarecida que compreende, mas da razão que, ao pretender eliminar o mito, transforma-se em sua própria caricatura. Ele representa o sujeito que, acreditando dominar o mundo pela razão, se torna prisioneiro de sua própria abstração, o que o Teatro Oficina reinterpreta como figura do homem moderno alienado de seu corpo e de seu delírio criador. Seu olhar é o da vigilância, não o da revelação; sua razão enquanto luz é a do excesso que cega, não a da lucidez que ilumina. Em oposição a essa razão obscurecida, Tirésias encarna o verdadeiro *esclarecimento*, aquele que reconhece as sombras e nelas penetra para compreender.

Sob a sedução aliciadora de Dioniso para aceitar sua divindade e entrar na bacanal de seu culto Penteu confessa seu desejo em ver.

Dioniso — Você quer ver as bacantes? Na boca? Concentradas no canal? Verde – sinal aberto...

Penteu — Muito. Eu até pago. Banco, com um pacotão pesado. Em ouro.

Dioniso — Por que você ficou tão excitado assim? Que desejo violento!

Penteu — Porque eu quero ver, mesmo que doa, elas encharcadas no vinho. E depois me pagando em dobro.

Dioniso — mas você sente prazer em ver um espetáculo que te machuca?

Penteu — Sinto. Quietos, na moita, atrás dum carvalho.

Mas, a obsessão de Penteu pelo ver sem o ser (participar) traduz a atitude do sujeito esclarecido que separa o olhar do corpo, o pensamento da experiência, o mesmo divórcio que Adorno e Horkheimer denunciam na modernidade ocidental. Sua forma de ver é autoritária: quer ver para dominar, e não ver para entender. Ele quer ver observar as

bacantes, mas sem se misturar a elas e ser tocado, quer ver o mistério, mas sem viver o mistério.

A sedução de Dioniso sobre Penteu, em um primeiro momento, é paciente para leva-lo ao prazer do esclarecimento divindade de seu mistérios, mas a razão penteia é inflexível. Assim, Penteu sela seu destino determinado pelo deus, a punição pelo *sparagmos* (em grego antigo: σπαργμός, do verbo *sparasso*, que significa "rasgar, despedaçar, dilacerar") é um termo grego que se refere ao ato ritualístico de despedaçar ou dilacerar uma vítima viva, animal ou, em mitos, até mesmo humana, o teatro não aceita recusa.

Mas, a encenação do teatro Oficina Uzyna Uzona com a direção do sacerdote dionisíaco Zé Celso, acrescenta mais uma cena ao final da tragédia de Eurípides o esclarecimento: depois de sofrer o *sparagmos*, Penteu renasce no vale do Sol como Apolo coroado de hera. Ao contrário da *Dialética do Esclarecimento*, que encerra a crítica da razão degenerada razão instrumental em tom pessimista, o Oficina propõe um desfecho de transmutação: a morte de Penteu torna-se rito de passagem, da racionalidade penteia para um novo tipo de razão, a razão da racionalidade esclarecida e iluminada, ou seja, coroada, o teatro do esclarecimento.

Assim, o *théatron clarus*, o teatro esclarecido, é o espaço onde o ver deixa de ser mera contemplação e torna-se revelação. O que Platão condenava como ilusão e o que Aristóteles reconhecia como reflexão, o Teatro Oficina transfigura em rito: o ver que é também ser visto, o olhar que participa da criação do mundo. Quando o tule cai e a luz retorna, o teatro renasce como consciência sensível, a fusão entre o olho e o corpo, entre o mito e o pensamento, entre Apolo e Dioniso. Nesse instante, o *théatron* cumpre seu destino: tornar-se *clarus*, isto é, o lugar onde a vida se deixa ver, e, ao ser vista, se ilumina.

Em chave antropofágica, esse processo de clarificação ritual pode ser ainda relacionado à figura sincrética de Santa Clara, amplamente presente no imaginário brasileiro. Sincretizada em diversas tradições afro-brasileiras com Logunan/Oyá-Tempo, senhora da claridade e da ordenação do tempo, Santa Clara é invocada para “abrir o tempo”, “clarear o dia” e “pôr ordem no caos”. Seu nome, Clara, derivado de *clarus*, inscreve-a diretamente na semântica do *théatron clarus*: a operação de tornar visível, remover o véu e permitir a visão. Não é fortuito que seja também considerada padroeira da televisão, isto é, da imagem mediada, do ver à distância, dimensão que dialoga com o

próprio Terreyro Eletrônyko do Oficina, onde corpo, luz, vídeo e presença se atravessam. Na música popular brasileira, de Dorival Caymmi a Jorge Ben, de Caetano Veloso a Fausto Fawcett, Santa Clara é evocada como potência luminosa, força feminina capaz de instaurar passagem e entendimento. Assim, enquanto imagem cultural, não religiosa, ela condensa o gesto simbólico que estrutura o espetáculo do Oficina: abrir o tempo, clarear o olhar, dissipar a confusão entre plateia e cena. Em Santa Clara, o teatro encontra sua metáfora luminosa: o esclarecimento como revelação sensível e ritual, e não como imposição racionalista, luz que não elimina as sombras, mas as atravessa.



Ouçá um possível desdobramento sonoro que percorre a travessia entre escuridão e claridade, entrando na última play-lista *Dialéticoite* pelo QR Code ao lado.

Epílogo: Esclarecimentos Finais

Este trabalho percorreu um campo de tensões atravessando momentos decisivos da história do teatro, desde a tragédia grega até a cena contemporânea, buscando as relações entre mito e esclarecimento, rito e razão, corpo e pensamento na prática teatral. Ao longo desse percurso, investiguei de que modo o teatro, em determinados contextos históricos e estéticos, se constitui como um espaço de articulação simbólica entre essas dimensões, produzindo formas de conhecimento que não se reduzem à racionalidade técnico-instrumental moderna.

Ao longo da dissertação, esse campo foi abordado por três vias entrelaçadas: um percurso histórico-conceitual das transformações nas relações entre teatro, mito e esclarecimento; a análise da trajetória do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona à luz dessas transformações; e, por fim, uma leitura hermenêutica da encenação de *As Bacantes* (1995), compreendida como culminância histórica, estética e simbólica desse percurso. Embora o percurso histórico-conceitual apresente relativa autonomia expositiva, ele não se constitui como um bloco isolado: articula-se continuamente com a análise da trajetória do Oficina, que, por sua vez, se intensifica e se condensa na leitura da encenação. Trata-se, assim, de camadas de um mesmo movimento investigativo, em que cada via se mostrou necessária à elaboração e à compreensão das demais.

O estudo permitiu reconhecer que o mito não se apresenta como um resíduo arcaico a ser superado pela razão moderna, mas como uma linguagem simbólica indelével, constitutiva da experiência humana. Sua permanência nas formas artísticas e rituais indica que o esclarecimento, quando reduzido à lógica instrumental, produz empobrecimento simbólico e cisão entre corpo e pensamento. O esclarecimento, portanto, não se realiza pela negação do mito, mas por sua integração à consciência. O teatro revela-se, então, como um mediador singular entre esses domínios: encarna a tensão entre o visível e o invisível, o racional e o irracional, o consciente e o inconsciente, constituindo-se como espaço de reconciliação, de produção de conhecimento e de experiência compartilhada, isto é, uma experiência sensível, simbólica e intersubjetiva que se realiza no encontro entre corpos, cena e público, e na qual o conhecimento emerge do próprio acontecimento teatral.

Foi nesse horizonte que a análise de *As Bacantes* do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona se configurou como ponto de condensação do trabalho. Ao revisitar Eurípides, Zé Celso não atualiza apenas um texto clássico, mas reinscreve o conflito entre Dioniso e Penteu como alegoria viva da tensão entre a vida criadora e a razão dominadora. A encenação não se organiza como representação ilustrativa de um mito, mas como experiência iniciática, entendida aqui não como rito de adesão a um saber constituído, mas como uma travessia sensível que expõe o espectador, por vezes com o próprio corpo, a um processo de revelação simbólica. Trata-se de um esclarecimento que não se dá pela explicação ou pela transmissão de conteúdos, mas pela presença, pelo risco e pelo engajamento integral do corpo, da percepção, do afeto e de todo o seu ser. O gesto cênico que conduz do ver turvado ao ver revelado, da separação à exposição, constitui a própria dramaturgia do esclarecimento ali operada.

Ao final do percurso, cheguei à interpretação de que *As Bacantes* do Teat(r)o Oficina realiza a operação de um esclarecimento que não é instrumental nem totalitário, mas totalizante: uma forma de conhecimento que articula corpo e razão, rito e crítica, experiência sensível e reflexão, sem reduzir uma dimensão à outra. Essa leitura, não pressuposta como hipótese inicial, emergiu do caminho percorrido, da escuta atenta da cena, da trajetória do grupo e da própria implicação subjetiva do pesquisador no processo.

Nesse sentido, o “teatro do esclarecimento” praticado pelo Oficina não se configura como uma pedagogia doutrinária ou conscientizadora. Seu caráter formativo não reside na transmissão de conteúdos ou de verdades prévias, mas na instauração de travessias. Em vez de ensinar, ele expõe; em vez de explicar, convoca; em vez de moralizar, abre espaço para a experiência. É nesse deslocamento que o teatro alcança sua função mais profunda: não a de instruir o público, mas a de desobstruir o olhar, abrindo um campo de experiência no qual pensamento e corpo possam reencontrar sua unidade. O esclarecimento que daí emerge é vital, ritual e simbólico, um esclarecimento que não reduz, mas intensifica, reinscrevendo o espectador na tensão criadora entre Apolo e Dioniso.

Nesse contexto, o Terreyro Eletrônyko se coloca como síntese simbólica dialética entre mito e esclarecimento. Sua arquitetura penetrável, ventre fecundo e eixo fálico, simultaneamente máquina e corpo, técnico e sagrado, materializa no espaço cênico a reconciliação dos opostos conflitantes e complementares. O teatro torna-se, assim, lugar de totalidade viva, processual e em movimento.

Na contribuição para o teatro, seja para as práticas, seja para as formações, a perspectiva desenvolvida ao longo desta dissertação não oferece um modelo replicável de encenação, nem um método fechado de criação ou de formação teatral. Sua contribuição reside antes na abertura de um horizonte de pensamento e de prática em que o teatro possa ser novamente compreendido como experiência de passagem, de exposição e de transformação. Ao recolocar o mito e, em particular, a tensão dionisíaco-apolínea no centro da reflexão sobre o fazer teatral, o trabalho aponta para práticas que reintegrem corpo, pensamento, rito, crítica e imaginação, recusando tanto o *tecnicismo formalista* quanto a *pedagogia moralizante*. O *tecnicismo formalista* ocorre quando a técnica teatral perde sua relação com a experiência viva, com o mito, com o corpo e com a história, convertendo-se em procedimento autônomo e autorreferente. A *pedagogia moralizante* reduz o teatro a um dispositivo de transmissão de valores ou consciências, substituindo a experiência simbólica e ritual por uma lógica de correção e esclarecimento normativo. Em ambos os casos, configura-se um Apolo que se perde por ausência de Dioniso.

Para a formação teatral, isso implica conceber o aprendizado não apenas como aquisição de competências, mas como processo de atravessamento sensível, ético e simbólico, em que o artista é convocado a lidar com o risco, a presença e a totalidade da experiência. Para a prática cênica, abre-se a possibilidade de um teatro que não se limite a representar conflitos psicológicos individualizados, mas que opere como acontecimento coletivo de esclarecimento vital, capaz de interrogar a racionalidade dominante e de reativar, no presente, a potência criadora do mito. Os desdobramentos desse caminho não se esgotam aqui: permanecem como tarefa aberta, a ser continuamente reinventada na cena, na pedagogia e na vida.

As Bacantes não é apenas o objeto final deste estudo, mas o seu emblema: uma encenação em que, em meio ao caos e à fragmentação do mundo contemporâneo, o mito ressurgue como possibilidade de um novo esclarecimento da vida — trágico, festivo e emancipador. Nesse horizonte, o teatro, como *théatron clarus*, afirma-se como o espaço em que o humano se reconhece no espelho do sagrado e, ao ver-se, se recria para além do drama burguês e psicológico centrado no indivíduo isolado; para além dos conflitos privados dissociados da totalidade histórica; para além da lógica da heteronomia, da culpa e do moralismo; da redução da vida à miséria afetiva, ao ressentimento, ao sentimentalismo vazio, ao puritanismo e ao messianismo.

Dioniso — Assim acaba o drama e a dramaturgia; assim começa a *tragycomedyorgia*.

Bibliografia

Referências metodológicas

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I: Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997.

HUSSERL, Edmund. *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica: Livro Primeiro, Introdução geral à fenomenologia pura*. Tradução de Márcio Suzuki. Aparecida: Ideias & Letras, 2006.

LEWITT, Sol. Sentenças sobre arte conceitual. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Tradução de Pedro Sussekund. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 205–207.

NETTO, José Paulo. *Introdução aos estudos do método de Marx*. 3. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 2011.

STORR, Anthony. *As Ideias de Jung*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. Disponível em: <<http://antivalor.vilabol.uol.com.br>>. Acesso em: 04 jan. 2023.

ANDRADE, Oswald de. *O Manifesto Antropófago*. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 21ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 4ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. Tradução: Teixeira Coelho. 1. Ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1999.

_____. *Escritos de Antonin Artaud*. Seleção e notas de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983.

BANCO DE DADOS FOLHA. Invasão e depredação o teatro galpão. Folha de São Paulo, 1968. Disponível em <http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_19jul1968.htm>. Acesso em: 01 jun. 2025.

BARBOSA, Rafael Roberto. *Um olhar sobre a experiência de oficinas de teatro: teatro- nosso lugar de fala*. 2020. 41 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Teatro) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020.

BARDI, Lina Bo; ELITO, Edson; CORRÊA, José Celso Martinês. *Teatro Oficina - 1980-1984*. Lisboa: Editora Blau, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. 1. ed. São Paulo: Edições SESC São Paulo e Cosac Naify, 2015.

BONONI, José Gustavo. *Teatro Oficina em anos de repressão entrevista com José Celso Martinez Corrêa*. DAPesquisa, Florianópolis, v. 6, n. 8, p. 072–080, 2018. DOI: 10.5965/1808312906082011072. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/13993>>. Acesso em: 14 abr. 2025.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega Vol. I*. Petrópolis: Editora Vozes, 1986a.

_____. *Mitologia Grega Vol. II*. Petrópolis: Editora Vozes, 1986b.

CARDOSO, Ramos Matêus. *O Desencantamento do Mundo Segundo Max Weber*. Revista EDUC-Faculdade de Duque de Caxias, Vol. 01, Nº 02, jul-dez. 2014. Disponível em: <https://uniesp.edu.br/sites/_biblioteca/revistas/20170608150055.pdf>. Acessado em: 28 de ago. de 2014.

CARVALHO, Jonatas. Sendo sem querer ser, eu ou Oswald: impactos de Oswald de Andrade em Glauber Rocha. *Fênix - Revista De História E Estudos Culturais*, 21(XXI), 166–188, 2024. Disponível em <<https://doi.org/10.35355/revistafenix.v21iXXI.1306>>. Acesso em 18 jun. 2025.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, Tecnoprint, 1972.

CHAGAS, Iane. *O fanzine como gênero textual*. In: OLIVEIRA, Maria Bernadete de; ARAÚJO, Jorge Carvalho de (org.). *Gêneros textuais e ensino*. Fortaleza: Edições UFC, 2006. p. 95-112. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/51994/1/2006_capliv_ichagas.pdf>. Acesso em: 11 ago. 2025.

COELHO, Frederico. *Antropofagia ontem e hoje - Como uma ideia modernista revolucionou o pensamento brasileiro e influenciou diferentes gerações*. *Ciência & Cultura*. vol.74, n.2, pp.1-9. 2022. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.5935/2317-6660.20220020>> Acesso em 21 maio 2025.

CORRÊA, Zé Celso Martinez. *Orgia no palco*. [Entrevista concedida a] Roberto Comodo. *Istoé*, São Paulo, 3 jul. 1996.

_____. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Ed. 34, 1998. (Org.). STAAL, Ana Helena Camargo de.

_____. *Disputa é entre Morte ou vida*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 12 set. 2008. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/sao-paulo/disputa-e-entre-morte-ou->

[vida/?srsltid=AfmBOoqIlZnDAP3sODBO_bdKg9HL7og68pWkqXDSOArksiA94Gne n7oF>](#). Acesso em: 06 nov. 2025.

DESGRANGES, Flávio. *A Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo*. São Paulo: Hucitec, 2006.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

ELIAS, Rodrigo. *O paradoxo de Voltaire*. Jornal O Globo. 22 de jun. de 2014; Opinião. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/opinia/o-paradoxo-de-voltaire-12946552>>. Acessado em: 24 de ago. de 2024.

ESTADÃO. *José Celso Martinez Corrêa vai recontar “Os Sertões”*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 3 mar. 2012. Disponível em <https://www.estadao.com.br/cultura/jose-celso-martinez-correa-vai-recontar-os-sertoes/?srsltid=AfmBOopKEl_we6Afi7FSnNY0z7dTAWmlt2iN-87XXsjKUui93Uw3qRUo>. Acesso em: 27 out. 2025.

GENNEP, Arnold Van. *Os Ritos de Passagem*. 3. ed. Tradução de Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2011.

IMPÉRIO, Flávio. *Depoimentos: Trecho de entrevista - José Celso Martinez Corrêa*. s.d; Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/galeria/505891/510622>>. Acesso em: 24 nov. 2025.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Teatro Oficina pode se tornar patrimônio cultural do país. 22 de jun. de 2010. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/2880/teatro-oficina-pode-se-tornar-patrimonio-cultural-do-pais>>. Acesso em: 01 nov. 2025.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

JUNG, Carl Gustav; FRANZ, Marie-Louise von; HENDERSON, Joseph L.; JAFFÉ, Anieli; JACOBI, Jolande. *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

KANT, Immanuel. *Textos Seletos*. 2 Ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 1985.

KLAFKE, Mariana Figueiró. *O rei da vela: o “aqui e agora” do Teatro Oficina durante a ditadura brasileira*. Dramaturgia em Foco, Petrolina-PE, v. 1, n. 1, p. 125-144, 2017. Disponível em: <<https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/133>>. Acesso em: 7 set. 2025.

KOUDELA, Ingrid D. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MACEDO, José Marcos. *Breve nota sobre a etimologia de Dioniso*. Synthesis (La Plata), v. 19. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S0328-12052012000100003&script=sci_arttext&tlng=en>. Acesso em 15 jan. 2025.

MARTINS, Mariano Mattos (org.). *Oficina 50+: Labirinto da Criação*. São Paulo: Pancron Indústria Gráfica, 2013.

Medéia : As Bacantes / Eurípides. Tradução de Miroel Silveira e Junia Silveira Gonçalves [para Medeia]; tradução de Eudoro de Souza [para *As Bacantes*]. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

MONICK, Eugene, *Falo: a sagrada imagem do masculino*. Tradução: Jane Maria Corrêa. São Paulo: Edições Paulinas, 1993.

MOORE, Rowan. *The 10 best theatres: Epidaurus, Radio City Music Hall*. The Guardian, 11 dez. 2015. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/dec/11/the-10-best-theatres-architecture-epidaurus-radio-city-music-hall>>. Acesso em: 27 out. 2025.

NAGEL, Ernest; NEWMAN, James Roy. *Prova de Gödel*. Tradução: Gita K. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

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

NETO, Nelson Niero. *Da Vinci e Cildo Meireles, dois “artistas cientistas”*. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <<http://www.iea.usp.br/noticias/encontros-3-4-jornada-catedra-olavo-setubal>>. Acesso em 14 jan. 2025.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia: ou Helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NOVAES, Adauto. *Porque Tanta Paixão*. In: NOVAES, Adauto (org.). Os sentidos da paixão. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.11-13.

ORNEVO, Stephanny da Silva; SIQUEIRA, Gabriel Buliani da Silva. *Arcano: O trabalho com arquétipos para desenvolvimento de repertório na criação de personagens a partir os arcanos maiores do tarot*. In: Anais da Jornada de Artes UEMS - JART - Corpora: Repertório artísticos e pedagógicos em diálogos. Anais...Campo Grande(MS) UEMS, 2023. Disponível em: <<https://www.even3.com.br/anais/jart-jornada-das-artes-ato-vi-uems391969/757671-arcano---o-trabalho-com-arquetipos-para-desenvolvimento-de-repertorio-na-criacao-de-personagens-a-partir-dos-arca>>. Acesso em: 02 out. 2024.

OSÓRIO, Luiz Camillo. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: CosacNaify, 2000.

OTTO, Walter F. Dioniso, Mito Y Culto. Tradução: Cristina García Ohlrich. 1. Ed. digital, 2017. Disponível em: <<https://archive.org/details/otto-walter-f-dioniso-mito-y-culto-2017/page/n3/mode/2up>>. Acesso: 20 de fev. de 2025.

PEIXOTO, Fernando. *Jornal da Tarde*, São Paulo, jun. 1968. Apud: SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-at(r)o*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982): Trajetória de uma Rebelião Cultural*. Brasiliense. 1 ed. 1982.

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.

PIRES, E. *Zé Celso e a Oficina-Uzyna de corpos*. São Paulo: Annablume, 2005.

POST, Laurens Van der. *Introdução*. In: NICHOLS, Sallie. Jung e o Tarô—Uma jornada arquetípica. Tradução de Octavio Mendes Cajado. 1 Ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.

REIS, Luis Felipe. José Celso Martinez Corrêa, um xamã teatral contra a queda do céu. O Globo, 24 jan. 2016. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/jose-celso-martinez-correa-um-xama-teatral-contra-queda-do-ceu-18532452>>. Acesso em: 07 abr. 2024.

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. Tradução de Patricia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012. 168 p. (Estudos, 296). ISBN 978-85-273-0942-4.

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. *Cogitar a arquitetura teatral*. Arqutextos, São Paulo, ano 09, n. 104.06, jan. 2009. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/09.104/85>>. Acesso em: 01 nov. 2025.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Razão e paixão*. In: NOVAES, Adauto (org.). Os sentidos da paixão. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 437-467.

SANTOS, Valdemar. *O Bixiga como palco da vida*. *Jornal Folha de São Paulo, Cotidiano*. 09 de nov. de 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0911200326.htm>>. Acesso em: 01 de abr. de 2024.

SCOPEL, Raquel Paiva Dias. *A cosmopolítica da gestação, parto e pós-parto: práticas de autoatenção e processo de medicalização entre os índios Munduruku*. 2014. 211 f. Tese (Doutorado em Antropologia Cultural) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

SEIXAS, Élcio Nogueira. *Borghi em Revista*. São Paulo. Imprensa Oficial, 2008. Coleção Aplauso Perfil, 2008.

SESC SP. *80 anos de José Celso Martinez Corrêa*. Revista SescTV, São Paulo, n. 123, jun. 2017. Disponível em: <https://portal.sescsp.org.br/files/edicao_revista/51e262ca-c086-4826-9f4a-bd3a29171b77.pdf>. Acesso em: 9 nov. 2025.

SILVA, Allan Lourenço da. *Gesamtkunstwerk – A obra de arte total—de richard wagner (1813-1883) e a criação da imagem simbólica no drama o anel do nibelungo*. 2024. 236 f. Tese (Doutorado em Performances Culturais). Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2024.

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: Do teatro ao te-at(r)o*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

SILVA, Isabela Oliveira Pereira da. *"Bárbaros tecnizados": cinema no teatro oficina*. 2007. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-03092007-140545/>>. Acesso em: 18 out. 2025.

TEAT(R)O OFICINA UZYNA UZONA. *Bacantes*. Disponível em: <<https://teatroficina.com/pecas/bacantes/>>. Acesso em: 04 nov. 2025.

VASSOLER, Flávio Ricardo. *O que seria da existência sem as coisas que não existem?* Brasil 247, 15 de dezembro de 2021. Disponível em:

<<https://www.brasil247.com/blog/o-que-seria-da-existencia-sem-as-coisas-que-nao-existem>>. Acessado em: 30 de 04 de 2024.

VEINSTEIN, André. *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. Paris: Flammarion, 1955.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VOGLER, Christopher. *A Jornada do Herói*. Tradução de Ana Maria Machado. 2 Ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1998.

WEBER, M. *A ciência como vocação*: In: Ensaio de sociologia. 5 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. p. 154-183.

WISNIK, José Miguel. *Parecer de José Miguel Wisnik pelo tombamento federal do Teatro Oficina*. 02 mar. 2010. In: Anhangabaú da Feliz Cidade [blog], 19 abr. 2012. Disponível em: <https://anhangabaudafelizcidade.wordpress.com/2012/04/19/parecer-de-jose-miguel-wisnik-pelo-tombamento-federal-do-teatro-oficina-2/>. Acesso em: 02 nov. 2025.

WUO, Ana Elvira. *Clown: “Desforma”, rito de iniciação e passagem*. Tese UNICAMP. Doutorado Campinas, 2016.

ZILO, Daniela Tunes. *A evolução da caixa cênica*. Transformações sociais e tecnológicas no desenvolvimento da dramaturgia e da arquitetura teatral. 2010. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-2762.v0i27p154-173>

Vídeos depoimentos

CÂMARA DOS DEPUTADOS. *Zé Celso: tupy or not tupy, 2015*. YouTube, 10 mai. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FXaZHZASPRI>>. Acesso em: 30 abr. 2023.

CENTRO CULTURAL VALE MARANHÃO. *Horizonte Aberto – Oficina de Zé Celso: O Teatro – Zé Celso* [vídeo]. YouTube, 28 fev. 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7bAIMHm9iU4>>. Acesso em: 23 nov. 2025.

CULTSP PLAY. *Zé Celso | Festival #CulturaEmCasa*. YouTube, 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qKoBfcIdyos>>. Acesso em: 19 maio 2025.

ESTADÃO. *O infinito Zé Celso completa 80 anos*. YouTube, 2017. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=TTTH1rJC1zM>>. Acesso em: 10 maio 2025.

ITAÚ Cultural. *Camarim em Cena com Renato Borghi*. YouTube, 04 de jul. de 2020. 50m58s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VTTE51Ev2iE>>. Acessado em: 23 de set. de 2024.

ITAÚ CULTURAL. *Reforma do Oficina - Ocupação Zé Celso (2009)*. You Tube. 18 de set. de 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iDg5Z0FDcKk>>. Acesso em: 01 nov. 2025.

JUNGLE, Tadeu; CESAR, Elaine. *Evoé! – Retrato de um antropófago* [filme]. YouTube, 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P6mcoxstd2o>>. Acesso em: 04 nov. 2025.

MEMORIAL ÍTALA NANDI. Ítala Nandi e Zé Celso falam sobre Na Selva das Cidades. YouTube, 2024. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=SvqZQcS1_Hc>. Acesso em: 29 de jul. de 2025.

MIGUEL FERNANDES JR. *Teatro Oficina - De fora para dentro - Documentário*. Direção: Miguel Fernandes. Produção: Camila Ferraz, Denise H. de Lima, Hélcio Lima, Karina Giglio, Miguel Fernandes e Wedna Freire para o curso de Cinema Digital da Universidade Metodista de São Paulo em 2009. YouTube, 19 de ago. de 2022. 20m14s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=F-4ZjG7gSBs>>. Acessado em: 23 de set. de 2024.

SESCTV. *Teatro e Circunstância: Paradigmas - Teat(r)o Oficina Usyna Uzona*. YouTube, 06 de ago. de 2014. 53m56s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5IoiRyw2IU0>>. Acessado em: 24 de set. de 2024.

SOCIEDADE DOS DOCUMENTARISTAS BRASILEIROS. *Documentário - Tropicália (2012)*. YouTube, 2021. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=iEfgEjNrThA>> Acesso em 20 jun. 2025.

TEATRO OFICINA UZYNA UZONA TV UZYNA. *Seis décadas de cena radical brasileira #02 Renato Borghi*. YouTube, 26 de ago. 2016a. 3h19m57s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xs_sclBdBmY>. Acessado em: 22 de set. de 2024.

Figuras

ABITARE. *Arte e dittatura in Brasile: una mostra a San Paolo – gallery*. Abitare, 28 out. 2018. Disponível em: <<https://www.abitare.it/it/gallery/eventi/arte-dittatura-brasile-mostra-san-paolo-gallery/?foto=10#gallery>>. Acesso em: 24 nov. 2025.

AFFONSO, Isadora Vidal Pinotti. Zé Celso versus Silvio Santos: A teatralização da disputa pelo espaço urbano. 2019. 326p. Dissertação (mestrado). Instituto de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Carlos, 2019.

BONONI, José Gustavo. *Resistência e transgressão: a potência política do desbunde nas expressões artísticas do grupo Teatro Oficina de São Paulo (1967–1972)*. 2018. 487 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/bitstream/handle/1884/54869/R%20-%20T%20-%20JOSE%20GUSTAVO%20BONONI.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 24 nov. 2025.

BLOG DO ZÉ CELSO. *Teatro Oficina: 53 anos*. 15 ago. 2014. Disponível em: <<https://blogdozelcelso.wordpress.com/2014/08/15/teatro-oficina-53-anos/>>. Acesso em: 22 nov. 2025.

CINEMATECA BRASILEIRA. *Terra em Transe*. Disponível em: <<https://cinemateca.org.br/filmes/terra-em-transe/>>. Acesso em: 22 nov. 2025.

CINEMATECA CINEMA & INVENÇÃO. *O Rei da Vela – (1982) José Celso Martinez Correa & Noilton Nunes*. YouTube, 12 mar. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Pa0A30xt0Y0>>. Acesso em: 24 nov. 2025.

CULTURALVAIVAI. *Pôster da peça “Vento Forte Para Papagaio Subir” - 1.958*. Instagram. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/DF8pskVs81p/>>. Acesso em: 21 nov. 2025.

EURÍPIDES; HIRSCH, Katherine; ASSUNÇÃO, Denise; MARTINÊS, José Celso; DRUMMOND, Marcelo. *As Bacantes*. São Paulo: [s.n.], 1987. 166 p. Documento em PDF de acervo pessoal.

FOLHA. *O Rei da Vela* — Fotografia. *Galeria UOL*. 19 out. 2017. Disponível em: <<https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1581707482167698-o-rei-da-vela>>. Acesso em: 22 nov. 2025.

INSTITUTO ANTÔNIO CARLOS JOBIM. *Roda Viva – revista da peça no Teatro Ruth Escobar*. 1968. Revista (impresso, 28 p.). Acervo Chico Buarque / Instituto Antônio Carlos Jobim. Disponível em: <<https://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/2383>>. Acesso em: 24 nov. 2025.

INSTITUTO AUGUSTO BOAL. *Fogo Frio 2*. Acervo Augusto Boal. Disponível em: <<https://acervoaugustoboal.com.br/busca>>. Acesso em: 21 nov. 2025.

IMAGES VISIONS. *Caetano Veloso e o Parangolé*. Blog, 17 set. 2019. Disponível em: <<https://imagesvisions.blogspot.com/2019/09/caetano-veloso-e-o-parangole.html>>. Acesso em: 23 nov. 2025.

IMPÉRIO, Flávio. *Artes Cênicas*. Disponível em: <<http://flavioimperio.com.br/area/468802>>. Acesso em: 22 nov. 2025.

ITAÚ CULTURAL. *Ocupação Zé Celso: Tropicália*. 2009. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/ze-celso/tropicalia/>>. Acesso em: 22 nov. 2025

KON, Nelson. *Teatro Oficina*. São Paulo: Nelson Kon. Disponível em: <<https://www.nelsonkon.com.br/teatro-oficina/>>. Acesso em: 21 nov. 2025.

MEMORIAL DA DEMOCRACIA. *Resistência cultural: teatro*. 2015-2017. Disponível em: <<https://memorialdademocracia.com.br/resistencia-cultural/teatro>>. Acesso em: 24 nov. 2025.

MEMORIAL DA DEMOCRACIA. *Passeata dos Cem Mil afronta a ditadura*. s.d. Disponível em: <<https://memorialdademocracia.com.br/card/passeata-dos-cem-mil-afronta-a-ditadura>>. Acesso em: 24 nov. 2025.

O GLOBO. *Vida e obra de Odete Lara em fotos*. O Globo, 4 fev. 2015. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/vida-obra-de-odete-lara-em-fotos-15240401>>. Acesso em: 24 nov. 2025.

SESC São Paulo. *Coleção Lina Bo Bardi* Edições Sesc São Paulo. Portal SESC SP. Disponível em: <<https://portal.sescsp.org.br/online/edicoes-sesc/convidar-modal.action?id=820>>. Acesso em: 14 dez. 2025.

TEATRO OFICINA UZONA UZYNA. *TEAT(R)O Oficina encerra temporada de visitas guiadas no dia 19/10!* Instagram: @oficinauzynauzona. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/DPoGIkfjZC/>>. Acesso em: 24 nov. 2025.

TEATRO OFICINA UZYNA UZONA TV UZYNA. *2020 – Vento Forte para um Papagaio Subir (Espetáculo Completo) - Teat(r)o Oficina*. YouTube, 2020a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zmx9vigJtAk>>. Acesso em: 21 nov. 2025.

TEATRO OFICINA UZYNA UZONA TV UZYNA. *BACANTES – segundo ato [1/3] – Teatro Oficina* [vídeo Box DVD 2009]. YouTube, 29 mai. 2020b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=g0lWzRxWH6w&list=PLZSqh9q7LJyG6NzPNXowpvGHFBOh9OuSD&index=4>>. Acesso em: 23 nov. 2025.

TEATRO OFICINA UZYNA UZONA TV UZYNA. *BACANTES – segundo ato [2/3] – Teatro Oficina* [vídeo]. YouTube, 29 mai. 2020c. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=H1UwI2Evez0&list=PLZSqh9q7LJyG6NzPNXowpvGHFBOh9OuSD&index=2>>. Acesso em: 23 nov. 2025.

PRIMEIRO TEATRO. *Teatro brasileiro contemporâneo*. Disponível em: <<https://primeiroteatro.blogspot.com/2015/08/teatro-oficina-o-teatro-oficina-surgiu.html>>. Acesso em: 21 nov. 2025.

SANTOS, Joel Rufino dos. *Marinho, o Marinheiro*. Adaptação de Sonia Robatto. Ilustrações de Michele. Música de Gilberto Gil. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1982. (Coleção Taba, fascículo 1/40).

SESC-SP. *Coleção Lina Bo Bardi*. Portal Edições Sesc, Sesc São Paulo. Disponível em: <<https://portal.sescsp.org.br/online/edicoes-sesc/convidar-modal.action?id=820>>. Acesso em: 24 nov. 2025.

SOCIEDADE DOS DOCUMENTARISTAS BRASILEIROS. *Filme – Terra em Transe (1967)*. YouTube, 6 set. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LvVK6EZtJEo>. Acesso em: 23 nov. 2025.

TEATRINE TV. *O maior de seu tempo: Zé Celso morre aos 86 anos — imagem 6*. São Paulo, 06 jul. 2023. Disponível em: <https://www.teatrinetv.com.br/vida-de-artista/o-maior-de-seu-tempo-ze-celso-morre-aos-86-anos/15588/#slide6>. Acesso em: 21 nov. 2025. Arquivo do autor.

TEATRO OFICINA (São Paulo). *Programa de O Rei da Vela*. São Paulo: Teatro Oficina, 1967.

TEATRO OFICINA UZYNA UZONA TV UZYNA. *Bacantes AO VIVO – Teatro Oficina* [vídeo; não listado]. YouTube, 12 nov. 2016b. Arquivo do autor.

TEATRO OFICINA UZYNA UZONA. *Postagem de 12 jun. 2014*. Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DNV8GVCNdV3/?img_index=2>. Acesso em: 22 nov. 2025.

VALENTINI, Daniel Martins. *Entre a censura e a desordem fecunda: a constituição do Teatro Oficina (1961-1970)*. 2011. 191 f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/12657/1/Daniel%20Martins%20Valentini.pdf>>. Acesso em: 21 nov. 2025.

VIDAL, Felipe. “Bacantes” (*The Bacchae*) In *The Best Theater In the World*. *The Theatre Times*, 25 fev. 2017. Disponível em: <<https://thetheatretimes.com/bacantes-bacchae-best-theatre-world/>>. Acesso em: 21 nov. 2025.

VITRUVIUS. *Entrevista 095.01: Oficina: do teatro à cidade (parte 2)*. Vitruvius, Ed. Romano Guerra, ano 24, n. 95, p. 4. jul. 2023. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/24.095/8840?page=4>>. Acesso em: 21 nov. 2025.

YUMPU. *Bacantes: programa de espetáculo, 1996*. São Paulo: Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, 1996. Disponível em:

<<https://www.yumpu.com/pt/document/view/13007394/programa-de-bacantes-1996-pdf-30-pgs-9-mb-uol>>. Acesso em: 21 nov. 2025.