



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i2p145-169

O Oficina

Em defesa de Baco contra seus admiradores: gozo e política no teat(r)o oficina

Bacchus defended against his devotees: enjoyment and politics in teat(r)o oficina

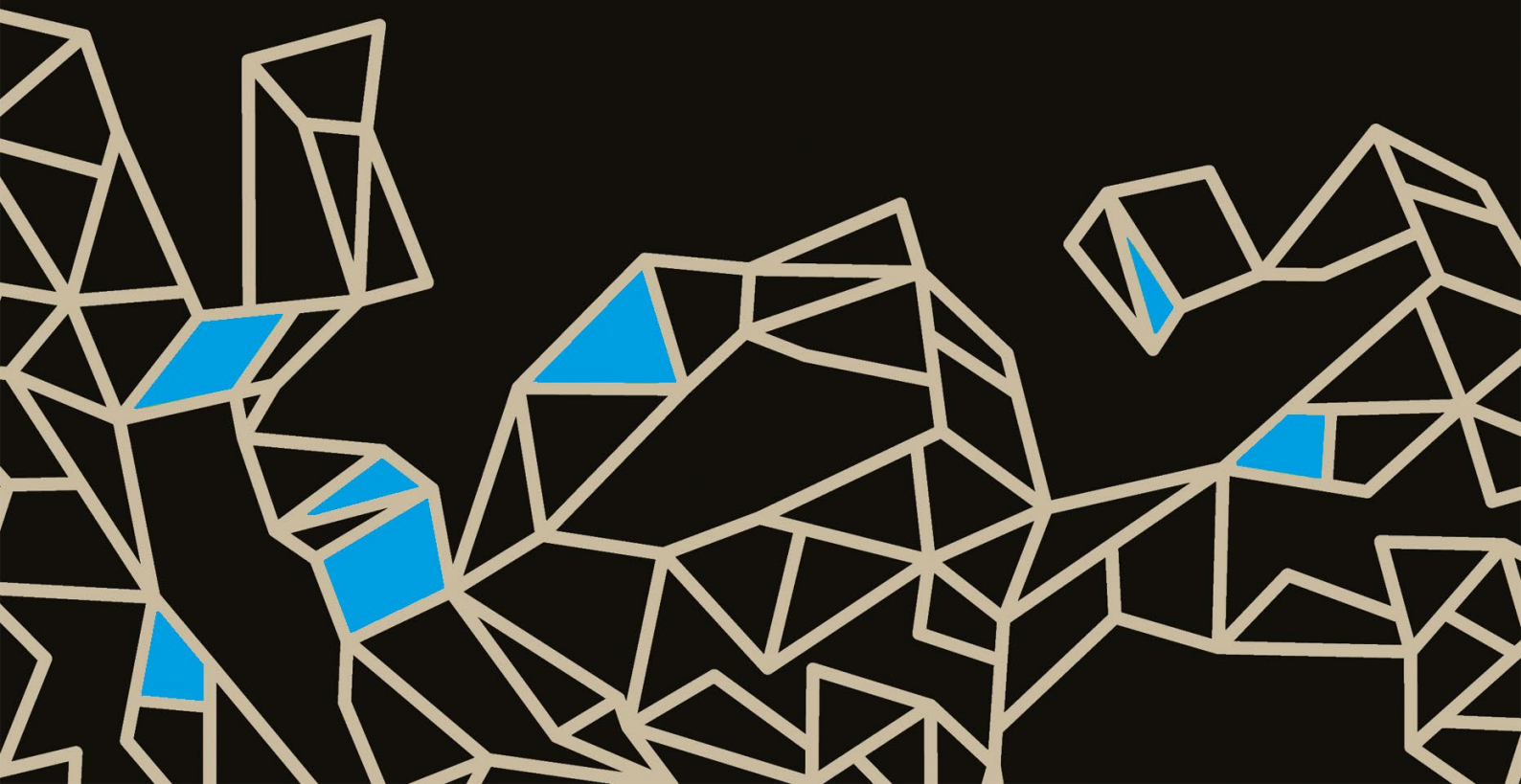
Artur Sartori Kon

Artur Sartori Kon

Doutorando pelo Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP)

Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), processo nº 2017/04905-9

Ator, dramaturgo e encenador, integrante da Cia. de Teatro Acidental



Resumo

O presente ensaio visa analisar e confrontar duas obras que poderiam ser consideradas modelos ou manifestos do Teatro Oficina: *Bacantes* (1996) e *O banquete* (2009). Interpretando-as como um díptico, isto é, iluminando e suplementando uma com a outra, acreditamos ser possível absorver e superar as leituras mais habituais do trabalho de Zé Celso Martinez Corrêa, as quais se restringem à adesão ou recusa totais, e por isso muito simplistas, de seu projeto poético-político.

Palavras-chave: Teatro brasileiro, Teatro Oficina, Estética e política, Psicanálise e política.

Abstract

This essay aims at analyzing and comparing two works that may be considered models or manifests by Teatro Oficina: *Bacantes* (1996) and *O banquete* (2009). Interpreting them as a diptych, that is, as illuminating and supplementing each other, we believe it is possible to absorb and surpass the most usual readings of Zé Celso Martinez Corrêa's work, which are limited to a total, and therefore too simplistic, adherence or refusal of his poetic-political project.

Keywords: Brazilian Theatre, Teatro Oficina, Aesthetics and Politics, Psychoanalysis and Politics.

Quem és? Perguntei ao desejo.
Respondeu: lava. Depois pó. Depois nada.
Hilda Hilst, *Do desejo*

Se estivemos, durante quase todo o ano de 2020, impossibilitados de ir aos teatros para descobrir novas peças, tivemos a possibilidade praticamente inédita de retornar a antigos trabalhos de diversos artistas e grupos que disponibilizaram on-line parte de seu acervo de gravações, gratuitamente, como contribuição para o enfrentamento desse difícil período de quarentena. O caráter contraditório dessa oportunidade – ao mesmo tempo verdadeiramente interessante e claramente limitada – é levado ao extremo no caso do Teat(r)o Oficina, que desde março apresentou mais de dez obras na TV Uzyna, seu canal do YouTube, como parte de uma campanha pedindo

doações para ajudar o grupo a sobreviver aos meses sem poder se apresentar. A princípio, parece completamente absurdo assistir por vídeo a essas peças já clássicas, sem poder participar da celebração coletiva e presencial que as caracteriza. Não obstante, desde muito antes dessa pandemia o grupo já fazia transmissões virtuais de suas apresentações, incluindo a possibilidade de fruição à distância e mediada pela tela como possibilidade de experiência estética plena e não apenas como paliativo em uma situação excepcional (o grupo agora prepara trabalhos especialmente para a fruição à distância, peças radiofônicas ou teatro filmado: uma versão de *Esperando Godot* prevista para estrear em breve (SÁ, 2020).

A partir dessa ambiguidade, seria mesmo produtivo pensar numa divisão entre duas possíveis posições do espectador diante de um trabalho do Oficina: a participação ativa ou a recepção passiva, esta segunda podendo se dar no conforto da casa ou no próprio teatro, onde há sempre alguns espectadores mais tímidos que, antes mesmo de a peça começar, já buscam lugares mais protegidos nas fileiras de trás ou nos andares de cima, enquanto outros, é claro, preferem chegar cedo para garantir seus lugares bem à frente, de modo a propiciar sua entrada na cena-festa. Tal separação também poderia ser extrapolada para falar sobre a imagem e repercussão do Oficina para fora das paredes do teatro, como um dos coletivos artísticos mais importantes e conhecidos do país (e inclusive fora dele). Assim, temos de um lado um respeito e um apreço crescentes em relação à trajetória e à importância simbólica do grupo e seu diretor, tornados praticamente obrigatórios por quem quer que pretenda ter um repertório cultural mínimo e atualizado – a recente retomada de três encenações históricas, desde *Bacantes* (originalmente de 1996, reestreada em 2017), mas sobretudo *O rei da vela* (de 1967, reapresentada em 2017) e *Roda viva* (de 1968, recriada em 2018), sob a chancela do Serviço Social do Comércio (Sesc), serviu para reforçar essa confirmação do Oficina no mais alto patamar do cânone teatral brasileiro. Do outro lado, há ainda um fantasma assombrando certo público que prefere não assistir às peças, nem mesmo para confirmar suas opiniões já decididas: o fantasma de um teatro não apenas obscuro, mas sobretudo agressivo e impositivo. Em ambos os casos, o Oficina talvez seja o único coletivo teatral brasileiro



sobre o qual um público leigo, que não acompanha a produção cênica do país, tem informações, opiniões e – talvez mais que tudo – fantasias.

Mas a recusa aos trabalhos do Oficina não vem apenas de moralistas conservadores de direita, como talvez se pudesse imaginar; muito pelo contrário, ela marca uma crítica de esquerda que vem se atualizando desde a década de 1970. Anatol Rosenfeld (1996, p. 56-57) associava o teatro de Zé Celso a uma violência irracional “desligada da ‘exatidão sociológica’ e, possivelmente, da validade artística e da interpretação profunda da realidade”, redundando num “teatro neoculinário” cuja base seria “uma situação morna de conluio sadomasoquista, [pois] o público burguês acaba saindo sumamente satisfeito, agradavelmente esbofetado, purificado de todos os complexos de culpa e convencido do seu generoso liberalismo”. A Roberto Schwarz (1978, p. 85) incomodava que o trabalho do Oficina fosse “ambíguo até a raiz do cabelo”, constituindo “uma resposta radical [...] à derrota de [19]64; mas [que] não era uma resposta política”, resultando em “um passo atrás”, um teatro “moral e interior à burguesia”, reatando “com a tradição pré-brechtiana cujo espaço dramático é a consciência moral das classes dominantes”. Retomando essa tradição diante do retorno de Zé Celso à cena paulistana na década de 1990, Sérgio de Carvalho (1998) acusava a “vertente anarco-erótica da cena que se disseminou como praga”, trazendo “a refutação da palavra, subitamente tornada coercitiva”, a “idolatria do corpo” e uma “teatralização do desejo” que de algum modo era lida como “ficção de um indivíduo isolado” e “impermeável ao outro”, sintoma da “estagnação de uma forma impositiva que normatizava a desrepressão libertadora” – se a análise não deixa de trazer rico material para a reflexão, como veremos adiante, o ataque à “crescente homoerotização da cena” e ao suposto “culto personalista do próprio rabo” da parte de Zé Celso acaba revelando um fundo moralista e potencialmente conservador na posição do crítico e diretor brechtiano. Carvalho, ademais, vem formando uma terceira geração de críticos, como o pesquisador Paulo Bio Toledo (2018, p. 117), para quem a forma cênica proposta pelo Teatro Oficina, se “um dia teve consequências e reverberações revolucionárias, vira mais um produto no velho escaninho da cultura e mal resiste à formatação como mercadoria, embora creia que ainda tenha poder de tensão”.

Mas não falta, é claro, quem se contraponha a essa leitura, defendendo o projeto poético e político do Oficina¹. Contra Rosenfeld, o próprio Zé Celso (LOPES; COHN, 2008, p. 200-201) considera a si e ao seu trabalho como “profundamente racional”, explicando que “a razão aí não é a do colonizador”, e afirma que “o irracionalismo vem exatamente da concepção acadêmica positivista, colonizada”, segundo a qual “tudo o que não está naquele padrão de racionalidade é irracional”. O artista e pesquisador Biagio Pecorelli Filho (2014, p. 89), discutindo diretamente a já mencionada (má) fama do Oficina “não só de um teatro nudista e sexualizado, como também de um teatro selvagem, onde o público pode ser a qualquer momento arrancado de sua poltrona e despido em cena”, vê aí “menos uma verdade do que uma hipérbole do teatro civilizado e da sociedade de consumo que o engendra”, correspondendo à postura de quem diz “quero consumir mas não quero ser transformado substancialmente por aquilo que consumo”. Nesse sentido, o trabalho de Zé Celso promoveria “uma outra luta política: a luta pelo direito dos corpos de gozarem juntos, livremente, dentro e fora do acontecimento teatral”, questionando “os limites do teatro – principalmente a ideia de quarta-parede – [...] equiparados aos limites impostos ao corpo pelo Estado, pela Igreja, pela Escola, pela Família, pelo Mercado” (PECORELLI FILHO, 2014, p. 90). Nesse sentido, “a poética do gozo que constitui um dos traços mais marcantes de sua ciência amorosa e teat(r)al” (PECORELLI FILHO, 2014, p. 11), a aposta no “amor, comilança, masturbação, preguiça, liberdade, sexo, drogas, samba, carnaval, candomblé e futebol”, traria “a possibilidade desse ‘poder transformador da performance’ ser acionado [...] a partir de um corpo que samba, sorri e opta radicalmente pela alegria” (PECORELLI FILHO, 2014, p. 32). Em suma, seria o caso de ir além de “uma fama que, como qualquer fama, oculta a complexidade dos sujeitos; fama esta propiciada, de um lado, pelos intempestivos discursos de José Celso, e de outro, com a licença da paráfrase, pela ‘ira racional’ de Anatol” (PECORELLI FILHO, 2014, p. 179). De fato, detratores e entusiastas do Oficina com frequência

1 É notável o trabalho crítico de Celso Favaretto (2019, p. 43), que dos anos 1970 até hoje vem respondendo às críticas ao tropicalismo e à contracultura (incluindo o Oficina de então), mostrando neles uma “expressão artística, marcada pela ambivalência, em que o político não está ausente, embora deslocado”. Ver também Favaretto (2007).



tomam seu repertório como uma grande unidade, sem diferenciar e analisar concretamente cada obra, mas julgando-as sobretudo a partir das declarações do diretor em textos e entrevistas. Parecem mesmo ter uma visão muito semelhante – e superficial – sobre o grupo, mudando apenas o juízo de valor. Eis onde é preciso intervir, portanto.

Nesse sentido, seria o caso de admitir que a divisão que tentei traçar até aqui informa também minha própria experiência de espectador das peças do Oficina. E isso desde seu início forçadamente tardio: conforme estreavam as diversas partes da obra monumental *Os sertões*, nos primeiros anos deste século XXI, eu, ainda um adolescente cada vez mais interessado nas artes cênicas como experiência estética e possível futura graduação universitária e carreira profissional, tinha cada vez mais desejo de ir assistir àquelas peças que já se anunciavam marcos na história do teatro brasileiro, sem contudo jamais conseguir companhia para assisti-las – fosse por causa desse fantasma criado em torno da imagem do Oficina, fosse por simples preguiça diante das horas e horas a serem enfrentadas. Mesmo nas aulas do bacharelado em Artes Cênicas, que cursei a partir de 2006, tínhamos ao mesmo tempo seminários sobre o grupo como referência histórica inescapável – mas limitada ao seu passado dos anos 1960 e 1970 – e diversos comentários preconceituosos sobre as produções dessa nova fase. Foi apenas em 2009, já no último ano do curso, que entrei pela primeira vez no prédio projetado por Lina Bo Bardi, para assistir a *O banquete*. Se aquele trabalho me impactou de modo indelével, movendo-me a retornar para aquele espaço a cada nova estreia, não foi com total e irrestrita aprovação que me dispus a acompanhar essa trajetória: frequentemente aquilo que eu via me impactava de forma negativa, parecendo mesmo corroborar as críticas tantas vezes lançadas contra o Oficina. Sobretudo, eu me sentia repellido por uma aderência (que me parecia completa e cega, excessiva) de uma parcela do público à celebração proposta pelos artistas, a ponto de não demonstrarem grande interesse pelo **teatro** que se apresentava à sua frente, como se apenas aguardassem o momento de pular para dentro da cena e consumir os prazeres prometidos na compra do ingresso. Tal impressão se fez mais forte em 2017, no SESC Pompeia, quando assisti a *Bacantes*. É por aí que começarei, portanto.

Quem goza mais?

Se eu disser que o desejo é Eternidade
Porque o instante arde interminável
Deverias crer? E se não for verdade
Tantos o disseram que talvez possa ser.
Hilda Hilst, *Do desejo*

A versão de Zé Celso para a tragédia de Eurípides é, provavelmente, a obra mais marcante da atual fase do Oficina. Serve-lhe mesmo quase como manifesto, ou ainda, nas palavras do próprio diretor (LOPES; COHN, 2008, p. 161), como “peça-modelo”, devido a sua apresentação do “rito de origem do teatro”². “Meu projeto atual”, continua ele, “tem como fundamento *As bacantes*. Dionísios, o segundo nascimento do teatro. Dionísio, aquele que nasce duas vezes, duas portas. Fui buscar num mito de 3000 anos a força para o trópico, para o novo nascimento do teatro” (LOPES; COHN, 2008, p. 183). O deus “da festa, da fartura e do teatro” vinha para “superar um impasse da história do Oficina”, efetuando “a superação do mito que representava o próprio Oficina”, qual seja, o de Prometeu, “aquele que roubou o fogo dos deuses e depois ficou amarrado, preso, [...] nesta posição de oprimido, de teatro do oprimido” (LOPES; COHN, 2008, p. 189). Justamente por isso o trabalho teria demorado tanto para estrear: foram treze anos de processo de criação – tanto que só veio a público depois de *Ham-Let* (também disponível on-line), que acabou tomando seu lugar na reinauguração do prédio da rua Jaceguai, em 1993.

Se o texto grego começa com uma longa fala do próprio Dionísio, narrando sua origem e explicando seus motivos para as ações que se seguirão (EURÍPIDES, 2005, p. 205-207), na versão de Zé Celso o deus é evocado e em seguida a história é cantada e encenada por todo o elenco, desde o nascimento de Zeus e sua relação com uma mortal, Semelle, que “descobre o gozo pela primeira vez” e começa a gestar

2 “Bacantes exercerá na história de Jaceguai uma função definitiva, elevada à condição de protoespetáculo do grupo. Será uma fonte inesgotável para a cena e um centro permanente de irradiação dramaturgica, figurando nas entrelinhas de grande parte dos espetáculos seguintes do grupo a partir dos anos [19]90” (PECORELLI, 2014, p. 90).



um filho divino³. A enciumada esposa do rei dos deuses, Hera, interroga Tirézias (interpretado pelo próprio diretor) sobre “quem goza mais”: entre o homem e a mulher, o sábio não hesita em apontar a mulher como aquela que teria “dez vezes mais” prazer; já entre “a imortal e a mortal, a esposa legítima ou a amante, Hera ou Semelle”, ele se vê forçado a dizer a inconveniente verdade: “Semelle goza mais”. Por essa sinceridade, a deusa o amaldiçoa: “Você vê demais”, diz, “Daqui pra frente, não vai enxergar mais nada”, dando a deixa para um blecaute no teatro. Seu esposo, porém, completa: “Mas vai ver tudo”; ao que “a Luz retorna milagrosa e lenta”, como indica a rubrica, “com cânticos corais da sonoplastia, iluminando diretamente os rostos dos presentes no público ao mesmo tempo que as cortinas de Tule das Arquibancadas abrem-se e trazem o fascínio do primeiro momento de contracenação direta silenciosa entre o público e o Tyazo Bacantes & Sátyros”. Esse momento, em que desaba a quarta-parde materializada nas cortinas translúcidas, é chave para compreender não apenas a peça, mas todo o projeto poético e político do Oficina: a plateia desse “te-ato”, identificada a Tirézias-Zé Celso, trocaria a posição de espectador distanciado pela de participante que **vê sem a mediação de representações**.

E, no entanto, **a representação teatral continua** – talvez porque haja verdades que apenas a ficção alcança. Hera inculca em Semelle uma ideia perigosa: “Zeus te ama mortal, só”, e reservaria a Hera o melhor, “seu amor imortal”. Declarando querer “todos: o mortal, o imortal, o bestial!”, a humana confronta o amante divino: “quero ser adorada por um deus, com amor imortal”. Mesmo ouvindo que “o melhor amor que existe é o mortal”, ela insiste, dizendo que o filho que tem no ventre “precisa do Divino Pai tocando de Divino sua mãe”. “É perigoso”, alerta Zeus, mas Semelle rima e rebate: “Mas é gozozo”. “No gozo”, canta o coro, “o raio alado de Zeus parte a barriga de Semelle, que no último ‘aiiiiiiii’ pare prematuro o menino, dando à luz”, e Tirézias completa:

3 Para nossa reconstituição de *Bacantes*, que obviamente não pode estar à altura da riqueza do espetáculo, focando algumas cenas-chave para a discussão que propomos, contamos com um roteiro (cuja grafia por vezes idiossincrática seguimos aqui, por vezes alterando a pontuação para ganhar fluidez nas citações) gentilmente cedido pela artista do grupo Carina Iglesias, a quem agradecemos, bem como com duas gravações da peça disponíveis em [youtube.com/uzonauzyna](https://www.youtube.com/uzonauzyna).

“e perde a luz na brasa do tesão de Zeus.” O pai termina de gestar o filho na própria coxa, até ele nascer pela segunda vez. Assim, já nesse “párodo” (entrada do coro, aqui anterior até mesmo ao prólogo), no mito da origem do deus Dionísio, que será patrono do teatro – ou desse teat(r)o – somos introduzidos a algo que ultrapassa a alegre pulsão de vida com que muitos identificam o trabalho do Oficina: um “excesso que é ao mesmo tempo apaziguamento da falta e sede inextinguível, remédio e veneno”, e que recebeu de pensadores como Georges Bataille e Jacques Lacan, para diferenciá-lo do mero prazer, justamente o nome de gozo (DUMOULIÉ, 2007). Nem por isso deixa de ser motivo de celebração.

Só agora, depois de quase uma hora de peça, chegamos ao Prólogo, com o discurso do próprio Dionísio (ou Dyonyzios), interpretado por Marcelo Drummond⁴. Ele chega a Tebas, terra de sua mãe, onde pune as irmãs de Semelle (aqui mulheres de sociedade, respeitáveis e cristãs) por duvidarem da origem divina do sobrinho, enlouquecendo-as e fazendo-as ingressar no seu séquito de bacantes. E anuncia: “esta cidade, **queira ou não queira**, vai ter de aprender o quanto custa desprezar a Orgya”; não estamos, como podíamos imaginar, no campo das relações sexuais voluntárias e consensuais (mesmo se Tirézias diz que “até na Orgya mulher que é mulher só faz o que quer”), mas no das forças irresistíveis. Somos então apresentados ao seu primo e antagonista Penteu, filho de Agave e, como ela, descrente do novo deus. É o novo detentor do poder, sucedendo a Kadmos, pai de Agave e Semelle. No roteiro de setembro de 2016, surge a informação de que ele “deu um golpe” no avô, identificando-o ao então presidente Michel Temer (empossado em 31 de agosto daquele ano após o impeachment de Dilma Rousseff); o bordão “acelera Tebas” o aproximava do então candidato a prefeito de São Paulo, João Doria, cuja campanha tinha o slogan “acelera SP”⁵.

4 É forte a identificação do ator com a personagem no trabalho do grupo, e ele a repetirá em outras peças. “Em 1987 ocorreria o fator mais decisivo para a refundação do Teatro Oficina: o encontro de Zé Celso com Marcelo Drummond. O diretor do Oficina atribui sua fortuita trombada com seu mais novo ator e diretor ao atendimento de seus rituais de candomblé: ‘Estávamos no Ponto Nada. Mas havia chegado o que eu buscava. Tinha feito um trabalho muito forte de Candomblé para que surgisse Dionisios’” (ZÉ CELSO apud SOUSA, 2013, p. 152).

5 Em 2018, contra a eminente eleição de um presidente de extrema-direita, “as mulheres do Oficina lançaram um vídeo” a favor do movimento #ELENÃO e contra Jair Bolsonaro, “cantando uma música de bacantes” que “convocava Dioniso e as bacantes para estraçalharem Penteu” (AZEVEDO, 2018, p. 76-77).



Essa associação da personagem grega à direita política brasileira em (ilegítima) ascensão dificulta qualquer identificação do público que acompanha o Oficina (majoritariamente de esquerda, sem dúvida) com Penteu; sua franca vilanização é reforçada pela elocução raivosa do ator Fred Steffen, ofendendo os que celebram Dionísio com palavras grosseiras, homofóbicas e “velhofóbicas”, insistindo em demonstrações de poder e na imposição da ordem pela violência, sem se deixar convencer pela razoabilidade dos argumentos de Tirézias e Kadmos. Pois, diz Zé Celso (LOPES; COHN, 2008, p. 189),

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.

À plateia resta apenas, nos vários “duelos” que estruturam a dramaturgia opondo os poderosos primos, tomar o lado do coro de bacantes, de quem “aprendeu que pode viver só por gostar, só por saber, só por viver”, contra quem “é louco de não saber adorar, e de nem querer saber, ser feliz”. Talvez venha daí a impressão de que a participação na cena-festa do Oficina é compulsória: quem não quer entrar no palco-passarela e se entregar aos beijos e carícias da celebração arrisca receber olhares de reprovação e mesmo vaias, sendo identificado com as encarnações (reais e ficcionais) do conservadorismo que a peça denuncia. O auge será, é claro, a já célebre cena do estraçalhamento do boi – um espectador eleito, despido e paramentado com uma cabeça de boi-bumbá e “devorado” pelas bacantes – prenunciando a morte de Penteu. Embora, como conta Azevedo (2018, p. 86), a aceitação por parte do escolhido fosse comum, “os casos de recusa eram seguidos de vaias”, mas “logo aparecia um voluntário ao posto” (já ocuparam esse posto “personalidades como Caetano Veloso, Marcelo Jeneci, e aqueles considerados os mais belos homens da plateia”); com o que o coro mostraria “seu poder de tirar o público da posição passiva”. Para Pecorelli Filho (2014, p. 88) não podemos “saber onde termina o desejo” do espectador “de comungar o rito nos oferecendo sua nudez e onde começa o seu constrangimento em ter que sustentar publicamente a sua ‘caretice’, ou mesmo onde terminaram

suas forças físicas para resistir à ação” que tanto viola quanto endeusa seu corpo; assim o ritual seria “levado às últimas consequências físicas e morais” (PECORELLI FILHO, 2014, p. 89). Erika Fischer-Lichte (2014, p. 84) enfatiza a “festividade e celebração comunal” nessa cena em particular e na peça de modo geral, louvando “o estabelecimento de uma nova ordem utópica que não exclui ninguém” (FISCHER-LICHTE, 2014, p. 86).

Mas como pode ser assim, se o assassinato de Penteu – morto pela própria mãe, cega pela loucura dionisíaca e integrada às bacantes – é o desfecho para o qual toda a ação caminha? E o próprio ex-rei Kadmos, velho devoto de Dionísio e amigo de Tirézias, com quem simpatizamos desde o início, é assim punido desmedidamente, uivando de dor e se queixando de que “Esse deus pode até estar fazendo justiça, mas castigou duro demais!” Dessa vez, nota a eminente teatróloga, “os espectadores não participavam” exceto pelos eventuais aplausos, e logo “silenciavam, ficavam quase imóveis e claramente muito envolvidos emocionalmente”, pareciam mesmo horrorizados “ao se tornarem testemunhas involuntárias”, de algum modo cúmplices do assassinato (FISCHER-LICHTE, 2014, p. 85). O crítico Nelson de Sá (1996) chega a dizer que, depois da cena “aterradora e definitiva” em que Agave acorda para o que fez, “Dionísio, quem poderia imaginar, sai de ‘Bacantes’, da peça prometida, derrotado” – o que, diante de todos os outros relatos, com certeza parece um exagero. Pois a vilanização ao longo de toda a peça de Penteu e de suas três tias, caricatura de uma elite autoritária e reacionária, termina por justificar previamente o horror da conclusão, que assim acaba mitigado. Mas, se é assim, o sentimento trágico pareceria não ter lugar na “TragyKomédiaOrgya” do Oficina, que ficaria reduzida à pura afirmação, à total integração, à comunidade orgânica sem dissenso ou diferença.

Que venham todos

desejo é um Todo lustroso de carícias
Uma boca sem forma, um Caracol de Fogo.
desejo é uma palavra com a vivez do sangue
E outra com a ferocidade de Um só Amante.
desejo é Outro. Voragem que me habita.
Hilda Hilst, *Do desejo*



Mas o que há de errado, afinal, em afirmar o prazer e a pulsão de vida, integrando em uma comunidade todos os presentes, todos os participantes, sem separar quem age e quem assiste?

Poderíamos, em primeiro lugar, questionar se e como a inclusão geral e irrestrita opera de fato na obra. “Que venham messiânicos”, dizia Zé Celso (LOPES; COHN, 2008, p. 194-195) à época da estreia, “que venha o candomblé, que venham espíritas, que venham tucanos, que venham corporativos, que venha todo mundo. Que venha o ministro da Cultura com óculos ou sem óculos, Malufs, palhaços, que venham os empregados do Maluf. Dionísio não barra ninguém.” Mas o que acontecerá com aquele que responder ao chamado, apenas para se ver representado na peça como conservador, moralista, careta, merecedor de um violento assassinato? E qual experiência terão os que, mesmo se identificando com uma esquerda progressista e libertária, inclusive acompanhando e defendendo a cena orgiástica do Oficina e partilhando do repúdio à direita criticada ali, nem por isso **desejam** participar da festa e se integrar ao coro? Posto diante de um evento que almeja ou alega dar espaço para todos, como fica quem não se vê representado ali? Pois seria absurda ingenuidade imaginar que todos os sujeitos e desejos possíveis caberiam nesse desfile de corpos belos (vide a observação anteriormente citada sobre a escolha do espectador a ser “estraçalhado” – e na verdade a reafirmação de padrões de beleza física é problema recorrente nos espetáculos do grupo) e entregues ao prazer, ou melhor, a uma forma bastante determinada e limitada de prazer.

Nesse sentido, a segunda observação a se fazer diz respeito ao papel central de um imperativo de participação e de gozo no capitalismo contemporâneo, ou seja, na manutenção das estruturas de poder, e não sua demolição, como muitos gostariam⁶. Já em 1997, em entrevista à *Folha de S.Paulo*, a pergunta era lançada para Zé Celso:

Exceto pelas drogas, os tabus contra os quais seu teatro se insurgiu foram destruídos. A família patriarcal não existe mais, a repressão sexual

6 Como na ideia de que *Bacantes* “leva aos limites a possibilidade de um corpo que, colocado como propriedade dos aparelhos disciplinadores do Estado, encontra as suas possibilidades de se tornar indócil no rito de hiperexposição física, e romper com as amarras e codificações impostas por esses mecanismos de controle social” (PIRES, 2005, p. 143).

é tênue, o capitalismo é quase consenso. Você não vê o risco de estar arrombando portas abertas e, por outro lado, estar dando murro em ponta de faca? (LOPES; COHN, 2008, p. 208)

A que ele respondia: “Não estão abertas. Eu sinto uma censura enorme” (LOPES; COHN, 2008, p. 208). Se a atual situação política do país não nos permite discordar das palavras do diretor, há algo que nos leva a tentar complexificar esse debate, indo além da simples oposição entre censura e abertura. Vladimir Safatle (2008, p. 18) fala do “advento de uma espécie de ‘sociedade não repressiva’ vinculada à universalização das práticas de consumo”; para Achille Mbembe (2018, p. 16), o indivíduo hoje não é mais o “sujeito trágico e alienado da primeira industrialização”, mas alguém forçado a “reconstruir publicamente sua vida íntima” e “oferecê-la no mercado como uma mercadoria passível de troca.” Se é assim, a participação como operação central da arte e do teatro contemporâneos, mesmo respondendo a “um inicial desejo de empoderar o espectador”, corre o risco de se tornar “treinamento para que os corpos internalizem o desejo de ser visto” (MARCONDES, 2017, p. 50). Cada vez mais, não se é “impedido de fazer algo por meio de interditos ou acessos restritos, mas constantemente encorajado a produzir a si mesmo em público”, tanto no tocante à sexualidade (como já vira Michel Foucault)⁷ quanto em outras esferas de ação, o que põe em questão o pressuposto de que participar seria mais desejável e prazeroso, ou menos confortável, mas mais libertador, do que assistir (PFALLER, 2017, p. 96). Pois os sujeitos

não apenas não são livres quando não fazem nada; pelo contrário, acima de tudo também não são livres quando erroneamente veem suas ações heterônomas como suas próprias e creem seguir os próprios interesses enquanto sem saber trabalham para interesses completamente outros. Por isso é enganoso crer que ativar o público na arte é automaticamente e sempre equivalente à libertação dele. [...] o entusiasmo pela integração produzido pela arte não poderia privar as pessoas da necessária insubmissão de que precisariam na vida política para não embarcar imediatamente em qualquer apelo neoliberal ou reacionário ou mesmo fascista para participar ‘ativamente’, e isso com um sentimento de libertação? (PFALLER, 2017, p. 98)

7 “Como resposta à revolta do corpo, encontramos um novo investimento que não tem mais a forma de controle-repressão, mas de controle-estimulação: ‘Fique nu..., mas, seja magro, bonito, bronzeado!’” (FOUCAULT, 1996, p. 147).



Do mesmo modo, podemos afirmar que há um apelo neoliberal, reacionário e mesmo fascista para gozar: “o gozo transformado em obrigação” impulsionando “a plasticidade infinita da produção das possibilidades de escolha [...] no interior de um universo mercantil estruturado”; assim, o “cada um tem direito a sua forma de gozo” serve apenas para mascarar um “cada um **deve** encontrar sua forma de gozo” (SAFATLE, 2008, p. 21). Novamente “poderíamos perguntar: qual o problema”, se as “exigências de gratificação do gozo” marcariam “todos os discursos repressivos com o selo da obsolescência”, na “realização perfeita desta moralidade libidinal necessária à multiplicidade plástica da sociedade de consumo”; há que considerar, porém, que esse imperativo infinito do gozo é impossível de satisfazer (SAFATLE, 2008, p. 22), levando a diversas formas de sofrimento social⁸. Estará o trabalho do Oficina contribuindo para essa nova forma de despotismo capitalista? Não respondamos ainda.

Continuando nessa linha, seria possível questionar quais concepções do gozo estão presentes na peça. Pois observamos em nosso comentário duas tendências: primeiro, a de reduzir o gozo a figuras conhecidas do prazer, ao deleite voluntário e consensual dos corpos celebrantes, participantes em (te)ato, afastando toda forma de dor ou desprazer impostas pela ordem vigente. Essa visão nos leva a uma afirmação do bem, um teatro que define claramente o que é o bem e se coloca desse lado. Há que se questionar se esse teatro pode ter alguma produtividade além da reafirmação narcísica das posições política e moralmente corretas. A segunda tendência, porém, é visível sobretudo no campo da ficção ou da representação teatral. Pois apenas alguém que jamais assistiu a um espetáculo do Oficina poderia imaginar que ali essa dimensão estaria de algum modo ausente ou diminuída⁹; em *Bacantes*,

8 Donde “o aumento assombroso dos diagnósticos de depressão nos países do Ocidente, desde a década de 1970” (KEHL, 2009, p. 13). Pois “uma cultura regida por imperativos de gozo não produz necessariamente sujeitos mais independentes das injunções e da crueldade superegoicas. A culpa neurótica em relação ao supereu torna-se ainda mais impagável” quando “os ideais parecem não exigir das pessoas mais do que a disposição de usufruir dos prazeres do presente, de cultivar o corpo e entregar-se às fantasias associadas aos apelos de consumo. O sujeito culpado não leva em conta, porque não sabe disso, a impossibilidade de responder ao gozo ao qual é convidado ou, do ponto de vista do supereu, lhe é exigido. O sentimento de insuficiência, o medo de perder o amor dessa instância que representa, no psiquismo, a esperança de recuperar a fatia de narcisismo e a porção de gozo perdidas torna os neuróticos candidatos à depressão (KEHL, 2009, p. 94-95).

9 Nisso concordamos com Sérgio de Carvalho (1998): “o projeto desrepressivo do ‘Te-ato’ não teria dado os passos que deu não fosse a substância teatral da qual procurava se afastar”.

aliás, o próprio Dionísio é descrito como “o Ator”, suas ações violentas são meros “ensaios nos cenários” palacianos, os que nele não creem são “tapados sem fé cênica”, e Penteu é “canastrão”. É um gozo desmedido, incalculável e, portanto, inseparável do desprazer, levando até mesmo à morte – de Semelle tanto quanto de Penteu. Não se trata aqui de opor “pulsão de vida” e “pulsão de morte” (como tantos têm feito ao falar da política nacional de maneira francamente maniqueísta), mas de notar que toda pulsão, justamente por ser pulsão, “é virtualmente pulsão de morte” (LACAN, 1998, p. 863), podendo a qualquer momento passar para além do princípio do prazer. Assim, há um horror latente em todo gozo, um mal que o jogo trágico (mas também o cômico) procura articular. A aparição do mal na ficção não é, ou não apenas, modo de conhecê-lo e denunciá-lo, mas um modo de vivenciá-lo, de confessar o fascínio que isso exerce sobre nós, queiramos ou não (ver BATAILLE, 2015).

Nesse sentido, seria preciso ver nas *Bacantes* do Oficina uma tensão fundamental entre gozo e gozo, entre participação e representação, entre teatro e te-ato – afinal, “a partir de 1993 [...], o grupo que havia passado do teatro ao teato, faz a surpreendente passagem do teato ao teat(r)o, pondo abaixo todas as dicotomias” (PECORELLI FILHO, 2014, p. 180). Como sintoma dessa contradição, duas leituras possíveis da morte de Penteu disputam por primazia: ela pode ser a expulsão do bode expiatório, recriando a ordem e a unidade em uma comunidade em crise (essa é a leitura clássica e conservadora de René Girard) ou o ponto de sua inclusão, o ponto da identificação daquilo que é mais adverso, da formação de uma coletividade não orgânica, que traz em si a marca da castração, da alienação, em uma identificação puramente negativa. Ali onde se concorda com o velho Kadmos em considerar a punição do rei e sua família, como desmedida ainda que de algum modo merecida (e, portanto, ao mesmo tempo justa e injusta), percebe-se que não são apenas os maus que estão sujeitos ao mal. Pelo contrário, a sabedoria trágica nos diz que, diante do poder dos deuses (cuja irrazoabilidade é bem conhecida), todos somos igualmente vulneráveis. Como diz Dumoulié (2007), “o tempo trágico é aquele do reconhecimento: o mais estranho, simultaneamente fora de norma (o crime), fora de humanidade [...], era Eu”, isto é, “o Outro”, mesmo esse Penteu vilanizado, equiparado ao que de pior há na política brasileira, “era Eu”.



Para abrir espaço para essa segunda leitura, porém, é preciso que haja alguma distância do espectador em relação à peça. Para além da criação de consenso pela celebração comunitária, há que conseguir diferenciar, separar, pensar, olhar, criticar (o que não exclui se divertir, se deixar levar, participar, gozar). A real **experiência** estética não é mera vivência que confirma prazerosamente posições já definidas, mas enfrentamento daquilo que é mais difícil e que gostaríamos de esquecer ou ignorar. Se Zé Celso (CORRÊA, 2012, p. 223) diz que o espectador deve ser “ator mesmo mudo, sentado” – e, por que não, mesmo assistindo da sua casa, pelo YouTube¹⁰? –, deve entrar “na Mágica Teatral” (ou então “não vê, não entende nada”), podemos concordar com a condição de propor ao mesmo tempo o avesso da moeda: que o participante deve ser **espectador** (ver RANCIÈRE, 2012), mesmo dançando no meio na passarela do Oficina. Essa ideia pode parecer bastante difícil do ritual orgiástico de *Bacantes*. Há que buscá-la em outro espetáculo do grupo, um que poderia parecer o mais distante possível do excesso e do êxtase que estamos analisando.

Para dar fim no juízo de Sócrates

Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo.
Pensá-lo é gozo. Então não sabes? INCORPÓREO É O DESEJO.
Hilda Hilst, *Do desejo*

Mesmo sem a mesma posição paradigmática na trajetória do Oficina, *O banquete* também pode ser lido como uma espécie de manifesto. O diálogo filosófico de Platão é aqui “recriado num Banquete com muito vinho, e com a desmistificação do Amor Platônico, assim interpretado pelos Monges da Idade Média”, confraternização onde se celebra o “Amor procriador de filhos carnavais e de filhos de Poetas em suas Fodas criadoras de Obras Vivas, mais eternas que os Filhos Carnais” (CORRÊA, 2012, p. 222). O diretor diz ainda que escolheu encenar esse texto

¹⁰ “O proveito apenas das pessoas fisicamente presentes seria, em termos sociológicos, o modelo da comunidade. (...) um número limitado de pessoas que quase todas se conhecem (...). Um número ilimitado de partícipes, pelo contrário, constituiria a fórmula sociológica da sociedade. Então eu argumentaria que a dimensão reacionária do evento artístico jaz no fato de reduzir a sociedade à comunidade. (...) É a exclusão da maioria” (PFALLER, 2017, p. 115)

porque eu tinha ódio dessas assembleias em que se fica falando politicamente, com ressentimento, com briga, com ‘a nível de’, aquela ‘questão de ordem’, toda essa coisa de debater as diferenças, as separações, as guerras frias, quentes, geladas... Eu queria aprender com os gregos essa tecnologia de como beber, filosofar, amar, de um jeito gostoso, através de uma guerra do amor, que vencesse essa guerra do terror. (CELSO, [2009] apud ARAUJO, 2010, p. 54)

De todo modo, a escolha do texto é significativa. Dumoulié (2002, p. XIV) observa que “ao *Banquete* se reconduz toda a história do pensamento do desejo”, isto é, o texto “prefigura os objetivos mais importantes, as dificuldades, as linhas de fuga, os paradoxos e, sobretudo, as astúcias” dessa história. Mas, se “em Platão está virtualmente presente toda a filosofia”, mesmo que “todo Platão não possa estar na filosofia” (DUMOULIÉ, 2002, p. 5, tradução nossa), isto é, uma parte considerável da obra excede o pensamento puramente conceitual, transbordando para o mito – o que fará dela um material particularmente propício para a apropriação cênica. Além disso, é de admirar – ou “atordoar”, como diz Lacan (1992, p. 28) – que, mesmo se tratando de “um texto de uma tradição respeitada”, ele pertence “ao que chamamos hoje uma literatura especial, aquela que pode ser vítima de batidas policiais”, ou seja, uma literatura obscena ou pornográfica: mais um ponto de aproximação para o Oficina. O interesse do psicanalista francês por essa obra já era antecipado por Freud (2011, p. 260), para quem “o que a psicanálise chamou de sexualidade não coincidia absolutamente com o impulso à união dos sexos ou à produção de sensações prazerosas nos genitais, mas sobretudo com o todo-conservador e onibrangente Eros do *Simpósio* de Platão”.

Isso dá uma pista de que, aqui, encontraremos um gozo muito mais amplo do que o que aparecia à primeira vista na peça anteriormente discutida. Por isso é notável que Zé Celso escolha como contexto ficcional para sua versão do clássico platônico justamente uma representação de *As bacantes*. Pois logo de início, ainda fora do teatro, somos recebidos por Marcelo Drummond representando o poeta-ator Agatão, no mesmo figurino de Dionísio que usava na outra obra, com a qual teria vencido o tradicional concurso ateniense de tragédias. E, de fato, a imbricação das duas peças (que se desenvolverá adiante) cria quase um díptico involuntário, sugerindo



ler uma a partir da outra. Mas aqui o tom é mais ameno, como ele mesmo anuncia: “Sossega Leão/ Baixemos o tom/ ao Banquete!/ Ofereço a todos com minha gratidão/ agora baixar dos meus coturnos, pisar no colchão”¹¹. Assim já se anuncia que, se também aqui o espectador será incluído na cena, isso se dará de modo bastante diverso do bacanal que poderíamos esperar. Depois de tirar os sapatos e passar por uma cerimônia de lava-pés (“só pra quem muito quiser”, esclarece Agatão-Dionísio), o público é levado a se sentar ou reclinar na própria passarela-palco do Oficina, onde “palco-camas-colchões envolvem a pista em torno de uma mesa”. Assim, ele estará sempre “o mais próximo possível dos atores”, ao lado ou dentro da ação, mas em uma posição bastante confortável. Ali lhe servirão frutas, pão e vinho (em momentos de brinde, determinados pela dramaturgia). Uma personagem, Pausânias, recomenda moderação: “Amigos adorados!/ todos os cuidados/ vamos todos beber,/ viajar na onda do prazer,/ pra nada de mal acontecer./ Das Bacantes de ontem em mim, confesso/ a ressaca ainda não completou seu processo”. Já Aristófanes pede “liberdade pra tomar onde e o que quiser!”. A resolução cantada pelo coro é: “De beber até cair, conclusão:/ ninguém tem obrigação./ Mas de se encharcar na liberdade.../ Sim!/ Até a mais indecente vontade!”

O que temos aqui é uma celebração, mas de outra ordem em relação à tragédia já discutida: “uma cerimônia com regras, uma espécie de rito, de concurso íntimo entre pessoas da elite, de jogo da sociedade” (LACAN, 1992, p. 29), ou ainda “uma espécie de assembleia de tias, como se diz, uma reunião de bichas velhas” (LACAN, 1992, p. 47) – o que tira do caminho o culto à beleza física e a juventude que apontávamos em *Bacantes*, mesmo sendo o tema semelhante: a natureza do amor e do desejo. Pois cada sábio deverá fazer um elogio de Eros, como numa competição de odes. O que também será um festejo coletivo, mas sem qualquer pretensão de integração total, de criação de consenso: aqui está pressuposta a possibilidade do dissenso e até mesmo da não participação. No concurso para saber quem melhor elogiará o Amor, o outro pode até ser um adversário a ser vencido e mesmo alguém com quem não concordo, mas não é um inimigo, e certamente não é um vilão. Pelo contrário: há tão pouca animosidade entre as personagens

11 Roteiro também cedido por Carina Iglesias. A gravação dessa peça não está TV Uzyna, mas há diversas transmissões (com qualidade variável) disponíveis em: <https://bit.ly/3rfVRZF>.

que a princípio podemos ser levados a concordar com todos os discursos, mesmo que se contradigam. Assim, ouvimos Fedro evocar Eros como “o mais velho dos deuses, não nascido nem de mãe nem de pai”. Já Pausânias diferencia dois Eros, filhos de duas deusas homônimas: a “Afro-Dita Iemanjá, a que de mãe não nasceu, mas do esperma de Urano” (apenas masculina, é padroeira da pederastia); já Afrodite Pandêmia, desprezada no texto original como o amor popular e corporal (e das mulheres), é revalorizada pelo Oficina como “a delícia brega do amor vulgar”. O médico Erixímaco canta não um e nem dois Eros, mas “muitos, mais”, habitando “todos os corpos, minerais, vegetais, animais”, princípio natural e salutar de “harmonia ritmada da concórdia na discórdia”.

É a vez de Aristófanes. Na verdade, ele deveria ter falado após Pausânias, mas teve uma crise de soluços numa cena ridícula em que frustra as tentativas de cura por Erixímaco. Para Lacan (1992, p. 68), se o poeta está com soluços, é porque “durante todo o discurso de Pausânias ele morreu de rir”¹². E seu próprio canto será a “formidável *gag*” de “um *clown* na comédia ateniense” (LACAN, 1992, p. 82), como bem mostra a peça do Oficina, concretizando o que o psicanalista imaginou para o célebre mito dos andróginos¹³: o “picadeiro de um circo” em que “os palhaços entrassem, como fazem às vezes, abraçados, agarrados dois a dois, acoplados ventre com ventre, e fizessem uma ou várias voltas pela pista numa grande giração de quatro braços, quatro pernas e duas cabeças” (LACAN, 1992, p. 93). Tal comicidade não é sem consequências. Primeiro, ela lança uma suspeita sobre todos os discursos relatados no texto de Platão, como se todos pudessem ser risíveis, “inclusive o tão breve discurso de Sócrates em seu próprio nome” (LACAN, 1992, p. 80) – congruente com o projeto já anunciado por Zé Celso de “desmistificar o amor platônico”. Segundo, opera uma “derrição radical [...] a essa ordem incorruptível, material [sic], superessencial, puramente ideal” da filosofia platônica (LACAN, 1992, p. 82). Finalmente, ela

12 Apesar de que “não temos a impressão de que o discurso de Pausânias tenha sido um fracasso tão grande. Estamos de tal modo habituados a ouvir sobre o amor essa espécie de bobagem” (LACAN, 1992, p. 73).

13 Teríamos sido, originalmente, seres completos, esféricos, mas por isso mesmo orgulhosos e desejosos de desafiar os deuses, que nos teriam punido dividindo-nos nas metades que somos hoje: o desejo erótico seria impulso de restauração.



explicita que “o amor é um sentimento cômico” (LACAN, 1992, p. 41), e que “o único que fala do amor como convém [...] é um bufão” (LACAN, 1992, p. 90). Ao mesmo tempo, na versão do Oficina, o poeta anunciava que “o que tenho que falar é um Circo... de horror!” (mas, completa, “como diz Mojica, o terror tem que ser engraçado”). Pois seu mito fala sobre “uma fatalidade pânica” (LACAN, 1992, p. 93); na verdade, Aristófanes seria quem mais leva o amor “a sério” e “tragicamente”, buscando explicar por que “pessoas que se amam têm um jeito curioso de seriedade” (LACAN, 1992, p. 92). Já o discurso seguinte, do poeta trágico Agatão, seria o mais ridículo, por trás da aparente sobriedade (o Oficina faz acompanhar essa fala por uma trilha de bossa nova, sublinhando “o *speak low*, a fala que sussurra” que Drummond evoca): um “discurso macarrônico” (LACAN, 1992, p. 115) dizendo que Eros faz poetas de todos os amantes, e sugerindo que o amor é apenas bondade e não conhece violência, ansiedade ou carência.

Eis que a beleza retórica do discurso de Agatão dá lugar à maiêutica escrutinadora de Sócrates, que força o antecessor a acompanhar a lógica do seu raciocínio: se “Eros é amor de alguma coisa”, se deseja algo, é porque não possui ainda esse objeto. O amor, portanto, é justamente falta, ao contrário do que pretendia o poeta trágico. E, se Eros deseja o belo (e se “o que é belo é bom”), a Eros faltaria beleza e bondade. Quando Sócrates conclui que o amor ele mesmo seria, então, mau, a sacerdotisa Diótima intervém para dissipar a confusão. Ela argumenta que não há apenas bom e mau, mas o caminho entre um e outro, e localiza aí o lugar de Eros por excelência: filho do Pleno e da Falta, ele não é um deus, mas um intermediário (um *daimon* em grego, e um Exu na versão de Zé Celso) entre imortais e mortais. O amor é aquilo que impulsiona esses últimos a superar sua condição de falta, a querer o bem supremo e eterno, amando a sabedoria. Isso poderia explicar por que, participando desse *Banquete*, mais que mergulhar na “Orgya” acompanhamos junto com os atores o gozo do conversar, do debater, do falar (ou “phalar”, como se grafa no roteiro) e do cantar. Mas há que duvidar de uma identificação sem restos de Eros ao bem por meio de um ideal de moderação racional e sabedoria desincorporada. “A satisfação do falar é ela mesma sexual”, lembra Alenka Zupancic (2017, p. 1), é carnal e não espiritual, e portanto não substitui o ato sexual, não o exclui ou reprime: muitas vezes vimos a efetivação cênica do

que é dito em carícias mais ou menos íntimas. Isso significará que, mesmo em *O banquete*, mesmo no embate filosófico sobre o amor e o desejo, estes terão um caráter excessivo. Pois,

quando acreditávamos ter alcançado o grau último de conhecimento e verdade, não apenas o texto não se conclui, mas se faz assistir a um verdadeiro turbilhão que se catapulta do céu das ideias no meio de uma cena burlesca, e se faz passar dos arcanos do amor ideal aos mecanismos mais concretos do desejo. (DUMOULIÉ, 2002, p. 21)

Entra em cena Alcebíades.

Entre banquetes e bacantes

E por que haverias de querer minha alma
Na tua cama?
Hilda Hilst, *Do desejo*

Alcebíades é um político e militar, e na versão do Oficina um milionário. A princípio poderia ser meramente casual que ele seja representado pelo mesmo Fred Steffen que vimos como Penteu na outra peça, e que esbraveje de modo semelhante também, lançando ordens. Afinal, está completamente embriagado e deseja que todos também se excedam na bebedeira¹⁴. Mas veremos que essa coincidência pode ser bastante produtiva para a compreensão da peça – e precisamos mesmo de pontos de apoio para essa leitura: a cena com Alcebíades tem confundido intérpretes há milênios, sendo inclusive muitas vezes considerada mera ilustração do que significa não aceitar as conclusões da lógica socrática-platônica, ou então uma excrescência em relação ao argumento (que se concluiria perfeitamente no momento anterior). Ora, não é justamente esse lugar de excesso que vale pensar?

O general está à procura de Agatão, mas encontra Sócrates-Zé Celso ao seu lado. Faz disso ocasião para seu próprio discurso, que não será

14 Há apenas um outro momento de animosidade explícita, ausente em Platão, e também espelhando o antagonista das *Bacantes*: um suposto espectador, chamado no roteiro de “Pentheu Patriarca Apostólico Romano Machão Violento”, questiona: “Amor de homem com homem é imoral,/ e o que assisto aqui faz mal./ Filosofia, teatro, cultura é essa porra afinal?” Ele é contido por uma dupla chamada no roteiro de “Aristogiton y Harmódio”, alusão a tiranidas históricos.



mais elogio do Amor, mas do (antigo) amado, isto é, o filósofo interpretado pelo diretor. Mas não será um elogio moderado e pacífico como que ouvimos até aqui. Pois Alcebíades se crê enganado: “Acreditei que ele, em sua velhice, sentia paixão/ por minha mocidade esbanjando tesão./ Pensei em minha inocência/ que em troca de meu amor, ia receber sua ciência”. O filósofo argumenta que “Se está em meu poder te tornar melhor,/ deve estar vendo em mim uma beleza maior,/ que até a de teu corpo supera”, e portanto Alcebíades estaria pretendendo “trocar ouro por lata”, a beleza e o bem espirituais pela beleza e pelo bem materiais. O apaixonado parece não compreender, e acusa Sócrates de ter esnobado sua beleza: “não me deu a mínima, não sei se broxou?”. Nas mãos do cruel amado, lamenta ele, “meu drama virou comédia”, e além dele “muitíssimos foram enganados, vivendo o papel de amado, em vez do de amante”; por isso, recomenda ao “amado Agatão” não cair “na onda desse homem sem juízo”. Isso faz o diretor-filósofo perceber que “todas tuas palavras eram não pra mim”, mas para esse novo endereçado, o poeta-ator homenageado da noite e verdadeiro atual amado de Alcebíades, querendo indispor os dois: “Só veio pra a provocar Confusão,/ entre mim e Agatão,/ intriga/ discórdia e briga/ na tua cabeça só tu é meu adorador/ a todos tenho que deixar de lado/ e Agatão só por ti,/ pode ser amado”.

O triângulo amoroso pareceria só poder ter resolução com a **exclusão** de Alcebíades e formação do casal Sócrates-Agatão. No entanto, não é isso o que veremos aqui. A versão do Oficina para *O banquete*, de Platão, tem um final próprio, e que nos lança de volta à “TragyKomédiaOrgya”, para que enfim possamos compreender melhor seu sentido. Pois Sócrates conclama a personagem de Marcelo Drummond a retomar ali, uma vez mais, seu papel em *Bacantes*:

Agatão,/Dionísios, você fazer chegar, hoje conseguiu/ Pentheu seduziu/ entregou à doida dessa mãe que o pariu/ às tias, às barbaras bacantes/ aos satyros, aos coribantes/ numa bacanal deliciosa/ que depois ficou perigosa/ estraçalharam, e comeram o bode./ Recita agora neste Banquete aquela ode/ pra Alcebíades: único remédio no momento/ seu público descabaçamento,/ façam o teste máximo do teatro/ deste banquete, seja ele o mais gostoso prato. [...] Vai Agatão, recebe o deus, no teu corpo alma, coração/ e cria a apoteose dessa comunhão!

Novamente encarnando o deus do êxtase, Agatão-Drummond chama as bacantes para reencenar o final da tragédia, o estraçalhamento do inimigo, o castigo de Penteu, repetindo as exatas palavras que diz na outra peça do Oficina: “Minhas macacas, surpresa da noite: um prêmio! Aquele que teme nossos rituais finalmente em nossas mãos! Eu estou integrando nosso ator convidado. Agora vocês podem castigar!” Alcebíades é despido, penetrado “com um grande Tyrso” e em seguida lavado e enxugado ritualmente (o retorno de um tema musical já ouvido traz de volta o lava-pés pelo qual o próprio público passou no início), o que o faz “nascer novo, tranquilo”. Assim termina a peça.

Carolina Araujo (2010, p. 54) defende que a encenação de *O banquete* pelo Oficina representa “a defesa de uma ágora, ou ainda, a proposta utópica de uma prática política fundada em Eros”. Nisso, o teatro teria “função preparatória”, demonstrada pela contextualização da peça como seguindo-se a uma apresentação de *As bacantes*, “ensejo da festa a ser encenada, ou seja, o teatro grego antecipa a política sem com ela se confundir” (ARAUJO, 2010, p. 55). Se é certo que as duas não se confundem, falta à pesquisadora ver que o teatro não é o princípio, mas também o fim de *O banquete* de Zé Celso¹⁵: é ele que traz uma solução ao impasse introduzido por Alcebíades (que, lembremos, é justamente um político) ou, na verdade, pelo seu desejo, pelo desejo que **excede** o razoável decidido pela filosofia platônica, um Eros que “vai infinitamente mais longe que qualquer campo que possa ser coberto pelo Bem” (LACAN, 1992, p. 17). A reintrodução da ficção teatral mostra que não se trata aqui de neutralizar o excesso representado pelo gozo, ou acreditar que ele possa ser contido pela moderação racional – como, segundo Araujo (2010, p. 60), gostaria Platão –, pelo cálculo do prazer e do desprazer ou pelo agir comunicativo consensual. E nem poderia se tratar de querer separar claramente amor e pulsão, construção e destruição, pulsão de vida e pulsão de morte, como vimos, uma vez que “Este Eros [...] é realmente o mesmo nos dois casos, mesmo que não nos agrada. [...] Estaremos na pulsão de morte, ou na dialética? Respondo-lhes: sim. Sim, se uma levar à outra para fazê-los chegar ao espanto” (LACAN, 1992, p. 18).

¹⁵ Final inexistente em Platão, onde o simpósio acaba com a chegada de um grupo de foliões: “um tumulto enche todo o recinto e, sem mais nenhuma ordem, é-se forçado a beber vinho em demasia” (PLATÃO, 1972, p. 59).



Trata-se, antes, de reconduzir esse gozo, esse mal, ao seu lugar por direito: ali onde a comunhão com o que vem de fora (seja uma personagem ou o público) não requer a identidade, onde não comungar também pode ser um modo de participar, onde as contradições não precisam se resolver e “esse encontro fulgurante do excesso e da falta, que se mantêm mutuamente até se identificar”, pode produzir ao mesmo tempo, **indissociavelmente**, “um teatro do horror ou do grotesco” e “uma estética da felicidade e do gozo” (DUMOULIÉ, 2007). Ou seja: retorná-lo ao palco do teatro.

Referências bibliográficas

- ARAUJO, C. Banquete Martinez Corrêa. **Viso**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, p. 50-63, jan./jun. 2010. DOI: <https://doi.org/10.22409/1981-4062/v8i/86>.
- AZEVEDO, R. F. **Uma etnografia sem órgãos**: corpos em ato no Teat(r)o Oficina. 2018. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2018.
- BATAILLE, G. **A literatura e o mal**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- CARVALHO, S. A encenação do desejo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 14 jun. 1998. Disponível em: <https://bit.ly/2MGKFGP>. Acesso em: 15 dez. 2020.
- CORRÊA, J. C. M. O terreiro eletrônico e a cidade: o olhar do mestre antropófago. **Sala Preta**, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 209-223, jun. 2012. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v12i1p209-233>.
- DUMOULIÉ, C. Tudo o que é excessivo é insignificante. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 169, p. 11-30, abr./jun. 2007.
- DUMOULIÉ, C. **Il desiderio**: storia e analisi di un concetto. Turim: Einaudi, 2002.
- EURÍPIDES. **Ifigênia em Áulis. As fenícias. As bacantes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- FAVARETTO, C. **A contracultura, entre a curtição e o experimental**. São Paulo: N-1 Edições: Hedra, 2019.
- FAVARETTO, C. **Tropicália, alegoria, alegria**. Cotia: Ateliê, 2007.
- FISCHER-LICHTE, E. **Dionysus resurrected**: performances of Euripides' *The Bacchae* in a globalizing world. Chichester: Wiley-Blackwell, 2014.
- FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1996.
- FREUD, S. **Obras completas, volume 16**: o eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925). São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- HILST, H. **Da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- KEHL, M. R. **O tempo e o cão**: a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009.
- LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

- LACAN, J. **O seminário, livro 8: a transferência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- LOPES, K.; COHN, S. (org.). **Zé Celso Martinez Corrêa**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- MARCONDES, R. Aparecer e trabalhar: apontamentos sobre o problema da participação. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 7, n. 14, ano 7, p. 48-60, dez. 2017.
- MBEMBE, A. **Crítica da razão negra**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- PECORELLI FILHO, B. **A pulsão performativa de Jaceguai: aproximações e distanciamentos entre o campo artístico da *performance* e a prática cênica do Teat(r) o Oficina nos espetáculos *Macumba Antropófaga* e *Acordes***. 2014. Dissertação (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- PFALLER, R. **Interpassivity: the aesthetics of delegated enjoyment**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.
- PIRES, E. **Zé Celso e a oficina-uzyna de corpos**. São Paulo: Annablume: 2005.
- PLATÃO. **Diálogos**. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- ROSENFELD, A. **Texto/contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SÁ, N. de. “Bacantes” encerra um ciclo do teatro Oficina. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 21 jun. 1996. Disponível em: <https://bit.ly/3raFTA3>. Acesso em: 15 dez. 2020.
- SÁ, N. de. *Godot* será encenada por Zé Celso e filmada por Monique Gardenberg. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 13 dez. 2020. Disponível em: <https://folha.com/go-vsk8hm>. Acesso em: 15 dez. 2020.
- SAFATLE, V. Por uma crítica da economia libidinal. **Ide**, São Paulo, v. 31, n. 46, p. 16-26, 2008.
- SCHWARZ, R. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SOUSA, M. A. R. **Quando corpos se fazem arte: uma etnografia sobre o Teatro Oficina**. 2013. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2013.
- TOLEDO, P. V. B. **Debates sobre teatro e sociedade após o golpe de 1964: reflexão e trabalho teatral de José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal**. 2018. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- ZUPANČIČ, A. **What is sex?**. Cambridge, MA: MIT Press, 2017.

Autor convidado



