



MOSTAÇO, Edelcio. TRAGÉDIA+COMÉDIA+ORGIA. Florianópolis: UDESC. PPGT; efetivo.

RESUMO

Desde os anos de 1990 o Teatro Oficina emprega o termo *tragycomediaorgya* para designar os produtos cênicos que apresenta ao público. Tal noção representa uma síntese de procedimentos estéticos preferenciais tomados do pensamento de teóricos como Artaud, Nietzsche e Oswald de Andrade, uma vez que se constitui em um novo conceito cênico. Examinamos aqui tais bases conceituais e como elas operam para designar a antropofágica performance do Oficina.

PALAVRAS CHAVE: Oficina, *tragycomediaorgya*, performance

Since 1990 the Teatro Oficina utilizes the concept of *tragicomédiaorgya* to set his public products presented to audiences. This concept results as a synthesis of aesthetics procedures taken from Artaud, Nietzsche and Oswald de Andrade works', in turn it is a new theatrical concept. I examine here its conceptual basis and how it works to refer the anthropophagic performance of Oficina.

KEY WORDS: Oficina, *tragycomediaorgya*, performance

Após retornar do exílio, onde acompanhara de perto dois processos revolucionários – a Revolução dos Cravos, em Portugal, e a libertação de Angola, na África -, José Celso Martinez Correa irá repensar agudamente o teatro que vinha praticando. Entre suas novas práticas expressivas incluem-se o cinema e o vídeo, além de inúmeras produções performáticas com os diversos elencos que a ele se juntam ao longo do tempo, dialogando não apenas com novas mídias como, especialmente, fazendo uma crítica muito profunda das antigas – ou seja, do teatro.

Nessa nova fase, ele repensará o tropicalismo. Entre suas leituras mais assíduas estão obras de Oswald de Andrade, notadamente aquelas dedicadas à filosofia messiânica e a marcha das utopias, nas quais o escritor modernista avaliou e redimensionou as implicações decorrentes da antropofagia, movimento estético por ele fundado em 1924. Tendo como parâmetro esses posicionamentos oswaldianos, José Celso igualmente relê dois autores que conhecia pouco: Friedrich Nietzsche e Antonin Artaud.

Repensar sobre aquelas revoluções distantes, mas tão próximas porque envolviam povos diretamente associados à formação do Brasil, foi uma

oportunidade para reavaliar a própria revolução brasileira, abortada com o golpe militar de 1964 e, em certa medida, já visitada e criticada desde o tropicalismo. Iniciando uma nova plataforma estética, que envolveu uma profunda reforma no espaço interno do Teatro Oficina comandada por Lina Bo Bardi, José Celso encontrava-se, naquele final da década de 1980, municiado para alcançar outros patamares e propostas.

Suas novas criações passam a orientar-se, cada vez mais, para a estrutura ritual; o que incluía a existência de um coro, o uso de recursos midiáticos ao longo dos espetáculos e uma decidida incursão pelos aspectos corporais ali implicados. Deve-se entender por corpo, nessa acepção, uma decidida abertura para os conteúdos vitalistas e eróticos a ele subjacentes, bem como sua dimensão de presença: os espetáculos já não eram organizados em torno de personagens, mas sim de atuações, numa retomada do *te-ato* iniciado em 1972 com *Gracias, Señor*. O coro era prevalente sobre tudo e as criaturas cênicas suas emanações, quase sempre com os atores se paramentando a vista do público. Tal traço de coréia ligava-se especialmente às origens míticas da cena, não apenas a ocidental como também a negra, uma vez que o recurso ao candomblé torna-se prática usual entre a equipe. Está no coro, portanto, o fundamento da nova estética preconizada e desenvolvida por José Celso a partir de então, um coro que, para ele, era a evocação dos antigos ditirambos.

Fenômeno primevo e anterior ao surgimento do teatro na Grécia Clássica, os ditirambos nasceram como desdobramentos do culto a Dioniso (GERNET, 1984). Esse culto, em seus primórdios, consistia numa procissão conduzida por sátiros e mênades que percorria certo percurso até uma clareira no bosque onde, à luz de archotes, desenvolviam a cerimônia propriamente dita, envolvendo animais (bodes, especialmente), ao som de cantos e danças regadas ao vinho novo recentemente fabricado. O auge deste rito, o momento de êxtase, ocorria com o desvelamento de um grande *phalus* e o início de uma orgia entre os partícipes.

Na leitura de Nietzsche (1988), tal orgia era o ápice desencadeado pelo espírito dionisíaco, aquele momento arrebatador no qual todos os sentidos encontravam-se voltados para o Uno e um auge de subjetivação era então conhecido pelos adeptos, através da fusão do eu individual com o coletivo. É preciso notar que a orgia implicava em atividade sexual, mas a ela não se reduzia; ou, melhor dizendo, o sexo era ali um passaporte para o êxtase, revestido de características sacras. Se Dioniso patrocina a entrega e a licença corporal, Apolo, através da música, a continha nos limites do simbólico – ou seja, da dança. Para o autor alemão, era esse limite estreito que separava a orgia grega das bárbaras. O ditirambo, tal como nos é hoje acessível através de fragmentos e testemunhos, era já uma expressão cênica estruturada, um rito de passagem entre aquelas primitivas cerimônias dedicadas ao deus do

vinho e as novas formas cênicas que, em breve, encontrarão seus contornos definitivos: a tragédia e a comédia.

As duas manifestações teatrais derivam, portanto, dos primitivos ditirambos, apresentando inúmeros traços em comum. A grande diferença entre elas está no fato de que a tragédia voltou-se à vida dos heróis formadores do povo helênico, na grande tradição homérica, tornando-se cívica e incorporada às tradições fundadoras da *polis*. Enquanto a comédia, ao contrário, voltou-se para os homens comuns e as situações cotidianas, incorporando o riso, a sátira e o escárnio como elementos basais. Ambas, contudo, empregavam a *mimesis* como fundamento expressivo, daí a grande semelhança entre elas (WATSON-McKERNIE, 1993).

É nesse sentido, portanto, que ao estruturar o conceito de *tragycomediaorgya*, José Celso não diferencia as duas manifestações, fiel ao espírito antropofágico de deglutir tudo e regurgitar um novo produto que não permite saber, exatamente, o que foi antes ingerido. Se os fundamentos da comédia e da tragédia interpretados pelo viés nietzschiano estão na base desse novo conceito, a ligadura entre seus demais elementos constituintes deve ser buscada entre os fluidos artaudianos.

Para Artaud (2004), o teatro ocidental perdeu sua característica mágica e simbólica coletiva, prevalecendo em sua dimensão apenas individualizante e psicológica. Foi o motivo central que o levou a abandonar as práticas correntes de seu tempo e aventurar-se pelo México, em busca de outras inspirações que pudessem lastrear sua alquimia criativa. O *peyote* foi uma delas, ao lado da mescalina, drogas empregadas pelos nativos mexicanos como passaporte para outros estados de consciência e um diálogo mais direto com suas divindades. Artaud encontrou, entre os tahamauaras, um novo alento para suas pesquisas. A necessária dimensão metafísica do teatro, antes anunciada em *O Teatro e Seu Duplo*, encontra agora formatos mais palpáveis e condições mais concretas de efetivação. A rica mitologia mexicana evocava deuses animais e cruéis rituais de sangue humano, num estatuto muito próximo daquele que ele também desejou para a dimensão mítica de seu teatro. Fechou-se assim um círculo de sentidos e significados para o incansável poeta cênico francês: *a crueldade cênica deve possuir uma forma ritual*.

Mas, além dessa ambição de crueldade, a *tragycomediaorgya* comporta, entretanto, uma dimensão jocosa, satírica e bem humorada, próxima à carnavalização. Em acordo com Bakhtin (1987), o mundo às avessas que caracteriza o Carnaval é aquele onde as inversões, a paródia, o riso, o destronamento dos poderosos e a linguagem da praça pública ocupam funções centrais, com ênfase para o baixo corporal, transgressões diversas e onde o espírito bufonesco triunfa na conformação desse tempo cultural propício de caráter efêmero.

É dentro desses grandes referenciais que a *tragycomediaorgya* deve ser dimensionada. Um percurso prático e poético de caráter ritualístico que visa envolver o público e retirá-lo de seu estado cotidiano, com a finalidade de prepara-lo mental e corporalmente para o espetáculo. *Bacantes*, de 1992, pode ser considerada a primeira realização do Oficina inteiramente concebida e moldada nesse novo formato. O enredo favoreceu, evidentemente, o encontro dessa síntese simbólica, uma vez que aborda a disputa entre Dioniso e Penteu em torno dos ritos praticados na cidade. Considerado uma tragédia, esse texto de Eurípides é o que menos conserva, entre os originais históricos, as características de contenção tradicionalmente associadas ao gênero, pois é perpassado por símbolos sanguinolentos, cenas rituais e a entrada em cena de uma cabeça humana decepada.

A distribuição de vinho aos espectadores, o permanente convite à participação nos cantos e danças, o desnudamento ritual de uma pessoa escolhida entre o público, contam como alguns dos recursos centrais dessa prática cênica verdadeiramente ambiental. O teatro ambiental é aquele que, segundo seu criador Richard Schechner, escolhe preferentemente os espaços não tradicionais para realizar-se; produz fundas interações entre o público e os artistas; altera seu formato para adaptar-se ao aqui e agora e, sobretudo, não segue uma estrutura linear de exposição, obrigando o espectador a deslocar seu foco de atenção diversas vezes ao longo do evento.

José Celso não dispensou referências explícitas à *Dionysos 69*, a performática montagem de *Bacantes* levada a efeito por Richard Schechner em 1969 e que consagrou o *environmental theatre* em todo o mundo. Na antropofágica encenação brasileira cabia tudo e todos, inclusive uma carnavalesca saudação ao nascimento do teatro, confirmando o caráter dialógico de que estava imantada.

Uma homenagem a Glauber Rocha, o intrépido cineasta que filmou alguns momentos de convulsão da história brasileira, no melhor estilo oswaldiano de fidelidade à marcha das utopias, reluz na grafia empregada. O cineasta fazia uso constante da letra “y” em seus escritos.

REFERÊNCIAS:

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo. Hucitec: 1987.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo. Perspectiva: 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. Lisboa., Guimarães Editora: 1988.

GERNET, Louis. *Antropologia de la Grecia Antigua*. Madrid. Taurus: 1984.

WATSON, Jack; McKERNIE, Grant. *A cultural history of theatre*. New York.
Longman: 1993.