Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 8, jan-jun/2010

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

Banquete Martinez Corrêa

Carolina Araujo

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO

Banquete Martinez Corrêa

Este artigo se dedica a uma análise da encenação feita pelo diretor José Celso Martinez Corrêa do *Banquete* de Platão. A abordagem se faz por duas vias: de um lado a inserção da montagem na trajetória profissional de Zé Celso, particularmente em seu projeto Uzyna Uzona e, de outro, pelos discursos presentes no texto platônico, em sua convergência de argumentação e dramatização. O desenvolvimento leva a um confronto entre a montagem e a tradição modernista no Brasil, principalmente na marca a ela impressa por Oswald de Andrade, e conclui por uma tensão tanto entre um projeto futuro de teatro grego e o texto platônico, quanto entre a encenação do *Banquete* e uma proposta de teatro como exercício proto-político.

Palavras-chave: José Celso Martinez Corrêa – Platão – Teatro Oficina Uzyna Uzona – Banquete – Oswald de Andrade – Utopia

ABSTRACT

Symposium Martinez Corrêa

This paper is devoted to an analysis of the staging of Plato's *Symposium* by José Celso Martinez Corrêa. The approach is two-sided: on one hand, it deals with the place of this performance in Zé Celso's professional career, particularly in his project named Uzyna Uzona, on the other hand, it deals with the speeches in the Platonic text, in their convergence of argumentation and dramatization. The development leads to a confrontation between the scene and the modernist tradition in Brazil, especially in the contribution of Oswald de Andrade, and concludes with a tension both between a future project of Greek theater and the platonic text, and also between the *Symposium* staging and a proposal of theater as a proto-political exercise.

Keywords: José Celso Martinez Corrêa – Plato – Teatro Oficina Uzyna Uzona – Symposium – Oswald de Andrade – Utopia

ARAUJO, C. “Banquete Martinez Corrêa”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. IV, n. 8 (jan-jun/2010), pp. 50-63.

DOI: 10.22409/1981-4062/v8i/86

Aprovado: 30.06.2010. Publicado: 10.07.2010.

© 2010 Carolina Araujo. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 30.06.2010. Published: 10.07.2010.

© 2010 Carolina Araujo. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

*Teatros de nossa época onde há de tornar-se realidade
o teatro de amanhã como foi o teatro na Grécia,
para a emoção do povo e a vontade do povo.
(Oswald de Andrade apud Zé Celso)*

1. Uzyna Uzona

A encenação do *Banquete* de Platão por José Celso Martinez Corrêa, estreada em junho de 2009, insere-se em um grande projeto elaborado pelo diretor.¹ Um projeto que começa em 1978², com o seu retorno do exílio, e ganha força a partir de 1992, com a reabertura do Teatro Oficina no projeto de Lina Bo Bardi e a encenação de Ham-Let, em 1993; um projeto batizado de Uzyna Uzona. A Uzyna Uzona é um projeto político em que a noção de te-ato³, desenvolvida por Zé Celso principalmente ao longo da década de 1970, desempenha um papel importante. Entretanto, para além do te-ato, a Uzyna Uzona vai encontrar no teatro grego uma referência determinante, como pretendemos demonstrar.

A Uzyna Uzona tem como um dos traços marcantes de sua ação a defesa do espaço físico do Teatro Oficina, situado no bairro da Bela Vista, conhecido como Bixiga, em São Paulo, em oposição à especulação imobiliária, realizada por um conglomerado liderado pelo grupo Sílvio Santos Participações, na pretensão de construir ao redor do teatro – primeiramente até com a sua demolição – um centro de compras e entretenimento. Esse centro impossibilitaria uma expansão, prevista no projeto de reforma do espaço, do teatro atualmente existente, sabidamente com o formato de uma rua, em um teatro de estádio, já que ele ocuparia o terreno sobre o qual o teatro se expandiria. Tal embate é assim descrito em uma das atas da assembléia geral de 2001 do Uzyna Uzona:

Há vinte anos a Guerra de Canudos do Bixiga começou: A luta travada entre o exército – formado pelo grupo Sílvio Santos Participações e apoiado por grandes corporações financeiras, sistemas de comunicação e governos coniventes – e nós, o Teatro Oficina Uzyna Uzona, sertanejos desejosos do espaço de diálogo e vivência e defensores do bem público de valor simbólico e cultural. Ao longo desse tempo, o exército, em suas diversas expedições, tem empregado artilharia pesada: desapropriações, demolições e especulação imobiliária, provocando a desertificação do território, tornando-o favorável à construção de sua fortificação – um templo de consumo seguro e de entretenimento. Um sintoma de um mal social gravíssimo – a Ágorafobia.⁴

A luta descrita, batizada de Movimento Bixigão, consiste na ocupação cultural do bairro progressivamente esvaziado pela compra dos imóveis de uma população de classe baixa, média-baixa. A atuação desse movimento se confundiu com o processo de criação e montagem de *Os Sertões*⁵, de Euclides da Cunha, que transformou 30 jovens da população vizinha em atores da encenação e participantes de oficinas de percussão, canto, dramaturgia, capoeira, desenho, música, leitura, vídeo, fotografia, yoga e teatro. Estendendo-se até hoje, desde 1981, o confronto com o grupo Sílvio Santos possibilitou o amadurecimento da proposta de ocupação, que hoje consiste em quatro pontos centrais⁶:

- i) Universidade Popular de Cultura Orgiástica Brasileira Atual e Virtual ou Universidade Antropófaga que, fundada na experiência do Movimento Bixigão, tem o objetivo de formar atores e agentes sociais para áreas de conflito.
- ii) Teatro de Estádio para pelo menos cinco mil pessoas, executando o projeto previsto para o espaço do Oficina e com o objetivo de realizar festas dionisíacas.
- iii) A Oficina de Floresta: área verde que ocupe o espaço vazio das demolições executadas pelos especuladores.
- iv) Uma ágora, praça pública a ser construída sob o viaduto que passa em frente ao teatro e que propicie o encontro e a conversa entre os moradores do bairro.

Se *Os Sertões* estão intimamente ligados com a proposta de formação de uma Universidade Antropófaga, a construção do Teatro de Estádio vai ser o tema central da encenação de *As Bacantes*, de Eurípides, uma montagem que estreou em 1996 e continua sendo apresentada ao longo desses quase 15 anos, tornando-se um ícone do Uzyna Uzona. As quase quatro horas de espetáculo pretendem realizar o projeto do teatro, a dissolução da distância entre ator e platéia através de um ritual que transforma contemplação em festa, e que evoca a participação ativa da platéia não apenas subindo ao palco, mas agindo, o que, no caso do ritual dionisíaco encenado, inclui que os espectadores troquem carícias com atores e até se dispam.⁷ O massacre de Penteu, ao fim do texto de Eurípides, identifica-o às forças capitalistas anti-dionisíacas⁸, e celebra a utopia do Uzyna Uzona como uma recuperação dos festivais gregos e seu significado político.

Dados esses dois elos entre peças e projetos políticos, nossa hipótese é a de que a encenação do *Banquete* de Platão se insere no projeto maior do Uzyna Uzona ligado ao quarto item da proposta: a defesa de uma ágora, ou ainda, a proposta utópica de uma prática política fundada em Eros. No que se segue, procuraremos justificar essa hipótese e apontar a tensão lancinante que perpassa a escolha do texto e, eventualmente, o próprio projeto utópico-político como um todo.

2. A encenação do Banquete

José Celso define o propósito da encenação do *Banquete*:

Eu escolhi essa peça porque eu tinha ódio dessas assembléias 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.⁹

A encenação do *Banquete* é uma assembléia que vê na interpretação utópica que Zé Celso dá à prática política grega uma saída para a atual prática política. A recuperação

da ágora pelo projeto Uzyna Uzona engloba um modelo grego que unifica trocas pessoais, comerciais, religiosas, eróticas e políticas em um único espaço. Mas, bem além disso, tem na encenação teatral, tal como ela é compreendida como ritual dionisíaco ou te-ato, um modelo de política, dentro do qual o Teatro de Estádio se qualifica como exercício pré-político ou proto-político. Essa função preparatória do teatro para a política, Zé Celso a identifica no próprio texto platônico com a vitória, no dia anterior, de Agatão no concurso de tragédias, ensejo da festa a ser encenada¹⁰, ou seja, o teatro grego antecipa a política sem com ela se confundir. Se assim é, o *Banquete* se torna a prática de uma política que tem no elogio a Eros o seu fundamento e na seqüência de discursos, ou melhor, nas ações eróticas e políticas vinculadas a cada um desses discursos, o paradigma de ágora.

A questão que se coloca então é a da heterogeneidade desses discursos e do que se sugere como uma harmonização política entre eles. Para que se possa esclarecer esse ponto, é necessária uma breve descrição da cena que, obviamente, não pretende abranger as quatro horas de espetáculo.

O público é recebido pelo cortejo que celebra a vitória de Agatão, alguns espectadores têm seus pés lavados e recebem massagens dos atores. Ao entrar no teatro, parte da platéia é convidada a ficar descalça, deitada em colchonetes próximos ao corredor que serve de palco. Vinho é servido, ao longo de toda a peça, aos espectadores que comprem um tíquete. A ação, que parte da proposta de Erixímaco de medida no vinho e elogios ao amor, se desenrola na mesma ordem do texto platônico que, no entanto, é totalmente reescrito, em livre adaptação em versos de Zé Celso.

O recurso mais empregado pelo diretor nesse processo de adaptação é o da encenação de mitos. Isso resulta em um enriquecimento do discurso de Fedro, que passa a se constituir de um narrador que tece comentários sobre mitos clássicos de amor que ganham o palco: Alceste e Admeto, Orfeu e Eurídice, marcado pela remissão ao “Orfeu da Conceição” de Vinícius de Moraes pela execução de “Manhã de Carnaval”, Aquiles e Pátroclo. Este último par de amantes opera um elo de ligação entre o primeiro e o segundo dos discursos, “cantadas” no dizer de Zé Celso. Aquiles se torna símbolo da valorização da pederastia como a mais alta forma de amor que, com Pausânias, será contraposta à concepção vulgar. O que no texto platônico seriam as duas faces de Afrodite, Celeste e Pandêmica, transforma-se em cena em uma figura que compõe Nossa Senhora de Aparecida e a Pomba-Gira.

Se as figuras míticas facilitam a transposição do diálogo ao palco, a dificuldade da encenação do discurso teórico força Zé Celso a usar a música como meio. A função da trilha sonora, que até então era simplesmente estética, torna-se agora também expositiva de discursos que são relevantes ao propósito do espetáculo. É assim que a tese medicinal de Erixímaco se substitui por um duo de cantoras representando forças antagônicas que se harmonizam nas imagens do arco e da lira. A noção antiga de ciência médica, momento relevante na sucessão dos discursos por associar o amor e o

conhecimento, é obscurecida quase à inexistência na cena, que trata antes da beleza da oposição cósmica e política. O fato de que essa ordem não se torna objeto de investigação, conhecimento ou amor antecipa a grande tensão a se encenar no discurso de Diótima.

Antes disso, no entanto, precisamos mencionar o espetáculo circense de andróginos acrobatas em que se transforma o mito de Aristófanes, por sua vez representado por uma atriz em maquiagem de palhaço. Trata-se, na dinâmica do espetáculo, de seu ápice cênico, em uma grande celebração do amor como busca do outro apartado fisicamente, ou ainda, como a busca de si mesmo. A trupe do circo se apresenta em um contexto de crítica à produção teatral contemporânea brasileira, em sua aberrante maioria de monólogos, à qual o Aristófanes de um teatro que pensa o grupo como forma de produção ataca em seus interesses pura e exclusivamente financeiros.

Em meio a essa celebração do coletivo, surpreende a lírica da cena seguinte: eis em cena apenas o monólogo de Marcelo Drummond. O discurso de Agatão, em sucessão aos andróginos que se buscam e encontram a satisfação na cópula e no teatro coletivo, vem apresentar o outro lado da trupe: o discurso solitário do poeta. Agora poesia e retórica se mesclam em uma cena desprovida de ação, desprovida de interação, pois é toda ela declamação poética acompanhada pela trilha sonora da bossa nova de Vinícius de Moraes. A busca de outros corpos se torna busca pelo discurso, pelo momento etéreo da palavra mais certa a suscitar a emoção do espectador.

Quando então a palavra passa a Sócrates, representado pelo próprio Zé Celso, evidencia-se a questão antecipada na tensão entre o diretor-poeta e o autor-filósofo. Se Platão pensa a resposta de Sócrates a Agatão como a resposta da filosofia à poesia, algo de outro, de diferente, precisa ser apresentado. A tarefa é hercúlea e Zé Celso transforma-se no centro do conflito. Mas não é ele quem fala. Ao passar a palavra a Diótima sem que se opere a clássica refutação do interlocutor, o Sócrates-Zé Celso faz com que o auge da beleza de Agatão soe continuamente ao longo do resto do espetáculo.

Desse modo, voltamos à encenação dos mitos, já que Diótima de presto cederá lugar à encenação do simultâneo nascimento de Eros e Afrodite. Ao nascer, Eros começa a flechar aleatoriamente, dois a dois, membros da platéia que são em seguida conduzidos ao palco. Chegando a cena, o público se torna ator e é incitado a demonstrar amor entre si, mais usualmente sugerindo que pessoas que não se conhecem se beijem na boca. Aqui se opera a transformação do teatro em te-ato, dos espectadores em agentes. Nisso, a duração do espetáculo parece ser um elemento central, uma vez que, sendo cada vez mais envolvido pela sucessão de discursos ao amor, que neste momento já dura cerca de três horas regadas a vinho, o público já se sente parte de uma celebração, de um ritual, e não mais o seu observador. Foi à preparação do êxtase que se dedicou todo o espetáculo até aqui, e é o momento do êxtase que o nascimento de Eros pretende significar.

Um pequeno episódio de uma noite de espetáculo merece ser narrado.¹¹ Depois de flechar algumas vítimas na platéia, Eros flecha o próprio Zé Celso e, logo a seguir, flecha um outro jovem rapaz da platéia. Levados ambos ao centro da cena, são estimulados a se beijarem, mas o jovem se recusa. As investidas de Eros e Zé Celso se tornam mais enfáticas, o jovem concede em lhe dar um beijo no rosto, mas os atores, e a platéia, não se satisfazem. O rapaz é segurado pelo ator, e reclama, dá sinais claros de que está constrangido naquela situação. Outras tentativas são feitas em nome do te-ato, para que Eros tome conta da platéia e não só dos discursantes. O jovem resiste, consegue se desvencilhar e, correndo, refugia-se no canto da platéia. O público vaia, os atores incitam os protestos. Sozinho na cena, Zé Celso precisa de um par.

Eros se volta à platéia, onde agora vários jovens se oferecem, voluntários. É quando, na ânsia de ser escolhido a beijar o diretor, um jovem sobe no parapeito da frisa do teatro, a uma altura de cerca de cinco metros. De pé, lá no alto, ele acena enfaticamente a Eros, que faz o gesto esperado, a flechada. Ao ser escolhido o segundo jovem ameaça pular lá do alto. Há um momento de contra-êxtase, atores e público sentem um certo pânico diante do risco. Mas o segundo jovem parece recear que, se fosse buscar a escada interna que ligava frisa e platéia, talvez Eros escolhesse outro. Com calma e até com certa destreza, ele faz o impensado: segura-se com as mãos na balaustrada, vai descendo o corpo ao lado da parede, pendurando-se como uma aranha até que a distância diminui para cerca de três metros, de onde pula, causando gritos na platéia. São, salvo e em êxtase, o segundo jovem sobe ao palco e beija Zé Celso apaixonadamente.

Manter esse estado de delírio do público, objetivo da cena, vai implicar que o discurso de Diótima, após o nascimento de Eros, se transforme em pura música. Tal como se antecipara no discurso de Erixímaco, a relação entre conhecimento e amor não é exposta, ela é cantada em uma música que pretende muito mais manter o êxtase do que apresentar à platéia o que seria a grande tese platônica: a de que o amor é um intermediário capaz de nos mover do amor dos corpos, de Aristófanes, ao amor dos discursos, de Agatão, e daí, ao amor das almas, ao amor do conhecimento, ao amor do que é belo em si mesmo. Que o amor seja o próprio exercício da filosofia não é encenado, é apenas cantado na letra de uma canção que estimula a dança, que desestimula a atenção. Ao que se lê no espetáculo, a opção de Zé Celso se funda na certeza de que expor a noção platônica de filosofia aniquilaria o êxtase tão buscado, comprometendo-o com um teatro enfadonho, com a consciência, com o inverso da embriaguez, enfim, o faria se comprometer com o tipo de discurso que se estabelece por oposição à poesia e ao teatro, o faria se comprometer com Platão. Este talvez seja o motivo de a peça ser anunciada como o *Banquete* de Sócrates, e não de Platão.

A tensão insolúvel entre Platão e Zé Celso torna a encenação do *Banquete* a exposição da antiga querela entre filosofia e poesia. Mas o que está em jogo aqui não é apenas uma determinada função ou um certo uso do discurso; é, antes, uma função do próprio

amor que remete à questão do que é uma prática política justa, o que é a utopia sempre presente como paradigma de cada ação humana. Estamos diante do problema da inserção da encenação do *Banquete* no projeto da Uzyna Uzona, mas, antes de passarmos a ele, precisamos chegar ao final do espetáculo.

Alcibíades chega ao fim embriagado e em trajes militares, mas a embriaguez do vinho não é a embriaguez de Eros buscada por Zé Celso, ao contrário, ele é apresentado como aquele que, amando apenas Sócrates e buscando a sua atenção exclusiva, tem Eros demais. No ponto mesmo em que Platão vê a tensão entre amor e resistência à filosofia, ou seja, em Alcibíades, Zé Celso vê apenas a oposição ao amor por excesso de vontade de posse. Se Platão aponta para uma tensão permanente de desejo e aversão entre a política, na figura do grande comandante ateniense, e a filosofia, na figura de Sócrates, Zé Celso escapa do problema, encontrando refúgio na função política de Eros como o amor de todos por todos, na trupe de Aristófanes alentada pela poesia de Agatão. Assim, o diretor encerra o espetáculo com todos os atores se lançando sobre o corpo de Alcibíades no seu destroçamento, que passa a servir de refeição coletiva: aquele que se opunha à comunidade erótica se torna ocasião para a celebração da coletividade. Essa celebração não é qualquer uma, e sim a celebração ritual, descrita e cantada classicamente por Oswald de Andrade: a antropofagia.

É de se notar que, neste momento, Zé Celso faz questão de ir buscar na platéia o primeiro jovem, aquele que se recusara a ceder ao êxtase erótico. Com resistência e constrangimento o jovem é levado novamente ao palco e sobre ele, tal como sobre Alcibíades, se lança o grupo de atores com o firme propósito de lhe tirar as roupas. O espectador tem uma reação desesperada, empurrando e acotovelando os atores; ele tenta manter o corpo coberto e, mais uma vez, desvencilhar-se do ritual de êxtase. Depois de alguns momentos, consegue voltar à platéia, novamente sob vaias do público. O amor de seres humanos por seres humanos, na fundação de uma ação política, parece supor o constrangimento de quem se recusa ao êxtase, e aqui é hora de voltarmos a pensar a proposta utópico-política de Zé Celso.

3. Eros e utopia

Como pudemos ver, a ágora da Uzyna Uzona pretende propiciar uma relação erótico-política fundada no amor entre os homens alcançado pelo êxtase provocado pelo te-ato. Esse projeto parte de uma ênfase na tradição grega de pederastia, respaldada nos discursos de Fedro e Pausânias, para projetar uma comunidade de andrógynos que teriam na palavra poética de Agatão o seu grande valor de beleza. Em claro confronto com Platão, Zé Celso exclui o amor às idéias e a noção de conhecimento do horizonte político. A escolha pela ação, em detrimento da contemplação, marca do te-ato, gera o confronto indissolúvel entre o diretor e o autor. Afinal, o que o negligenciado discurso de Diótima traz de mais relevante é a continuidade entre essas duas funções, uma continuidade que aponta para o perigo de se tomar Eros quer como um deus, quer como

um mal, e não como intermediário.¹² Nesse cenário, nada parece revelar mais claramente o risco que Zé Celso corre na escolha de seu autor do que o episódio do jovem resistente: isentando-se de cometer o mesmo erro de Lísias no *Fedro*, Zé Celso arrisca-se seriamente na totemização do amor, flertando com o hedonismo que Platão identifica com a tirania.

Esse trabalho, no entanto, não pretende apontar que a encenação de Platão não dá conta de Platão. Ao contrário. Seria um terrível equívoco avaliar uma encenação por critérios a ela exteriores ou, o que seria ainda mais grave, talvez insuperavelmente anacrônicos. O que pretendemos é mostrar quais são as opções do diretor frente à tensão entre o seu texto e a sua proposta política. Se a cena vale mais do que a letra, o nosso ponto de análise não é o que o Platão forneceu a Zé Celso e sim o que ele não forneceu, fazendo com que o diretor encontrasse o seu próprio caminho. Esse elemento encontramos na encruzilhada entre Platão e uma obsessão de Zé Celso, a antropofagia oswaldiana¹³ de Alcibíades e do jovem resistente.

O rito antropofágico, mito de fundação da sociedade brasileira na deglutição do bispo Sardinha, primeiro bispo brasileiro, pelos índios caetés de Alagoas, torna-se com Oswald não apenas a síntese do Brasil modernista, mas sobretudo a marca da tradição utópica reinventada por Thomas More em sua relação com o Novo Mundo, e que ganha limites mais precisos a partir do ensaio de Montaigne sobre os Canibais.¹⁴ Nos dois textos, o Brasil é o mote, e a possibilidade de uma outra forma política a glosa. Diz Oswald:

A geografia das Utopias situa-se na América. É um nauta português que descreve para Morus a gente, os costumes descobertos do outro lado da terra. Um século depois, Campanella, na Cidade do Sol, se reportaria a um armador genovês, lembrando Cristóvão Colombo. E mesmo Francis Bacon (possivelmente Shakespeare), que escrevia A Nova Atlântida em pleno século XVII, faz partir a sua expedição do Peru. A não ser a República de Platão, que é um estado inventado, todas as Utopias, que vinte séculos depois apontam no horizonte do mundo moderno e profundamente o impressionaram, são geradas da descoberta da América. O Brasil não fez má figura nas conquistas sociais do Renascimento.¹⁵

O que Oswald entende como a outra forma política em que convergem as utopias e o descobrimento da América sintetiza-se em um só modelo: o matriarcado, ou seja, a abolição da propriedade privada em nome da posse comum dos bens, a abolição do negócio em prol do ócio¹⁶ e o Estado sem classes, ou a ausência do Estado.¹⁷ Além disso, Oswald prevê um elo, não apenas histórico, mas necessário entre matriarcado e antropofagia, uma vez que esta última é a fundação da comunidade pela incorporação do que lhe é estranho: “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”.¹⁸

De Oswald voltamos a Alcibíades e ao jovem resistente que, na cena de Zé Celso, tornam-se o valor oposto a ser transformado, pela antropofagia, em valor comum. A oposição à comunidade erótica fundada no discurso de Aristófanes parece caracterizar

ambos como arquétipos da aversão a Eros. Porém em que medida o personagem Alcibíades do texto de Platão pode ser dito alguém avesso a Eros? Não há em todo o seu discurso nenhuma intenção de ascetismo, seu discurso é, sim, erótico. A condenação de Alcibíades por Zé Celso se deve ao seu objeto de amor, e ao modo como ele se comporta perante esse objeto, obsessivamente. Alcibíades se torna na cena, portanto, o avesso da comunidade, do matriarcado, não por falta de Eros, mas por excesso. Já o jovem resistente se recusa a participar da comunidade, falta-lhe Eros, mas talvez não pela comunidade, mas pelo mesmo objeto do desejo de Alcibíades: Sócrates, ou o próprio Zé Celso.

A chave da cena de Zé Celso está na sua própria figura, no modo como, de diretor, ele se faz ator e se apresenta em cena não apenas como Sócrates, mas como si mesmo, aos 73 anos diante da questão de Eros. Notoriamente, o Sócrates do *Banquete* não tem um discurso; em seu elogio, ele dá voz a outra, à figura feminina que, no início da celebração havia sido expulsa da cena na figura das flautistas.¹⁹ A ausência de Sócrates, entretanto, é recompensada pela chegada de Alcibíades, pensada por Platão como a personagem que traria para o *Banquete* a dimensão política da moderação socrática, os efeitos de sua educação moral. Zé Celso se faz também esse modelo que mede os demais homens, porém na dramática afirmativa de que sem amor a Sócrates não há comunidade.

Mas o Sócrates-Zé Celso é um dramaturgo, não um filósofo. O seu confronto com a pólis não é uma necessidade. É fruto da perda da guerra contra o exército das corporações. Ainda há chance, como o Brasil parece ter demonstrado à Europa do século XVI. A utopia da Uzya Uzona é um projeto político efetivo de recriação do Teatro Popular, naquilo que o teatro tem de mais auto-contraditório, como bem o demonstra o discurso de Aristófanes: um amante não pode desejar até o fim porque isso implica o fim, ou do amante, ou do desejo.²⁰ O teatro fundado em Eros precisa querer o seu próprio fim para se tornar um projeto político amplo, para fundar uma nova comunidade. O te-ato, como ação comum, não é um teatro grego. Nunca houve na Grécia a dissolução da fronteira entre ator e espectador. O te-ato é uma utopia moderna.

Nisso chegamos de novo ao embate com Platão. Sua concepção política justa resiste à possibilidade moderna de realização, marcada pela experiência do Novo Mundo. Sócrates é a medida de Eros não porque é preciso amá-lo com medida, mas porque ele aponta para um critério não auto-referente ou auto-contraditório de amor. O amor que funda a comunidade não é dado por essa mesma comunidade, mas por aquilo que ela ama; ou seja, não se trata de amar Sócrates, mas de amar o que Sócrates ama. A posição intermediária de Eros aniquila a filantropia da proposta dramatúrgica e, com isso, a possibilidade de concretização da comunidade. Está nostalgicamente adiada a sociedade matriarcal²¹, seu lugar é o discurso, talvez ainda a cena, mas nunca o *tópos* que confunde aquele que contempla com aquele que age.

A deglutição de Alcibíades, talvez dissesse Platão, não resolve a questão, somente a sua educação. Alcibíades não é o outro que se opõe à comunidade, mas é o próprio Eros ateniense que precisa saber de si próprio como excessivo, que não ama o que ama Sócrates. De novo surge a questão de Sócrates-Zé Celso: é possível distinguir o amor de Alcibíades por Sócrates do seu amor pelo amor de Sócrates? A figura da escultura do Sileno que se abre, revelando a verdade por trás da aparência, torna-se crucial para o próprio projeto de Zé Celso. Que não seja o amor a ele próprio o que esteja em jogo na oposição que ele vê em Alcibíades e no jovem resistente. Que tampouco seja o amor ao teatro. Que seja a própria utopia. Seria possível que a utopia moderna do te-ato comece a se dar conta de que a noção de comunidade resiste à sua realização?

Entre o te-ato e Platão parece restaurar-se o teatro grego, o objeto de contemplação pré-político que ainda mantém a sua distinção com a ação. Assim, a ágora da Uzyna-Uzona depende sobretudo dessa antecipação do teatro, sempre marcada no *Banquete* pela vitória de Agatão na véspera. A ágora que quer Zé Celso não é um espaço físico exterior ao teatro, ela é o próprio teatro. É essa antecipação que lhe permite flertar com o hedonismo, com a tirania, com outros modelos de comunidade, revelando que a mais democrática das comunidades requer violência e projetando o preço a se pagar por ela. Enfim, a Uzyna-Uzona é um movimento de constatação dos limites do te-ato e uma proposta, como já diziam Oswald e Zé Celso na epígrafe deste texto, de fazer do teatro grego o teatro de amanhã.

* **Carolina Araújo é professora adjunta do Departamento de Filosofia da UFRJ/PPGLM.**

¹ Talvez seja dispensável uma apresentação de José Celso Martinez Corrêa como um dos mais importantes diretores teatrais no Brasil, mas talvez valha uma rápida biografia profissional: sua vida confunde-se com a história do Teatro Oficina, um grupo que surge em 1958, em um movimento derivado do Teatro de Arena, conduzido por Augusto Boal. Inicialmente, teve influência do método stanislawskiano e da técnica do Actor's Studio, passou o ano de 1965 com o Berliner Ensemble, o que lhe marcou uma fase brechtiana, mas foi a montagem de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, que o consagrou como a vertente dramática do chamado movimento tropicalista. Seguiram-se a esta três outras montagens de peso, todas com histórias de conflito com o governo ditatorial brasileiro: *Roda Viva*, *Galileu Galilei* e *Na selva das cidades*, esta última já com influência de Grotowski. Depois desse grande momento, Zé Celso, como é mais comumente chamado, tem uma experiência com o Living Theatre, que lhe permitiu formular um outro conceito de teatro, o te-ato, que consiste, em detrimento da forma estática prevista em ensaios e marcações, no privilégio da ação cênica marcada pela singularidade de cada apresentação, na qual a relação entre espectadores e atores pauta o acontecimento da cena. Preso e torturado em 1974, Zé Celso consegue ser libertado por intermédio de cartas de notáveis como Jean-Paul Sartre, Jean-Louis Barrault e Bernard Dort, exilando-se em Portugal e Moçambique. O escopo deste texto é seu trabalho depois de seu retorno do exílio em 1978, por isso, remeto o leitor interessado no que antecede a esse momento principalmente ao grande levantamento de documentos realizado por Fernando Peixoto: PEIXOTO, F. "Teatro Oficina". *Dionysos*, n. 26, 1982.

² "Quando voltou ao Brasil, em 1978, anunciou seu projeto. Queria montar *O Homem e o Cavalo*, outro texto inédito de Oswald de Andrade. Mas não num teatro, e sim num estádio. Seu projeto era

fazer teatro para a massa, para a galera [...]. Seu plano era botar abaixo as paredes do velho Teatro Oficina e construir no mesmo lugar um Terreiro Eletrônico, projeto de Lina Bo Bardi, desenvolvido mais tarde por Marcelo Suzuki numa 'rua cultural' que unia a rua Jaceguai com a Japurá. Um lugar aberto diariamente para a comunidade. Creche pela manhã; lugar de criação à tarde; teatro, cinema, terreiro à noite. Um projeto radical que abolia os limites entre teatro e cidade". LABAKI, A. *José Celso Martinez Corrêa*. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 59.

³ "[...] o Teatro Oficina descobriu que as experiências que estava fazendo não se inseriam mais no conceito de linguagem teatral, visto que tinham abolido, de vez, a máscara, a personagem. A estrutura dos *happenings* era muito simples e baseada no encontro dos atores do conjunto com o povo da região. [...] Era a transformação da arte em vida e da vida em arte". SILVA, A. S. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981, pp. 202-203.

⁴ Ata da assembléia geral ordinária da associação teatro oficina uzyna uzona de 1º de fevereiro de 2001, disponível em http://teatroficina.uol.com.br/uzyna_uzona.

⁵ A montagem de Os Sertões consistiu em uma seqüência de cinco espetáculos: *Os Sertões: A Terra* (2002); *Os Sertões: O Homem I* (2003); *Os Sertões: O Homem II* (2003); *Os Sertões: A Luta I* (2005); *Os Sertões: A Luta II* (2006), o que explica a sua proposta educacional de médio prazo.

⁶ Cf. Ata da assembléia geral ordinária da associação teatro oficina uzyna uzona de 08 de agosto de 2008, disponível em http://teatroficina.uol.com.br/uzyna_uzona.

⁷ "É uma encenação das potências religiosas que se encontram presentificadas no vórtice do acontecimento teatral"; "As Bacantes é certamente, das encenações da nova fase de Zé Celso, a que mais se aproxima de uma vertiginosa experiência ritual/religiosa". PIRES, E. *Zé Celso e a Oficina-Uzyna de Corpos*. São Paulo: Annablume, 2005, pp. 137; 142, respectivamente.

⁸ Vale notar o *happening* no Teatro Oficina, narrado por Labaki, em que Paulo Maluf foi incitado a proferir certas falas de Penteu, contracenando com Elke Maravilha, no papel de Dioniso. Cf. LABAKI, A. Op. cit., p. 62.

⁹ Vídeo: Curta temporada do Banquete, disponível em <http://teatroficina.uol.com.br/plays/16>.

¹⁰ Diz José Celso: "É uma festa de um ator que acabou de representar as Bacantes no teatro de Estádio, como nós queremos fazer aqui do lado, para 30 mil pessoas, está escrito no texto de Platão". Vídeo: Curta temporada do Banquete, disponível em <http://teatroficina.uol.com.br/plays/16>.

¹¹ Refere-se à encenação do dia 10 de setembro de 2009, ocorrida no Espaço Tom Jobim do Jardim Botânico do Rio de Janeiro.

¹² Para os riscos do menosprezo de Eros, cf. a impiedade cometida no *Fedro* (PLATÃO. *Fedro*, 243d-e), para os da sua totemização, cf., na *República*, o signo de eros como o maior dos tiranos (PLATÃO. *República*, 573b).

¹³ "A antropofagia ritual é assinalada por Homero entre os gregos e, segundo a documentação do escritor argentino Blanco Villalta, foi encontrada na América entre os povos que haviam atingido uma elevada cultura – Astecas, Maias, Incas. Na expressão de Colombo, *comiam los hombres*. Não o faziam, porém, por gula ou fome. Tratava-se de um rito que, encontrado também nas outras partes do globo, dá a idéia de exprimir um modo de pensar, uma visão de mundo, que caracterizou certa fase primitiva de toda a humanidade. Considerada assim como *Weltanschauung*, mal se presta à interpretação materialista e imoral que dela fizeram os jesuítas e colonizadores. Antes pertence como ato religioso ao rico mundo espiritual do homem primitivo. Contrapõe-se, em seu sentido harmônico e comunal, ao canibalismo que vem a ser a antropofagia por gula e também à antropofagia por fome, conhecida através da crônica das cidades sitiadas e dos viajantes perdidos. A operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é a da transformação do tabu em totem. Do valor oposto ao valor favorável. A vida é devoração pura". ANDRADE, O. "A crise da filosofia messiânica". In: _____. *A utopia antropofágica*. São Paulo, 1990, p. 101.

¹⁴ “Os descobrimentos geográficos [e, particularmente, as narrativas das explorações feitas no Brasil] vieram tornar corrente um processo literário capaz de disfarçar, sob roupagens inocentes, as críticas mais contundentes feitas às instituições da época. Com efeito, tornou-se moda uma espécie de literatura de ficção na qual eram aproveitados os elementos colhidos nas narrativas, já de si tendenciosas, dos viajantes. E aproveitados num sentido muito mais intencional do que o contido nessas próprias narrativas, porque já trabalhado pelo raciocínio filosófico de espíritos muito mais cultos do que os dos exploradores das terras novas. Todos os humanistas foram apaixonados leitores dos livros de viagens, e o confessam nas suas obras. Erasmo, Thomas Morus, Rabelais, Campanella, Montaigne se deliciaram com esse gênero de literatura que, dois séculos mais tarde, iria fazer de novo, e confessadamente, as delícias de Malthus, David Hume, Voltaire, Condillac, Diderot, Rousseau”. FRANCO, A. A. M. *O índico brasileiro e a revolução francesa: as origens brasileiras da teoria da bondade natural*. Rio de Janeiro: Topbooks, s/d. [3ª ed.], p. 130.

¹⁵ ANDRADE, O. “A marcha das utopias”. In: _____. *A utopia antropofágica*. Op. cit., p. 164.

¹⁶ “O Brasil compusera-se de raças matriarcais que não estavam distantes das concepções libertárias de Platão e dos sonhos de Morus e de Campanella. Era o ócio em face do negócio”. Ibidem, p. 194.

¹⁷ “No mundo do homem primitivo que foi o Matriarcado, a sociedade não se dividia ainda em classes. O Matriarcado assentava sobre uma tríplice base: o filho de direito materno, a propriedade comum do solo, o Estado sem classes, ou seja, a ausência de Estado”. ANDRADE, O. “A crise da filosofia messiânica”. In: _____. *A utopia antropofágica*. Op. cit., p. 104.

¹⁸ ANDRADE, O. “Manifesto Antropofágico”. In: _____. *A utopia antropofágica*. Op. cit., p. 47.

¹⁹ “Deve haver outras razões para que Platão use uma mulher como o seu ‘porta-voz’ nessa obra. Isso tende a apaziguar nossa suspeita de que um interesse próprio ardiloso possa ser a mola propulsora de argumentos para o que é essencialmente uma fundação homossexual masculina para a atividade filosófica”. DOVER, K. *Plato Symposium*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 137.

²⁰ “O desejo dos amantes é incompatível até mesmo com o próprio amor. Os amantes simplesmente pereceriam se pudessem seguir as exigências de eros, e o amor pereceria se eles conseguissem isso [...]. Os seres humanos genuinamente eróticos não podem dizer o que eles desejam, porque o desejo é de certo modo auto-contraditório”. STRAUSS, L. *On Plato’s Symposium*. Chicago: University of Chicago Press, 2001, p. 138.

²¹ “É a Grécia que fornece o testemunho decisivo dessa cultura em que todos eram iguais, possuíam as coisas em comum e não havia o domínio do homem sobre o homem. O melhor vestígio da idade sem senhores nem escravos é dado pela República de Platão. Dela seriam banidas a opulência e a pobreza e todas as classes se igualariam. ‘Não tivemos em mira a felicidade de certa classe particular de cidadãos’. Sobre a comunhão das mulheres e dos filhos eis a decisão: ‘As mulheres de nossos guerreiros serão comuns a todos, nenhuma delas habitará em particular com algum deles; também os filhos serão comuns, nem os pais conhecerão os filhos nem estes a seus pais’.” ANDRADE, O. “A crise da filosofia messiânica”. In: _____. *A utopia antropofágica*. Op. cit., p. 112.