

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICANÁLISE: CLÍNICA E  
CULTURA**

**ISADORA FRAÇÃO LAGO**

**As bacantes: da tragédia grega à tragycomédiorgya do Teatro Oficina**

Porto Alegre  
2022

ISADORA FRAÇÃO LAGO

**As bacantes: da tragédia grega à tragycomédiorgya do Teatro Oficina**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Psicanálise: Clínica e Cultura.

Área de concentração: Psicanálise, Clínica e  
Cultura

Orientador: Prof. Dr. Amadeu de Oliveira  
Weinmann

Porto Alegre  
2022

Nome: Lago, Isadora.

Título: As bacantes: da tragédia grega à tragycomédiorgya do Teatro Oficina

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Psicanálise: Clínica e Cultura.

Aprovada em: 17/05/2022

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. Amadeu de Oliveira Weinmann (orientador)

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Simone Zanon Moschen (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

---

Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos (Universidade de São Paulo)

---

Dra. Denise Maurano Mello

## AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente ao **Teatro Oficina** e todos aqueles que dão corpo à companhia teatral, reexistindo na arte e impactando multidões. Sem *Bacantes*, não haveria o arrebatamento que enlaçou meu desejo, movendo-me a fazer algo com isso, culminando nesta dissertação. Agradeço também à **Fabiana Monsalú** que, ao apresentar-me o trabalho do grupo, proporcionou um encontro sobre o qual as palavras continuam incapazes de nomear.

Agradeço ao **Amadeu de Oliveira Weinmann**, o orientador mais dionisíaco que eu poderia ter encontrado para desbravar comigo as trilhas que sustentam este trabalho. Através do teu acolhimento, mesmo num momento pandêmico no qual o mortífero se presentificava de forma aterradora, fostes capaz de incutir em mim a potência de vida e de criação, trazendo leveza e segurança ao meu processo.

Agradeço ao grupo de pesquisa: às “deslizantes” **Giovana Netto, Ana Lúcia Guaragna e Martina Oliveira**, por termos compartilhado a aventura de realizar um mestrado chacoalhado pela pandemia, mas ancorado no afeto; além dos demais colegas que, de diversas formas, colaboraram para a realização deste trabalho - **Maria Lúcia Macari, Fernando Mascarello e Emylle Savi**. Faço um agradecimento especial ao **Fernando Basso**, que contribuiu com muitas trocas textuais e conversas amparadoras, compartilhando o desejo por minha pesquisa.

Agradeço ao **Daniel Guterres**, parceiro de mestrado, boas conversas e de viagens (quando ainda eram possíveis) no trecho Santa Maria - Porto Alegre. Bem como ao **Marcos Pippi**, amigo e professor que incitou meu interesse pela Psicanálise, acompanhando paralelamente minha prática e estudo.

Agradeço aos membros das bancas, de qualificação e defesa, pela leitura implicada e apontamentos que delinearam meu caminho: **Denise Maurano**,

**Luciano Mattuella, Marta D'Agord, Simone Moschen e Luiz Fernando Ramos.**

Agradeço às amigas **Ariadini de Andrade** e **Vitória Cougo**, por estarem sempre dispostas a ler meus escritos, conversar sobre a pesquisa e escutar minhas angústias. Vocês são maravilhosas!

Agradeço aos meus pais, **Celso** e **Marcia Lago**, por todo amor, apoio e confiança em mim depositada; fato que me permitiu uma experiência transeunte, entrando em contato com a pluralidade da vida. Sou grata por me deixarem ir para o mundo, sabendo que tenho um porto seguro para voltar.

À **Laís Montagner Denardin**, essa bacante com apetite voraz pela vida, com quem tenho o prazer de compartilhar meus dias, que contagia a todos com sua alegria festiva. Obrigada por se lançar junto a mim nessa aventura intensa que foi o mestrado.

EVOÉ!!

## RESUMO

Tendo como disparador a montagem de *Bacantes* pelo Teatro Oficina, esta dissertação lança-se na aventura de discorrer sobre as potências do ritual báquico e seus possíveis efeitos na esfera estética e social. Reconhecendo o caráter trágico, no sentido nietzschiano, que anima tal obra teatral, faz-se um percurso sobre este tema, explicitando tanto a aproximação estrutural entre o trágico e a psicanálise quanto as divergências entre os campos. Atentando para os efeitos dionisíacos, propõe-se uma articulação entre aquilo que as bacantes dão a ver e o terreno dos gozos na psicanálise freudo-lacanianana. Colhendo a ideia de tragycomédiorgya que constitui a linguagem teatral proposta pelo Teatro Oficina em *Bacantes*, adentramos no mundo carnavalesco em que o cômico e a orgia explicitam a força da subversão que se assemelha aos efeitos que a possessão báquica promovia na ordem social da Grécia Antiga. Ademais, a partir da noção de Te-ato, criada pelo Oficina, tensiona-se as concepções de ato e representação no contexto teatral, num diálogo com o campo psicanalítico, donde entrevemos o terreno ao qual tal experiência encaminha o sujeito que nela se lança. Terreno este que, em termos lacanianos, promove a ascendência do real, reconfigurando a ordem simbólica, propiciando uma experiência de subjetivação a partir de uma estética dessubjetivante.

**Palavras-chave:** Bacantes; Teatro Oficina; Psicanálise; trágico

## ABSTRACT

Having as its trigger the staging of the *Bacchae* by *Teatro Oficina*, this thesis launches itself on the adventure of discussing the potencies of Bacchic ritual and its possible effects on the aesthetic and social spheres. Recognizing the tragic character, in the Nietzschean sense, that animates such theatrical work, a journey is made on this theme, explaining both the structural approximation between the tragic and psychoanalysis as well as the divergences between the fields. Paying attention to the Dionysian effects, an articulation is proposed between what the *Bacchae* reveals and the terrain of jouissance in Freud-Lacanian psychoanalysis. Based on the idea of tragicomidiorgy that constitutes the theatrical language proposed by *Teatro Oficina* in *Bacchae*, we enter the carnival world in which the comic and the orgy explain the force of subversion that resembles the effects that the Bacchic possession promoted in the social order of Ancient Greece. Furthermore, from the notion of The-act, created by *Oficina*, the conceptions of act and representation in the theatrical context are tensioned, in a dialogue with the psychoanalytic field, from which we glimpse the terrain to which such experience leads the subject who launches himself in it. This is a terrain that, in Lacanian terms, promotes the ascendancy of the real, reconfiguring the symbolic order, providing an experience of subjectivation based on a desubjectifying aesthetics.

**Keywords:** *Bacchae*; *Teatro Oficina*; psychoanalysis; tragic.

## SUMÁRIO

|   |   |   |
|---|---|---|
| 1 | INTRODUÇÃO.....   | 9   |
| 2 | PRESENTE DIONISÍACO: A VIDA MARCADA PELO TRÁGICO .....                          | <b>Erro!</b><br><b>Indicador não definido.</b>  |
| 3 | IÓ! ABRAMOS ALAS PARA AS BACANTES! <b>Erro!</b>                                 | <b>Indicador não</b><br><b>definido.</b>        |
| 4 | UM TEATRO ENTRE TRANSES E TRANSAS <b>Erro!</b>                                  | <b>Indicador não</b><br><b>definido.</b>        |
| 5 | TRAGYCOMÉDIORGYA: A CARNAVALIZAÇÃO COMO (RE)EXISTÊNCIA<br>.....                 | <b>Er</b><br><b>ro! Indicador não definido.</b> |
| 6 | DANÇANDO NO FIO DA NAVALHA: O TEATRO OFICINA ENTRE ATO E<br>REPRESENTAÇÃO ..... | <b>Erro! Indicador não definido.</b>            |
|   | CONSIDERAÇÕES FINAIS .....  | 17  |
|   | REFERÊNCIAS.....  | 24  |



## 1 INTRODUÇÃO

O ano era 2009, morando na cidade de São Paulo, aventurava-me em um curso de teatro. Frequentemente saía com amigos para assistir aos espetáculos em cartaz. Cada ida às diferentes peças produziam múltiplas sensações e sentimentos em mim. A oscilação entre as experiências era algo curioso. Lembro-me de ter assistido muito trabalho que hoje reconheço como ruim, chato e demasiadamente comercial<sup>1</sup>. Peças que pareciam novelas transpostas ao palco. Eu mesma, em minhas iniciais tentativas de atuação, recorria, frequentemente, a esse tipo de prática. Logo percebi o quanto me incomodava ver o teatro “copiando” a realidade, construindo cenários realistas e valendo-se de textos lineares, por vezes entediantes. Pensava que, se aquilo era teatro, certamente já estava ultrapassado, ou ainda, morto.

A constatação do que, para mim, era uma arte empobrecida em seus efeitos só se deu, efetivamente, quando tive contato com outro tipo de teatro. Nesse sentido, o encontro com o Teatro Oficina foi um divisor de águas que possibilitou ampliar minha percepção do que é essa arte. Naquele momento, eu já havia escutado rumores sobre o trabalho daquele grupo. Fui alertada de que suas produções eram “diferentes” e “transgressivas”. Quem conhecia a prática deles dizia que os atores interagiam com o público e isso certamente produzia ansiedade em mim, pois, apesar de fazer teatro amador, carregava boa dose de timidez. Mas se esses avisos pretendiam produzir alguma inibição, eles apenas incitaram meu desejo de ir até lá. Em 2010, o grupo colocava em cartaz uma nova temporada de *Bacantes* e era chegada a hora de eu conhecer aquele teatro.

Antes mesmo de iniciar a peça, já estava maravilhada com a arquitetura do espaço. Nada de palco italiano<sup>2</sup>, mas sim uma pista central que atravessa o

---

<sup>1</sup> Refiro-me aqui a um teatro baseado na lógica de consumo capitalista, que se propõe como teatro de vitrine. Ou seja, que se mantém na aparência (Lopes & Cohn, 2008).

<sup>2</sup> Tipologia de palco que, segundo Zilio (2010), surge no século XVIII. Tem como característica a disposição na qual os espectadores posicionam-se à frente da face principal do palco.

local. No lugar das costumeiras cadeiras confortáveis dos teatros tradicionais, uma espécie de arquibancada se eleva nas laterais, tomando a proporção de vários andares. Em meio às entranhas de ferro expostas, um canteiro com terra e plantas, em outro ponto, uma fonte de água. No alto, um teto móvel. Na lateral do espaço, uma grande parede de vidro constrói um jogo entre dentro e fora, permitindo que os olhos entrevejam a cidade e o céu, mas também convidando o exterior a adentrar ali. É com um convite semelhante que a peça inicia, no lado de fora do teatro, com os atores anunciando, através do canto, que a escola de samba vai sair. O público, no lado de dentro, os vê por um telão. Ou seja, nosso primeiro contato se dá pela música, voz e imagem reproduzida. Na sequência, abrem-se as portas e, acompanhando um “carro-naval”, a trupe entra na pista. Se, naquele momento, eu não entendia exatamente o que era aquilo, afinal eu estava lá para assistir a uma tragédia, uma coisa eu sabia: aquilo era um teatro vivo!

Ao longo das cinco horas de peça, me mantive capturada por aquele mundo que se constituía. Tentava acompanhar a narrativa, o desenrolar do texto, por vezes sentia-me perdida, não compreendia a miscelânea de elementos que compunham aquela obra. Mas aquela sensação parecia não comprometer minha experiência, pois, acima de tudo, eu havia sido afetada. Fisgada por alguma coisa que eu não sabia o quê, mas que incrustava em mim um querer mais. Sentia-me talvez como Freud (1914/1996) diante da escultura de Moisés, de autoria de Michelangelo, encasquetado com os motivos enigmáticos que aquela obra lhe impunha. Tal qual o fundador da psicanálise, que voltou ao local repetidamente, eu também retornei ao Oficina em momentos posteriores. Conheci outros trabalhos do grupo, mas nenhum deles reverberou tanto em mim como *Bacantes*. Em 2016, já morando no sul do país, tive notícias de que iniciava uma nova temporada dessa peça “orgyástica” e rumei a São Paulo, no ímpeto de um novo encontro fugaz. São os restos dessas experiências que hoje colocam em movimento minha pesquisa.

---

Sinalizo a controvérsia encontrada referente ao período de surgimento do palco italiano, que para Xavier (2003) teria origem no século XVI.

Numa brevíssima contextualização, *As bacantes*, tragédia grega criada por Eurípides e base da montagem do Oficina, encena a tumultuada chegada do deus Dioniso em Tebas. Seu interesse é ser reconhecido e vingar as difamações propagadas contra sua falecida mãe, a mortal Semelle<sup>3</sup>. Demonstrando seus poderes divinos, o deus enlouquece todas as mulheres tebanas, fazendo com que elas abandonem suas vidas na cidade e rumem para os morros. A debandada que Dioniso provoca é mal recebida pelo rei Penteu, primo do deus, e a conflitiva entre ambos é o que dá o tom da tragédia. O título da obra refere-se às mulheres que são acometidas pela possessão dionisíaca e que, na pista do Oficina, delineiam um feminino voraz e indomável, que oscila entre o deleite dos prazeres oferecidos pelo deus e a barbárie desarrazoada. São elas que assumem o ponto central dessa pesquisa.

Tomando as bacantes nesse lugar privilegiado de minhas elaborações, articulo-as com o fazer teatral do Oficina. Nesse sentido, acredito ser pertinente discorrer um tanto sobre a trajetória desse grupo que faz marca na história do teatro brasileiro e mundial. Criada ao final dos anos 1950 e encabeçada por José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso), a companhia tem por característica um fazer artístico que não visa, simplesmente, entreter seu público. Seus trabalhos são frequentemente perpassados por implicações sociais e políticas, constituindo críticas aos modos de vida empobrecidos. Diversas são as influências absorvidas pela companhia, que se mantém em permanente criação. Dentre essas, o movimento antropofágico proposto por Oswald de Andrade, marco do Modernismo no Brasil, assume um lugar de importância ímpar. A crítica ao colonialismo, que assola a história do povo brasileiro, encontra uma saída possível na metáfora de devoração (Andrade, 2017). Assim, o manifesto antropófago incita que não devemos imitar ou aceitar o que nos é estrangeiro, mas sim despedaçar e reinventar, numa espécie de assimilação crítica. Essa absorção que o Oficina faz das ideias antropofágicas colocou-se como ato de resistência ao período ditatorial que se impôs no país, delineando um novo movimento cultural que ganhou força no final da década de 1960, o tropicalismo. A efervescência artística no período entre as décadas

---

<sup>3</sup> Verificam-se algumas variações gráficas do nome: Sêmele; Seméle; Semele; Semelle. Opto pela grafia utilizada pelo Oficina.

1950/60 compunha um movimento plural que reverberava em diversos âmbitos e teve seus expoentes: no cinema de Glauber Rocha; nas músicas de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Os Mutantes, etc.; nas artes plásticas com Hélio Oiticica; no teatro com a Oficina e Augusto Boal (Veloso, 2017).

Tomando a concepção de antropofagia, a companhia alcançou em uma abocanhada realizar uma crítica ao capitalismo provinciano e às heranças do colonialismo, valendo-se de uma nova linguagem teatral com contornos provocativos. Deglutiou o externo mesclando-o ao interno, trouxe para a cena as religiões afro-brasileiras, os índios brasileiros, as chanchadas, as paródias, o carnaval, a cultura pop americana, a cafonice, etc. Concernente à dramaturgia, valeu-se de métodos de Stanislavski, de Artaud, de Brecht, Grotowski, entre outros. Retomou textos clássicos, desmembrou-os e remontou-os acrescentando enxertos. Essa miscelânea de elementos, esse excesso que por vezes mostra-se ilógico, configurou o que Pires (2005) nomeou de *delírio*, tanto na fala de Zé Celso quanto do ponto de vista de uma leitura do Brasil e de sua cultura. Compreendo tal nomeação não por um viés psicopatológico, mas poético. Como delírio dionisíaco que concebe um corpo indócil, coletivo e penetrável às diferenças, corpo de trocas. O corpo do ator, descolonizado e politizado na ação, torna-se alimento para o público, rito coletivo. Jogo de excessos, perigos e gozo, que Pires designa como “Corpo Pulsão”.

Nota-se que a intenção de descolonizar nossas práticas, de construir novas possibilidades de vida e de arte, aponta, frequentemente, para um resgate do que seria originário. Esse movimento em direção às “origens” aparece tanto no manifesto de Oswald, que retoma os índios e o matriarcado (essas heranças ofuscadas em nossa cultura), quanto na proposta teatral da Oficina, que rompe com os psicologismos contidos no teatro europeu do século XX (amplamente difundido no Brasil), voltando-se para o ponto de nascimento dessa arte, a Grécia do final do século VI a.C.. Cabe frisar que esses movimentos não se caracterizam como nostálgicos, pendendo muito mais para uma abertura a outras formas de ser no mundo. Em outras palavras, não há um julgamento entre o que seria melhor ou pior, passado ou presente, mas a criação de novas perspectivas em relação à vida e suas produções.

No contato com a história da companhia, percebe-se que o caminho do Oficina é marcado pela resistência<sup>4</sup>. Apesar de todas as dificuldades enfrentadas, no sentido político (nos sofridos anos de chumbo), bem como no que tange à questão financeira e às diversas críticas que recaem sobre seus trabalhos, a companhia se mantém ativa e pulsante. Até mesmo a destruição do espaço que ocupavam, devastado por um incêndio no ano de 1966, não bastou para freá-los (Pires, 2005). Tal qual Dioniso, deus que, posteriormente, vem assumir o lugar de patrono desse teatro, o Oficina não morre, renasce e transmuta-se em Uzyna Uzona<sup>5</sup>, acrescentando essa nova nomeação. Mas é na década de 1980 que o grupo dá início à construção do texto que homenageia esse deus. *Bacantes* ocupa esse lugar de ânimo, de levante. É pensando nessa montagem que se dá a construção arquitetônica<sup>6</sup> que conheci e citei anteriormente, e é somente em 1996 que tal peça adentra sua pista.

Passemos a falar sobre essa que é, como consta no site do grupo, “[...] a grande diretora da linguagem desenvolvida pela companhia: tragykomédiOrgyas, óperas de carnaval elektroandombláicas”<sup>7</sup>. Apropriando-se, antropofagicamente, da tragédia de Eurípides, o Oficina constrói uma versão abasileirada do texto euripídiano. Assim, o novo texto, falado em “brasileiro”, é perpassado por nossa cultura, pelas tradições-religiões negras e indígenas. As palavras são potencializadas pela dimensão musical, numa espécie de verborragia operístico-poética. A narrativa é transposta para a atualidade, para as terras de TebaSP. O herói Penteu, representante do poder, passa a vestir as roupas do discurso fascista que ganha ascensão na atualidade e ameaça destruir as pluralidades vívidas. Sem me delongar no texto, ou melhor, no pré-texto (pois esse se mantém em aberto para novas criações) que o grupo constrói, ênfase a integração que ali se promove. A

---

<sup>4</sup> A palavra *resistência* se faz presente em inúmeros materiais dedicados ao trabalho do Oficina e aqui mesmo ela será repetida diversas vezes. Porém, aviso ao leitor que a mesma não é uma palavra bem quista por Zé Celso, que prefere subvertê-la em *reexistência*. Vislumbro em tal modificação as influências nietzschianas e dionisíacas que se apresentam no fazer do grupo e que perpassaremos ao longo desta dissertação, além do caráter inventivo implícito no ato de reexistir. Também sinalizo que farei uso das duas opções de grafia.

<sup>5</sup> Apesar de ser nomeado, atualmente, como Teatro Oficina Uzyna Uzona, opto por me referir ao grupo através do termo Teatro Oficina, visto que é a utilização mais corrente.

<sup>6</sup> Tal estrutura foi concebida por Lina Bo Bardi e Edson Elito. Hoje tombado pelo patrimônio histórico, foi considerado o melhor teatro do mundo em termos arquitetônicos, pelo jornal The Guardian (UK), no ano de 2015.

<sup>7</sup> Link do site do Teatro Oficina: <https://teatrooficina.com/>

proposta de um fazer teatral que extrapola os limites do teatro (se é que existem) e absorve a música, as artes plásticas, o cinema, a arquitetura, o urbanismo, a poesia e a dança, é o que se encontra nessa montagem. *Bacantes* constrói um rito, enlaçando público e atores, numa comunhão coletiva que visa uma re-iniciação do teatro como espaço de encontro das multidões e acolhedor das diferenças, espaço criativo e político. Configura-se, assim, como uma ação em oposição à lógica do capital e da individualização que se impõe na contemporaneidade. Quer dizer, mesmo diante das crises política e econômica que se alastram pelo país, com maior ou menor grau na história recente, e que frequentemente sufocam as expressões artísticas, a Oficina expõe a força do fazer coletivo, numa produção que conta com o trabalho de cerca de setenta tecno-artistas.

Tendo feito uma breve contextualização do trabalho do grupo, algumas questões decantam: o que há em *As Bacantes*, de Eurípides, que propicia a construção da linguagem teatral do Oficina? Em que a dimensão trágica corrobora com o teatro, com a cultura e com a condição inconsciente do humano? As reverberações de tais questões parecem apontar tanto para o deus Dioniso quanto para essas, nomeadas bacantes, que com ele comungam. Mas o que esse deus e as bacantes teriam a ver com a atualidade? Quais inquietações essa narrativa traz para a teoria psicanalítica? Ou ainda, o que tal arte pode nos ensinar ou nos apresentar? Na ressonância de questões como essas, aventuro-me na construção de uma pesquisa amparada pela psicanálise. Partindo da provocação feita por Quinet (2019, p. 21) de que “o teatro é a arte mais próxima da psicanálise”, pois ambos são tributários do inconsciente, havendo entre eles uma homologia, justifico o enlace entre esses dois campos.

O trajeto de minha pesquisa iniciou no meu encontro com tal montagem. Tomando-a como disparador, busco aqui discorrer sobre as bacantes, tema que constitui o objeto da pesquisa. Porém, para adentrar no terreno dessas mulheres, tornou-se imprescindível reconhecer a dimensão dos poderes de Dioniso. Além da íntima ligação que tal deus mantém com as bacantes, é em torno dele que se desenvolve a arte trágica, como veremos na sequência. Assim, realizei no primeiro capítulo uma revisão bibliográfica na qual percorri os

âmbitos da mitologia, das tragédias, do teatro e do Oficina, articulando-os com a psicanálise. Intentei explicitar a aproximação estrutural entre esta última e o universo trágico, sem deixar de apontar pontos de divergência entre ambos. Lancei-me no texto euripídiano e resgatei o mito de Dioniso e de suas seguidoras. Reconhecendo que a peça apresenta uma perspectiva trágica no sentido nietzschiano, as colocações iniciais destinam-se sobretudo a esse tema. Para tal, abordo a leitura de Nietzsche sobre o nascimento da tragédia, explicitando os vínculos dessa com Dioniso. Proponho, também, uma caminhada junto a Zaratustra, com a pretensão de evidenciar o que seria uma composição propriamente trágica.

O segundo capítulo é destinado às bacantes. Nele, faço um apanhado das nomeações que surgem associadas ao termo, aprofundando-me nesse feminino mítico. Além disso, circundo o terreno das experiências desfrutadas por elas nos ditos transes báquicos, num diálogo com o campo dos gozos presente nos estudos psicanalíticos. Valendo-me do que se exprime através das bacantes, avançamos um tanto mais na experiência trágica. A construção ali feita encaminha-nos para o terceiro capítulo, onde trago recortes da montagem teatral do Oficina. Recorrendo à versão cinematográfica desta (utilizo tal termo, pois reconheço que não se trata apenas da gravação da peça, mas de uma linguagem criada para dar conta da mesma), extraio uma cena através da qual proponho algumas leituras pautadas em dois temas principais, a sexualidade e o teatro ritual<sup>8</sup>.

No quarto capítulo, trago a noção oficinence de tragycomédiorgya para tecer sobre a presença do cômico e da orgia, que encaminham a montagem rumo à carnavalesação. Entreveremos que os efeitos propiciados por tal linguagem se assemelham à possessão dionisíaca que as bacantes dão a ver, produzindo subversões na ordem social. Também discorro um tanto sobre a influência da antropofagia oswaldiana na construção de um novo olhar sobre a

---

<sup>8</sup> A peça está disponível no Youtube, através do canal Teatro Oficina Uzyna Uzona TV UZYNA. A versão utilizada nessa pesquisa refere-se à temporada de 2016/17 e é composta por seis vídeos, podendo ser, o primeiro deles acessado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=LlnR5MozrsE&list=PLN54qp1jBQizOyxIzHChyl87jvEZZv3SE>.

cultura, bem como a ebulição do tropicalismo brasileiro, que mantém íntima relação com tal proposta.

No quinto e último capítulo, nossa problematização se centrará entre a noção de ato e representação, a partir da proposta de Te-ato que o Oficina cria nos anos 1970 e que percorre suas práticas. Apesar da impossibilidade de equivalência entre o campo teatral e o campo psicanalítico, tal concepção propiciará alguns tensionamentos. Lançando mão de termos como passagem ao ato, *acting out*, i-medi-ato, ato analítico e ato poético, pensaremos que tipo de ato o Oficina coloca em cena com *Bacantes*. Além disso, entraremos em contato com as noções de *happening*, performance e teatro pós-dramático, numa tentativa de compreensão do que está em jogo na linguagem oficinece.

Por fim, acredito que os deslocamentos propostos nessa pesquisa dialogam diretamente com o fazer psicanalítico. A articulação entre o feminino explicitado pelas bacantes, associado ao campo trágico e à prática teatral do Oficina, passa a constituir uma perspectiva que possibilita furos nos discursos instituídos, excedendo as delimitações de uma cultura falocêntrica. Nesse sentido, tais campos parecem contribuir para a transmissão de um saber no qual a vida é tomada em sua dimensão paradoxal. Com isso, eles delineiam um prisma no qual se reconhece a finitude humana, extraíndo daí a potência para a possibilidade de uma vida desejável. Através das brechas que essas expressões da cultura operam, parece surgir um movimento de descolamento de uma posição narcísica pautada na afirmação da identidade, permitindo novas vias de gozos não referidos ao falo (Maurano, 2006). Rompendo com a individuação, as bacantes nos deixariam entrever o desconhecido, numa espécie de evasão para um mais-além, no qual o humano dilui-se no mundo. E é para esse estado que o deus Dioniso nos invoca, exigindo o deleite de uma vida que se faz no presente, que é vida na hora, no aqui e agora.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Experienciar com *Bacantes* o mistério dionisíaco através da arte do Teatro Oficina produziu em mim o desejo de lançar-me um tanto mais nesse mundo tragycomicorgyástico, tarefa que assumi nesta dissertação. Reconhecendo que as palavras aqui escritas não alcançam expressar a dimensão do que tal teatro realiza, não recuei em meu intento, pois essa foi a forma que encontrei de fazer algo com os restos que seguem retumbando em mim. Ter sido afetada em tal grau por esta montagem revela a potência dessa máquina de desejo que o Oficina põe em movimento, atingindo aqueles que se dispõem ao rito compartilhado. Assim como Dioniso que se faz reconhecer capturando os mortais naquilo que lhes é *êxtimo*, o Oficina se presentifica para mim como uma experiência da qual é impossível sair ilesa.

Tecendo com os cacos que permanecem encrustados em mim, construí um trabalho de retorno ao trágico. Identificando algumas influências devoradas pelo Oficina, encontrei-me com o pensamento nietzschiano e suas proposições acerca do dionisíaco e do apolíneo que configuram a arte trágica. Disto colhemos uma concepção que intenta superar o princípio da contradição presente na racionalidade ocidental. Nessa perspectiva, o trágico explicita a impossibilidade de um saber totalizante sobre a vida, retirando-lhe uma justificação estética que não recai no niilismo, mas que potencializa a vontade de vida, mesmo que marcada pela aniquilação. Articulando tal pensamento com a psicanálise, vislumbramos o acercamento estrutural entre tais campos, no qual a noção de ética ganha destaque. Também percebemos alguns pontos de divergência entre o trágico nietzschiano e a psicanálise freudiana, fato que nos levou a admitir esta última numa posição *entre* o trágico e o crítico.

Ao retomar a tragédia *As bacantes* de Eurípides, nosso foco recaiu sobre os corpos possuídos dessas mulheres que experienciam a captura dionisíaca. Corpos que oscilam entre a harmonia e a violência, explicitando talvez aquilo que Nietzsche (2007) nomeou de Uno-primordial, onde se perde a individualidade e encontra-se num uno-múltiplo repleto de dor e prazer, fundo

último de todas as coisas. Em termos psicanalíticos, lançamos mão da ideia de gozo que seria entrevista nestas ditas possessões, problematizando algumas de suas modalidades: fálico, do Outro, Outro, feminino, místico, absoluto. Tais colocações deram margem para pensarmos o trabalho do Oficina em *Bacantes* a partir do prisma de uma arte pautada no campo dos gozos. Quer dizer, um fazer artístico que assume um estilo trágico, nos encaminhando para circunstâncias-limite, jogando entre o campo do prazer e seu além.

Recortando uma cena da montagem, nosso terceiro capítulo foi dedicado a dois temas: a sexualidade e o ritual. No que concerne à sexualidade, encontramos um ponto paradoxal. Que sexualidade é esta que ali se presentifica? Se, de acordo com o que construímos via psicanálise, os poderes dionisíacos rumam para a dessexualização, como compreender toda a sexualidade colocada em cena pelos corpos nus, pela alusão à orgia sexual, pelo contato físico que o grupo promove? Nesse ponto, faz-se necessário retirar nossos óculos com lentes produzidas pela racionalidade ocidental, adentrando numa perspectiva trágica que ultrapassa as contradições da vida. Já não estamos no campo das descontinuidades, mas sim numa perspectiva contínua na qual vida e morte, gozo e prazer, corpo e espírito, sagrado e profano, são dispostos moebianamente. E parece ser isso que o Oficina vem tensionar com seu teatro ritual, inspirado em Artaud, que articula simbolicamente aquilo que, quando se apresenta desligado, pode trazer consequências devastadoras, o dionisíaco e o apolíneo. Ao fazer laço, extraem a potência criadora daquilo que, em termos lacanianos, seria a ascendência do Real sobre o Simbólico. Porém, isso não se faz sem efeitos desestabilizadores. Nessa abertura para o que fica elidido do campo representacional, a crueldade desponta como via de reconfiguração simbólica. Crueldade dionisíaca que vivifica na mortificação, que rompe com a individualização narcísica do Eu, possibilitando novas formas de laços, mais abertos à alteridade.

Em consonância com tal perspectiva, o Oficina incorpora a posição antropofágica oswaldiana, devorando tudo o que lhe é diferente e que, por isso mesmo, serve-lhe de alimento. Com isso, realiza uma crítica aos moldes burgueses eurocêntricos e ao falocentrismo que a cultura brasileira colonizada absorveu, apontando para outras configurações sociais. Denunciando os

limites do patriarcado, reverenciam as relações possibilitadas por uma lógica não pautada no poder, vislumbrada no matriarcado. Nesse movimento, parecem atualizar os levantes promovidos pelas bacantes, transgredindo os interditos impostos pelo poder e criando formas de reexistir. Deglutindo o trágico, a comédia e a orgia, constroem uma estética carnavalesca ao estilo brasileiro, resgatando as potências tropicais. Da dor e do sofrimento, fazem brotar o riso e a alegria, reafirmando a vida em tudo que nela há.

Dentre as críticas mais acirradas que o grupo sustenta, encontramos a aspiração de rompimento com a representação. A partir da proposta teatral, rumam para um fazer artístico pautado no ato e não mais na representação dramática burguesa, a qual oferece uma cena dotada de delimitações e inteligibilidade. Com o Te-ato, a cena oficinense abre-se para o Real impossível de ser articulado via linguagem, num processo de *atoalização* ritual que remonta ao nascimento do teatro. Problematizando que tipo de ato seria este ambicionado pelo grupo, identificamos que tal proposta tensiona aquilo que nomeamos ato e representação em psicanálise. Por mais que haja a busca pelo rompimento com a representação, o ato construído pelo Oficina, em termos psicanalíticos, permanece enlaçado ao Simbólico, fato que inclui a dimensão da representação psíquica. Assim, reconhecemos que o Oficina opera criativamente *entre* o ato e a representação, entre o Real e o Simbólico, ou ainda, em outros termos, entre o mistério e a linguagem. Nesse sentido, Oswald de Andrade (1928/2017) já apontava em seu manifesto antropófago que, nessa terra do Brasil pré-colonial, “sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais” (p. 54). Tal inferência leva Henderson (2017) a vislumbrar no texto oswaldiano a constatação de que “para elevarmos a morte a dignidade da vida seria preciso trabalharmos a gramática, a linguagem” (s/p). E é justamente isso que o Oficina realiza, assumindo uma posição nietzscheaneamente trágica que problematiza as fronteiras entre vida e morte, corpo e espírito, Eu e mais além do Eu, culminando numa linguagem poética que viola o discurso ordinário, expandindo-o através do ilimitado da música dionisiaca.

Acolhendo o real oceânico que os efeitos dionisiacos propiciam, a estética oficinense de *Bacantes* configura-se como algo que alcançamos

nomear de *dessubjetivante*. Trabalhando com as noções de *happening*, performance e teatro pós-dramático, entrevistamos semelhanças entre estas e a estética *tragycomicorgyástica*, centradas especialmente na superação da representação clássica burguesa e no acolhimento do real incognoscível. Porém, também identificamos a singularidade da proposta *Oficina* e a necessidade de tomar as criações uma a uma. Nesse sentido, *Bacantes* do *Oficina* aproxima-se da posição da mulher que, como nos diz Lacan (1972-73/2008), deve ser tomada *uma a uma*. Ademais, em relação aos gozos encontrados no lado mulher das fórmulas da sexuação propostas por tal autor, considerando que o *Oficina* opera no campo gozoso, sustentamos que tal montagem assume uma posição feminina, *não-toda*, operando na báscula entre um gozo fálico e um gozo absoluto, configurando um gozo Outro. Sendo este último um gozo que opera via *dessubjetivação*, que vivifica o sujeito, possibilitando a abertura para novas formas de relação com a alteridade (Maurano & Albuquerque, 2019).

Na intensidade gozosa, a orgia se *presentifica* em cena como transgressão para ceder ao gozo, no intento de uma fusão ilimitada, mais além do princípio do prazer. Desse modo, a colocação *batailleana* de que “é a violência báquica que é a medida do erotismo nascente, cujo domínio, na origem, é o da religião” (Bataille, 2017, p. 143) serve-nos para problematizar o que se dispõe a fazer em *Bacantes*. Ali, o *Oficina* parece retomar uma religiosidade primitiva que resgata a violência como via de condução da descontinuidade à continuidade, do isolamento à fusão, rumando ao sagrado. Apesar de não ter utilizado Bataille como interlocutor direto, o erotismo por ele proposto, como sendo “a aprovação da vida até na morte” (p. 35), não deixou de ser explorado por outras vias neste trabalho. Ter incursionado pelas colocações deste autor, por vezes nomeado como “pensador do corpo”, poderia ampliar ainda mais nossas discussões, abrindo caminhos para construirmos sobre uma erótica enlaçada à morte, à reprodução, à transgressão. Reconhecer o erotismo *batailleano*, obsceno e abjetal, numa relação excessivamente familiar ao que se apresenta em *Bacantes*, foi algo identificado *a posteriori* como enlace que poderia ter sido realizado. Porém, caminhando com Lacan acerca dos gozos mantivemo-nos numa trilha não tão

distante de Bataille; tanto no erotismo deste último quanto no campo dos gozos do primeiro, estamos no terreno daquilo que se opõe ao útil, mas que revela seu valor na condição humana e na criação de *Bacantes*.

Ainda me atendo aos pontos que poderiam ter sido mais explorados, cito o livro *Mimesis performativa: a margem de invenção possível*, de Luiz Fernando Ramos (2015), que chegou até mim num momento de finalização desta dissertação, fato que dificultou uma articulação com as proposições ali realizadas. Apesar do contato tardio com tal obra, vislumbro no trabalho de Ramos alguns caminhos que certamente ampliariam as problematizações acerca do conceito de *mimesis*, que na perspectiva do autor ganha contornos para além da noção de pura cópia ou arte menor. Resgatando a posição desde Aristóteles e Platão, até pensadores contemporâneos que discorreram sobre a função mimética, Ramos recolhe uma percepção da *mimesis* que extrapola o *mythos* (trama, enredo) e enfatiza a *opsis* (espetáculo). Se o teatro moderno refuta o drama, configurando a ideia de antiteatralidade, tal movimento está diretamente relacionado ao recuo da ênfase do *mythos* e a valorização da *opsis*, do espetacular que se esquivava da apreensão via conhecimento. Nesse sentido, as produções artísticas que visam romper com o caráter dramático não seriam necessariamente antimiméticas, visto que resta ali uma pulsão à “*mimesis* de possíveis não reconhecíveis” (p. 64). Disto brota a noção de uma *mimesis* performativa que independe de reconhecimento e de esquema referencial, e que promove efeitos no observador, que “o arrebatava pelo seu perfazimento e o obriga a operá-lo em um jogo aberto”, culminando em um fenômeno sem destino estável (p. 102). Assim, o conceito de *mimesis* abre-se para uma leitura da repetição não reduzida à similaridade, acolhendo a diferença. No encontro entre opostos concatenados, tensionam-se outros elementos da família mimética, tais como: proximidade e distância, presença e ausência.

Aos olhos de Ramos (2015), a *mimesis* configura um campo espetacular que, no seio da repetição, introduz a diferença, dispondo-se à criação. Assim sendo, a *mimesis* parece operar num circuito de eterno retorno do novo. Nessa compreensão, poderíamos ter explorado ainda mais tal perspectiva dentro dos estudos nietzschianos. Também poderíamos construir outras leituras acerca do

ritual báquico proposto pelo Oficina, que se repete de forma transformada. Em relação à psicanálise, a discussão sobre a repetição que a *mimesis* oferece, aberta ao diferente, dialogaria especialmente com os comentários lacanianos acerca do *Autômaton*, tomado como retorno insistente da cadeia significativa dominada pelo princípio do prazer, e da *Tiquê*, como encontro com o Real, para além do princípio do prazer, que rompe com a seriação significativa e introduz o novo (Lacan, 1964/2008). Ademais, as noções de ficção e ilusão exploradas por Ramos parecem carecer de maiores tensionamentos que permitam discernir suas compreensões nos campos teatral e psicanalítico. Fato é que tal livro mostra-se como profícuo interlocutor, tanto no que já foi trabalhado até aqui, quanto nos futuros passos que possam ser dados. Além disso, pode-se dizer que Ramos responde, com a ideia de uma *mimesis* performativa, à questão levantada em nosso último capítulo sobre o real rompimento do mimético no campo performático. Evidenciando a possibilidade de existência da *mimesis* para além das convenções dramáticas, o autor desvela a presença, na cena contemporânea, de atos criativos que instauram a reinvenção do padrão mimético. Como coloca Ramos, o Teatro Oficina não configura uma contribuição decisiva sobre isto que ele nomeia de “expressões de invenção espetacular”, pois seu fazer não é totalmente despido de referentes reconhecíveis. Em alguma medida, podemos dizer que aquilo que o Oficina cria situa-se nas margens *entre o mythos e a opsis*.

Por fim, percebo que escrever sobre a experiência que esta montagem teatral oferece a quem nela se lança é tecer sobre os efeitos de um arrebatamento. Como nos diz Alves (2016), o arrebatamento é uma das poucas palavras que transmite algo sobre a experiência do gozo feminino, coadunando tanto o sentido da perturbação quanto da fascinação. Arrebatado é como Lacan diz se ver diante da arte criada por Marguerite Duras em *O arrebatamento de Lol V. Stein*. Prestando homenagem à autora, vislumbra aquilo que Freud já dizia quanto à capacidade do artista preceder o psicanalista. Neste sentido, Duras desbrava caminhos sobre o terreno feminino, fazendo Lacan (1965/2003) inferir que ela “revela saber sem mim aquilo que ensino” (p. 193). Tomado por uma escrita que toca o indizível da experiência feminina, Lacan discorre sobre o arrebatamento de Lol na fantasia do *ser-a-três* como tentativa

de localizar o gozo feminino no emaranhado do “amor impossível de domesticar”, do qual a personagem precipita-se “para a mancha, noturna no céu, de um ser oferecido à mercê de todos” (p. 205). Com *Lol*, Duras nos dispõe uma obra tecida com os fios da loucura feminina nos quais a personagem se amarra e desamarra, sendo arrebatada numa espécie de suspensão. Como coloca Fuentes (2009), “no arrebatamento há uma expulsão do sujeito de seu corpo que assiste esse movimento e por ele se deixa contaminar” (p. 224). Num diálogo com *Bacantes* do Oficina, podemos sustentar que a criação ali oferecida, suportada pela tragycomédiorgya, opera via arreb(ato), promovendo o desato e reato do nó entre os registros Simbólico, Real e Imaginário que sustentam o sujeito. Nessa condição, arranca-nos repentinamente de um estado comum e lança-nos num universo estético propulsor de indeterminações.

## REFERÊNCIAS

Agamben, G. (2007). *Profanações* (S. J. Assmann, Trad.). São Paulo: Boitempo.

Agamben, G. (2010). *Ninfas* (A. G. Cuspinera, Trad.). Espanha: Imprensa Kadmos.

Agamben, G. (2015) *Nudez* (D. p. Carneiro, Trad.). Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Almodóvar, A. (Produtor), & Almodóvar, P. (Diretor). (1990). *Ata-me!*. Espanha: El deseo S.A. 1990. 1DVD (101 min.), son., color.

Alves, M. (2016). *Quando uma mulher é mãe: O gozo feminino na maternidade*. (Tese) Rio de Janeiro: UFRJ/PPGTP.

Andrade, O. de. (1924) Manifesto da poesia Pau Brasil. In: *Manifesto Antropófago e outros textos*; org. e coord. ed. Jorge Schwartz e Gênese Andrade. – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

Andrade, O. de. (2017). *Manifesto Antropófago e outros textos* (J. Schwartz e Gênese Andrade, Org. e Coord.). São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras. Texto de 1928.

Antoniuzzi, S. & Weinmann, A. de O. (2018). *O filicídio na teoria psicanalítica e seus (des)enlaces na cultura brasileira*. Porto Alegre: Criação Humana.

Aristóteles (2003). *Arte Poética* (Pietro Nasseti, Trad.). São Paulo: Martin Claret.

Artaud, A. (2006) *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes.

Azevedo, A. M. V. F. (2004) *Mito e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.



Bakhtin, M. (1987). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Edunb/HUCITEC.

Bataille, G. (2017). *O erotismo*. 1ª ed. 2ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Birman, J. (1998) *O mal-estar na modernidade e a psicanálise: a psicanálise à prova do social*. Physis: Revista de Saúde Coletiva [online]. 1998, v. 8, n. 1 [Acessado 30 Setembro 2021], pp. 123-144. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-73311998000100007>>. Epub 24 Nov 2008. ISSN 1809-4481. <https://doi.org/10.1590/S0103-73311998000100007>.

Birman, J. (2000). Entre cuidado e saber de si: sobre Foucault e a psicanálise. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

Birman, J. (2010). *O rei está nu. Contrapoder e realização de desejo, na piada e no humor*. Revista Psicologia Clínica. Rio de Janeiro, v. 22, 2010.

Birman, J. (2019). *Cartografias do avesso: escrita, ficção e estética de subjetivação em psicanálise* (1ª ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Brandão, J. (1986). *Mitologia Grega* (Vol. 1). Petrópolis: Vozes.

Brandão, J. (1987). *Mitologia Grega* (Vol. 2). Petrópolis: Vozes.

Calazans, R., & Bastos, A. (2010). Passagem ao ato e acting-out: duas respostas subjetivas. *Fractal: Revista De Psicologia*, 22(2), 245-256. Recuperado de <https://periodicos.uff.br/fractal/article/view/4794>

Calcanhoto, A. (1998). *Vamos comer Caetano* (gravada por Adriana Calcanhoto). Em Marítimo. Columbia Records.

Campos, H. de. (2006). *Metalinguagens e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva.

Castro, C. M. de. (2008) *A inversão da verdade: notas sobre O nascimento da tragédia*. *Kriterion: Revista de Filosofia* [online]. 2008, v. 49, n. 117 [Acessado 5

Novembro 2021], pp. 127-142. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0100-512X2008000100007>>.

Cavalcanti, J. (2012). *Teatro experimental (1967/1978): pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda*. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes. USP.

Chaves, E. (2020). Eterno retorno do mesmo. In: Além do princípio do prazer [Jenseits des lustprinzips]. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica. p. 303-317

Chaves, R. S. (2019) *Releituras De Oswald De Andrade: O Movimento Da Poesia Concreta E a Antropofagia*. ETDS 2019, 1, 47-63.

Cohen, R. (2002). *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva.

Corrêa, J. C. M. (1998). *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)* (A. H. C. de Stall, Org.). São Paulo: Editora 34.

Didi-Huberman, G. (2015). *A invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière* (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro, RJ: Contraponto.

Didier-Weill, A. (1999). *Invocações: Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud* (D. D. Estrada, Trad.). Rio de Janeiro: Companhia de Freud.

Didier-Weill, A. (2001). Prefácio. In: Maurano, D. *A Face Oculta do Amor: A tragédia à luz da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago e Ed. UFRJ.

Eurípidés. (2010). *As Bacantes* (E. de Sousa, Trad.). São Paulo: Hedra, (Obra original de 405 a.C.).

Folha de São Paulo (1996). As bacantes despem Caetano. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 jul. 1996. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/7/08/brasil/26.html>

Foucault, M. (1984) *História da sexualidade II: o uso dos prazeres* (M. T. da C. Albuquerque e J. A. G. Albuquerque, Trad.). Rio de Janeiro: Graal.

Foucault, M. (1988). *História da sexualidade I: A vontade de saber* (M. T. da C. Albuquerque e J. A. G. Albuquerque, Trad.). Rio de Janeiro: Edições Graal.

Foucault, M. (2008). *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva. Texto de 1961.

Freitas, J. de. (2014). *Considerações sobre a alegoria, a partir de João Adolfo Hansen em alegoria: construção e interpretação da metáfora*. Revista Versalete Curitiba, Vol. 2, nº 3, jul.-dez. 2014 p.249-260. Disponível em: <http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol2-03/249JorgeDeFreitas.pdf>

Freud, S. (1905). Fragmento da análise de um caso de histeria In: *Freud, S. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad., Vol. 7, p.15-116). Rio de Janeiro: Imago, 1996 (Obra original publicada em 1905 [1901-1905]).

Freud, S. (1905). Os chistes e a sua relação com o inconsciente. In: *Freud, S. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad., Vol. 8) Rio de Janeiro: Imago, 1996 (Originalmente publicado em 1905).

Freud, S. (1908 [1907]). Escritores criativos e devaneios. In: *Freud, S. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad., Vol. 9, p.133-143). Rio de Janeiro: Imago, 1996 (Obra original publicada em 1908).

Freud, S. (1910) A Significação Antitética das Palavras Primitivas. In: *Freud, S. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad., Vol. 11, p.157-166). Rio de Janeiro: Imago, 1996 (Obra original publicada em 1910).

Freud, S. (1913). Totem e Tabu. In: *Freud, S. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad., Vol. 13, p.21-163) Rio de Janeiro: Imago, 1996 (Originalmente publicado em 1913 [1912-1913]).

Freud, S. (1914). O Moisés de Michelangelo. In: *Freud, S. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad, Vol. 13, p.213-241). Rio de Janeiro: Imago, 1996 (Originalmente publicado em 1914).

Freud, S. (1915/2017). *As pulsões e seus destinos*. Obras incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica.

Freud, S. (1920) Além do princípio do prazer. In: *Freud, S. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad., Vol. 18, p.13-74). Rio de Janeiro: Imago, 1996 (Originalmente publicado em 1920).

Freud, S. (1924) O problema econômico do masoquismo. In: *Freud, S. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad., Vol. 19, p.175-188). Rio de Janeiro: Imago, 1996 (Originalmente publicado em 1924).

Freud, S. (1927). O futuro de uma ilusão. In: *Freud, S. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad., Vol. 21 p.13-63) Rio de Janeiro: Imago, 1996 (Originalmente publicado em 1927).

Freud, S. (1927). O humor. In: *Freud, S. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad., Vol. 21 p.163-169) Rio de Janeiro: Imago, 1996 (Originalmente publicado em 1927).

Freud, S. (1929-1930). O mal-estar na civilização. In: *Freud, S. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad., Vol. 21 p. 66-148) Rio de Janeiro: Imago, 1996 (Originalmente publicado em 1930).

Fuentes, M. J. S. (2009). *As mulheres e seus nomes: Lacan e o feminino* (Tese de doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo.

Gonzalez, L. (1984). *Racismo e sexismo na cultura brasileira*. Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, p. 223-244, 1984.

Gonzalez, L. (1988). *A categoria político-cultural de amefricanidade*. In: Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, Nº. 92/93 (jan./jun.). 1988b, p. 69-82.

Grimal, P. (1997) *Dicionário de mitologia grega e romana* (V. Jabouille, Trad., 2ª ed.). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A..

Grotowski, J. (1992). *Em busca de um teatro pobre* (1ª ed. Aldomar Conrado trad.). Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira.

Henderson, G. (2017). *A afirmação da vida até na morte: o teatro de Zé Celso e a psicanálise lacaniana*. Lacuna: uma revista de psicanálise, São Paulo, n. -4, p. 4, 2017. Disponível em: <<https://revistalacuna.com/2017/11/20/n4-04/>>.

Hollanda, H. B. de. (2004) *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

Jorge, Marco Antonio Coutinho. (2005). As quatro dimensões do despertar - sonho, fantasia, delírio, ilusão. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, 8(2), 275-289. <https://doi.org/10.1590/S1516-14982005000200008>

Jorge, M. A. C. & Ferreira, N. P. (2005). *Lacan, o grande freudiano*. Rio de Janeiro: Zahar.

Kehl, M. R. (2020). Humor na infância. In: Kupermann, D; Slavutzky, A. (orgs.). 2ª ed. *Seria trágico... se não fosse cômico: humor e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ecos, 2020.

Kupermann, D. (2003). *Ousar rir: humor, criação e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Kupermann, D. (2010). *Humor, desidealização e sublimação na psicanálise*. *Psicologia Clínica*, 22(1), 193-207. <https://doi.org/10.1590/S0103-56652010000100012>

Kupermann, D. (2020). Perder a vida, mas não a piada. O humor entre companheiros de descrença. In: Kupermann, D; Slavutzky, A. (orgs.). 2ª ed. *Seria trágico... se não fosse cômico: humor e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ecos, 2020.

Lacan, J. (1949). O estádio do espelho como formador da função do eu. In: *Escritos* (V. Ribeiro, Trad., p.96-103). Rio de Janeiro: Zahar, 1998. (Publicado originalmente em 1949).

Lacan, J. (1956-1957). *O seminário, livro 4: A relação de objeto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995. (Publicado originalmente em 1956-1957).

Lacan, J. (1957-8). A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In *Escritos*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 1998.

Lacan, J. (1957-58). *O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

Lacan, J. (1958) *A direção do tratamento e os princípios de seu poder*. In: *Escritos*. Rio de Janeiro. J. Zahar, 1998. p. 591-652.

Lacan, J. (1958). A juventude de Gide. In: J. Lacan, *Escritos* (V. Ribeiro, Trad., p. 749-775). Rio de Janeiro: Zahar, 1998. (Publicado originalmente em 1958).

Lacan, J. (1958-59). *O seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

Lacan, J. (1959-60). *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

Lacan, J. (1962-1963). *O seminário, livro 10: A angústia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

Lacan, J. (1964) *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008.

Lacan, J. (1965) Homenagem a Marguerite Duras pelo Arrebatamento de Lol V. Stein. In: *Outros Escritos*. Rio: JZE, 2003.

Lacan, J. *O ato analítico*. 1967-1968. Versão não comercial.

Lacan, J. (1972-1973). *O Seminário – livro 20: Mais, Ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. (Publicado originalmente em 1972-1973).

Lacan, J. (1975-1976). *O Seminário – livro 23: O Sinthoma*. Rio de Janeiro. Ed. Zahar. 2007. (Publicado originalmente em 1975-1976)

Lehmann, Hans-Thies. (2007). *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify.

Lemos, C. T. G. (s/d). Acordando discursos adormecidos: o que o ato poético diz do ato analítico. Disponível em:

[https://www.academia.edu/5433278/Ato\\_po%C3%A9tico\\_ato\\_anal%C3%ADtico](https://www.academia.edu/5433278/Ato_po%C3%A9tico_ato_anal%C3%ADtico)

Lopes, K.; Cohn, S. (Orgs.) (2008) *Encontros: Zé Celso Martinez Corrêa*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.

Lopéz, R. (2020). *O gozo feminino entre o Um do falo e o Outro do amor*. Acervo on-line. Escola Brasileira de psicanálise. Disponível em: <https://www.ebp.org.br/o-gozo-feminino-entre-o-um-do-falo-e-o-outro-do-amor/>

Machado, R. (2006) *Foucault: a ciência e o saber*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Machado, R. (1997) *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Maffesoli, M. (1985) *A Sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia*. Tradução de Aluizio Ramos Trinta. Rio de Janeiro: Edições Graal.

Magno, M.D. (1986). *Psicanálise & Polética*. Rio de Janeiro, RJ: A Outra. (Seminário de 1981).

Martins, C. C. de S. (2015). *Política e cultura nas histórias do bumba-meu-boi São Luís do Maranhão - século XX*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, Brasil.

Martins, F. (1999). O que é pathos? *Revista Latinoamericana da Psicopatologia Fundamental*, 2(4),62-80. Recuperado de <http://www.scielo.br/pdf/rlpf/v2n4/1415-4714-rlpf-2-4-0062.pdf>

Matta, R da. (1977). O carnaval como um rito de passagem. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio de antropologia estrutural*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes.

\_\_\_\_\_. *Carnavais, malandros e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

Maurano, D. (2001). *A face oculta do amor: a tragédia à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Editora UFJF.

Maurano, D. (2006). A estética trágica do feminino e da psicanálise. *Revista de Letras*. São Paulo, v. 46, n. 1, p. 77-90.

Maurano, D. (2011). *Torções: a psicanálise, o barroco e o Brasil* Curitiba, PR: CRV.

Maurano, D. (2013). Da cena trágica à cena analítica. *Trivium - Estudos Interdisciplinares*, 5(2), p.19-27.

Maurano, D.; Albuquerque, B. (2019). Lacan e a experiência mística à luz da psicanálise. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental* [online]. 2019, v. 22, n. 3 [Acessado 5 Agosto 2021], pp. 439-456. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1415-4714.2019v22n3p439.3>>. Epub 24 Out 2019. ISSN 1984-0381. <https://doi.org/10.1590/1415-4714.2019v22n3p439.3>.

Meiches, M. (1997). *Uma pulsão espetacular: psicanálise e teatro*. São Paulo: Editora Escuta: FAPESP.

Melo Neto, J. E. T. de. (2016) Trágico. In: *Dicionário Nietzsche*. Editora responsável Scarlett Marton. São Paulo: Edições Loyola. p. 396-399. (Coleção Sendas & Veredas).

Mezan, R. (2020). A “Ilha dos Tesouros”: Relendo *A piada e sua relação com o inconsciente*. In: Kupermann, D; Slavutzky, A. (orgs.). 2ª ed. *Seria trágico... se não fosse cômico: humor e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ecos, 2020.

Milan, B. (1984). *Isso é o país*. Rio de Janeiro, RJ: A Outra.

Miller, J.-A. (2014). *Jacques Lacan: observações sobre o seu conceito de passagem ao ato*, Opção Lacaniana on-line, ano 5, n.13, mar. 2014. Disponível em: <http://www.opcaolacanianana.com.br/nranterior/numero13/index.html>.

Nasio, J.-D. (1993) *Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

Nietzsche, F. W. (2003). *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

Nietzsche, F. W. (2005). *A Visão Dionisíaca do Mundo e outros textos da juventude* (M. S. de Souza, Trad. revista por M. A. Casanova, Rev.). São Paulo: Martins Fontes.



Nietzsche, F. W. (2007). *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e Pessimismo* (J. Guinsburg, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.

Nietzsche, F. W. (2018). *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém* (P. C. de Souza, Trad., 1ª ed.). São Paulo: Companhia de Bolso.

Pastore, J. A. D. (2012). O caos, o acaso e o trágico. *Ide* (São Paulo), São Paulo, v. 35, n. 54, p. 109-125.

Paula, H. O de. (2006). *A dimensão dionisíaca do Uno-primordial nos primeiros escritos de Nietzsche*. (Dissertação). Programa de mestrado em filosofia. Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Curitiba.

Pecorelli, B. (2014). *A pulsão performativa de Jaceguai: aproximações/distanciamentos entre o campo artístico da performance e a prática cênica do Teat(r) Oficina nas montagens de Macumba Antropófaga e Acordes*. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Pecorelli, B. (2018). A pulsão performativa de Jaceguai: 50 anos de Roda Viva, 50 anos do “teatro agressivo”. *Sala Preta*, 18(1), 55-71. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v18i1p55-71>

Pires, E. (2005). *Zé Celso e a Oficina-Uzyna de Corpos*. São Paulo: Anablume.

Quilici, C. (2004). *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume.

Quinet, A. (2002). *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.

Quinet, A. (2012). *Os Outros em Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar.

Quinet, A. (2019). *O inconsciente teatral. Psicanálise e teatro: homologias*. Rio de Janeiro: Atos e Divãs Edições.

Ramalho, S. A. (2010). *Uma alegria subversiva: o que se aprende em uma escola de samba?* (Tese de Doutorado). Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo. doi:10.11606/T.47.2010.tde-30072010-145438. Recuperado em 2020-07-09, de [www.teses.usp.br](http://www.teses.usp.br)

Ramos, L. F. (2015). *Mimesis performativa: a margem de invenção possível*. São Paulo : Annablume.

Raufast, L.; Vinot, F. & Vivès, J. (2019) *La médiation par le théâtre: Freud et Dionysos sur la scène thérapeutique*. Paris: Arkhê.

Rivera, T. (2018). *O avesso do imaginário: Arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: SESI-SP.

Rivera, T. (2020). *Psicanálise antropofágica (identidade, gênero, arte)*/ Tania Rivera – Porto Alegre: Artes e Ecos, 2020.

Safatle, V. (2020). *Introdução à Jacques Lacan*. 4ª ed. 3ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica.

Silva, A. S. (2008). *Oficina: do teatro ao te-ato* (2ª ed.). São Paulo: Perspectiva.

Soledade, V. (2008) Teatro Oficina: um espaço metonímico: estudo sobre o espaço do Teatro Oficina. *Questão de crítica: revista eletrônica de crítica e estudos teatrais*. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2008/06/teatro-oficina-um-espaco-metonimico/>

Spielrein, S. (2021). *A destruição como origem do devir*. Porto Alegre: Artes e Ecos. (Publicado originalmente em 1912).

Terêncio, M. (2007). *Um percurso pela mística, de Freud a Lacan*. (Dissertação de mestrado). Programa de pós-graduação em Psicologia, centro de filosofia e ciência humanas da Universidade Federal de Santa Catarina.

Titãs (1987). *Comida*. Gravadora WEA. Rio de Janeiro.

Troi, M. & Colling, L.(2016). Antropofagia, dissidências e novas práticas: o teatro oficina. *Revista ambivalências*, Aracaju, v. 4, n. 8, p. 125-146.

Valas, P. (2001). *As dimensões do gozo: do mito da pulsão à deriva do gozo*. Rio de Janeiro: Zahar.

Valente, A. & Maia. D. (1937) *Alegria*.

Veloso, C. (2017). *Verdade Tropical* (3ª ed.). São Paulo: Companhia das Letras.

Vernant, J. & Vidal-Naquet P. (2014) *Mito e tragédia na Grécia Antiga* (2ª ed.). São Paulo: Perspectiva.

Xavier, I. (2003) *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo, Cosac & Naify.

Xavier, R. (2017). Reminiscências da Antropofagia oswaldiana. *Leviathan* (São Paulo), (15), 1-21. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-4485.lev.2017.150302>

Weinmann, A. (2016). Os limites de uma erótica: sobre *O império dos sentidos*. In: Guazzelli, C.; Quinsani, R. (Orgs.). *Clio e Eros no escurinho do cinema*. São José dos Pinhais: Estronho.

Weinmann, A. de O., Medeiros, R. H. A. de, & Mano, G. C. de M. (2017). Deus está morto. Viva o autômato!. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, 17(1),225-237. ISSN disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=4518/451855912013>

Zaltzman, N. (1993). *A pulsão anarquista* (A. C. R. Aguilar Trad.; M. M. Seincman, Rev.). São Paulo: Editora Escuta.

Zilio, D.T. (2010). A evolução da caixa cênica: Transformações sociais e tecnológicas no desenvolvimento da dramaturgia e da arquitetura teatral. *Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, [S.l.], n. 27, p. 154-173. ISSN 2317-2762. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43685>>.