

VAMOS COMER CAETANO – COM DIONISO

Tatiana Bernacci Sanchez

(Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, UERJ)

helenida_uerj@ig.com.br

RESUMO: Da intertextualidade entre textos antigos e modernos, entre diferentes formas de se vivenciar o teatro através do tempo e a música brasileira, surge o presente trabalho, que envolve questões referentes à peça de teatro *Bacantes*, do tragediógrafo grego Eurípides, e seu lidar com os ritos dionisíacos. Traremos a peça para outras duas expressões artísticas contemporâneas, ambas brasileiras: o teatro de José Celso Martinez Corrêa e, como sua consequência, a composição musical polifônica *Vamos comer Caetano*, de Adriana Calcanhoto, cujos versos constituem, de fato, o verdadeiro objeto de análise contido nestas páginas.

Palavras-chave: teatro, *Bacantes*, Dioniso, intertextualidade, antropofagia

Mas o público adora o que sabe que não parte de fórmula nenhuma, só das batidas do coração. As transformações estéticas acontecem exatamente quando as fórmulas não conseguem interpretar aquilo que só a arte pode dizer, na língua do teatro.

(José Celso Martinez Corrêa)

Da intertextualidade entre textos antigos e modernos, entre diferentes formas de se vivenciar o teatro através do tempo e a música brasileira surge o presente trabalho, que envolve questões referentes à peça de teatro *Bacantes*, do tragediógrafo grego Eurípides, e seu lidar com os ritos dionisíacos. Traremos a peça para outras duas

expressões artísticas contemporâneas, ambas brasileiras: o teatro de José Celso Corrêa Martinez e, como sua consequência, a composição musical polifônica *Vamos comer Caetano*, de Adriana Calcanhoto, cujos versos constituem, de fato, o verdadeiro objeto de análise contido nestas páginas.

Essa obra clássica, *Bacantes*, foi apresentada e premiada postumamente, nos anos finais do Século V a.C., na Hélade. A vivacidade e importância dessa peça estendem-se para campos diversos de saber, dentre os quais, para o presente texto, destacamos: elementos teatrais clássicos, religião dionisíaca – por constituir o documento mais completo a esse respeito – e a arte cênica propriamente dita.

Única tragédia grega antiga – dentre as que chegaram a nossas mãos – a ter Dioniso como personagem, desenvolve o momento de seu retorno à cidade que afirma ser sua terra natal: Tebas, onde a família de sua mãe, Sêmele, reside e impera. Duas finalidades motivam seu retorno, claramente manifestadas pelo próprio deus, *mascarado* de seu sacerdote, no prólogo:

a) implantar os ritos dionisíacos em Tebas, já que se trata de uma divindade vagante, que chega epidemicamente às cidades, provocando forte abalo na ordem estabelecida;

b) resgatar a honra de sua mãe, desacreditada por ter anunciado sua concepção divina. Durante a gestação, foi fulminada por um raio, consequência da intervenção de Hera. Sêmele, portanto, havia sido tida como aquela que forjou uma gravidez divina para encobrir uma falta humana, e teria sido morta como punição por seu engodo; no entanto, de fato, Zeus a amara.

Amplamente representada e adaptada mundo afora, essa peça veio, algumas vezes, frutificar no Brasil. Nas mãos do polêmico paulista José Celso Martinez Corrêa,

Bacantes constituem uma peça de cinco horas e meia de duração, apresentada pela oficina Uzyna-Uzona (criada em 1981). Suas *Bacantes* foram a sensação do Festival Rio Cena Contemporânea de 1996, para um público de mais de setecentas pessoas, que permaneceram atentas ao espetáculo a despeito de sua duração incomum.

O compositor Caetano Veloso assistia ao espetáculo com alguns amigos e, sem qualquer aviso prévio, foi assediado pelas personagens bacantes, que o arrastaram para o palco e, de maneira selvagem, o contiveram, para em seguida retirar completamente suas roupas.

Trata-se, de fato, de uma passagem da peça, já que a mesma conta não somente com um, mas com dois grupos de bacantes. O primeiro constitui o próprio coro, composto por *mulheres bárbaras* que acompanham e adoram Dioniso, comungando da alegria divina; o outro é formado pelas mulheres da cidade, que, com a aproximação desse deus, são tomadas de loucura, êxtase e entusiasmo, e se encaminham à floresta com o fim de realizar cultos báquicos – vale lembrar que é correta a referência a essa divindade tanto como Baco quanto como Dioniso.

Este último grupo feminino sofre uma espécie de punição do deus do teatro, na medida em que não respeitou nem sua mãe nem seus ritos, logo, são brutalmente animalizadas, vindo a destroçar um homem e a devorar sua carne. Esse homem era o rei, Penteu – principal oponente de Dioniso, figurando como o Mesmo, o homem, o rei, em oposição ao deus, o Outro –, que, em uma das passagens mais *psicanalíticas* da peça, entrega-se a Dioniso e confessa desejar assistir às bacantes na floresta, em especial sua própria mãe, Agave. Entende-se que Penteu foi ritualisticamente iniciado, teve a vivência do próprio Dioniso, ao passar pelo *sparagmos* – ser destroçado –, para em

seguida ser devorado. Metaforicamente, o mesmo ritual foi aplicado a Caetano, o ator acidental e involuntário – banquete antropofágico das bacantes.

Colocamos em cena a música intitulada *Vamos comer Caetano*. Naturalmente, há um intertexto claro entre a música e o evento vivenciado pelo compositor Caetano. Percebemos que a composição musical traz, polifonicamente, o mito de Dioniso, a peça de Eurípidés e elementos da trajetória artística de Caetano enquanto dialoga com o evento proporcionado pelas atrizes-bacantes de Zé Celso.

Uma vez que mencionamos intertexto e polifonia, faremos uma citação de cunho teórico, a fim de nos situarmos:

Os questionamentos relacionados à continuidade e delimitação do texto levaram à formulação do conceito da intertextualidade (cf. Kristeva, 1967; Linke, Nussbaumer, 1997), segundo o qual todo texto pressupõe a existência prévia de outros textos, de modo que os textos se relacionam entre si na forma de redes intertextuais. Os questionamentos a respeito do autor e da interpretação do texto geraram o conceito da polifonia (cf. Bakhtin, 1929=1997; Koch, 1997, p.50ss.), que enfatiza a presença simultânea de várias vozes dentro de qualquer texto.

A partir da teoria literária e da semiótica, os conceitos de intertextualidade e polifonia ganharam peso na discussão lingüística (...)

Linke e Nussbaumer (1997), Koch (1997) e também Barros (1999) mostram que os conceitos de intertextualidade e polifonia não são independentes um do outro. (BLÜHDORN, 2008:6)

E agora, apresentamos, finalmente, a composição musical em sua integralidade.

Vamos comer Caetano

Vamos comer Caetano

Vamos desfrutá-lo

Vamos comer Caetano

Vamos começá-lo

Vamos comer Caetano
Vamos devorá-lo
Degluti-lo, mastigá-lo
Vamos lamber a língua

Nós queremos bacalhau
A gente quer sardinha
O homem do pau-brasil
O homem da Paulinha
Pelado por bacantes
Num espetáculo
Banquete-ê-mo-nos
Ordem e orgia
Na superbacanal
Carne e carnaval

Pelo óbvio
Pelo incesto
Vamos comer Caetano
Pela frente
Pelo verso
Vamos comê-lo cru

Vamos comer Caetano
Vamos começá-lo
Vamos comer Caetano
Vamos revelarmo-nus

A partir deste ponto, procuraremos partir seus versos, indicando possibilidades de leitura em suas marcas intertextuais com a matriz clássica a que se remete – Eurípides –, enquanto relata o ocorrido, acima mencionado, com o compositor Caetano durante a adaptação de José Celso Martinez para *Bacantes*, bem como os diálogos com Caetano.

Vamos comer Caetano

Vamos desfrutá-lo

O primeiro verso repete o título da música e constitui a frase de repetição (seis vezes). Faz referência direta a duas situações: metaforicamente, ao ataque das bacantes, sofrido por Caetano; denotativamente, ao sacrifício humano por que passa uma personagem da peça *Bacantes*, o rei de Tebas, Penteu, conforme explicamos anteriormente. Sua constante repetição não nos parece fortuita, dado o efeito estético da repetição em poesia, em música, em meditação e em liturgia, e anuncia o que vai ser feito pelas bacantes. Ainda a respeito desse verso (e de vários outros): *Vamos*, ou seja, o verbo sempre no plural – característica da coletividade dos ritos em honra a Baco, uma vez que não haveria esse ritual de forma interior e silenciosa, individualizada, mas ao contrário: o coletivo é sua premissa, e é por intermédio do coletivo que se dá a epifania.

Em seguida, deparamo-nos com um verbo muito rico e plurissemântico: desfrutar. Colher os frutos, deleitar-se com, apreciar, escarnecer e zombar. Íntima é a relação com a palavra fruta, e aqui nossa fruta é a uva, fruta que se destrói em favor do vinho – Dioniso, deus do vinho. Um chamado à alegria, à natureza, ao deboche e ao escárnio, bem como ao florescimento da sexualidade e à embriaguez.

Ainda sobre esta passagem, durante a montagem de *Zé Celso*, no momento em que Caetano é levado para o palco, uma das bacantes lhe oferece o seio, o qual ele beija, para em seguida ser assediado por todas as bacantes. O gesto é uma manifestação de carinho e, como bem marca a própria atriz, demonstra não somente prazer, mas em especial o enlace pela amamentação, característico das bacantes para com filhotes de animais selvagens, o que consta registrado iconograficamente ao longo dos séculos,

milênios, e é narrado em Eurípidés, pela personagem do mensageiro (vv. 700-701):
“Outras seguravam nos braços crias selvagens [...], oferecendo o alvo leite”.

Vamos começá-lo

Em uma palavra, iniciá-lo. A religião dionisíaca pressupunha ritos de passagem e iniciação. Por mais que se fale sobre o assunto e haja ampla produção a esse respeito, em verdade, pouco se sabe. Mas entendemos que é possível associar o processo de iniciação ao de destruição. Como deus da natureza selvagem, Dioniso convive com a modificação e a violência cíclicas, necessárias à grande vida ininterrupta da natureza e da terra.

Vamos devorá-lo

Degluti-lo, mastigá-lo

Vamos lambe a língua

Com relação a *devorá-lo*, parece-nos haver aqui duas referências que se juntam. A primeira diria respeito ao próprio compositor e uma declaração sua na mídia: “Devoraria [o ator] Leonardo DiCaprio, mas no sentido antropofágico.” Djavan utilizou essa fala, incluindo-a na canção “Eu te devoro”, em que diz “te devoraria tal Caetano a Leonardo DiCaprio”. A outra referência é, novamente, a questão da *fagia* nesses rituais e na peça, mas vale considerar o antropofágico, pois pode remeter ao início do “rompimento do princípio de individualidade”, já que tal princípio estaria relacionado a Apolo, segundo a leitura de Nietzsche, exatamente no ponto em que o deus solar se opõe a Dioniso (complementando-o), o coletivo, o múltiplo, o Outro.

Lembremo-nos ainda do Tropicalismo, movimento cultural em que Caetano atuou. Segundo Napolitano & Villaça (1998:4), “ao justapor elementos diversos e

fragmentados da cultura brasileira, o Tropicalismo retoma a antropofagia, na qual as contradições são catalogadas e explicitadas, numa operação desmistificadora, crítica e transformadora.” Diz Oswald de Andrade, no início do Manifesto Antropófago: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.”

A sequência dos verbos, *devorar digerir mastigar*, reúne uma série de elementos que se interligam. Sucintamente, podemos indicar a destruição como um princípio basilar, sendo a mesma destruição pela qual passou o “primeiro Dioniso”, chamado Zagreu, filho de Zeus, destroçado e devorado ainda criança (a mando de Hera), do qual sobrou somente o pequeno coração, que Sêmele desenvolveu em seu ventre por ser amada por Zeus, durante algum tempo. Quando Sêmele foi fulminada epifanicamente, Zeus conseguiu salvar o bebê em formação e completou sua gestação em sua própria perna, ventre-coxa – e finalmente nasce Dioniso. O pequeno Zagreu havia passado pelo que se chama *sparagmós*, destroçamento, o mesmo pelo qual passara a personagem Penteu, na peça *Bacantes*.

O terceiro verso indicado acima, *Vamos lamber a língua*, é outro que parece indicar múltiplas referências. O gesto animal de lamber, especialmente após uma refeição, indica que, de fato, o ritual carnívoro se realizou e, feito felinos, passam ao minucioso ritual de limpeza. Tratando-se de animais, que eram muito caros a Dioniso, com destaque para o touro e a pantera, entendemos esse gesto como marca do que o senso comum afirma como “não-civilização”, utilizando-se civilização no sentido mais carregado de juízo de valor possível.

Chama-nos a atenção que o verso diz *lamber a língua*, pois o que indicamos acima é o gesto de lamber, logo, *com* a língua. Portanto, outras duas vertentes vêm multiplicar os sentidos. O primeiro, diz respeito ao artista *devorado(r)*, que possui uma composição

chamada “Língua”, em que diz: “Gosto de sentir a minha língua roçar a língua de Luiz de Camões, gosto de ser e de estar” e segue com uma série de referências às variações da língua portuguesa e da diversidade cultural. Seu nome é propositalmente ambíguo, “Língua”, pois se refere ao órgão e ao idioma – bem entendido que se trata de um idioma rico, oficial em culturas diversas, dentro e fora do Brasil. Logo, *Lambendo a língua* de Caetano apropria-se por degustação (antropofágica) também da tal diversidade que ele apresenta nessa composição, a qual se aproxima da diversidade proposta por Dioniso e seu coro de mulheres bárbaras, asiáticas, estrangeiras.

Nós queremos bacalhau

A gente quer sardinha

O homem do pau-brasil

O homem da Paulinha

Possivelmente seguindo a referência de ligação entre Brasil e Portugal, fundamental aqui é a relação com o Bispo Sardinha, a que Oswald de Andrade faz referência em seu “Manifesto Antropófago”, que teria sido devorado por índios caetés após naufragar no litoral do nordeste brasileiro. Esse Manifesto, publicado em 1928, celebra a antropofagia cultural.

Em seguida, para o terceiro e o quarto versos indicados acima, retomamos o “Manifesto da poesia pau-brasil”, em que se lê: “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafreão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.” Isso torna tanto Zé Celso quanto Caetano “homens do pau-brasil”. Esse termo, “pau-brasil”, permite-nos ainda uma possível referência sexual, seguida pela menção íntima à esposa do compositor, Paula Lavigne, em que *ela* figura como possuidora, diferentemente do que se costuma ouvir, até os dias de hoje: a mulher *é do homem*. A ligação de Dioniso com

as mulheres, seu lugar de destaque nos ritos, não concederiam espaço à misoginia. A voz da compositora brasileira figura polifonicamente como voz do coro de bacantes de Eurípides.

Ordem e orgia

Na super bacanal

Carne e carnaval

O termo *orgia* era, na Antiguidade, relacionado a ritos sagrados, que não necessariamente envolveriam – embora comumente envolvessem – práticas de nossa época que, de maneira leiga, são chamadas também pelo mesmo termo. O mesmo pode-se dizer com relação ao termo “bacanal”. Ambos se encontram em contexto de *ordem*, já que estão inseridos em rituais. A valorização da carne está indicada no que foi dito anteriormente, valorização de antropofagia, de destroçamento e de prazer. Sobre o carnaval, há indicações de que sua origem residiria em ritos como as faloforias, festas fortemente relacionadas à comédia antiga, em honra a Dioniso e a Priapo (deus do falo ereto), nas quais se procurava aguçar a fertilidade da terra, para que frutificasse.

Além disso, “superbacanal” nos traz *Superbacana*, música de Caetano cuja primeira estrofe é: “Toda essa gente se engana/ Ou então finge que não vê que eu nasci/ Pra ser o superbacana/ Eu nasci pra ser o superbacana”.

Pelo incesto

[...]

Pela frente

Pelo verso

Vamos comê-lo cru

Quanto ao incesto, consideramos uma referência à atitude do personagem destruçado, Penteu, o qual se deixa guiar por Dioniso e revela algum desejo por sua mãe, ela, que está tomada pela loucura, arrebatada de sua razão, na floresta. Participará do destroçamento de seu próprio filho.

Em seguida, verificamos a dualidade frente/verso, o que nos leva ao excesso dionisíaco, nada em medida, opondo-se a Apolo e o complementando. Além dos contextos sexual e gastronômico, há também o antropofágico, ou seja, retoma a ideia de “lamber a língua” – já que o devora pelo *verso* –, absorver o que Caetano produz, como dissemos mais acima.

No último verso deste recorte, a noção de “não-civilização” se aprofunda, alude à alimentação de carne crua, exatamente como os animais, como as panteras, como as bacantes em relação a Penteu. Como diz o coro de bacantes em Eurípides (vv. 135-139), a respeito da *omofagia*, alimentação de carne crua: “Que prazer nas montanhas, quando se sai das correrias [...], andar à caça do sangue do bode imolado, da delícia da omofagia”.

Vamos começá-lo

[...]

Vamos revelarmo-nos

Nos versos finais, um recomeçar, *começá-lo*, termo já comentado em seu valor iniciativo para os rituais. Em seguida, a reafirmação dos valores que divergem da lógica civilizatória, pois já não é somente o Penteu-Caetano que está nu, mas sim os que participam do ritual, com conotação ritualística e de liberdade, integração com a natureza. Por último, a revelação, o véu e a máscara que se desfazem – a epifania.

ABSTRACT: From the intertextuality between ancient and modern texts, between different ways to experiment theater through timeline and Brazilian music, emerges this present paper, which involves points concerning the Greek tragedian Euripides' play *The Bacchae*, and its treat about Dionysian religion. We will bring the ancient play to other two contemporary artistic expressions, both Brazilians: José Celso Martinez Corrêa's theater and, as a consequence, the polyphonic Adriana Calcanhoto's lyrics *Vamos comer Caetano (Let's eat Caetano)*, whose verses actually constitute the very subject that can be found in these pages.

Keywords: theater, *Bacchae*, Dionysos, intertextuality, anthropophagy

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald de. *Manifesto antropófago e Manifesto da poesia pau-brasil*. Disponível em <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em 5 abr. 2010.
- BLÜHDORN, Hardarik. "Coerência no discurso e na cognição". In: *Cadernos de Letras 24. Língua estrangeira em sala de aula: da ficção à realidade*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2008. Disponível em <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em 5 abr. 2010.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*, Petrópolis: Vozes. Vol. II.
- HOUAISS, Antonio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0*. São Paulo: Objetiva, 2009.
- EURÍPIDES. *Bacas*. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. Edição Bilíngüe. São Paulo: Hucitec, 1995.

Jornal O Globo, 08 de julho de 1996. *DEVORADO EM ARENA ABERTA*. Atrizes de Zé Celso deixam Caetano nu durante *Bacantes*.

NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. “Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998.

Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100003&lng=en&nrm=iso. Acesso em 10 abr. 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

Site oficial de Adriana Calcanhoto. <http://www.adrianacalcanhoto.com/>.

Acesso em 3 dez. 2009.

Site oficial de Caetano Veloso. <http://www.caetanoveloso.com.br>.

Acesso em 19 abr. 2010.

Site oficial de Djavan. <http://www.djavan.com.br/main.php>.

Acesso em 3 dez. 2009.

Site “Adoro Cinema”. <http://www.adorocinema.com/colunas/a-metamorfose-de-dicaprio/>. Acesso em 3 dez. 2009.

STAAL, Ana Helena Camargo de. *Zé Celso Martinez Corrêa, Primeiro ato*. Cadernos, depoimentos e entrevistas. Rio: 34 Letras, 1998.

YOUNG, Theodore Robert. *Anthropophagy, Tropicalismo, and Como era gostoso meu francês*. Disponível em <http://lasa.international.pitt.edu/LASA98/Young.pdf>. Acesso em

19 abr. 2010.