

Teatro Oficina e Nietzsche: o bode ainda canta

Teatro Oficina and Nietzsche: the goat still sings

Francione Oliveira Carvalho¹

RESUMO: O Teatro Oficina surgido em 1958 na Faculdade de Direito do Largo São Francisco na cidade de São Paulo e em 1980 ressignificado como Uzya-Uzona é até hoje um dos terrenos mais férteis da cultura brasileira. José Celso Martinez Corrêa, um de seus fundadores e ainda diretor do grupo, confunde-se não só com o Teatro Oficina, mas com a própria história do teatro brasileiro. Este artigo recupera momentos da trajetória criativa da companhia teatral para discutir como a crítica da cultura promovida por Nietzsche interfere no trabalho criativo do grupo alimentando as propostas estéticas e a atuação política do Oficina que principalmente a partir da série *Os Sertões* (2002- 2007) se abriu ainda mais para um debate público que visa promover uma maneira mais democrática e libertária de exercer a política e ocupar o espaço público. Podemos fazer um paralelo aos tempos sombrios e conservadores de hoje ao período vivido por Nietzsche. Ao trazer o corpo para o centro do debate estético a partir da leitura que fez da tragédia grega sua intenção foi denunciar a fraqueza, o puritanismo e o espírito de rebanho da sociedade alemã daquele período. Cenário não muito distante do que vemos hoje não só na Europa, mas no debate empobrecido que vemos no Brasil a partir do fortalecimento de discursos conservadores, intolerantes e que se baseiam na homogeneização como estratégia de (re)estabelecer a ordem.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro Oficina Uzya Uzona. Nietzsche. *Os Sertões*. José Celso Martinez Corrêa.

RESUMEN: Founded in 1958, in the University of São Paulo Law School, Teatro Oficina (Portuguese for "Workshop Theater", dubbed in 1980 as Teatro Oficina Uzya Uzona) is still to this day one of the most prolific theater companies in the Brazilian culture. The history of José Celso Martinez Correa, director of the company and one of its founders, can be linked not only with the group's own, but also with the very history of Brazilian theater. This paper retrieves moments from the company's creative path to discuss how Nietzsche's critique of mass culture interferes in the group's creative work, feeding its aesthetic proposals and political action, as the group has opened itself even further to public discussion (mainly since the 2002-2007 production "*Os Sertões*", based on the book known in English as "*Rebellion in the Backlands*"), aiming to promote a more democratic and libertarian way to make politics and occupy public spaces. A parallel can be drawn between our dark and conservative times to Nietzsche's, as he brought, from his reading of Greek tragedies, the physical to the center of the aesthetic discussion, aiming to rebuke the frailty, the Puritanism, and the herd mentality of the German society in that period; such a scenario is not too distant from what is seen today not only in Europe, but also in the weakened discussion which is seen in Brazil from the strengthening of conservative and intolerant speeches, based on homogenization as a strategy to (re)establish order.

PALAVRAS-CLAVE: Teatro Oficina Uzya Uzona. Nietzsche. *Os Sertões*. José Celso Martinez Corrêa

A ideia central desse artigo que é pensar a relação entre o Teatro Oficina Uzya-Uzona e as ideias de Friedrich Nietzsche é resultado de comunicação apresentada no XVIII Encontro

¹ Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). francioneoliveiracarvalho@gmail.com.

Regional de História – O historiador e seu tempo, promovido pela ANPUH/SP no ano de 2006, que teve como base minha vivência durante os dois primeiros anos do processo de montagem do espetáculo *Os Sertões*. Entretanto nessa retomada pretende-se aprofundar o objetivo inicial como ampliar a reflexão para a produção mais recente da companhia.

Ao longo de sua trajetória frente ao Teatro Oficina Uzyna-Uzona, o diretor José Celso Martinez Corrêa irá proclamar-se adorador de Dionísio, que para ele seria a força ancestral e sagrada do teatro. (Re)lendo Friedrich Nietzsche (1844-1900), principalmente as ideias contidas em *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo* (1872) onde o filósofo alemão retorna a Grécia Antiga na tentativa de perceber como nasce a tragédia e as razões que faziam da cultura grega uma referência para a sociedade de sua época, Zé Celso percebe a atualidade do pensamento nietzschiano e de como a partir dele seria possível refletir e instigar a criação artística contemporânea.

Se inicialmente as reflexões de Nietzsche procuravam compreender as origens da tragédia grega, ao longo de seu trabalho a tarefa se amplia e o filósofo declara que se com o dramaturgo Ésquilo a tragédia viveu seu auge, com Eurípedes ela chegou ao seu declínio. Ao desprezar os mitos e privilegiar as questões cotidianas Eurípedes minimizava o caráter sagrado e o efeito catártico da tragédia grega. Outro elemento citado por Nietzsche como exemplo da decadência da tragédia foi a criação do prólogo que provocou tanto a ruptura do palco grego quanto a inclusão do homem cotidiano na cena.

É interessante apontar que Zé Celso irá realizar uma leitura “profana” de Nietzsche onde é possível conciliar tanto ideias valorizadas quanto criticadas pelo filósofo. Nas encenações do Teatro Oficina o uso de prólogos situando o espectador na trama ou na proposta cênica da peça e a participação do público ou “homem da vida cotidiana”, como escreveu Nietzsche são procedimentos recorrentes ao mesmo tempo em que a valorização da musicalidade e do lirismo do coro trágico.

Segundo o filósofo a tragédia nasceu da música entoada pelos adoradores de Dionísio, que posteriormente foi incorporada por Ésquilo e Sófocles a representação dramática. Como

já pontado em texto anterior (CARVALHO, 2006) o coro tem origem na Grécia Antiga nas cerimônias em homenagem a Dionísio, deus ligado a muitas festividades, inclusive a do teatro. E começa a ser esboçado nos *Festivais Dionisiacos*, que era dividido em Dionísias Rurais e Dionísias Urbanas.

Segundo Amouretti (1993), as Dionísias Rurais aconteciam nos distritos rurais da Ática e nelas um bando de foliões chamados de *Kômos* carregando um falo de grandes proporções cantavam canções para Dioniso chamadas de “canções fálicas”. Já as Dionísias Urbanas ou Grandes Dionísias iniciavam-se por uma procissão que escoltava uma antiga imagem de Dioniso ao longo da estrada que conduzia a cidade de Eleutéria e regressava depois ao altar do deus, em Atenas, onde um bode era sacrificado em meio a danças e canções.

Neste cortejo chamado de *Pompé* em grego é que podemos perceber a forma fundamental da constituição de grupos. Da massa amorfa são destacados os participantes ativos que se dirigem para o objetivo principal, porém a interação com o outro grupo que se forma simultaneamente ao longo do caminho, os espectadores, é tão importante quanto o próprio objetivo pelo qual se forma o cortejo.

Discorrendo sobre o coro Weber (2007) afirma que para Nietzsche, a tragédia grega criada por Ésquilo e Sófocles é a forma artística por excelência pois foi construída sobre a intuição do exato limite entre música e drama “sendo que a “serenidade grega”, repousando sobre um fundo aterrador, permite que o terror seja representado como belo, posto que essência do mundo, signo da vida”. O divertido *Komos* e a solene *Pompé* são a contrapartida dos coros cômicos e trágicos do teatro grego. Enquanto o coro cômico participava ativamente da celebração, o trágico quase não participa da ação limitando-se apenas a comentá-la e expressando compaixão ou outros sentimentos pelos personagens.

A partir de *Roda Viva*, peça escrita por Chico Buarque em 1967 e encenada em 1968, será frequente a presença do coro nos espetáculos do Teatro Oficina tendo como propósito uma ação política e uma nova maneira de relacionamento com o público. Mas é na década de 1990, que o coro, ou um lugar destinado a ele, passa a exercer uma função absolutamente fundamental

na trajetória do Teatro Oficina. Percebe-se que o coro possui uma função política específica: a de fazer resistência ao poder hegemônico e a de ser o representante das minorias. É ele que concretizará no palco todas as criações imaginárias de Zé Celso, servindo como um alter ego que comenta e acrescenta poesia a cada cena.

Na série *Os Sertões* (2002-2007), além do coro de sertanejos se impor ao poder republicano ele representa inúmeras personagens imaginárias que dão vazão a interpretação que Zé Celso faz da vida social e política do país, algo que se tornará recorrente nas suas montagens. Já em *Walmor Y Cacilda 64 – O Robogolpe*, texto do próprio encenador encenado no ano de 2014, o coro relembra fatos ocorridos na ditadura militar como o fechamento dos teatros, o apoio da igreja, das famílias tradicionais e de alguns meios de comunicação em relação a repressão política. Ele faz paralelos com as insatisfações populares vivenciadas em 2014 em todo o Brasil como os protestos contra a Copa do Mundo, a corrupção na política brasileira, a falta de planejamento urbano e de uma política voltada ao bem-estar social em detrimento da especulação financeira.

Zé Celso sempre defendeu o coro como um elemento fundamental do teatro e por isso criar um coro permanente no Teatro Oficina sempre esteve em seus planos. Entretanto a principal razão segundo o encenador para a dificuldade em formá-lo anteriormente foi o descontentamento artístico com o elenco, mais preocupados nos refletores da mídia do que com o comprometimento artístico e ideológico, além das dificuldades financeiras de manter um elenco fixo.

Esses problemas se refletiram na dificuldade para a montagem teatral de *Os Sertões*, já que o espetáculo estreado em 2002 passou por duas tentativas anteriores de concretização, uma no início da década de 1970 e outra no ano de 1989. O projeto final só foi retomado com a chegada de novos integrantes à companhia devido a patrocínio estatal para a montagem do espetáculo.

A montagem de *Os Sertões* é um marco na construção de um coro fixo no Teatro Oficina, pois a partir dele praticamente todos os espetáculos posteriores serão alimentados pelas investigações estéticas promovidas ao longo deste processo de montagem.

Com o novo grupo formado nesse período foram iniciadas as novas pesquisas sobre a obra de Euclides da Cunha aproveitando as pesquisas originais não descartadas pelo encenador. Zé Celso comenta que foi difícil conseguir formar um grupo de trabalho coeso porque a grande maioria das pessoas que chegam à companhia vem em busca de um guru, papel que afirma não assumir. O encenador abomina o título de pastor ou messias com o qual a mídia ou alguns atores o corroam. Geralmente durante os ensaios dizia que não gostava de atores “bonzinhos”, gostava dos que partiam para a briga e o obrigavam a competir. Quando percebia que um ator estava com medo ou tentava agradá-lo, ele o “sacrificava”, colocando-o em situação de risco. As situações iam desde a condução de um ensaio a prática de alteração da consciência, comumente a dança dervixe. O encenador comenta sobre o medo da “santificação” e afirma que não procura crentes:

As pessoas folgam quando tem um herói. Infeliz o país que precisa de heróis. Muita gente vem me procurar como messias, pastor, dono da verdade. Antônio Conselheiro também enfrentou essa situação, e muitas vezes. Tonia Carrero me disse uma das frases mais lindas que já ouvi: “Crente, meu filho, não tem salvação”. Meu trabalho, trabalha, entende, curte a santidade, o demonismo, a genialidade, a boçalidade. Mas sou mais Oswald quando bale: “O Gênio é uma grande besteira! Viva a Rapaziada!” Te fazem de santo ou gênio pros gênios da metafísica financeira te explorarem, escravizarem e não te pagar, principalmente (CORRÊA, 2000, p. 34).

Os Sertões escrito por Euclides da Cunha (1866-1909) foi publicado em 1902, e aborda a Campanha de Canudos, símbolo dos erros cometidos pela recém-criada República no Brasil. Segundo Moniz (1978) foi a tentativa de estabelecer uma sociedade socialista no sertão da Bahia, tendo em vista o fato da burguesia unir-se aos latifundiários quando se apossou do poder político com a proclamação da República em vez de efetivar a reforma agrária:

Os camponeses de Canudos não lutaram contra o regime republicano que, para eles, não se distinguia do regime monárquico. Lutavam contra a burguesia em ascensão que se unira aos grandes proprietários rurais para a preservação dos latifúndios. Não se pode realmente compreender a estrutura econômica e social do Brasil daquela época sem levar em conta o desenvolvimento desigual e combinado, caracterizado pelo amálgama de formas feudais e pré-capitalistas (MONIZ, 1978, p. 133).

Zé Celso queria que os integrantes do coro de *Os Sertões* fossem antes de atores, cidadãos. No treinamento dos atores havia uma grande preocupação com a importância do trabalho do artista na sociedade e discutia-se a forma mais adequada dele contribuir no plano social. Zé Celso pedia que os intérpretes lessem diariamente os jornais e elencassem as notícias mais importantes para reflexão. Discutia-se, principalmente, as que faziam referência aos problemas mais próximos da região do teatro, tal como a discussão entre o Teatro Oficina e o Grupo Silvío Santos.

No dia 4 de junho de 2001 foi publicada uma matéria no jornal *Folha de S.Paulo* em que Marta Suplicy, prefeita de São Paulo na época, se declarava favorável a proposta do Grupo Silvío Santos na construção de um shopping center ao lado do Teatro Oficina. Essa construção interferiria na proposta original do edifício e impediria que a luz natural, elemento central do projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi, dialogasse com o espaço, pois as grandes paredes de vidro seriam bloqueadas pela nova construção. A partir dessa declaração e da iminência do prédio ser descaracterizado o Teatro Oficina realizou uma ofensiva em todas as mídias e na opinião pública contra a decisão política da prefeita.

Dessa forma Zé Celso encenou *Os Sertões* como paralelo do confronto entre a política oficial, baseada na exclusão e nos privilégios particulares, da política periférica, aquela que nasce das necessidades reais da grande maioria da população. A ideia de confronto entre a cultura popular e a cultura de elite é para Eagleton (2000) maior que uma batalha de definições é uma questão política real e cada vez mais presente no debate contemporâneo.

Dentro desse viés político é fundamental a importância das ideias do dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956) nos espetáculos realizados a partir dos anos 1990 no que diz

respeito à participação social e política do coro no Teatro Oficina, principalmente na relação palco-plateia. Para Brecht o ator não precisava retirar-se para dentro de si mesmo para cultivar a alma nem reviver emoções passadas pois ele estaria em cena para travar um combate útil à sociedade, portanto deveria estar atento a tudo a sua volta. Aslan (1994) afirma que Brecht pretendeu servir-se do teatro para ajudar a transformar o mundo de acordo com uma perspectiva progressista e inclusiva.

Pensando a política como ação consciente na sociedade os laboratórios de *Os Sertões*, fase de preparação do espetáculo, visavam fazer com que o coro realizasse diversas atividades externas do teatro com o objetivo de lidar com situações novas e com a tarefa de dialogar cenicamente com pessoas não informadas sobre as pesquisas em desenvolvimento dentro do grupo. Depois de levantar algumas cenas a partir da narrativa do livro, os atores esquematizavam um roteiro e o aplicavam em situações de rua. As pessoas que paravam para assistir as performances do grupo logo eram envolvidas nas ações e após constatarem o conflito que se estabelecia nas cenas, interferiam da sua maneira, geralmente, modificando o roteiro inicial e obrigando uma nova atitude do coro.

Entretanto, Zé Celso percebe nessas experiências externas, que os atores têm uma grande dificuldade em libertar-se dos códigos já estabelecidos pelo teatro clássico, tais como: a estrutura dramática linear; a psicologização dos personagens e a ênfase no texto dramático.

A obra de Euclides da Cunha é dividida em três partes: a Terra, o Homem e a Luta. Na primeira parte há uma detalhada descrição da região respaldada em amplos conhecimentos das Ciências Naturais: a geologia, o clima e o relevo. Pensando nessa parte do livro, Zé Celso procurou desenvolver uma “descolonização dos atores”, onde almejava através de exercícios de alteração da consciência um novo vocabulário corporal para o grupo. Em quatro ocasiões foi realizada uma experiência de dervixe, dança asiática de caráter ritualístico, com o objetivo de alterar a consciência. Em uma delas o coro segurando o tirso, um bastão que era utilizado no teatro grego e presente em muitas das encenações de Zé Celso como *Mistérios Gozozos* (1994)

e *Bacantes* (1995), giravam ininterruptamente sem deslocar-se no espaço e sempre fixando o olhar na ponta do bastão, para evitar tonturas, durante o tempo máximo que conseguisse.

Durante a atividade, alguns integrantes tinham vertigens ou manifestavam reações que iam desde ao choro a confrontos violentos com as outras pessoas. Após a experiência, iniciavam-se improvisações de trechos da primeira parte do livro. Descondicionados e ainda sob o efeito do dervixe, os atores se lançavam à explorações de descobertas que dificilmente aconteceriam sem a experiência anterior. Os ensaios que ocorreram após a aplicação da dança dervixe, foram na minha opinião, os mais violentos e interessantes do processo *d'Os Sertões*, apesar de muitos atores não conseguirem continuar as atividades devido ao estado emocional, foram nesses dias que surgiram as situações mais inóspitas e as cenas mais belas. Todos os exercícios eram gravados e posteriormente estudados em vídeo para que o elenco conseguisse avaliar as ideias e as visualidades surgidas durante o processo

Na primeira semana de trabalho de *Os Sertões*, Zé Celso pediu para que todos do elenco lessem a obra *O Anticristo* (1888). Nela, Nietzsche aborda a moral cristã e acusa-a de infligir um comportamento que vai à contramão da natureza livre do ser humano. Para ele a dignidade das pessoas está no uso da liberdade, por isso, ser livre é não alienar sua personalidade a uma seita, dogma ou aos preconceitos. Segundo Zé Celso, as pessoas costumam analisar os fatos que ocorreram na Guerra de Canudos a partir do conceito da compaixão cristã, ou seja, os sertanejos, os nordestinos e os excluídos sempre são vistos como indivíduos frágeis e desprovidos de ação. Entretanto, toda minoria “*é antes de tudo, um forte*” (CUNHA, p. 92) e comenta que pretendeu mostrar na encenação de *Os Sertões* o lado festivo, de ataque e principalmente o de resistência que existe no ser humano e nas manifestações sociais. Por isso, acredita que a leitura de Nietzsche ajuda na implosão dos diversos preconceitos que o ator aplica ingenuamente na criação de sua personagem.

Sendo um crítico da cultura, Nietzsche queria romper cadeias, elos, dissolver teias de aranha. Considerava que uma época poderia ser medida pela sua capacidade de reconhecer grandes homens. E não tinha dúvidas quanto à que vivia. Não admirava o homem bovino que

se formava na Europa, “*libertar o homem da massa será a nossa maior tarefa*” (O Anticristo, p. 30), ideia parecida é desenvolvida por Zé Celso, quando diz:

Busco dramaturgos, artistas, poetas, atores, não cativos que queiram ousar uma interpretação de *Os Sertões* como genealogia de um desatar de nós na vontade dos milênios do Brasil. O acontecimento de Canudos é paralelo aos momentos mais férteis de Nietzsche. O livro de Euclides é um dos livros - como o Zaratustra -, dos mais editados no Brasil, depois da Bíblia, depois da Bíblia, e que vem ganhando o mundo como se estivesse sendo escrito hoje em que a cabeça global do rebanho da rez-pública topa de novo com os globos bárbaros inglobáveis que querem, como os índios, transbordar de viver milênios a fio (CORRÊA, 2000, p. 31).

Nietzsche condena à moral por ser um princípio contrário à natureza, uma forma de domesticar o forte, um recurso do fraco e das sociedades decadentes. Nas encenações do Oficina, via de regra, a moral é também denunciada:

O Teatro tem horror à moral, apesar de até hoje e por longos períodos históricos a moral ser condição da existência do teatro. As peças tinham de ter uma moral. Mesmo os grandes, como Shakespeare, tinham de terminar suas peças recompondo a ordem quando o que mais interessava nelas era a amoralidade des-ordeira, perturbadora, sedutora e excitante de suas personagens. *Ela* é de Genet que penetrou na alcova de Madame e, no caso de *Ela*, até na privada do Papa e com muito humor. Não deixou pedra sobre pedra das pedras de Pedro. Mas, paradoxalmente, Nietzsche me acena como uma ética-estética, meta, além do bem e do mal, não qualquer coisa, mas alguma coisa além do bem e do mal em que o humano e o não-humano encontram-se, a natureza e a cultura. Uma ética estética do valor que traz mais ou menos a vida. No seu combate à moral cristã, pelo desamor a vida desta, há um gosto épico, uma valorização, um hino à vida (CORRÊA, 2000, p. 31).

O coro, ou um lugar destinado ao coro, passa a exercer uma função absolutamente fundamental na trajetória do Teatro Oficina. O coro inicia segundo Nietzsche um percurso que formará a tragédia, que desembocará no drama, onde a função do coro termina. Mas uma outra versão mais política em uma acepção literal da função do coro e de sua relação com o protagonista vem à tona quando a proposição, supostamente lançada pela voz de um coletivo,

fala de algo que pode beirar a desmesura, ou seja, vai acenar na direção de uma transcendência da linguagem, de uma mistura quase total da arte com a vida.

O debate com um passado ainda vivo cava no interior de cada obra trágica uma primeira distancia que o intérprete deve levar em conta. Ela se exprime, na própria forma do drama, pela tensão entre os dois elementos que ocupam a cena trágica: de um lado, o coro, personagem coletiva e anônima encarnada por um colégio oficial de cidadãos cujo papel é exprimir em seus temores, em suas esperanças, em suas interrogações e julgamentos, os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica, de outro lado, vivida por um ator profissional, a personagem individualizada cuja ação constitui o centro do drama e que tem a figura de um herói de uma outra época, sempre mais ou menos estranho à condição comum de cidadão. A esse desdobramento do coro e do herói trágico corresponde, na língua da tragédia, uma dualidade (VERMANT & NAQUET, 1977, p. 20-21).

Respondendo a uma entrevista escrita do jornal *Folha de São Paulo* em 1978, sobre o que é o coro, Zé Celso escreve:

O coro é re-existir. O coro é a revolução. O coro tem vontade de enganar a Velha Era (...). O coro são os que estão por baixo, lutando contra os que estão por cima. O coro é de dentro pra fora. O coro é o direito à preguiça. O coro é viver do que se gosta. O coro é mutirão. O coro é ginga, rebolado. O coro é isso aí, bicho. O coro hasta siempre. O coro é desafinado. O coro é desafio. O coro é ação = CORAÇÃO. O coro é ir e re-voltar. O coro come o couro. O coro engorda e faz crescer. Tome coro! O coro faz bem pro fígado do Figueiredo. Coristas do mundo inteiro, uni-vos! O coro comeu o corifeu. O coro não cora. O coro canta e desencanta. O coro canta, mas sobretudo entoa. O coro não decora. O coro atua. O coro é colorido. O coro chama. O coro é delírio, lírio, colírio. O coro ta nas bocas. Ai, ai, ai, o coro não tem pai. Os coristas também amam. O coro morde. O coro é pura sedução (CARDOSO, *Folha de São Paulo*, 1978)

No processo de montagem do espetáculo havia uma preocupação com a formação de um novo coro, e era ele que, no decorrer dos laboratórios, era o responsável pelo levantamento do espetáculo. Na primeira fase dos estudos sobre o espetáculo todas as personagens encontradas na obra de Euclides da Cunha foram feitas em coro e somente após seis meses do início dos trabalhos elas começaram a ser individualizadas. Dessa forma, todo o elenco

experimentou as diversas personagens. Quando um intérprete tomava momentaneamente uma personagem para si durante os exercícios, improvisações ou leituras corais ele assumia o papel de corifeu e orientava o resto do grupo a caminhar no ritmo que ele como representante estabelecia.

Enquanto o espetáculo estava sendo gerado não havia a divisão entre protagonistas e secundários, todos eram um organismo único, o coro. E para que ele possuísse a unidade desejada havia alguns exercícios diários de treinamento: 1. A leitura coral com percussão - após formar uma roda e escolher um trecho do livro, preferencialmente o que estava sendo trabalhado no momento, um ator ocupava o centro do círculo e conduzia o ritmo da leitura e da percussionista, o exercício só se encerrava quando todos os participantes assumissem o papel de corifeu; 2. Jogos de atenção - exercícios simples, como perceber a piscada de alguém ou o pedido silencioso de outro; 3. Seguir o corifeu, mimetizando a fala e os movimentos do líder do momento. Em qualquer atividade realizada pelo coro, Zé Celso pedia que os integrantes estivessem concentrados nas pessoas e no ambiente. Procurava desenvolver, no elenco, uma percepção do todo através de uma simples observação. Nas improvisações almejava que os atores conseguissem interferir coralmente na ação sem necessitar do uso da palavra, ou melhor, proibia que os atores fizessem ajustes verbais durante os exercícios. No Oficina primeiro se executam as ações depois se comenta sobre elas.

É impossível falar do coro do Teatro Oficina sem falar da figura e das escolhas de Zé Celso, mesmo exigindo que os atores tenham personalidade própria e autonomia artística, há uma colcha de referências originadas das suas ideias. Entretanto, acontece de nem todos os intérpretes conseguirem se libertar dessa influência tornando-se simples reprodutores e não criadores.

O coro no Teatro Oficina, não apenas comenta e interfere em alguns momentos da ação como no teatro grego: ele assume o papel principal e diferente do grego, não será o condutor da ordem. Ao contrário, ele a perverterá e será o representante da libido e dos desejos recalçados

dos indivíduos. Nesse sentido a ênfase que Nietzsche dará ao corpo trazendo-o para o debate estético será fundamental para o trabalho que será realizado na companhia.



Fig. 1. Coro de Os Sertões, A Terra (2002). Fotografia de Luis Ushirobira. Acervo Teatro Oficina. Disponível em http://www.teatroficina.com.br/galeria_de_fotos, acesso 08.11.2016

O filósofo aponta que a experiência estética teria mais proximidade com o frenesi da dança primitiva e com o êxtase sexual do que com a contemplação passiva e racional da obra de arte. Inclusive a dimensão corporal e a defesa de um corpo livre de regras sociais e de moralidades estarão presente em diversas falas públicas de Zé Celso, pois para ele o aprisionamento do corpo é reflexo de um aprisionamento de ideias.

Podemos fazer um paralelo aos tempos sombrios e conservadores de hoje ao vivido por Nietzsche, afinal ao trazer o corpo para o centro do pensamento ocidental a partir da leitura que fez da tragédia grega sua intenção foi denunciar a fraqueza, o puritanismo e o espírito de rebanho da sociedade alemã daquele período, cenário não muito distante do que vemos hoje não só na Europa, mas no debate empobrecido que vemos no Brasil a partir do fortalecimento

de discursos conservadores, intolerantes e que se baseiam na homogeneização como estratégia de (re)estabelecer a ordem. Assim, Zé Celso pretende com suas montagens teatrais e posicionamentos públicos promover uma descolonização do corpo e das ideias onde invés das velhas figuras dos “bodes expiatórios” que repetidamente surgem na dinâmica social brasileira floresçam tal como no teatro grego bodes que cantam o novo e a partir da festa e do rito promovam novas percepções sobre o homem e a sociedade.

Referências

AMOURETTI, Rugé. **O Mundo Grego Antigo**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.

ASLAN, Odette. **O ator no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético. Ensaios**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

CARDOSO, Jary. A hora é de libertar. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 09 de julho de 1978. Folhetim (77): 2-4.

CARVALHO, Francione O. **O coro teatral como sujeito político na montagem de Os Sertões do Teatro Oficina**. **Anais do XVIII Encontro Regional de História – O historiador e seu tempo**. ANPUH/SP – UNESP/Assis, 24 a 28 de julho de 2006. CD-ROM.

CORRÊA, Zé Celso Martinez. **Primeiro Ato, Cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)**. Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. O Gozo de Dioniso. **Revista Livro Aberto** n. 3, São Paulo, agosto/setembro de 2000. Entrevista.

CUNHA, Euclides. **Os Sertões**. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

EAGLETON, Terry. **A ideia de Cultura**. São Paulo: Unesp, 2000.

MONIZ, Edmundo. **A guerra social de Canudos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **O Anticristo**. São Paulo: Alhambra, 1989.

VERNANT, Jean-Pierre. NAQUET, Pierre Vidal. Tensões e ambiguidades na Tragédia Grega. In: **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

WEBER, José Fernandes. A teoria nietzschiana da tragédia. **Revista Trans/Form/Ação** v.30 n.1 Marília, 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732007000100014. Acesso em 23/01/2017.

Artigo recebido em 08 de novembro de 2016. Aprovado em 17 de janeiro de 2017.