

DAGMAR PATRICIA MC QUADE ANTONACCI

***OS SERTÕES DE EUCLIDES DA CUNHA E A ENGENHARIA
ESPETACULAR DO TEAT(R)O OFICINA DE JOSÉ CELSO
MARTINEZ CORRÊA***

**Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2009**

DAGMAR PATRICIA MC QUADE ANTONACCI

***OS SERTÕES DE EUCLIDES DA CUNHA E A ENGENHARIA
ESPETACULAR DO TEAT(R)O OFICINA DE JOSÉ CELSO
MARTINEZ CORRÊA***

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura (Mestrado)

Linha de Pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos (LSS)

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2009



Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários



Dissertação intitulada *Os sertões* de Euclides da Cunha e a engenharia espetacular do Teat(r)o Oficina de José Celso Martinez Corrêa de autoria da mestranda Dagmar Patrícia Mc Quade Antonacci, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre – FALE/UFMG – Orientador

Prof^a. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa

Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli

Prof. Dr. Julio Cesar Jeha
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos
Literários da FALE/UFMG

Belo Horizonte, 10 de dezembro de 2009

*Dedico este trabalho a todas as pessoas
que trazem em si o poder de transformar
o impossível em algo possível e
o mau-augúrio em benfazeja esperança.*

AGRADECIMENTOS

A

meus pais, por me darem o dom de viver a vida simplesmente;

meus filhos Rodrigo e Débora, por me apoiarem incondicionalmente em todos os meus desejos;

meus irmãos Margareth, Jim e Elma, por confiarem em meu potencial e me incentivarem ao crescimento constante;

minhas amigas Luciana, Júlia, Heloísa, Julieta e Raquel, pelo calor da companhia nos momentos de crise e pelas palavras amigas que me incentivaram a seguir em frente;

Cleber Cabral, pelas conversas sobre literatura, filosofia e vida;

Leonardo Gonçalves, pela interlocução, leitura carinhosa, força e presença;

meu orientador Marcos Alexandre, por me auxiliar pacientemente em todo o processo de pesquisa e escrita deste trabalho;

todo o corpo docente da Escola da Serra, pela solidariedade e palavras de incentivo em todo o processo de escrita.

À

Sara Rojo, por me levar a confiar em mim mesma e me impulsionar ao risco do voo;

Graciela Ravetti, por criar meios favoráveis a minha continuação neste mestrado confiando em mim acima de tudo.

e

A todos aqueles que, de alguma forma, colaboraram para a realização desta pesquisa.

Com amor, o meu muito obrigada!

Assim falava Zaratustra

*“Eu lhes digo: é necessário possuir um caos dentro de si
para dar à luz uma estrela brilhante.”*

Friedrich Nietzsche

RESUMO

A presente pesquisa procurou desenvolver uma reflexão sobre a leitura que José Celso Martinez Corrêa fez da personagem Euclides da Cunha e de sua obra *Os sertões*, criando, assim, uma segunda obra. A peça é dividida em cinco partes *A Terra*, *O Homem I*, *O Homem II*, *A Lutas I* e *A Luta II* — cada uma sendo apresentada em um dia, podendo ser vista e analisada como um texto espetacular à parte ou como parte integrada à montagem maior, ou seja, *Os sertões* do Teatro Oficina. Nesse sentido, o texto dramaturgico/espetacular de José Celso é analisado como uma leitura/concepção de *Os Sertões* de Euclides da Cunha, porém situado num contexto pós-moderno, que reproduz, por sua vez, todas as suas contradições e particularidades: as linguagens utilizadas são múltiplas e as fronteiras entre poesia, história e ficção são tênues, quase imperceptíveis. Em ambas as obras não há separação entre arte/vida de seus a(u)tores, elas se completam e criam um efeito de arte como experiência a ser multiplicada.

RESUMEN

En esta investigación se propuso desarrollar una reflexión acerca de la lectura que José Celso Martínez Corrêa hizo del personaje Euclides da Cunha y de su obra *Os Sertões*, creando así una segunda obra. La pieza está dividida en cinco partes *La Tierra, El Hombre I, El Hombre II, Las Lucha I y Las Lucha II* — cada cual siendo presentada en un día, permitiendo que fuese vista e analizada como un texto espectacular específico o como parte que integra el montaje general, es decir *Os sertões* del Teatro Oficina. En ese sentido, el texto dramático/espectacular de José Celso es analizado como una lectura/concepción de *Os Sertões* de Euclides da Cunha, pero teniendo como referencia el contexto postmoderno, que reproduce, a su vez, todas sus contradicciones y particularidades: los lenguajes utilizados son múltiples y las fronteras entre poesía, historia y ficción son tenues, casi imperceptibles. En las dos obras no hay separación entre arte/vida de sus a(c/u)tores, ellas se completan y crean un efecto de arte como experiencia a ser multiplicada.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – <i>Os sertões</i>: o Teat(r)o do devir	10
<i>Os sertões</i> do Teatro Oficina	11
CAPÍTULO I – <i>Os sertões</i>: por um Teat(r)o Político	21
1.1 – Os deslimites da Teatralidade em <i>Os sertões</i>	22
1.2 – <i>Os sertões</i> : uma radicalização do Teatro Épico de Bertolt Brecht	37
CAPÍTULO II – <i>Os sertões</i>: acima de tudo um Teatro Metafísico	47
2.1 – Texto Preliminar	48
2.2 – <i>A Terra</i> : “No iníCio era a Cantada”	50
2.3 – <i>O Homem I</i> : “A Alvorada do Trans-homem”	65
2.4 – <i>O Homem II</i> : “O Amor a reinventar	79
CAPÍTULO III – <i>Os sertões</i>: uma Tragycomediaorgya	119
3.1 – Texto Preliminar	120
3.2 – Tragédia, Comédia e Orgya: eis os elementos de um Teat(r)o	123
3.3 – <i>As Lutas I e II</i> : A Tragycomediaorgya de um des-massacre	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS – <i>Os sertões</i>: rumo a um Teat(r)o Total	145
REFERÊNCIAS	151

INTRODUÇÃO

OS SERTÕES: O TEAT(R)O DO DEVIR

Os sertões do Teatro Oficina

*Só me interessa o que não é meu.
Lei do homem. Lei do antropófago¹.
Oswald de Andrade*

José Celso Martinez Corrêa teatralizou *Os sertões* de Euclides da Cunha. O livro é dividido em três partes: “A Terra”, “O Homem” e “A Luta”; que no Teat(r)o Oficina desdobraram-se em cinco: *A Terra*, *O Homem I: Do pré-homem à revolta*, *O Homem II: da revolta ao trans-homem*, *A Luta I : 1a, 2a e 3a expedições + Rua do Ouvidor* e *A Luta II: O Des-massacre*.

A partir da importância das obras de Euclides da Cunha para a literatura e do Grupo Oficina para a historiografia do teatro brasileiro, a presente pesquisa teve como objeto principal a materialidade espetacular de *Os sertões* do Grupo Oficina, sem desconsiderar a obra inspiradora e monumental de Euclides da Cunha que é, por sua vez, tomada apenas como pano de fundo para a análise do espetáculo. O Teatro Oficina² possui já um vasto e fértil terreno de produções artísticas, culturais e de inúmeras mobilizações políticas que possibilitaram a realização desta pesquisa, tendo em vista o monumento artístico complexo que são as experiências, as vivências teatrais e ações políticas de José Celso e seu grupo ao longo dos últimos 50 anos de atuação. E, ultrapassando os limites da materialidade do espaço físico e da arte espetacular, o Oficina é também aqui contemplado como patrimônio imaterial da cultura brasileira, primeiro porque é uma referência para quem se ocupa do teatro e de suas múltiplas manifestações e, segundo, porque é espaço de resistência cultural e social que visa à democratização da cultura, tendo como política social o acesso de todos às produções de arte vigentes em seu país.

O primeiro capítulo propõe uma reflexão da peça *Os sertões* sob o olhar da história do Teatro Oficina o seu espírito revolucionário, subversivo e de resistência contra qualquer forma de autoritarismo, seja ela política, social ou econômica. A luta de resistência atualmente travada por esse grupo é contra a implantação de um Shopping Center no bairro Bexiga, exatamente no quarteirão em que o Teatro está localizado. Esse projeto de

¹ <http://www2.uol.com.br/teatroficina/velhosite/manifesto.htm>.

² Localizado à rua Jaceguai, 520 – Bairro Bexiga, São Paulo – SP. O Teatro Oficina conquistou seu tombamento com o apoio do órgão Condephaat (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico) em 1982. Foi projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi, italiana radicada brasileira, que o transformou em um teatro-pista, com parede de vidro, teto (retratil)móvel. Sua arquitetura foi vencedora da Bienal de Praga em 1999.

“estratégias mercadológicas e urbanicidas”³, como acusa José Celso, idealizado pelas empresas Sílvio Santos, traz consequências veladas para a comunidade: a exclusão social, a elitização da sociedade do bairro e, ainda, objetivos que visam à especulação imobiliária, comercial e a acumulação de riquezas nas mãos de uma minoria privilegiada, fato que não é novidade em nossa triste história de “brava gente brasileira”.

Em contrapartida, o Grupo Oficina anseia e luta pela democratização da cultura e da educação, propõe a construção de um Teatro Estádio e de uma Universidade Antropofágica, projetados e idealizados em parceria com os arquitetos Lina Bo Bardi, Edson Elito e Paulo Mendes da Rocha. Esse projeto tem o objetivo urbanístico de transformar o teatro em um espaço público de passagem física, que vai desde a rua Jaceguai, endereço atual, com abertura para a rua Japurá, atual estacionamento de furgões do Baú da Felicidade. O conjunto arquitetônico visa também à construção de outros prédios destinados à Universidade Antropofágica, que irão auxiliar na produção sociocultural da Associação Uzyna Uzona⁴ e de pesquisas artísticas: um embaixo do Minhocão e outros dois na rua paralela à Jaceguai. José Celso, defendendo o que denomina de projeto Ágora — alusão à praça principal na constituição da polis, a cidade grega da Antiguidade clássica —, escreve em seu manifesto:

Não acreditamos na promessa de revitalização deste bairro com a construção de mega-empresendimentos que o transformarão num bairro utilitário, sem que os seus problemas sejam tratados. Queremos combater os efeitos da especulação imobiliária que aqui se instalou há mais de vinte anos, com a fertilização desta terra através de produções artísticas e trabalhos sociais⁵.

A obra *Os sertões* do Grupo Oficina é um marco no teatro brasileiro. O seu projeto artístico-ideológico ultrapassa os limites da própria arte e penetra com profusão na vida de quem se atreve a co-participar dessa contagiante festa a Dioniso. Além disso, é uma elegante resposta a essa emboscada mercadológica que o grupo Sílvio Santos vem, em vão, arquitetando contra o teatro do bairro Bexiga⁶, que sofre processo de apagamento de sua

³ <http://www2.uol.com.br/teatroficina/novosite/officina/artefavor.html>.

⁴ Além de uma intensa produção de peças teatrais, o grupo mantém pequenas oficinas que oferecem à comunidade ensinamentos culturais que ajudam a formação de uma autoestima individual e uma identidade cultural coletiva a crianças e jovens dos arredores do bairro, como: dança, capoeira, atividades cênicas, canto etc.

⁵ <http://www2.uol.com.br/teatroficina/velosite/manifesto.htm>.

⁶ O Bexiga é um dos mais tradicionais bairros da cidade de São Paulo, embora na divisão administrativa da cidade ele não exista oficialmente. Está localizado entre as ruas Rui Barbosa, Nove de Julho e a dos Franceses, no distrito de Bela Vista. Foi formado por imigrantes italianos e ganhou importância histórica e turística na capital paulista. Com o intuito de afastar o sentido pejorativo do apelido dado ao bairro (bexiga: nome popular para varíola), seus moradores passaram a mudar a grafia de Bexiga para Bixiga. No Bixiga fica localizada a sede da escola de samba Vai-Vai.

memória histórico-social ao ser rebatizado de Bela Vista. José Celso, em suas “Conclusões finais de um início”, declara:

Aprendi mais que em toda minha vida nesses quase 6 anos em que decidimos montar *Os sertões* no Teatro Oficina, como transporte, metáfora e uma grande aposta no poder da Arte do Teatro como libertação deste Cerco de 25 anos que anunciava um possível Massacre do Teatro Oficina pelo Shopping do Grupo Sílvio Santos. E acabou sendo mais que isso porque, antes de tudo, o livro de Euclides é um Imenso Poema clamando por ser cantado e dançado e em si foi construindo seu território físico anímico⁷.

Para analisar tal empreendimento ideológico e político, no Primeiro Capítulo foram evidenciadas principalmente as teorias de Bertolt Brecht e conceitos por ele desenvolvidos, tais como: distanciamento, teatro épico e peças de tese, o papel do coro e da música, entre outros, tudo em constante diálogo com a própria linguagem teatral do Oficina e seus desdobramentos cheios de inferências históricas, ideológicas e políticas.

Recriação, re-invenção, apropriação? Como podemos melhor designar este grande sucesso da peça *Os sertões*? Como melhor definir essa complexa geografia euclidiana do Sertão brasileiro que o Grupo Te-at(r)o Oficina contracenou entre os anos de 2002 e 2007? Como estudar a tipografia desta obra a partir das tensões que envolvem as noções de “tragicidade”, “teatralidade” e “performatividade”⁸? Como o grupo apreende e transforma em totem⁹ o espectro neocapitalista do grupo Sílvio Santos, que vem ameaçando o Teatro Oficina por mais de 25 anos? A partir desses questionamentos é que cheguei a uma interpretação particular: a obra teatral *Os sertões*, do Oficina, como uma “leitura-concepção” da obra literária de Euclides da Cunha.

Entendo aqui “leitura-concepção” como um conceito: a leitura como ato de vivenciar de forma particular uma obra, trazê-la para dentro de si, ressignificando-a. A concepção como ato de fazer nascer o intertexto de maneira performativa, trazendo a arte-obra a sua trama-

⁷ <http://teatrooficina.uol.com.br/novosite/sertoos/aluta2/pagina/inicio.html>.

⁸ Estes três conceitos teóricos procuro desenvolver nesta pesquisa de forma peculiar. A noção de *tragicidade* é aprofundada e desenvolvida no capítulo em que trato a tragédia não só como gênero teatral, mas como linguagem cênica central na obra *Os sertões* do grupo Oficina, considerando o mundo pós-moderno onde se vive e a transição que o perpassa desde os recursos mecânicos, da era industrial, para revolução digital e os desdobramentos do que entendemos hoje como globalização — fenômenos sociológicos e políticos que atuam como influência central e direta na construção do novo pensamento do “trans-homem”. A *teatralidade* perpassa toda a dissertação, desde o primeiro ao último capítulo, e, através de uma análise do espetáculo atípica, busco desvendar os códigos dos recursos cênicos que desenvolveram essa linguagem inusitada dentro do processo de construção do espetáculo em si. Já a *performance* é aqui considerada como uma das linguagens utilizadas pelo grupo Oficina, sendo que essa está contida em sua própria teatralidade, onde a encenação passa a ter um significado de desconstrução de si mesma, potencializando os vínculos existentes entre a arte e a vida.

⁹ Os atores do Oficina falam constantemente em transformar o tabu em totem. Referência ao “Manifesto antropófago” de Oswald de Andrade: “Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em Totem” (Andrade, 1987, p. 355). Oswald, por sua vez, recupera ideias expostas no livro de Freud: *Totem e Tabu*.

textura como presentificação¹⁰. Essa lei de reciprocidade entre leitura e concepção interfere no olhar que se tem sobre o livro, modela não só o olhar do espectador perante o ato cênico, como também o do leitor diante do texto original e também o seu papel sociopolítico na sociedade. Em outras palavras, o modo de transmissão texto-cena está intrínseco a um desdobramento da recepção da obra primeira, transforma o juízo que o leitor-espectador tem do livro de Euclides e leva-o a ressignificar a obra dentro do seu contexto de co-cidadão brasileiro.

Numa entrevista publicada na revista *Folhetim*, José Celso afirma:

O teatro é essencialmente da polis, da comunicação com a cidade, e com o outro, com o mundo, mas o teatro só vai retomar o poder dele se se compreender como teatro político, não político-partidário, mas como realidade política. A existência do teatro hoje depende de uma consistência política enorme¹¹.

No segundo capítulo, proponho uma análise dos três primeiros espetáculos. Para tal empreendimento, levei em conta que José Celso e seus atores são antropófagos por excelência. Eles se alimentam de várias tendências artísticas e filosóficas a fim de enriquecer as suas visões de vida e de arte assumidamente miscigenadas, e por isso ser-tão brasileiras: Oswald de Andrade, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Friedrich Nietzsche, Wilhem Reich são alguns dos nomes frequentemente citados por este diretor, o que me orientou rumo a uma leitura mais cuidadosa de suas teorias, identificando suas inúmeras influências no trabalho do Grupo Oficina. De Oswald de Andrade, busquei o conceito filosófico de antropofagia e de construção de uma identidade cultural. De Artaud, procurei entender e aplicar na análise do espetáculo suas visões sobre o teatro metafísico, teatro da crueldade, linguagem cênica e questionamentos sobre a verdadeira função do teatro na sociedade. Considero essas reflexões de Artaud as que melhor se encaixam na estética artística do Grupo Oficina, juntamente com o ‘Corpo sem Órgãos’ (CsO) que eu fundamentei a partir da conceituação filosófica de Gilles Deleuze. De Grotowski aproveitei somente o trabalho que ele empreendeu sobre o corpo do ator e suas manifestações em cenas (o gesto), não foi possível ir além por causa das enormes discrepâncias estético-ideológicas que há entre os trabalhos dele (minimalista e contido) e o de José Celso (barroco e compulsivo nos excessos). De Nietzsche dissertei um pouco sobre a sua visão estética da arte e a busca incessante de ‘Ser’ para tornar-se o que se ‘É’, como meio para se alcançar o trans-homem proclamado pelo grupo. Com Wilhelm Reich, no campo da psicanálise, eu me dediquei a buscar os conceitos de ‘encouraçamento’ e a função do prazer

¹⁰ Ato pelo qual um objeto se torna presente em forma de imagem inserida em um tempo vivido, sentida como parte de um tempo presente, integrada como tal na memória coletiva de um povo.

¹¹ *Revista Folhetim: Teatro do pequeno Gesto*, nº 12, jan/mar 2002. p. 125.

sexual como meio de cura para a psicopatia da sociedade. Buscando entender melhor essa erotização nas obras do Oficina, cheguei às leituras de George Bataille para desenvolver um pensamento sobre “orgia como rito sagrado”, o conceito de ‘interdição’ e liberdade sexual como sacralização do corpo.

Já no terceiro capítulo, considero as duas visões míticas de ordem e caos que tomam conta da obra: a visão apolínea e a dionisíaca. Apolo e Dioniso se mesclam na sua linguagem tanto verbal quanto icônica e se materializam no confronto bélico entre os republicanos (visão apolínea) e os canudenses (visão dionisíaca). Trechos inteiros do livro de Euclides são compilados e recitados em cena, dados históricos e imagens do sertão da Bahia e de São Paulo são apresentados em telões, canções populares são entoadas, rituais religiosos cristãos e pagãos que influenciaram a formação cultural brasileira, aqui desvelam o seu sincretismo¹². O horrível e o absurdo são sublimes e belos em sua estética porque só na aparência são horrível e absurdo. Tudo isso parece ir em direção à visão dionisíaco-apolínea do mundo, aquela teorizada por Nietzsche: “todo o real dilui-se em aparência, e atrás desta se manifesta a natureza unitária da Vontade, inteiramente na glória da sabedoria e da verdade, envolta em brilho ofuscante. *A ilusão, a alucinação está em seu apogeu*”¹³. Aqui, no sertão que é o mundo¹⁴, assim como na Grécia Antiga, renasce a Tragédia, reinventada no contexto latino-americano pós-moderno.

Considerando Dioniso como o deus mítico do Teatro Oficina, corifeu ludibriante que canta a orgia e o vinho, que vislumbra os mistérios da natureza ctônica¹⁵, que ritualisticamente festeja os prazeres carnavais do sexo, desenvolvo neste capítulo o conceito de ‘Tragycomediaorgya’, já experienciado na prática por esta geração do Oficina. Deparando-me com este desafio, fundamento a ideia do que é tragédia, comédia e orgia para o grupo e qual o seu sentido nos dias atuais para nós, espectadores, e me valho de exemplos com as duas últimas partes da peça para melhor ilustrá-los: *A Luta I* e *A Luta II*.

A “visão dionisíaca de mundo” se apresenta em toda a peça entre danças e cantos, entre festejos e corpos, entre flores e brutalidade, de forma violenta e delirante. Restaura-se no teatro o rito a Dioniso diante de uma performática atuação dos atores do Oficina. É neste labirinto de manifestações artístico-performáticas, de constantes comportamentos

¹² Conceitos de concretização (DE MARINES, 1997) e de interculturalidade (PAVIS, 2007).

¹³ NIETZSCHE, 2005. p. 30. (grifo do autor)

¹⁴ “O sertão está em toda parte”. Guimarães Rosa em *O Grande Sertão Veredas*.

¹⁵ Referência à deusa Ctônís, uma das manifestações gregas da Terra. Segundo Camille Paglia, os ritos a esta deusa seriam devotados mais tarde a Dioniso, cujo culto é relativamente recente.

restaurados¹⁶ e ritualísticos vividos por gregos, africanos, indígenas e cristãos europeus, que pude discorrer sobre uma possível visão trágica em *Os sertões* de Euclides da Cunha e a leitura-concepção desta mesma obra por José Celso Martinez Corrêa.

Objetivei entender, ao longo da pesquisa, como esses elementos trágicos na obra de Euclides, tão bem percebidos e assimilados por José Celso, aparecem na peça de forma potencializada em performance, transformando a epopeia euclidiana em uma tragédia pós-moderna que dialoga com a comédia, a orgia de corpos e mentes praticada pelo grupo. Outros teóricos, além de Nietzsche, foram estudados para alcançar esse empreendimento, entre eles: Raymond Williams, Patrice Pavis, Aristóteles, Carl Kerényi, entre outros.

Nietzsche foi, nesta pesquisa, um desencadeador filosófico que me despertou para o elemento tragicidade que considero fundamental na análise crítica deste espetáculo. Procurei, pois, a partir dele, ampliar a complexidade desse conceito de maneira mais satisfatória com os teóricos acima citados.

Nas considerações finais deste trabalho apresento a epopeia euclidiana do Grupo Oficina como apontando para um Teatro Total. Para tanto, considero o seu tempo de duração (aproximadamente, 30h.) divididas em cinco dias de apresentações e todas as linguagens cênicas de que o grupo se vale para apresentar um espetáculo barroco, circense, carnavalesco, cheio de excessos, de cores, plasticidade, música, tendências teatrais, inferências históricas, filosóficas etc. A proposta da peça rompe com os limites de tempo e espaço físico existentes no teatro tradicional. A maratona é longa, o espectador fica envolvido em um tempo mítico enquanto se encontra dentro do teatro e sujeito aos variados estímulos que envolvem seus cinco sentidos. O limite entre palco e plateia por ora deixa de existir. Cria-se um corpo social onde os atores seduzem os espectadores para que estes interajam na peça de forma participativa e festiva — tirando-lhes da (in)cômoda situação de contempladores passivos, sentados nas cadeiras do teatro, apenas visualizando as cenas que se desenrolam diante dos seus olhos — a fim de dançarem e ocuparem o espaço cênico de forma livre e interativa, enfim, envolvendo-os por completo.

Por toda a escrita desta dissertação, permeiam os discursos desses corpos físicos em movimento (atores), que indicam um processo constante e inacabado de construção da obra somado a uma recepção participativa (espectadores), chegando, assim, ao produto final que

¹⁶ O PERSEVEJO ANO 11, n° 12. p. 25. Comportamento restaurado: segundo Schechner, o processo chave de todo tipo de performance — seja artística, ritual ou cotidiana. Tudo pode ser estudado como performance, seja o nosso cotidiano, as curas xamânicas, as brincadeiras ou as artes. O comportamento restaurado existe no mundo real, como algo separado e independente de mim. Colocando isto em termos pessoais, o comportamento restaurado é – eu me comportando como se fosse outra pessoa, ou eu me comportando como me mandaram ou eu me comportando como aprendi.

seria singular em cada pessoa que assistiu à peça — aqui, o processo de criação, contínua ao longo do espetáculo, é tão importante quanto o seu produto final e os efeitos causados no público. O corpo social em constante formação no ato cênico poderia ser entendido como a potencialização de experiências vivenciadas em todo esse processo que constrói uma obra aberta. Cada espetáculo é único e como toda encenação teatral “não conservamos dela nem a experiência estética nem a materialidade viva do espetáculo”¹⁷.

Por causa dessa fugacidade que é a substância de uma encenação teatral, deparei-me com uma dificuldade imensa em fazer uma análise desse espetáculo em especial. Assisti à obra completa duas vezes e das duas vezes assisti a obras diferentes. O teatro Oficina oferece ao público uma peça por acabar, e mais do que uma obra aberta, pode-se notar de maneira mais ampla, que *Os sertões* é também uma obra em movimento. Nota-se que cada parte encenada não se revela em si como uma leitura integral da peça, ou seja, cada parte ajuda no entendimento do texto espetacular, mas não esgota a sua compreensão. Cada parte (que é apresentada ao espectador em dias diferentes, como já assinali anteriormente) é independente do todo, contudo todas se completam e dialogam entre si. O espectador não precisa necessariamente assistir às partes da peça exatamente na ordem em que se apresentam. Ele pode optar por assisti-las organizando-as de outras formas, modificando seu campo de possibilidades interpretativas e a sua percepção da totalidade a partir de seus estímulos. Contudo, a obra continuaria concretizando uma forma que é a sua forma (disforme), ainda que organizada de outro modo. Conforme Umberto Eco:

A obra em movimento, em suma, é possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais, mas não é convite amorfo à intervenção indiscriminada: é o convite não necessário nem unívoco à intervenção orientada, a nos inserirmos livremente num mundo que, contudo, é sempre aquele desejado pelo autor¹⁸.

Os atores utilizam praticamente cem por cento do espaço físico do teatro. Sobem e descem pelas escadas verticais e diagonais e até pelas barras que se encontram nas estruturas metálicas das arquibancadas. Atuam e transitam entre os espectadores tanto na plateia, junto ao palco, quanto nos andares superiores onde outros espectadores assistem à apresentação. Os camarins são visíveis a todos e parece que também fazem parte do cenário surreal de todo o espetáculo. Não existem bastidores, tudo acontece ao vivo e com todas as cores que impressionam o público. O teatro funciona como uma imensa máquina espetacular e cada

¹⁷ PAVIS, 2005, p. 6.

¹⁸ ECO, Humberto, 1976. p. 62.

composição do prédio parece querer contar um segredo, tem um significado que, apesar de visível aos olhos, é volátil à compreensão. Um exemplo concreto seria a árvore que tem suas raízes e parte do tronco dentro do Teatro Oficina, mas que perpassa a parede para se expandir em galhos fortes e copa exuberante ao ar livre. Seria essa uma metáfora do trabalho do grupo? Obrar como operários da arte teatral para crescer em liberdade expandindo-se e modificando a paisagem político-social a sua volta?

A intensificação do uso do espaço cênico, acrescido por toda a arquitetura do Oficina, mais uma vez rompe com a linguagem teatral convencional, convoca outros signos, cada signo passível de um leque de significantes pulsantes, de materialidade.

A estrutura física do Teatro Oficina está totalmente adaptada para esse tipo de estratégia espetacular. Projetado por Lina Bo Bardi, o palco em forma longitudinal se parece a uma passarela e o público, ao entrar por ela, se acomoda em arquibancadas localizadas em suas laterais que vão do térreo ao terceiro andar. Em uma turnê na qual o Grupo apresentou a peça *Os sertões* nas cidades de Recife, Salvador, Rio de Janeiro, Quixeramobim e na própria cidade de Canudos, no ano de 2007, a grande novidade foi a estrutura móvel do Teatro/réplica Oficina, patrocinado pela Petrobrás¹⁹. Esta mini-turnê teve ainda como alvos outros dois lugares de apresentação, objetivos tomados pelos atores e diretor como um ato político: A cidade natal de Antônio Conselheiro, Quixeramobim, em novembro, e Canudos, no início de dezembro de 2007. O ato político reivindica uma retratação do governo brasileiro frente à situação de miséria que os atuais canudenses sofrem devido à seca, a falta de recursos econômicos e ao descaso dos governantes. José Celso Martinez Corrêa novamente exige justiça em seu manifesto escrito no Rio de Janeiro, em outubro de 2007:

É hora do Desmassacre!
Pela luta contra o crime das nacionalidades,
a favor do crescimento do Sertão Brasileiro,
quero
que os anos e anos de trabalho que nós da Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona,
tivemos, para fazer a incorporação de Theatro do livro de Euclides,
como um real Desmassacre,
inspirem como estão inspirando a mim,
TeAtos:

¹⁹ O Teatro Oficina beneficiou-se de conquistas que obtiveram através de manifestações junto a outros artistas, atores, técnicos de São Paulo, por meio do “Movimento Arte contra Barbárie”, onde conseguiram a aprovação de uma lei Municipal de Fomento aos Teatros que trabalham em permanência com Grupos. A nomeação de Gilberto Gil como Ministro da Cultura trouxe uma transformação radical no Patrocínio das Estatais como, por exemplo, a Petrobrás, principal patrocinadora do Grupo. No entanto, as dificuldades financeiras continuam e o Oficina teve imensa dificuldade em conseguir verba a fim de levar o espetáculo à Quixeramobim e a Canudos em fins de 2007, esse sonho de encenar em Canudos só foi possível por causa do imenso desejo dos atores em arcar com suas despesas e também por causa de um convite do prefeito de Quixeramobim, cidade de Antônio Conselheiro.

atos, de investimentos maciço na irrigação das águas paradas do açude de Cocorobó, que serviu até agora, somente para afogar a Memória de Canudos²⁰.

A partir da leitura que José Celso Martinez Corrêa faz do personagem Euclides da Cunha e de sua obra *Os sertões*, que ficou para a posteridade e mais uma vez é consagrada pela dramaturgia desse diretor, cria-se uma segunda obra tão surpreendente quanto a primeira, obras paralelas que se interpenetram, dialogam, se mesclam por ora, formando um único intertexto, para depois uma renascer da outra. O texto dramático do Oficina é uma leitura-concepção de *Os sertões* de Euclides da Cunha, porém situado num tempo pós-moderno, tecnotizado, forjado, que busca a compreensão do presente, apoiando-se no passado a fim de projetar um futuro mais (trans)humano. Aqui, as fronteiras entre poesia, história e ficção são tênues, quase imperceptíveis. Em ambas as obras não há separação entre arte/vida de seus a(u)tores, elas se completam e criam um efeito de arte como experiência a ser multiplicada, uma arte em situação²¹, que está em um entre-lugar e um não-lugar ao mesmo tempo, mas que se situa em um espaço de produção cultural e de resistência social por um território sem fronteiras étnicas, culturais e socioeconômicas. Sara Rojo completa essa ideia:

Posso dizer que o imaginário social resultante da experiência vivida se constrói e é construído tanto pelo fato quanto pela Arte. Esta descoberta permite debater quais são as fronteiras entre as representações da história e da ficção sobre um fato histórico e o papel dos intelectuais e artistas nos processos sociais, questão bastante relevante no debate latino-americano atual²².

Por fim, o leitor/espectador destas duas obras espetaculares, no sentido literal do adjetivo, é fruto dessa sociedade doente, um sujeito incompleto ainda em construção, síntese metamórfica da eterna guerra da civilização vs natureza.

A arte então seria o catalisador dessas mazelas sociais, filtro do pensamento e dos conflitos do homem de sua época, tradutora de uma situação em transição, tradutora do homem em transição, do trans-homem, aquela que vê o visível como reverso do invisível. José Celso Martinez ainda comenta:

O cientista positivista Euclides da Cunha quis, através da formação das três “raças” misturadas no sertanejo: indígena, negra e ariana – correspondendo a três formas geológicas de nosso solo: grés argiloso, massas gnaisse-graníticas, xistos metamórficos – criar um fundamento para uma identidade nacional. Mas o Poeta Euclides batizou esse fundamento de Rocha Viva. Lá se foi tudo por água abaixo: a rocha Viva chora, enruga, vive, morre, muda, e o fundamento, sem fundamento, somente ser-tão, sendo. O Rito

²⁰ <http://teatroficina.com.br/agora.php?strArea=agora&idAutor=1&intMes=10>.

emergiu e se revela agora como uma travessia dançando numa Rocha Viva, cambiante, passível de ressurreições e mortes²³.

É importante compreender que as obras aqui consideradas têm como vetores o questionamento e a elaboração do pensamento artístico marcadas no corpo. Em seus mutáveis e tortuosos trajetos incrementados com o caldo agridoce da cultura brasileira na alta-contemporaneidade, a contribuição desses dois grandes intelectuais e artistas e seus acidentados percalços, lança-nos a um encontro intertextual presentificado em *Os sertões* de José Celso Martinez Corrêa.



(Terreiro Eletrônico Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona de Corpos)

²¹ ARTAUD, 2006.

²² ROJO, 2006. (texto não publicado, cedido pela autora)

²³ Programa da peça *A Luta II*. 2006. p. 17.

CAPÍTULO 1

OS SERTÕES: POR UM TEAT(R)O POLÍTICO

1.1 – Os deslimes da Teatralidade em *Os sertões*

O teatro não sobreviverá um dia que seja à vida dum homem. À medida que nasce, terá de morrer. Os únicos vestígios que ele poderá deixar ficarão gravados no ser humano manifestando-se por uma mudança psicológica. Se o fim das outras artes é criar obras, o do teatro será mudar diretamente o homem: o Teatro não é uma Arte, mas uma Ciência da Vida.

Alejandro Jodorowsky²⁴

Pensar no conceito de teatralidade dentro d'*Os sertões* do grupo Oficina é distender o próprio conceito. A dramatização da guerra de Canudos ultrapassa a simples tentativa de se fazer uma representação teatral desse fato contado por historiadores e literatos, assim como extrapola também a simples representação teatral da obra de Euclides da Cunha. Por um lado, a peça *Os sertões* denuncia o processo político de apagamento dos registros materiais do massacre que sacrificou a vida de mais de 30 mil brasileiros no sertão da Bahia: a verdade onírica, a materialização do irreal, a representação de uma subjetividade tanto individual quanto coletiva, são os elementos cênicos utilizados e potencializados a fim de recontar esse capítulo da nossa história. Por outro lado, essa obra teatral articula um diálogo enfático entre dois tempos: um passado marcado pela situação da recente república brasileira frente ao arraial de Canudos; e um presente alongado no tempo e espaço, que leva em conta a situação sociopolítica do país e do mundo, assim como a própria história do grupo Oficina em 50 anos de atuação cênica no panorama cultural brasileiro.

Nesse tempo Presente a ênfase situa-se em um *Agora*: de forma escancarada, sem subterfúgios de metáforas, a peça encena o confronto político-ideológico entre um projeto sociocultural que visa a construção de um Teatro Estádio²⁵ e de uma Universidade Antropofágica²⁶ contra um projeto urbanístico do Grupo Silvio Santos (GSS)²⁷ que visa a

²⁴ Alejandro Jodorowsky é chileno, líder e fundador de um movimento teatral conhecido como *Movimento Pánico* (em alusão ao deus Pan, da mitologia grega, que se manifesta através de três elementos básicos: terror, humor e simultaneidade). Fragmento de um de seus numerosos manifestos, *Vers l'éphémère panique*, escrito em outubro de 1965.

²⁵ Um teatro estádio projetado por Lina Bo Bardi com a capacidade de comportar mais de cinco mil pessoas. Nele será formado um centro de pesquisa teatral onde as companhias do mundo inteiro poderão trocar experiências e encenar peças da dramaturgia universal. Nesse teatro também serão organizados festivais de teatro nacionais e internacionais chamados por José Celso de "As Dionisíacas".

²⁶ Projeto para a construção de uma Universidade Antropofágica inspirada em Oswald de Andrade. Centro acadêmico dedicado à formação de atores de teatro, cinema ou TV que estarão comprometidos com atividades sociais junto às comunidades marginalizadas, consolidando uma valorização de suas identidades culturais através de oficinas e apoio à educação, saúde e lazer, proporcionando o verdadeiro desenvolvimento social mais justo e democrático.

²⁷ Um amplo projeto imobiliário do grupo Silvio Santos, que planeja a "reabilitação" do bairro Bexiga, demoliu o entorno do teatro Oficina, inclusive uma sinagoga construída na época da fundação da cidade. Durante

construção de um shopping center no bairro Bexiga, no mesmo quarteirão onde está localizado o Teatro Oficina. As palavras de José Celso na dedicatória do programa da primeira parte da peça, *A Terra*, já é um prenúncio a esta questão de ordem judicial:

As 5 peças vividas até o fim de 2006 vão estimular vencer a questão que se coloca para a terra arrasada em torno do Oficina aonde se construa Não o Carandiru de luxo de um Shopping mas Sim um poderoso Lugar de Prazer Público de Cultura. A geração viva deste início de milênio pode atuar com eficácia nesta necessária “perestroika” no capitalismo financeiro como Multidão. Por isso cada peça tem sua dedicatória, mas a viagem de todas é dedicada a todos e a todas, sem exceção, que desejam trabalhar a criação dessa possibilidade do impossível muito além de trabalhar para o Oficina que atuará somente como link de todo um movimento de criadores, além das ideologias, das mídias, dos sexos, classes, culturas, catequeses, compartimentações²⁸.

As máscaras usadas nos discursos das forças capitalistas, que agem como uma máquina-que-cega e que a tudo dissolve, são desconstruídas neste espetáculo. Teatralizar esse confronto é uma forma brechtiana de colocar em pauta as discussões de como as forças produtivas continuam em contradição com as relações de produção, ou seja, como a construção de um shopping center está na contramão de um desejo político e democrático que visa à inclusão social e ao desenvolvimento cultural e econômico de toda uma comunidade, constituída de moradores, artistas e pessoas comprometidas com projetos sociais. *Os sertões* presentifica imagens vivas desse processo, apresenta de forma concreta esse “realismo dialético”²⁹, possível de ser identificada na vida real, sentida no corpo e analisada com o espírito crítico e solidário. É o Teatro Épico³⁰ de Brecht levado às últimas consequências e radicalizado na prática. O elenco e o público se posicionam num espaço de ruptura, num lugar onde as forças não são capitalistas e, por isso, há algo que se pode fazer: te-at(r)o.

Barthes define o conceito teatralidade da seguinte forma:

décadas, o teatro Oficina se opôs ao projeto, pedindo que, ao lado do Oficina, fosse construído um grande Teatro Estádio, e não um shopping center como planeja o GSS. José Celso acusa esse projeto arquitetônico de “mercadológico e urbanicida”.

²⁸ Programa da primeira parte da peça, *A Terra*. Teatro Oficina Uzyna Uzona, 2006, p. 3.

²⁹ De acordo com Sérgio de Carvalho, criador do conceito, o *realismo dialético* é “a representação como diálogo crítico com os processos sociais reais, tendo em vista sua mutabilidade. Minha intenção [ao criar esse conceito] é sublinhar a ideia brechtiana de que o critério de valor estético é extraído da perspectiva de luta social. Sabemos que a vitalidade dessa perspectiva estética depende, porém, de sua capacidade atual de se contrapor aos modos convencionais de leitura das imagens — num meio de bombardeios ideológicos produzidos em série”. (CARVALHO, 2009, p. 32.)

³⁰ É preciso ressaltar que o teatro épico não se limita a transmitir conhecimentos, mas a produzi-los em cena. O efeito que provoca no público não visa a sua formação moral, mas a sua formação política: o de entender o mundo não como: “as coisas acontecem assim”, mas como um mundo suscetível de ser moldado por uma nova mentalidade de sujeitos ativos e críticos em seu contexto sócio, político e econômico, especialistas na política e nas artes, assim como são especialistas no futebol, sem necessariamente serem deputados, vereadores, atores, pintores, músicos ou jogadores de futebol, mas sujeitos críticos diante daquilo que presenciam e vivenciam, operários que produzem, antes de tudo, mudanças no mundo onde vivem.

O que é teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior³¹.

Dentro dos parâmetros da análise aqui propostos por Barthes, teatralidade é uma maneira peculiar da enunciação teatral. É o movimento ordenado da fala sem ser necessariamente o diálogo ou o monólogo em si. É o alongamento do espaço e do tempo dentro do campo visual da enunciação que se estabelece entre ator/personagem a partir de seus enunciados. Seria, partindo de um ponto-de-vista dialético, a composição de leis que se estabelece entre um mundo “real” representado no palco em oposição ao mundo “real” da sala de teatro, da plateia que assiste ao espetáculo. Esse fenômeno teatral reside precisamente em um entre-lugar: uma “realidade” que se percebe através do tato, que é corpórea, tangível, representada por meio de corpos atuantes que dialogam em cena e uma outra “realidade” compartilhada a partir de vivências subjetivas, dentro do campo estético e político, que pertencem ao repertório de conhecimentos de uma comunidade e de uma época.

Os sertões, do grupo Oficina Uzyna Uzona, está sendo aqui considerado como um ponto-de-vista sobre um acontecimento, um olhar, um ângulo de visão sobre a História. E é precisamente por esse deslocamento da relação entre o olhar e o objeto olhado é que ocorre a construção de outro texto onde tem lugar a representação. Este deslocamento provoca uma abertura que amplia e problematiza o entendimento daquilo que denominamos “realidade” — a que é exposta em *Os sertões* de Euclides da Cunha —, e ao subvertê-lo podemos expandi-lo a outros possíveis reconhecimentos desta mesma “realidade” — a concepção teatral de *Os sertões* de José Celso Martinez Corrêa — através de um novo olhar que se estabelece: a teatralidade.

Em uma entrevista ao Jornal da Bahia, na última turnê realizada pelo grupo com a peça *Os sertões* em 2007, José Celso diz que os cinco espetáculos não são apenas uma atualização histórica no tempo e espaço da obra centenária de Euclides da Cunha, mas antes uma atuação na vida através da teatralização da própria realidade:

É mais que atualização para o palco, que quase não usamos. Atuamos numa Pista, na rua, vivendo nossa epopeia, nossa luta para não sermos capturados, massacrados pela atualidade do rebanho neoliberal. Como os Conselheristas, querendo construir Açudes, Igrejas e Cemitérios, nós por exemplo, que queremos que a estátua de Antonio Conselheiro seja reposta em frente ao Teatro Castro Alves, que se crie um Pulmão, um Açude Cultural no deserto Urbano do centro de São Paulo no Bexiga. A peça é o

³¹ BARTHES, 1970, p. 41-42.

transporte para nossa vida aqui agora. No contacto direto com a Multidão que iremos encontrar, por exemplo, em Salvador no terreiro do Orixá Carlinhos Brown vamos estar atualizando 'Os Sertões'. O teatro é sempre aqui agora, atual e virtual também, através da Internet, dos DVDs. Cada espetáculo é único e é o Eterno Presente. Não posso imaginar um teatro que não seja uma incorporação de corpo presente no passado-futuro-presente que é estar em círculo, em ovo com uma multidão viva, com tambores, música, dança, improvisações, repentes, batalhas, mantras, poemas, situações e sobretudo uma INTERPRETAÇÃO DO BRASIL, DO MUNDO, DAS GENTES QUE NÃO SEJA, CHAPA BRANCA, NÃO REBANHO, mas 'ROCHA VIVA' como cantou o Poeta Euclides³².

No entanto, a “teatralidade” é de difícil definição dentro da teoria do teatro. Muitos foram os equívocos cometidos por críticos, teóricos e artistas na tentativa de conceituá-la a partir de visões unilaterais ou, na pior das escolhas, pré-conceituais diante da diversidade em que esta está compreendida dentro do universo das artes cênicas, circunscrita na história do teatro e na própria vida cotidiana. E essa dificuldade se agrava ao tentar compreendê-la a partir de uma obra tão complexa, extensa e mutante como é *Os sertões* do grupo Oficina.

A partir de um olhar panorâmico, entendo teatralidade como a essência do teatro tangível no palco, onde se encontram basicamente a linguagem verbal, a icônica e suas materialidades, o espaço cênico, a representação do real e a sua presentificação, a dramaticidade do texto e da encenação, a imprevisibilidade e a improvisação, a efemeridade, a polifonia sensorial e sensual, o contato ator/espectador e a tridimensionalidade espacial de sua mensagem. No entanto, ao analisar a obra *Os sertões*, creio que mais um item deva ser acrescentado: teatralidade, nesta obra, é antes de tudo um meio de materializar o impossível, uma forma política e libidinosa de fazer arte de contestação, sem abrir mão do prazer que a própria criação artística proporciona a todos que participem dela e por ela.

Ao distender o limite do conceito teatralidade, o teatro Oficina propõe dentro do nome teat(r)o o te-ato. Em uma entrevista a José Arrabal, em fevereiro de 1980, José Celso explicita o te-ato:

É isso! Te-ato é uma atuação exatamente de desmascaramento do teatro das relações sociais. Desmascaramento do teatro que existe a partir das relações sociais, de filho com a mãe, de pai e filho, patrão e empregado etc. Nesse desmascaramento, o te-ato provoca uma nova consciência física da existência. Não é uma experiência intelectual, mas sim uma experiência com o corpo que passa por uma ação real. É uma coisa mais próxima de Artaud, ou então de macumba, ou de dança primitiva. É alguma coisa que provoca e tem a pretensão de provocar uma mudança física. É através da ação que você chega a mudar alguma coisa. E no te-ato há isso, essa crença de que o homem é que muda o homem³³.

³² Entrevista concedida a Marcos Uzel, do Correio da Bahia: 14 de setembro de 2007. Disponível em: <http://teatroficina.uol.com.br/posts/86>. (grifos do autor)

³³ MARTINEZ CORRÊA, 1998. p. 321.

Esse trocadilho-conceito traz em si a ideologia do grupo, principalmente em dois sentidos anárquicos que estruturam toda a companhia dentro de uma visão política.

O primeiro seria o teatro que teatraliza os artistas contemporâneos. Neste Ato, ele conseqüentemente reforça no seu agora a função social dele mesmo, que consiste no desejo de despertar tanto nos atores quanto nos espectadores uma consciência política, levando-os a construir um corpo social consistente, que atue criticamente em seu contexto sociocultural, transformando e ressignificando a realidade em que vivem. Essa transformação não se pretende intelectual, tampouco se quer didática no sentido de educar o público a “pensar politicamente”. Ela se quer orgânica, visceral, onde o homem descubra dentro de si mesmo todas as potencialidades do seu poder de transformação e descubra, por sua conta e risco, como fazer uso delas. José Celso, em uma entrevista à revista Folhetim, afirma:

(...) o meu desejo é botar o teatro no mundo, plugado, nas mídias, envolvido com as lutas, paixões urbanas, com as lutas sociais, com tudo. E trazer o que ele tem de mais importante, que é a questão do político, a questão do poder. Que poder tem o ser humano para não se submeter totalmente à imposição da máquina, seja ela qual for, a máquina do capitalismo, a máquina da tecnologia, do que é dominante? Que poder ele tem de contracenar com isso e com o meio, e não ser comido por ele?³⁴

O segundo sentido seria o de experimentar todas as possibilidades humanas e de recursos cênicos que o teatro poderia explorar para potencializar essa voz intrincada da anarquia. Para tanto, José Celso acredita no trabalho da coletividade que reúne um conjunto de profissionais solidários e unificados por um mesmo propósito comunicativo — a equipe de teatro — e um outro conjunto de indivíduos igualmente solidários e empenhados numa vibração comum que os percorre e faz vibrar a cena — o público. “O teatro em si é anárquico, afirma José Celso, o teatro trabalha em forma de conselho, em equipe, eu trabalho muito bem coletivamente, eu gosto de muita gente, gente de vídeo, figurino, de cenário, de luz, todo mundo dando palpite em tudo. Orgia”³⁵

Com a quebra do limite entre palco e plateia que o teatro (re)descobriu, passou a haver um contato mais físico, mais humano entre ator e espectador³⁶. Este é um dispositivo cênico altamente trabalhado pelo grupo Oficina que busca um contato mais verdadeiro com seu público, o prazer de um intercâmbio real, o contato físico, o assédio, a provocação, o encontro e a divergência dos olhares entre atores e espectadores (ambos os atuadores, no caso). Esse

³⁴ REVISTA FOLHETIM, p. 131

³⁵ REVISTA FOLHETIM, p. 133

³⁶ Podemos lembrar aqui de alguns precursores que lutaram para que a ruptura da chamada quarta parede realmente acontecesse: Piscator, Brecht, Artaud, Grotowski, Living Theatre, Augusto Boal, o próprio teatro Oficina, entre outros.

contato deve ter a sua natureza física e metafísica a fim de alcançar uma transformação corpórea, uma experiência comprometida com a matéria, com as sensações libidinosas despertadas nos corpos de quem se entrega ao espetáculo.

A estrutura do teatro Oficina possibilita esse *happening*³⁷ de forma a fazer da tridimensionalidade do teatro uma tridimensionalidade do real, mais sensitiva, criando um envolvimento espacial total ao redor do espectador³⁸. O palco longitudinal interliga a entrada aos bastidores do teatro e a buracos na parede dos fundos³⁹. Arquibancadas dispostas ao longo dessa passarela possuem três andares onde espectadores e atores atuam. Um corredor subterrâneo foi aberto para servir de trincheiras construídas pelos sertanejos na época da guerra. Alçapões ao longo do palco se abrem e deslindam inúmeras surpresas desse subterrâneo nos espetáculos. Tudo se revela — camarins, escritório do diretor, maquinário cênico, contra-regras, telões, músicos. Seria o corpo sem órgãos aplicado à arquitetura do teatro e à ideologia política do grupo. O palco enquanto corpo dessacralizado, destituído de sistemas, de hierarquias institucionalizadas, destituído de órgãos. Uma árvore tem suas raízes arraigadas dentro do teatro, porém sua copa se expande para fora dele (seria um signo libertário?). As paredes do teatro não impediram seu crescimento, pelo contrário, o projeto de construção respeitou esse espaço, permitiu-se no deslimes de sua evolução vegetal. Esse deslimite também se encontra no olhar amplo que se espera do espectador. O ato cênico se dá em um giro de 360°: em qualquer ponto do teatro pode surgir um acontecimento (“norte, sul, leste, oeste, subterrâneo, céu”)⁴⁰, é o imprevisível tomado como uma das essências da teatralidade empregada pelo Oficina para envolver o público e prender a sua atenção durante

³⁷ “Atividade proposta e realizada pelos artistas e participantes, utilizando o acaso, o imprevisto e o aleatório, sem vontade de imitar uma ação exterior, de contar uma história, de produzir um significado, usando todas as artes e técnicas imagináveis quanto à realidade circundante”. (Pavis, 2007, p. 191)

³⁸ A arquitetura do teatro Oficina possibilita esse contato ator/espectador de forma bem intensa. O prédio foi projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi, italiana radicada brasileira que participou das criações teatrais do grupo desde 1969 como cenógrafa. Depois de sua anistia, José Celso conquista o tombamento do prédio pela Condephaat em 1982 e Lina Bo Bardi transforma o interior do edifício em um teatro-pista, com parede de vidro, teto (retratil)móvel, arquibancadas laterais, palco para os músicos, fonte etc. Essa arquitetura foi vencedora da Bienal de Praga em 1999. Lina Bo Bardi também projetou dois outros edifícios emblemáticos na cidade de São Paulo: o prédio do MASP - Museu de Arte de São Paulo e o SESC Fábrica da Pompeia; ambos os projetos arrojados, que parecem desafiar as leis da gravidade, pois possuem vãos livres no andar térreo e passarelas que interligam os andares superiores. O Teatro Oficina, denominado a partir de seu tombamento de “Terreiro Eletrônico”, conquistou o patrocínio da Petrobrás e a construção, em 2007, da estrutura móvel do Teatro/réplica Oficina para a realização de turnês em todo o Brasil, dada à importância da arquitetura como parte fundamental de seu repertório.

³⁹ “Há anos fazemos estes buracos, o vizinho [GSS] tapa, nós fazemos de novo. A História dos últimos 26 anos do Oficina está toda neste Buraco. Tudo filmado. Fotografado. Enfeitiçado. Sagrado. Até a queda de todos os muros que é este muro. Beco sem saída. Tudo que entra por uma boca tem de sair por outra como no corpo humano”. Programa, *A Terra*. Teatro Oficina Uzyna Uzona, 2006, p. 16.

⁴⁰ Frase recitada em coro por atores em *A Terra*, primeira parte da obra *Os sertões*.

as longas horas de duração de suas peças. Em *Os sertões*, esse tempo pode chegar a aproximadamente 30h. em sua totalidade.

A representação é outro dispositivo cênico peculiar neste grupo. Desde a sua fundação, em 1958, muito se vem estudando e experimentando no tablado do Oficina entre as diversas teorias surgidas no século XX: desde o Método Naturalista de Stanislavski; a Teoria do Estranhamento de Brecht, com a proposta de Teatro Épico e as peças de tese; o Existencialismo de Sartre; o Laboratório Cênico de Grotowski com o foco no papel do ator e as possíveis reflexões sobre corpo e atuação cênica; o Teatro da Crueldade e o Teatro Ritual de Artaud; o Teatro do Oprimido de Augusto Boal⁴¹ e as muitas outras teorias contemporâneas investigadas e reinventadas pelo grupo como também a mistura de todas elas. Compreende-se como representação teatral, parafraseando Armando Sérgio da Silva⁴², a concretização mimética de uma suposta realidade apreendida a partir de similaridades no mundo real. O teatro Oficina, em sua origem, procurava articular de forma constitutiva elementos da vida real, seus membros eram apegados ao texto dramático e se preocupavam em ser fiéis a ele e aos personagens ali descritos, procuravam seguir à risca o mestre Stanislavski. Depois de muitas experimentações cênicas e reflexões sobre os resultados obtidos, o grupo desenvolveu o poder da re-criação do texto teatral que consiste em inventar, agrupar e interrelacionar ícones e símbolos de forma a gerar uma articulação sensitiva entre significado e significante, a partir da presentificação do ator, enquanto indivíduo, na construção da personagem, do acontecimento cênico e do texto se concretizando no palco com ligação direta ao contemporâneo, aos acontecimentos do aqui-agora.

Especificamente na peça *Os sertões* acontece uma nova obra a cada apresentação, um constante *work in progress*⁴³. As linguagens se multiplicam; utilizam o coro como voz coletiva; poemas e canções da cultura popular e erudita são recitados e/ou cantados; intertextualidade literal com a obra de Euclides da Cunha e de outros textos como, por exemplo, o *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade; figuras famosas da história, da filosofia e da arte são transformadas em personagens ou são citadas frases de efeito de suas obras; inferências de acontecimentos em noticiários que geram algum tipo de polêmica; e

⁴¹ Ainda que possuíssem grandes divergências estéticas e políticas, os dois diretores (Augusto Boal e José Celso) sempre mantiveram um intercâmbio de experiências e apoio solidário nas dificuldades.

⁴² SILVA, 1981.

⁴³ Conceito surgido a partir de James Joyce durante a escrita de seu romance *Finnegans Wake*. A obra era publicada sob este título (*work in progress*) numa revista Irlandesa à medida que sua escrita se progredia (Campos, 2003). Mais tarde este conceito seria aproveitado na teoria da performance como a ideia de uma obra aberta, em constante estado de construção.

clichês: muitos clichês!⁴⁴ Em *Os sertões* temos elementos de melodrama, clown, pirotecnia, ópera, sangue falso, música hollywoodiana, nudez, samba, alegorias, agitação política, teatro nô, pantomima, orgia... Nenhum recurso humano ou cênico é desprezado desde que radicalize a teatralidade dessa epopeia. O excesso é a marca incontestável da arte de José Celso que se autodenomina um barroco por convicção. Afirma que nada do que é humano lhe é desconhecido⁴⁵, e as experiências humanas passam por tudo: apelativos, clichês, erotismo, política. Vejamos um pequeno relato de uma cena contida em *Os sertões, O Homem II*, para melhor entender os deslimes dessa teatralidade e a re-criação da representação cênica do teatro Oficina:

No meio da peça, as portas do teatro se abrem. Surge um cortejo festivo antecipado por Marechal Deodoro (Aury Porto) montado a cavalo. É o ato da proclamação da república que se dá enquanto é feita a montagem da nova bandeira do Brasil. No cortejo está, entre outras, Ana (Luciana Domschke), a esposa de Euclides da Cunha — mas pode ser também uma das irmãs do Conselheiro, Macha e também a própria Terra personificada⁴⁶.



(A montagem da bandeira nacional, *O Homem II*: foto de Luis Ushirobira)

⁴⁴ “Não copiamos os fatos, alteramos todas as datas, todas as genealogias, todos os desenhos do acontecimento, criamos nomes, personagens, só não afirmamos aquele velho clichê que qualquer semelhança é mera coincidência, porque não desfiguramos a alma, nem a cor, nem os sentimentos canudenses, nem os nossos, ou os euclidianos”. (Programa da primeira parte da peça, *A Terra*. Teatro Oficina Uzyna Uzona, 2006, p. 49.)

⁴⁵ Entrevista cedida DW-WORLD no domingo, 23 de maio de 2004. “Humano sou: nada do que é humano me é estranho”. É a frase de Terêncio, cômico romano do século I. d.C. Disponível em: <http://www.dw-world.de/dw/article/01217894,00.html>.

⁴⁶ Na peça, tudo está o tempo todo em tensão, em estado de transfiguração. Uma atriz em uma mesma cena pode ser vista como diversas personagens. Essa leitura múltipla surge a partir das inferências que o espectador der conta de atribuir, ou seja, poderíamos dizer que o texto espetacular exige um “leitor modelo” que tenha a capacidade de desenvolver uma leitura com a riqueza de inferências que uma obra transversal exige.

Uma outra mulher, como as dançarinas dos programas de auditório, auxilia na montagem da bandeira e a inclusão da faixa branca. Ao fundo do teatro, no alto, uma senhora com aparência de muito velha, magra e pomposa (Vera Barreto Leite) representa textualmente a República e comanda a cena, ditando, sempre em francês, o lema de Auguste Comte: “L'amour pour principe...”; ao que é seguida por Ana: “O amor por princípio... O AMOR!”. O roteiro indica: “(Macha uma das irmãs do Conselheiro estica o bordado ‘amor’. Aplausos calorosos. Assobios. Uma onda de amor-erótico envolve todos).” A república torna: “L'ordre pour base...” e outro personagem: “A ordem por base”. “Et le progrès pour but”. Outra personagem traduz: “E o progresso por fim”.

O Marechal discursa muito sério:

Em qualquer Estado
onde a ordem pública for perturbada,
e onde faltem ao governo local meios
para reprimir as desordens
efetuará o Governo Provisório
a intervenção necessária para,
com o apoio da força pública,
assegurar a livre ação das autoridades⁴⁷.



(A montagem da bandeira nacional, *O Homem II*: foto de Ana Rojas)

Enquanto isto, Ana está tão empolgada com a palavra Amor que começa a fazer uma manifestação a Eros, ou seja, uma pequena orgia com outros dois personagens em cima da bandeira. Deodoro fica indignado:

⁴⁷ ROTEIRO: *O HOMEM II*.

Ana da Cunha,
Olha Ela!
Dona Macha
Sinhá Cadela
Na Bandeira do Brasil!
O Amor não é um Canil
Para evitar indisciplina
Estirem esta faixa,
opero eu esta faxina
Guilhotina!
Ordem e Progresso!⁴⁸

Sem descer do cavalo, o Marechal guilhotina a faixa com a espada, deixando apenas a inscrição “Ordem e Progresso”. Mais tarde, ver-se-á que a personagem Brasilina, mulher de Antônio Maciel, caminhará mendiga e enlouquecida pelo Brasil afora com a parte do bordado que traz a palavra “Amor” a tiracolo, escorrendo pelas pernas e acabará por pedir guarida em Canudos.

Mas antes, na continuação desta passagem, todo o elenco vem à cena para cantar, em coro contagiante, a canção de Noel Rosa e Orestes Barbosa:

Positivismo

A verdade meu amor mora num poço
É Pilatos lá na Bíblia quem nos diz
E também faleceu por teu pescoço
O autor da guilhotina de Paris

Vai orgulhosa querida
Mas aceita esta lição
No câmbio incerto da vida
A libra sempre é o coração

O amor vem por principio a ordem por base
O progresso é que deve vir por fim
Desprezaste esta lei de Augusto Comte
E foste ser feliz longe de mim

Vai coração que não vibra
Com seu juro exorbitante
Transformar mais esta libra
Em dívida flutuante

A intriga nasce num café pequeno
E se toma para ver quem vai pagar
Para não sentir mais o teu veneno
Foi que eu já resolvi me envenenar⁴⁹

⁴⁸ ROTEIRO: *O HOMEM II*.

⁴⁹ ROTEIRO: *O HOMEM II*.

Essa linguagem híbrida do grupo é uma forma de fortalecer a identidade e a posição política e artística da mestiçagem brasileira, de herança antropófaga. A Associação Teat(r) Oficina Uzyna Uzona, como tal, não teria jamais surgido e se desenvolvido sem esses elementos étnico, social e político híbridos fortalecidos em suas raízes. A coragem de José Celso em ultrapassar os limites, todos os limites do corpo e da mente, é o ingrediente chave para o grupo ter se estabelecido, entre altos e baixos, por mais de 50 anos de atuação, como agente ativo das transformações sociais e artísticas brasileiras. Muitas foram as suas influências tanto nas artes cênicas quanto na música, poesia, cinema e artes plásticas. A peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, encenada pelo grupo em 1967, foi o estopim do movimento Tropicalista. *Roda Viva*, sucesso estrondoso em 1968, foi a estreia de Chico Buarque como dramaturgo. Parcerias musicais com vários compositores foram estabelecidas. Não há Teatro Oficina sem a exigência desesperada de atenção, de polêmicas sociais e judiciais, de confrontos com as instituições de poder, de estrondosos e surpreendentes sucessos onde permeiam também mazelas e derrotas, como as dificuldades enfrentadas durante a ditadura militar que resultou na prisão de vários integrantes do grupo e no exílio de José Celso em 1974 — sem contar com os obstáculos econômicos que o diretor superou para retomar o seu trabalho no Brasil e reconstruir o Teatro Oficina após a sua anistia em 1978.

Esse corpo singular de atores, os que já fizeram parte da história do grupo e os que hoje atuam, essa voz coletiva que não perde a sua individualidade enquanto essência, esse movimento de superação constante frente às dificuldades financeiras e sociopolíticas, todos esses elementos são princípios fundamentais que fazem a diferença no panorama teatral brasileiro e no universo cênico mundial.

Em *Os sertões*, a autoencenação da própria história do Oficina se dá a partir de fatos históricos que são sensíveis ao corpo-pulsão do grupo, é uma procedência de sua práxis social, política e criadora. Ela foi construída de forma muito racional, premeditada e com muita preocupação estética. É narrada através de cenas que permeiam a história maior — a guerra de Canudos — e são constituídas de: alusões às peças que fazem parte de seu repertório⁵⁰; manifestações dos ritos xamânicos, do candomblé e da umbanda, das festas dionisíacas, da fé e das culpas cristãs — bases metafísicas que compõem o imaginário religioso brasileiro; ações e reações políticas — um olhar agudo sobre o crescimento da

⁵⁰ No decorrer das cinco peças, são citadas as seguintes encenações realizadas pelo grupo: *Vento Forte para papagaio subir* (José Celso Martinez Corrêa, escrita nos anos 60 e encenada somente em 2008), *Esperando Godot* (Becket, 2001), *Cacilda!* (José Celso, 1998), *Para dar um fim ao juízo de Deus* (Artaud, 1996), *As bacantes* (Eurípedes, 1996), *Ham-Let* (Shakespeare, 1993), *Os mistérios gozozos* (Oswald de Andrade, 1985), *Gracias, Señor* (José Celso Martinez Correa, 1972), *Roda Viva* (Chico Buarque, 1968), *O Rei da vela* (Oswald de Andrade, 1967).

violência mercantil do capital (GSS) mobilizando a arte (Associação Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona) como forma de desmascarar os chefes econômicos do poder capitalista. A partir da encenação desse ato político, *Os sertões* torna visível o invisível, ou seja, se apresenta em sua nudez, como um grupo teatral formado de indivíduos tipicamente divergentes, de seres humanos em trajetórias irregulares, pedaços de histórias que integram outros grupos sociais governados pela dinâmica capitalista, mas, antes de tudo, indivíduos de desagregação, ou melhor dizendo, subversivos a toda essa ordem imposta. Os enganos revelam-se, para o público e para si mesmos, a imprevisibilidade e a capacidade de causar surpresas, alterando não só a função convencional do teatro burguês como também a realidade de sua trajetória na história política de seu país. Eis a magia da peça: ao se revelarem, os a(u)tores de *Os sertões* tornam visível a verdadeira face dos agentes capitalistas e de toda a violência que existe por detrás dos discursos ideológicos dominantes, fundamentados nos padrões e formalizações sensíveis dessa classe dominante, argumentos legitimados pelas falsas “leis naturais” do desenvolvimento e da civilização, mas que são na verdade uma violência contra a humanidade.

Essa voz intrincada que des-cobre a realidade tira a máscara do ser humano e denuncia a hipocrisia dos moralistas, não se apresenta nas cenas como a voz do homem do ressentimento, tal como categoriza Nietzsche em *Genealogia da moral*⁵¹, mas, sim, como a voz do guerreiro forte, do cidadão que resistiu à ditadura militar, do homem que apesar da opressão política que o cerca não se rende à derrota e ao cabresto de um governo ditatorial que criminaliza a liberdade de expressão e de ação democrática. Esse homem forte se redime das mazelas que sofreu e assume o papel de transformador dessa realidade instituída pelos agentes do poder financeiro. Contar a história do Teatro Oficina é, sem sombra de dúvidas, contar a história de José Celso.

Para ilustrar o que acabei de expor em forma de imagens, descreverei apenas uma breve cena entre muitas outras que compõem a obra *Os sertões*. É a abertura da última parte — *A Luta II, o desmassacre*: O público espera na calçada onde aparecem, de sobressalto, vários atores de fardas militares e fortemente armados esbravejando pela “Não deposição às armas”. Com voz de comando, o Tenente Pires Ferreira abre caminho entre a multidão e incita o público para o ataque a Canudos/Teatro Oficina:

⁵¹ “O homem do ressentimento não é fraco, nem ingênuo, nem honesto e reto consigo. Sua alma olha de través; ele ama os refúgios, os subterfúgios, os caminhos ocultos, tudo escondido lhe agrada como seu mundo, sua segurança, seu bálsamo; ele entende do silêncio, do não-esquecimento, da espera, do momentâneo aquecimento e da humilhação própria”. (NIETZSHE, 2007, p. 30)

Eu Tenente Pires Ferreira
Herói de Guerra e desta Feira!
Paulista!
Brado: Abaixo a Monarquia Terrorista!
(apontando o telão)
Vejam que imagens indecentes
usadas neste Teatro Oficina, este antro de Monarquistas doentes!
Dizem ser arte, “Os Sertões”, nessa mentirosa encenação!
Aproveitando-se da nossa derrota na terceira expedição,
pretendem mais, se expandir por todo quarteirão,
nos privando do progresso do Shopping do Minhocão!
Nesta manifestação pelos Humanos Direitos de Propriedade,
Da República agonizante clamemos: às armas povo desta cidade!
Vejam: a República está a perigo. É preciso salvar a República!⁵²

Entra a República (Vera Barreto Leite) toda entubada numa cama de UTI, monitorizada por uma equipe médica e a Estátua da Liberdade [Sylvia Prado] passando mal. Dirigem-se ao teatro. O prelúdio se estende em várias cenas na rua impedindo o fluxo do trânsito no horário de pico (geralmente as peças do grupo iniciam-se no fim da tarde ou início da noite dada a extensão de suas horas), até que os soldados mandam todos levantarem as mãos e indicam a entrada do teatro. Nos portões, vasculham bolsas e revistam espectadores, perguntam se somos comunistas ou simpatizantes da esquerda, interrogam alguns e pedem a identidade. A ação faz uma referência ao comando CCC (Comando de Caça aos Comunistas), ordem fundada no governo militar para prender os cidadãos suspeitos de práticas políticas contra o poder do Estado. A mesma força paramilitar que ocupou o Teatro Ruth Escobar em 1968, após a apresentação da peça *Roda Viva*, deixando o público sair para depois invadir palco e camarins, destruindo tudo o que havia pela frente e espancando os atores e atrizes. Esse episódio foi muitas vezes vivenciado pelo grupo com variações de gravidade, até o exílio de José Celso, em 1974.

Os atores do Oficina transformam, nestas cenas, o Tabu em Totem. Refletem o conjunto de ações próprias do poder autoritário em uma prática ritualística, se redimem dos efeitos desse poder e convertem, contudo, arte em poder de provocação, em poder de transformação. Cria-se, nesse sentido, uma situação cênica que leva o público a sair de seu estado de estagnação, tenta despertar nos observadores uma consciência de seus papéis de atores na sociedade, ou seja, parte do micro (indivíduo) para chegar ao macro (coletivo) — da história do grupo para a história política do país, ou vice-versa. E deixa claro que aquilo é teatro, mas que está em ritmo intenso com a vida.

⁵² Roteiro da peça *A Luta II* (Prólogo: Na Rua Jaceguay, no papel de rua Ouvidor, convocação da população à Guerra contra o Crime Organizado da Monarquia em Canudos e as pretensões expansionistas do Teatro Oficina no quarteirão do Shopping Silvio Santos).



(Estátua da Liberdade, atriz Sylvia Prado, em *A Luta I*: foto de Lenise Pinheiro)

A teatralização dessa posição política representa uma práxis como materialização significante de acontecimentos cênicos. As inferências históricas e de acontecimentos atuais que fazem parte da vida cotidiana das pessoas que ali assistem⁵³ são muitas e funcionam como *feedbacks* para interpretações livres e sensíveis às vivências de cada um. Não levam os espectadores a respostas, mas suscitam perguntas e inúmeros questionamentos. Dentro dessa práxis é possível subverter qualquer forma de poder: as verdades absolutas são pulverizadas; as hierarquias institucionais do Estado, as leis impostas pelo governo e pela ciência política, a moral hipócrita e a ordem pública são desconstruídas. Contudo, *Os sertões* não cria outras ordens de poder em substituição àquelas desconstruídas em cena, mas introduz o novo e o caos na percepção ordenada e ordenadora do espectador, rompe com o princípio de linearidade⁵⁴ da História, mina o consenso de imparcialidade do cidadão comum diante da História e das ciências e mostra que tudo é narrado a partir de um ponto-de-vista, que por trás

⁵³ O que justifica a essência de metamorfose constante do texto espetacular, pois a cada encenação os acontecimentos jornalísticos em pauta são outros e os autores/atuadores da peça atualizam o texto de acordo aos acontecimentos discutidos naquele momento, acontecimentos que giram em torno a assuntos de ordem política, econômica, social e cultural. Inclusive alguns conflitos internos do grupo às vezes são apresentados em breves discursos e retrucados pelos próprios atores ou diretor nas cenas.

⁵⁴ Lina Bo Bardi: “Mas o tempo linear é uma invenção do ocidente / o tempo não é linear, / é um maravilhoso / emaranhado onde a qualquer / instante podem ser escolhidos pontos, / e inventadas soluções / sem começo nem fim...” (Citação que está no Programa de *A Terra*. Teatro Oficina Uzyna Uzona, 2006, p. 11)

dos fatos contados há sempre uma pessoa que se apresenta como mediador dos dados, um sujeito que favorece ou desmerece sempre uma das partes. Por esse motivo, tudo deve ser questionado, tudo deve estar no patamar da dúvida constante.

Neste caso, *Os sertões* é uma peça de essência política não porque conta um acontecimento político, mas porque possibilita uma abertura do procedimento logocêntrico no qual domina a identificação — a guerra de Canudos, a luta da arte antropófaga contra o GSS, a história do Brasil e a formação de nossa raça mestiça, a história do grupo Oficina —, em favor de uma prática que não teme nem a interrupção, nem a suspensão da função de denominação do poder pelo poder. Essa tese inclui um paradoxo aparente, como afirma Hans-Thies Lehmann: “O teatro é político na medida em que interrompe e destitui as categorias do político no lugar de colocar novas leis, ainda que elas sejam concebidas com as melhores intenções”⁵⁵. Eis o teatro de tese proposto e difundido por Piscator e desenvolvido por Brecht. José Celso dá a sua contribuição para o contínuo desenrolar dessa práxis. Essa sua reflexão pode ser lida em seu diário datado de 1977, Paris: “Aprendemos que os dados cultural e político são um só. Não se os dissocia, nem querendo. Não há ação politicamente revolucionária se formos reacionários culturalmente”⁵⁶.

A pergunta que este capítulo da dissertação se preocupa em responder é: Como todo esse movimento de expressão política acontece através da teatralidade da obra *Os sertões*? Outras perguntas são suscitadas, quando se pensa em teatralidade, principalmente no que diz respeito ao ato de teatralizar no Oficina: Como analisar essa teatralidade numa peça tão estilisticamente marcada pela literariedade, no caso de *Os sertões* de Euclides da Cunha? Já temos como resposta que esse teatralizar remete à ideia de superação psíquica de uma condição política do grupo vivenciada desde os anos 1960 até a batalha do poder da arte contra as forças do capitalismo (GSS). O sertão neste caso não é uma metáfora, mas, como afirma Guimarães Rosa e depois José Celso, “o sertão está em toda parte”⁵⁷.

⁵⁵ LEHMANN, 2009, p. 38.

⁵⁶ MARTINEZ CORRÊA, 1998. p. 134.

⁵⁷ ROSA, 2008, p. 24.

1.2 – Os sertões: uma radicalização do Teatro Épico de Bertolt Brecht

Mas o teatro pode proporcionar-nos prazeres fracos (simples) e prazeres intenso (complexos). Os últimos surgem-nos nas grandes obras dramáticas e desenvolvem-se até alcançarem um apogeu, do mesmo modo que o ato sexual, por exemplo, alcança a sua plenitude no amor; são mais diversificados, mais ricos em poder de intervenção, mas contraditórios e de consequências mais decisivas.

Bertolt Brecht⁵⁸

Na segunda metade do séc. XX, o Brasil acompanhou as grandes revoluções políticas e culturais da História: a repercussão do fim da Segunda Guerra Mundial; o crescimento do neo-imperialismo norte-americano; a guerra do Vietnã; as ditaduras militares na América Latina; a Guerra Fria; o homem na lua; a organização sindical dos trabalhadores; a ideologia anarquista; o movimento *hippie*; os *beatniks*; o crescimento da mídia nos meios de comunicação de massa; a explosão do movimento feminista; entre outros acontecimentos marcantes na História do Brasil e do mundo. Isso tudo contribuiu para a mudança de mentalidade do público urbano, dividido, *grosso modo*, entre burgueses, proletários e marginalizados. Seria possível a modificação de um sólido aparelho teatral, viciado e preservado ainda por artistas e críticos conservadores em prol de uma arte mais social e politicamente significativa? Seria essa mudança a quarta parede mais difícil de ser rompida? Poderia o eufêmico espaço vazio entre o teatro e sua esquecida função social ser preenchido por ideologias que estavam em vigor na época e que ainda retumbam nas discussões políticas sobre as teorias estéticas teatrais até o presente momento? Para o Oficina, a “arte pela arte” teria perdido seu sentido estético e a arte política passou a ser, e continua sendo, uma necessidade social de expressão artística, a voz da desopressão. O teatro burguês jamais corresponderia às exigências dessa equipe de teatro que ansiava por revolução, nem ao próprio público burguês de classe média que frequenta os seus espetáculos, nem à classe proletária que luta por direitos trabalhistas e sociais. O teatro não mais poderia continuar sendo um “instrumento de pudor contra o produtor” de teatro que se quer livre dessas amarras de cunho reacionário. Respondendo a essas exigências, José Celso e o Oficina revolucionam o teatro moderno brasileiro e ressignificam várias teorias no seu laboratório cênico a partir de suas leituras de Oswald de Andrade, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Jean-Paul Sartre, Jerzy Grotowski, entre outros.

Foi a partir dos anos 1960 que o Oficina empreendeu uma pesquisa profunda sobre as teorias de Stanislavski, o que mais tarde resultaria no desdobramento das teorias de Brecht.

⁵⁸ BRECHT, 2005, p. 129.

Com a ajuda de Eugênio Kusnet — ator, professor e diretor, que estudou no Teatro de Arte de Moscou e trouxe para o grupo a experiência do contato direto com o método Stanislavski —; o grupo desvincilhou-se paulatinamente das influências diretas do teatro naturalista, não ao ponto de negá-las, mas adotando a ação de transformá-las, radicalizando o conceito de “arte antropófaga”. E seguindo o percurso dos constantes questionamentos que essa postura de arte política lhes imprimiu, os atores do grupo passaram a avaliar os resultados de seus espetáculos em paralelo às exigências éticas, estéticas e políticas de suas apresentações. O objetivo maior passou a ser: alcançar a plenitude de um teatro revolucionário, livre das convenções estéticas — ditadas pelo sistema capitalista que transformava tudo em mercadoria, inclusive a arte — e visto como verdadeiro agente pró-ativo promovendo as mudanças de paradigmas tanto na área social e política quanto nas produções culturais no país. O grupo Oficina buscou nas raízes das teorias teatrais uma indicação para a sua própria teoria, nos acontecimentos artísticos e políticos do mundo uma fonte inspiradora, no contexto brasileiro uma definição de seu perfil artístico. E ao metabolizar tudo isso, conseguiu construir, dentro de um processo de constante metamorfose, a sua própria estética teatral que vem se desenvolvendo até os dias de hoje. José Celso já possuía uma consciência desse processo desde o início de sua carreira. Sua formação de ator, diretor e dramaturgo também é um constante *work in progress*. Em um artigo de 1963, ele diz:

Se o método [de Stanislavski] foi seguido em suas linhas gerais, ele sofreu violentações profundas, provocadas exatamente pelo contato da realidade sempre absolutamente nova que é a montagem de uma peça de determinado autor por um determinado grupo, numa realidade espaço-tempo determinada. Toda essa realidade nova penetra um método a priori e impõe quase o seu próprio método, que propicie seu processo de realização no espetáculo.⁵⁹

Nesta busca, o grupo preocupava-se em desenvolver uma linguagem mais próxima à realidade brasileira e encontrou em Brecht a resposta para alguns conflitos internos que incomodavam seus integrantes. José Celso e sua equipe de atores empreendem um estudo sobre os textos teóricos deixados por Brecht e levam em cena em 1968/69 duas de suas peças: *Galileu Galilei* e *Na Selva das Cidades* respectivamente. Enquanto a primeira fazia parte do repertório de apresentações, a segunda estava sendo ensaiada pelo grupo. Ambas fizeram muito sucesso e também provocaram grandes escândalos e polêmicas. Uma escrita por Brecht em sua juventude, *A Selva das Cidades*, e a outra, *Galileu Galilei*, escrita por um Brecht maduro e mais racionalizado pelas experiências de arte e vida pelas quais passou. O grupo

⁵⁹ MARTINEZ CORRÊA, 1998. p. 47.

levava esses resultados a suas oficinas para estabelecer as discussões teóricas e avaliava o que havia conseguido enquanto resultado em choque com seus conflitos pessoais e existenciais. Averiguavam se esses resultados condiziam com o que a equipe esperava enquanto espetáculo teatral, ação funcional, revolução. Conta José Celso em um texto de 1969:

Eu comprei os direitos autorais de *Na selva* e *Galileu* ao mesmo tempo. *Galileu* foi ficando a velha resistência pacifista e coexistente da Segunda Guerra Mundial, a conquista da Lua, o bom-mocismo racionalista e, portanto, a esposa velha que acaba por chatear. Enquanto isso, todo o indecifrável, o enigmático desta *Selva* foi se revelando e eu, de João e Maria, meti-me nela e nela estou me perdendo e descobrindo que esta é a minha selva. A *Selva* foi se tornando revelação⁶⁰.

Muitos foram os incômodos de Brecht referentes ao teatro dramático que ainda prevalecia na primeira metade do século XX e várias revoluções cênicas foram feitas por ele para que essa tradição teatral fosse transformada. Era, enfim, o que José Celso, Renato Borghi e Fernando Peixoto⁶¹ buscavam, a ruptura com a velha forma de fazer teatro. De acordo com a própria teoria desse dramaturgo, o teatro dramático se esforçava em “personificar” um determinado acontecimento, um determinado drama que a sociedade burguesa estaria sofrendo: algum conflito existencial suscitado por questões éticas ou morais dessa mesma sociedade. Para causar maior emoção, esses acontecimentos eram personificados por determinadas personagens que representavam certo arquétipo social. A identificação com essas personagens mergulha o espectador em uma atmosfera ilusória de verossimilhança, na qual o induz a viver certa experiência teatral de forma viva e intensa, levando-o a identificação imediata através da comoção, anulando qualquer possibilidade de reflexão racional sobre o conflito ali apresentado. Nesta situação, a visão do público era de dentro dos acontecimentos, no meio do turbilhão de emoções que as personagens viviam. Não lhe era permitido, assim, estabelecer um olhar mais analítico que levasse esse espectador a uma possível crítica sociopolítica e que gerasse algum tipo de mudança deste frente a sua própria realidade. Os sentimentos, neste caso, são compartilhados de forma massificada, partindo do princípio de que o homem já é de todo conhecido e, portanto, imutável. Talvez seja por isso que José Celso afirma categoricamente em uma entrevista: “Eu não gosto é de drama, detesto!”⁶²

No caso de *Os sertões* e de todas as outras encenações do grupo após o seu amadurecimento teórico-teatral a situação é diferente. A partir de uma leitura particular e

⁶⁰ MARTINEZ CORRÊA, 1998. p. 141.

⁶¹ Membros da primeira fase do grupo Oficina (1958-1974).

⁶² Entrevista cedida DW-WORLD no domingo, 23 de maio de 2004. Disponível em: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,1217894,00.html>.

radical das teorias propostas por Brecht, José Celso carnavaaliza os conceitos e desenvolve a sua maneira uma forma de retirar o espectador dessa situação hipnótica de observador. Assim, ele subverte o próprio conceito de catarse⁶³, deixa claro para quem assiste que aquilo é teatro e que; ainda que conte um acontecimento real vivenciado por Euclides da Cunha, por exemplo; há mais de 100 anos atrás, o espetáculo é apenas uma representação do que aconteceu no passado e do que acontece hoje.

Ouvi de um dos atores do Oficina, numa conversa informal sobre seu trabalho de atuação⁶⁴, o seguinte testemunho: “Quando faço o Dom Pedro, eu não sou o Dom Pedro, eu sou eu mesmo falando as palavras de Dom Pedro”. A não-representação ou representação aberta (obra aberta)? Representar no sentido de interpretar? Ou representar no sentido de apresentar um conjunto de signos que parafraseia a realidade? Ou as duas coisas? Em todo caso, acredito que ambos se encaixam na fala deste ator.



(Posse de Prudente de Moraes, *A Luta I*: foto de Lenise Pinheiro)

Na peça *A Luta I*, no movimento: *A 3ª Expedição, Moreira César*, há uma cena que ilustra perfeitamente essa influência brechtiana na obra de José Celso. Podemos falar aqui de

⁶³ “Na religião, medicina e filosofia da Antiguidade grega, libertação, expulsão ou purgação daquilo que é estranho à essência ou à natureza de um ser e que, por esta razão, o corrompe. No platonismo, libertação da alma em relação ao corpo por meio da renúncia aos prazeres, desejos e paixões, iniciada ainda em vida, mas só completada com a morte. No aristotelismo, descarga de desordens emocionais ou afetos desmedidos a partir da experiência estética oferecida pelo teatro, música e poesia. Na psicanálise, purificação do espírito do espectador através da purgação de suas paixões, esp. dos sentimentos de terror ou de piedade vivenciados na contemplação do espetáculo trágico”. (Dicionário digital Houaiss, 2001)

⁶⁴ A primeira vez que assisti à obra *Os sertões* do Teatro Oficina foi em setembro de 2006, quando ainda ajustava algumas questões fundamentais do pré-projeto do espetáculo. Nesta ocasião tive a oportunidade de conversar com alguns atores do grupo. O ator que me concedeu o depoimento foi Fioravante.

metateatro, ou seja, o teatro representando o próprio ato de fazer teatro. Podemos também falar de *distanciamento*. Esse efeito dramático-cênico é muito utilizado nas peças de Brecht.

Após a posse de Prudente de Moraes, o 3º Presidente da República brasileira, o primeiro civil a ocupar esse posto político, depois da marcha fúnebre prestada ao finado ex-presidente militar Floriano Peixoto, o Marechal de Ferro — cantada de forma burlesca e com ditos obscenos por todo o elenco que no palco se apresentava — e depois de cada coro se apresentar ao público (o coro do exército, o da minoria pensante, o da multidão criminosa e o das celebridades — todos eles apresentando-se como classes sociais hipócritas, cada qual buscando garantir os próprios interesses políticos e econômicos), o coro do exército pergunta às outras classes que tipo de governo eles queriam: “(dirigindo-se à multidão) — E a multidão. Quer o quê?”; o coro da multidão criminosa responde: “— Um Stalin ou um Pinochet”. Segue o *casting*, uma espécie de teste aplicado para um ator entrar no elenco de uma peça. É montado um estúdio de *marketing*, um tipo de fabricante de imagens, e um barril de pólvora é posto em cena. Moreira César é anunciado por um ator-mirim (denominado no roteiro como “Menino Dourado Adorado Adorador”) com louvor. Apresenta-se o general. Ele assoma em meio ao coro do exército como se nascesse protagonista. Diz o roteiro: “Moreira César, fazendo pose de Ricardo III, sobe ao local do teste, um pequeno palco (o barril de pólvora)”. Do lado Sul, a Maioria Criminosa segura um manto vibrante vermelho-escuro. Do lado Norte, a Minoria Pensante, com uma camisa de força gigantesca. No centro, o barril de pólvora serve de trono-palco. Moreira César, como que se preparando para o teste, sobe no barril de pólvora. Uma luz forte ilumina seu rosto e ele faz gesto para se defender do brilho. Nesse momento, recitam-se trechos retirados do livro *Os sertões* que apresentam ao leitor o temido General Corta-cabeças, reorganizados agora em versos e rimas. Entra o *personal training for acting*, acompanhado pelo coro do exército, com uma ficha na mão e descreve o personagem minuciosamente, o ator vai aos poucos obedecendo a receita de construção que lhe é impostada:

O ator não tem o ‘físique du rôle’,
vamos fabricá-lo, Ator, vai no nosso controle.
O aspecto tende a reduzir-lhe a fama.
A personagem é figura diminuta, não reclama.
(O ator está alongando a figura normal esguia, então abaixa-se um pouco)
tórax desfibrado
(apertam o colo largo do ator e o desfibram)
sobre os pernis em parêntesis arcados.
(dobram-lhe as pernas em 15 pras 3h, como as de Bush. Aí vem o interrogatório que responde sem palavras).
Pronto, agora interioriza, o de fora acabou

está organicamente inapto para a carreira que abraçou.
Agora as clássicas:
Parou de fumar?
Parou de cheirar?
Parou de beber?
Parou com os meninos?
(olhar duro de Moreira)⁶⁵

Nesta cena pode-se notar o efeito de *distanciamento* proposto por Brecht: o ator constrói a personagem sob a observação do público. A cena deixa claro que aquilo é teatro. Moreira César, o terrível general corta-cabeças da guerra das farroupilhas é desmistificado e apresentado de forma caricaturesca, chega a ser motivo de piada, de chacota entre os espectadores. A máscara caiu, já não apresenta mais a figura temível de um herói de guerra, de um indivíduo despótico, autoritário que exerce um poder absoluto e deve, portanto, ser temido por todos. O tabu é transformado em totem, já não causa espanto e horror. Agora se pode analisá-lo criticamente, em sua forma humana, disforme e imperfeita. Podemos estender a figura de Moreira César a todos os militares e carrascos atuantes no regime militar e também a Bush, como indica a rubrica do roteiro. É o alongamento do espaço e do tempo. Quando a multidão é questionada sobre: “E a multidão. Quer o quê?”, a resposta é sintomática: “Um Stalin ou um Pinochet”. Ambos são representantes de regimes totalitários do séc. XX: o primeiro do regime ditatorial socialista soviético, o segundo do regime militar apoiado pelos interesses capitalistas americanos. José Celso assim expurga a própria experiência política e artística pelo qual passou. Não defende nenhum partido de direita ou de esquerda, sua posição é a libertária. Pode-se ainda fazer uma leitura metalinguística, onde o teatro apresenta para o público o próprio fazer teatral. Teatraliza os bastidores das artes cênicas e revela parte do processo da construção de uma obra.

Isso tudo se apresenta de forma atemporal, numa fragmentação histórica seguida de uma bricolagem de quadros e acontecimentos: vai do passado ao presente e pressupõe um futuro, que volta ao presente e o remete novamente ao passado não necessariamente nessa ordem. As combinações são infinitas. Enfim, uma obra aberta, cheia de brechas para que o espectador preencha com a sua interpretação, com as suas inferências históricas, com o seu olhar sobre a cena teatral e a realidade em que vive. José Celso fala sobre a importância da obra aberta como estética teatral e movimento político:

Os únicos autores que me tocam são os autores de obra aberta. A arte para mim só está completa quando desperta em quem a vê um processo re-criativo. Assim, um quadro só

⁶⁵ Roteiro A Luta I: A 3ª Expedição. (Descrição da p. 2 a 7).

me impressiona se eu, ao vê-lo, elaboro quase um outro em minha mente. Uma peça, então, só presta, só atinge seus objetivos, quando quem a assistiu vai para casa com uma interpretação pessoal, ou, melhor dizendo, vai para casa com a sua peça (1967)⁶⁶.

Brecht disserta sobre a linearidade da história encenada — uma cena em função da outra — como um recurso estético que leva o público a entender o que é representado como algo que, além de circunscrito e fechado, se desenvolve de forma gradativa, seguindo as leis naturais das causas e consequências, culminando sempre em um clímax final (tensão no desenlace da ação): um suicídio, um homicídio, uma catástrofe, um final feliz, ou seja, o desfecho de certo problema sugerido desde o início da peça. Todas as respostas já estão pré-estabelecidas ao espectador no teatro dramático, que vai aos poucos tomando conhecimento das questões que as envolvem, não sobrando para este nenhum fato a ser questionado, algo que o leve a alguma reflexão sobre si mesmo e a sociedade que o cerca. Enfim, o homem no teatro dramático é tomado como um ser determinado por um pensamento social generalizado, por um tempo que não permite as reviravoltas das circunstâncias e o mundo é sempre representado tal qual ele aparenta, imutável. Este tipo de arte, para Brecht e José Celso, atua como um mecanismo de manutenção do poder político hegemônico sobre o qual as ideologias comunistas — no caso do teatro Oficina, a libertária — querem reformular. De acordo com Brecht:

Numa época em que a ciência consegue, de tal forma, modificar a Natureza, que o mundo já nos parece quase habitável, o homem não pode continuar a ser apresentado ao homem como uma vítima, como objeto passivo de um ambiente desconhecido, imutável. As leis do movimento são, do ponto-de-vista de uma bola, quase inconcebíveis⁶⁷.

Fica impossível pensar no teatro Oficina sem se deparar inevitavelmente com a presença das teorias e práticas desse dramaturgo, intelectual, ator e poeta, Bertold Brecht. Suas peças vão contra esse teatro dramático estabelecido desde o século XIX. O teatro Oficina buscou essas teorias como forma de mudança da representação para a representatividade dentro do próprio enredo de sua história. De acordo com Walter Benjamin, esse tipo de teatro que estava sendo operado a serviço da preservação de um aparelho teatral obsoleto (o elisabetano e o italiano) havia se transformado em tribuna: “O palco ocupa ainda na sala uma posição elevada a partir de profundidades insondáveis: ele transformou-se em tribuna”⁶⁸. Brecht denominava-o teatro burguês — aquele que envolve o espectador emocionalmente na

⁶⁶ MARTINEZ CORRÊA, 1998, p. 147.

⁶⁷ BRECHT, 2005, p. 20-21.

⁶⁸ BENJAMIN. 1996, p. 78.

trama para, assim, conduzi-lo a uma catarse. José Celso de forma simples, e com sua longa e intensa experiência de teatro, o chama de teatro da caretice.

Sem compromisso com a linearidade temporal, utilizando técnicas de colagem e montagem: cenas justapostas que dialogam e divergem entre si, e trabalhando várias linguagens (música, gestos, letreiros, vídeos, iluminação, espaço, maquinaria etc.), em uma tensão permanente de acontecimentos cênicos, José Celso reinventou, a partir de Brecht, uma outra forma de fazer teatro. Desconstruiu e reconstruiu os pilares do que já era denominado por outros dramaturgos, os precursores de Brecht, de “teatro épico”.

A peça *Os sertões*, do grupo Oficina, potencializa a importância da música, do gesto, de uma peculiar representação cheia de interrupções dentro de cenas intensas que provocam e movimentam o espectador, preservando ainda assim a sua condição de terceira pessoa, de observador — recurso teatral conhecido como *distanciamento*. Brecht conseguiu desenvolver um teatro que desperta no espectador uma visão analítica e crítica, provocando o assombro diante do que está sendo encenado. José Celso desdobrou esse mesmo conceito, ampliando as suas possibilidades. O espectador observa o espetáculo de forma distanciada, analítica, contribui com suas inferências e experiências para dar um sentido às cenas, mas, se revela enquanto indivíduo e participa do ritual de transformação de tabus em totens, a partir do espaço cênico e das provocações dos atores. É um co-participante no processo de construção da obra: dança por todo o palco-pista, interage com outros espectadores e atores, constitui politicamente a estética das imagens e das cenas. Esse seria outro motivo para as peças do Teatro Oficina serem consideradas um eterno *work in progress*. A cada recepção teatral se dá uma nova obra, forma-se um corpo social diferenciado a partir do grau de participação a que se permitem os espectadores e também como o grupo consegue provocá-los a ponto de levá-los a atuar em algumas cenas compondo um *happening* radicalizado.

Ainda que possa parecer contraditório em relação ao que expusemos anteriormente, consideramos importante ressaltar que o conceito de *distanciamento* de Brecht é negado por José Celso. Para ele, o público não vai ao teatro para racionalizar ou refletir sobre problemas sociais ou políticos. O público vai ao teatro para se divertir, para recarregar seu corpo com a potência energética e sensual do poder humano que só a interação de corpos — o corpo social — pode proporcionar através da arte teatral. No entanto, de acordo com a minha visão crítica e argumentação, não há como negar que em *Os sertões* acontecem ambos os poderes: o de despertar o indivíduo para uma visão consciente do seu ser-estar no mundo e o de potencializar esse poder trans-humano que cada um carrega dentro de si e que tem a sua expressividade através da arte. No caso, tudo pode ser entendido pelo viés político, porque

transformar o mundo é antes de tudo transformar a si mesmo, aceitar o corpo como veículo de poder: libidinoso, erótico, mas também politizado.

Nesse “Terreiro Eletrônico”, o corpo social entra numa atmosfera ritualística, como se fosse um rito de passagem, onde cantos são entoados aos santos católicos, aos orixás e a Dioniso, entre outros deuses “xamãs” ali louvados. Cria-se, neste caso, um corpo social atuante na cena e impulsionado para atuar na vida, de forma vertiginosa e sensual, como nos ritos aos deuses das primeiras civilizações, fundadores da mentalidade ocidental. É o te-ato do Oficina se materializando. Ericson Pires conceitua o corpo social da seguinte forma:

O corpo social é composto por uma série de simultaneidades que se colocam no espaço de um entredialogo afetivo realizado pelos acontecimentos historiográficos e sociais e a atividade teatral. A maneira como se vão borrar as fronteiras e os limites dos espaços colocados em jogo estabeleceu a composição multifacetada desse encontro, constituindo materialidades, de ordem discursiva ou não, sobre as inovações e alterações propostas pelo Grupo Oficina no sentido da formação de uma nova relação entre palco e plateia.⁶⁹

Para alcançar tais objetivos, José Celso precisou alterar os fundamentos das relações existentes no teatro burguês — ele próprio se autodenominou um burguês e buscou romper todos os limites físicos e metafísicos de sua formação para retirar as marcas e gestos gravados em seu corpo a fim de promover de fato essa transformação: do sujeito recalcado para o sujeito libertário. Desde então, o Teatro Oficina passou a experimentar outras possibilidades para estas relações mais coerentes com a nova proposta de um teatro que se queria político e antes de tudo visceral. Era preciso mudar as relações que fundamentavam o teatro burguês. Os frutos dessas mudanças podem ser constatados em sua materialidade no espetáculo *Os sertões*, a epopeia euclidiana e, porque não dizer, celsiana: o palco é o lugar do deslimite onde atores e plateia participam de forma afetiva de um ambiente propício para a inteiração de corpos e festas ritualísticas; o público é considerado um grupo de pessoas sensíveis ao espetáculo e solidárias na construção da obra espetacular; o texto, *Os sertões*, não é representado e sim interpretado de forma livre e visceral, não é uma receita a ser seguida com rigor, mas, antes, recriado em forma de roteiro de trabalho que será constantemente reformulado para suprir as necessidades estéticas e políticas do tempo “agora”; os atores não incorporam um papel, mas forjam, como operários, os seus personagens contribuindo com suas vivências pessoais e psíquicas; o diretor não seria mais um transmissor de instruções que visa os efeitos estéticos, mas um criador de teses que exigiriam dele um posicionamento político e uma capacidade de coordenar todas essas emoções. Com essas reformulações

⁶⁹ PIRES, 2005, p. 48.

consolidadas nas relações fundamentais, agora analisadas em ordem dialética (palco/público, texto/representação, ator/diretor), *Os sertões* jamais poderá ser reduzido a uma arte apenas expressiva que tem o seu fim em si mesma, pois é uma obra de infinitas possibilidades cênicas, um teatro literalmente aberto, “escancarado”, fertilizado para o surgimento de uma nova arte a cada espetáculo, para um novo posicionamento político e para o novo homem. Brecht ainda esclarece sobre essa nova função da arte: “Vai longe o tempo em que do teatro se exigia apenas uma reprodução do mundo suscetível de ser vivida. Hoje em dia, para que essa reprodução se torne, de fato, uma vivência, exige-se que esteja em diapasão com a vida.”⁷⁰

Para concluir esse capítulo, gostaria de salientar minha leitura crítica, a partir da qual consideramos que a peça *Os sertões* pode ser compreendida como um “realismo” que provoca reflexões abstratas, de ordem intelectual e/ou sensitiva, através de uma concretização viva e radical de sua encenação. É justamente o moralismo de nossa sociedade e seus mecanismos de controle político e financeiro que são postos em curto-circuito na peça. As exigências para uma leitura mais subjetiva do espetáculo como um todo não são impostas pelo grupo, elas dependem do grau de capacidade que cada espectador tem de entregar-se à peça de forma intensa (corpo-pulsão), permitindo-se um desordenamento de valores morais, físicos e de paradigmas sociais. Qualquer pessoa pode assisti-la. O tipo de significado atribuído dependerá dos conhecimentos gerais e, obviamente, prévios de cada um. E assim irá ressignificá-la à sua maneira. As leituras são infinitas e podem ser feitas em sua superficialidade ou profundidade, ou seja, esta parte compete ao espectador.

⁷⁰ BRECHT. 2005, p. 19.

CAPÍTULO 2

OS SERTÕES: ACIMA DE TUDO UM TEATRO METAFÍSICO

2.1 – Texto Preliminar

... a metafísica foi levada a procurar a realidade das coisas acima do tempo, para além daquilo que se move e que muda, fora, por conseguinte, daquilo que nossos sentidos e nossa consciência percebem. (...) Restituamos ao movimento sua mobilidade, à mudança sua fluidez, ao tempo sua duração. (...) A metafísica tornar-se-á então a própria experiência. A duração revelar-se-á tal como é, criação contínua, jorro ininterrupto de novidade.

Henri-Louis Bergson⁷¹

Como já mencionei anteriormente, assisti pela primeira vez às cinco partes d’*Os sertões* em setembro de 2006 e repeti a maratona em outubro de 2007. Logo percebi que uma linguagem descritiva não daria conta de tocar a beleza de suas cenas, tampouco os sentimentos que se metabolizam através de um trabalho que mais parece com a arte da arqueologia do Ser. Passei, então, a pensar em como fazer a análise de um espetáculo no qual o impossível repousa no seu próprio resgate através da memória e da linguagem escrita. As palavras seriam insuficientes para recontar esse rito de passagem, de transformação metafísica a que se propõe a encenação d’*Os sertões* do grupo Oficina. Diante dessa impossibilidade, preferi lançar mão de uma *análise virtual*⁷² e encontrar em minha intuição criativa aquela subjetividade que a peça despertou em mim de forma atormentadora, violenta e, ao mesmo tempo, sublime. Ainda que me valha de palavras, tentarei usar uma linguagem que as subverta e que faça ressoar aquela voz intrincada passível de manifestar-se simultaneamente nos âmbitos individual e coletivo que a peça trabalha e salvaguardar de forma mais viva as sensações e os pensamentos intrínsecos de algumas cenas que em minha memória se fixaram, conservando, na medida do possível, a objetividade de um olhar teórico que esta escrita exige de mim.

Meu cavalo tá pesado
meu cavalo quer voar
Meu cavalo tá pesado
meu cavalo quer voar
Atuar atuar
atuar pra poder voar
Atuar atuar
atuar pra poder voar.⁷³

⁷¹ BERGSON, 1971.

⁷² O termo “análise virtual” foi pensado por mim para exprimir a existência do espetáculo em sua potência, considerando a faculdade de como o espectador processa e apreende a experiência vivenciada por ele de forma subjetiva, não como realidade absoluta do espetáculo em si e com todo o seu efeito real, mas algo que poderá vir a ser, existir, acontecer ou praticar-se a partir da própria leitura do espectador (no caso, eu mesma). Ou seja, uma leitura possível, factível, suscetível de ser feita ou posta em exercício, dentro da possibilidade e função de transformar-se, de transfigurar-se ao longo da pesquisa.

⁷³ Programa da primeira parte da peça *A Terra*. Teatro Oficina Uzyna Uzona, 2006, p. 21.

No princípio de *A Terra*, somos recebidos na calçada por um grupo de atores que cantam essa estrofe ao som de tambores e muita dança. Apresentam-se ao público como seguidores de Dioniso. Fazem um convite à atuação dirigida ao público que se deixa cativar pela sensualidade desse cortejo, excitando todos à participação direta na construção de um espetáculo que se consagra em passos de dança, no ritmo das descobertas míticas. Olham profundamente nos olhos de cada pessoa, como se pudessem enxergar algo além dos olhos. O templo arquitetônico do Teatro Oficina só pode ser reconhecido como tal se nos permitirmos essa vivência em toda a sua força mística, se nos permitirmos ser transpassados pelas luzes vespertinas, que atravessam a janela invadindo o interior do teatro e que aos poucos anoitecem, dando espaço aos refletores e a toda a magia que continua com a noite⁷⁴.

Como relata Marcelo Drummond⁷⁵, em documentário filmado pouco antes da montagem de *Os sertões*, certa vez, deitado em um monte de terra no meio do teatro Oficina, na reforma de 1987, olhou para o teto ainda em ruínas e, em sua viagem lisérgica, teve uma revelação, se deu conta de que aquele lugar era sagrado:

Nossa senhora! É um templo. Eu estou dentro de um templo. Eu entendi: isto aqui é um templo. Isto aqui não é brincadeira. Isto aqui é um teatro realmente para mostrar ao mundo um outro teatro. Um teatro realmente brasileiro, sagrado, que mistura as coisas para valer. Não foi uma coisa feita à toa, era uma coisa necessária, eu via que era uma coisa necessária e que a gente fazia o que tinha que fazer e isso era muito mais importante que uma coisa que existia que era um teatro burguês que mantinha mais do que uma sala de visita, uma vitrine de um bom comportamento. Foi aí que eu vi que aquilo tudo estava na minha mão e que não tinha ninguém, só tinha eu, e eu sofri com essa revelação. Eu não sabia o que fazer e eu fiquei e fui ficando⁷⁶.

Em *Os sertões*, o espectador é logo lançado em meio a um universo mágico, de uma realidade paralela à cotidiana, correspondendo diretamente a ela, mas ocupando uma outra dimensão mais sobre-humana de elementos metafísicos que dialogam diretamente com o espírito. Essa comunicação é estabelecida através da dança, do canto, da música, do axé (elementos rituais) que se dispersa por todo o espaço desse templo e estabelece um carisma

⁷⁴ A maioria dos espetáculos do Oficina começa no final da tarde. Os efeitos dos raios de sol entrando pela imensa janela de vidro compõem parte da iluminação nos espetáculos e o clima das peças ganha uma atmosfera de magia e magnitude. Lina Bo Bardi havia projetado essa janela já visando esses efeitos. Em um dos primeiros esboços do projeto de reconstrução, a arquiteta ilustra essa luz natural entrando pelos vitrais do Templo arquitetônico do Teatro Oficina.

⁷⁵ Marcelo Drummond é um dos principais atores do Teatro Oficina, foi o primeiro integrante da nova geração que compõe o grupo até hoje. Além de ator, ele realiza trabalhos de iluminação, roteiro, direção etc. Conhece todo o processo das produções teatrais ao lado de José Celso. Dirigiu a última encenação (dez/2008) de *Cypriano e Chantalán* de Luiz Antônio Martinez Corrêa. Um dos personagens mais importantes dos quais atuou foi *Ham-Let* (1993); em *Os sertões* (2001 à 2007) atuou como Euclides da Cunha.

⁷⁶ Documentário Teat(r)o Oficina 2001 (parte III, 1'53''). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=UzKZr9J3VAs>.

entre atores e espectadores. O público passa a enfrentar o desafio de atribuir significados a todas as mensagens enigmáticas que aos poucos lhe são apresentadas. A chave para essa revelação é a sensibilidade. Os códigos dos corpos em atuação se tornam hieróglifos e se revelam à medida que se acompanha todo o processo do ritual desencadeado no início dessa cantada. Para isso, é necessário compactuar com o clima mágico e ser capaz de relacionar a sua linguagem tanto verbal — em sua versão poética e inusitada — quanto imagética — em forma de quadros performáticos e de plasticidade movediça. A atmosfera religiosa — que profana o sagrado ao mesmo tempo em que consagra o profano, marca metafísica nas obras de José Celso — já toma o espectador de sobressalto e o coloca em um ângulo alucinante de surpresas e imprevistos, como um agente ativo em si mesmo, e propõe a ele o processo de transformação de seus tabus em totens.



(Estrutura metálica do Teat(r)O Oficina: foto de Ana Rojas)

2.2 – A Terra: “No inÍcio era a Cantada”

*Descobrimo a terra brasileira de avião,
Antes de Santos Dumont
Descubro SerTão Brasil!
Gênesis da Vida.⁷⁷*

O capítulo “A Terra” do livro de Euclides é considerado uma das partes mais “indigestas” da literatura brasileira. Nele, o autor descreve o relevo e a natureza do Brasil, num voo que prenuncia a era do avião e desce nas paragens do sertão baiano. Ali se vê um detalhado inventário das qualidades naturais: rochas, rios, relevos, flora e fauna. Para Cunha, esta descrição equivale à construção do cenário onde ocorrerão as batalhas da guerra. Sem dúvida, trata-se de uma passagem dificilmente teatralizável. Corre-se o risco de perder a iconicidade da linguagem tão bem exposta pelo autor da epopeia.

É notável como, nessa primeira parte da obra, o grupo Oficina apresenta a solenidade do voo panorâmico sobre o planalto central. Este se materializa no palco através de uma linguagem que mistura poesia, ritmo e corpos dançantes dos atores que invadem a pista de braços abertos e cantando ao som do rufar de tambores e percussão. Tudo parece suscitar um clima de regressão arqueológica do corpo e da mente, quando simultaneamente situa-se no tempo e no espaço do aqui e agora. O séquito de Dioniso abre caminho depois de cativar o público para a atuação e segue dançando até o “Buraco do Beco Com Saída”, como diz o roteiro. A personagem TERRA ANA deita-se com os membros voltados para os quatro pontos cardeais e Dioniso Euclides, segurando uma bússola, se junta ao Coro, que entoia um mantra: “Os sertões...”. Euclides abre a narração recitando um trecho do prefácio do livro. Em seguida, os pontos cardeais são apontados pelo Coro: “Norte, Sul, Leste, Oeste, Subterrâneo, Céu”. A Corifeia do Cio entre o Mar e a Terra anuncia: “No InÍcio Era a Cantada.”⁷⁸ e a sensualidade dos corpos segue na revelação da Terra e sua Natureza. Essa energia mística e libidinosa permanece ocupando a cena e contagiando todos os que ali passam a fazer parte dessa história que canta a ancestralidade. Isso é fazer do teatro uma função, trazer de volta sua origem por meio de ritos destinados às forças ctônicas, as mesmas forças que percorrem o organismo humano através de um fluxo vital, uma constante busca pela criação, pela transformação.

Artaud em seu manifesto “O Teatro da Crueldade”, fundamenta o que para ele seria essa função do teatro:

⁷⁷ Roteiro da peça *A Terra*. p. 3.

⁷⁸ Programa da primeira parte da peça, *A Terra*, Teatro Oficina Uzyna Uzona, 2006, p. 21.

Trata-se, portanto, de fazer do teatro, no sentido próprio da palavra, uma função; algo tão localizado e preciso quanto a circulação do sangue nas artérias, ou o desenvolvimento, aparentemente caótico, das imagens do sonho no cérebro, e isso através de um encantamento eficaz, uma verdadeira escravização da atenção⁷⁹.

A preponderância estética do diretor José Celso é, nesta peça, absoluta, e o poder de criação parece eliminar das palavras o sentido discursivo e/ou dialogístico. A linguagem verbal se dá a partir da poesia e também por ela. O texto teatral é todo organizado em versos, rimas e, em sua maioria, transformado em canto. É um imenso musical carnavalesco que possui o espírito da coletividade e o lirismo das descobertas íntimas dentro de cada atuante. Em um diálogo direto com as imagens das cenas construídas na peça e dos corpos que se apresentam, os versos cantados e recitados vão se tornando matéria, ao passo que a matéria ali se torna espiritual. Não há uma narrativa discursiva tal qual é recorrente no teatro dramático. As cenas são fragmentadas e não se organizam a partir de uma linearidade sequencial, obedecendo a uma pressuposta linha do tempo. O tempo é anacrônico sem ser retrógrado. Surge de forma orgânica, segue o fluxo energético de uma ordem própria do caos, uma *mimesis* das forças da Natureza, que parece não ter início nem fim, mas que, no emaranhado dos acontecimentos, revelam as principais cenas do livro de Euclides da Cunha, assim como a sua trágica história pessoal. O desenvolvimento complexo dos artifícios cênicos é o que nos dá a ideia da metafísica extraída do livro. Essa encontra confluência direta com o gesto e a voz dos atores no espetáculo como um todo.

Pavis entende o gesto teatral como um “Movimento corporal, na maior parte dos casos voluntário e controlado pelo autor, produzido com vista a uma significação mais ou menos dependente do texto dito, ou completamente autônomo”⁸⁰.

Na obra *Os sertões*, os conceitos mais uma vez ultrapassam os limites da teorização. Aqui o gesto é muito mais do que um movimento corporal, ele é algo que parte do universo interior de cada ator, despertado por ele e através dele, nos exercícios de atuação e no repertório de peças em que atua com o ardor do prazer físico, das emoções pulsantes geradoras de energia e vida. O gesto acontece de onde emana essa vida: dentro e fora de seu corpo enquanto atuante cênico. Nesse sentido, torna-se um significante específico no trabalho de cada um, cada qual na sua individualidade realiza os gestos em seu universo objetivo e subjetivo dialogando também com a coletividade atuante no grupo. Em especial nesta peça, nada é deixado ao acaso, tudo assume valor de signo, sem perder a sua categoria estética

⁷⁹ ARTAUD, 2006, p. 104.

⁸⁰ PAVIS, 2007, p. 184.

comprometida com a identidade do SerTão brasileiro de cada ator. Contudo, os corpos desses atores não podem jamais ser reduzidos simplesmente a um conjunto de signos, pois são rebeldes a uma semiotização absoluta.



(A Terra: foto de Ana Rojas)

O *corpo Oficina* se “modela” ao movimento da dança afro, muito samba e axé, cultura dos guetos (*hip-hop, funk, pagode, rock, pop rock* etc.), capoeira, percussão, vozes e instrumentos líricos, lutas orientais, tudo em constante fluxo de influências e identificação de suas raízes culturais e místicas. São exercícios de corpo e mente feitos em todos os ensaios nas dependências do teatro. As crianças e adolescentes que fazem parte do projeto social Bixigão acompanham diretamente esta preparação corporal, psíquica e sensível, que trabalha principalmente a autoestima e a identidade cultural. Cada um que faz parte desse *corpo* rompe, à sua maneira, os limites do próprio corpo e da mente. Em cada ator ressoa uma voz coletiva que sacramenta o grupo com uma gestualidade libidinosa e politicamente marcada em seus corpos livres de preconceitos. Uma das principais dificuldades de determinar o gesto dos atores em sua fonte produtiva é a sua veia antropofágica, que a tudo deglute e transforma em um interminável ciclo de renovação, de recriação. É notável a limitação da linguagem em descrever estes gestos: ainda que eles sejam definidos, são também instáveis por serem livres. Podemos aqui considerar a gestualidade dos atores como força produtora de signos, levando em consideração a comunicação de sentimentos e a sensibilidade atribuídas a cada gesto apresentado em cena. Assim como Grotowski, José Celso pensa no gesto dos corpos atuantes como algo a ser decifrado, como objeto de pesquisa para a produção e decodificação de ideogramas:

Novos ideogramas devem ser constantemente pesquisados e sua composição parecerá imediata e espontânea. O ponto de partida dessas formas gestuais é a estimulação e a descoberta em si mesmo de reações humanas primitivas. O resultado final disso é uma forma viva, que possui sua própria lógica.⁸¹

Sendo assim, o gesto no teatro é, para Grotowski, fonte e finalidade do ator e fica impossível descrevê-lo, significá-lo de forma absoluta em uma análise, através de sentimentos que ele nos suscite ou a partir de posições físicas em que o corpo se predisponha em cena. Para esse diretor e pensador do teatro, a imagem do ideograma que o ator inscreve em seu corpo — Artaud fala em hieróglifos — é sinônima de signo icônico e, por isso, intraduzível. É tanto o objeto simbolizado quanto o próprio símbolo. Por isso a frustração na tentativa de semiotizá-lo. Esta representação do ideograma, do gesto enquanto figuração de um código, poderá ser perceptível apenas no nível da intuição. A objetividade de uma análise científica será incapaz de desvendá-lo. Em síntese, a análise de um espetáculo baseia-se na tarefa científica de dizer o indizível, em teorizar o impossível.



(Índio Tapuyo, *A Terra*: foto de Luis Ushirobira)

Diante desta difícil tarefa, é possível afirmar somente que os gestos produzidos na peça são inatos, pois apresentam uma ligação íntima entre o corpo (social, do grupo, e o individual, de cada ator) e o movimento; também (e sem deixar de ser inatos) são gestos

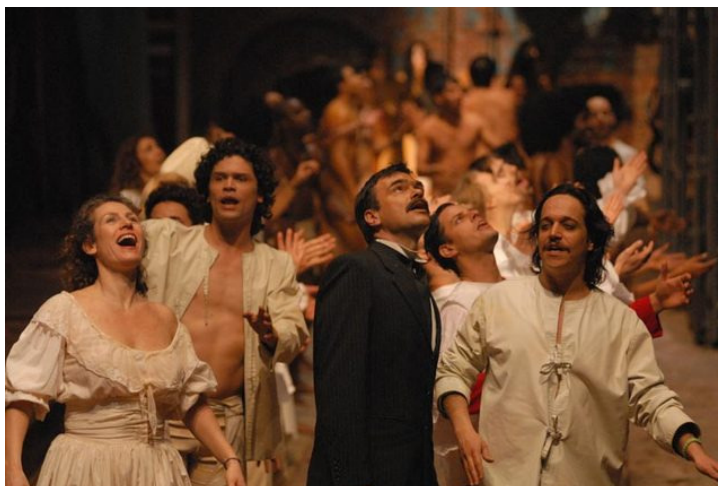
⁸¹ GROTOWSKI, 1992, p. 75.

estéticos, pois são trabalhados tecnicamente para produzir uma obra de arte que inclui canto, dança, pantomima e mímica etc., tudo dialogando com a identidade do ser atípico brasileiro; e são antes de tudo um *gestus social*, pois expressam, além de tudo, uma mensagem cifrada do ator ao espectador.

Em cena, os atores apresentam gestos angulosos e delicados, às vezes ásperos, outras vezes harmoniosos, como as reações irracionais da naturalidade orgânica. Explicita o típico brasileiro, exatamente por este ser atípico. Contudo, há um gesto que é comum a todos os atores, inclusive à criançada que faz parte do projeto Bixigão; falo de um gesto que imprime audácia, desafio, rebeldia: de pernas mais ou menos abertas, joelhos levemente dobrados, quadris lançados para frente e ombros para traz (como quem abre o peito para o enfrentamento) cabeça soerguida em sinal de atrevimento, posicionam seus corpos ao combate. Neste movimento, que, muitas vezes, se repete nas cenas de *Os sertões*, os atores parecem desafiar todos os tabus que existem em nossa sociedade, todos os limites estabelecidos nas leis do “politicamente correto” e do puritanismo cristão. Opõem-se abertamente às regras fabricadas pelos mecanismos de poder. Poderia dizer, inclusive, que esses gestos são indomáveis a qualquer tipo de análise que queira absolutizá-los da mesma forma como o brasileiro escapa à análise étnica que queira defini-lo. Os gestos parecem surgir de dentro de seus agentes, de um desejo ardente de Ser, para terminar no movimento irreverente de seus corpos atuantes, quer como materialidade de texto cifrado, como dança serpenteada em variados ritmos e raízes musicais, ou como coro entoado com força e fluidez. Possuem a voz como extensão, que parece sair do abismo da garganta a fim de alcançar o espírito. E os atores tiveram sucesso no seu objetivo, pois neste processo a plateia de *A Terra* os observa em estado de espanto e consagração, tal a potência vocal do coro que ali se exprime e tal a precisão dos gestos a que seus corpos se entregam:

Descobrimo
a Terra brasileira de avião,
antes de Santos Dumont...
Subir,
descer,
estar,
ir
e descobrir.
Antes de tudo ser coberto,
Descubro SerTão Brasil!
Gênesis da Vida.⁸²

⁸² Roteiro da peça *A Terra*. p. 3.



(abertura de *A Terra*: foto de Luis Ushirobira)

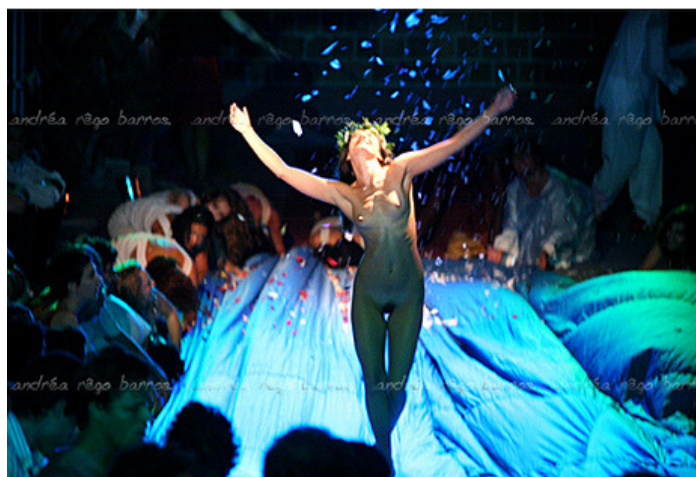
O triângulo amoroso entre Euclides Corifeu, Ana Terra e Dilermando Mar se forma no centro do palco. Os três se entreolham, cantam uma bossa nova ao mar e à terra e chegam ao planalto central do Brasil. O Coro, em seguida, anuncia o rio São Francisco. Este aparece personificado, trazendo um tecido azul torcido em forma de uma grossa corda (as águas do rio), pula dependurando-se a essa corda desde o segundo andar das arquibancadas do teatro e atravessa toda a extensão longitudinal do palco. A música é ritmada freneticamente. Atores e público seguram essa corda e fazem movimentos circulares com braços, como se fosse a correnteza das águas em direção ao mar. O rio São Francisco se posiciona diante de Ana Terra com as mãos unidas no alto da cabeça. Ana Terra diz: “São Francisco / Cantando eu sou feliz / São Francisco / São Francisco / Oh rio do meu país / Terra!”. Esta se posiciona no centro da cena: “Me chamam Terra! / São Francisco, na tua bacia, / Intimamente, / Me corto”⁸³.



(Formação geológica, *A Terra*: foto de Lenise Pinheiro)

⁸³ Roteiro da peça *A Terra*. p. 4.

Neste instante o rio a corta em duas partes com um único gesto. Abrem-se os alçapões do palco aos pés da Terra e saem extensos tecidos, amarelo e vermelho, que se estendem ao longo da passarela apresentando as cores dos componentes minerais do solo. Uma tela verde tipicamente usada nas construções civis talvez aluda à vegetação rala, resistente e seca do sertão e também serve como signo da “obra” do GSS, já comentada no capítulo anterior. Aparecem também mangueiras compridas nas cores azul e vermelho, simbolizando os rios São Francisco e Vaza-Barris. Depois de toda essa exposição de cores vivas e o deslumbre do público que, brincando, compõe suas formas, a corda azul é desenrolada num imenso tecido (o mar) que cobre toda a passarela para os encantos de Yemanjá. Surge a atriz Ana Guilhermina com sua beleza pueril, nua, apenas com uma coroa de flores na cabeça, dançando com a leveza e graça da rainha das águas.



(Yemanjá, atriz Ana Guilhermina, *A Terra*:foto de Lenise Pinheiro)

Tudo isto é encenado em grande interação com o público que ajuda a compor semioticamente o “relevo” do espetáculo; embrenham-se com os atores embaixo desses longos tecidos coloridos dando forma às montanhas, serras e planaltos; ajudam no movimento das ondas do oceano Atlântico agitando as extremidades do imenso tecido. Esses tons modulam, através de ondulações e curvas, o sentido de uma nova linguagem física que ali se estabelece. Cada signo baseado em sua metafísica parece dizer muito mais do que as palavras podem explicar. Artaud fala em “metafísica da linguagem articulada”, que inclui gestos, atitudes, a composição do cenário e da música, tudo em diálogo constante com a composição da cena, com o tempo e com o movimento, enfim, com a ocupação do espaço cênico:

Fazer a metafísica da linguagem articulada é fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que habitualmente ela não expressa: é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, é dividi-la e distribuí-la ativamente no espaço, é tomar as entonações de uma maneira concreta absoluta e devolver-lhe o poder que teriam de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa, voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias, poder-se-ia dizer alimentares, contra suas origens de animal acuado, é, enfim considerar a linguagem sobre a forma do *Encantamento*.⁸⁴

É o conjunto de tudo isso, no caso, que faz do Oficina um teatro metafísico: a sua linguagem articulada de modo poético e inusitado, mensagem cifrada e dirigida teatralmente ao inconsciente, ao domínio do desconhecido — para desvelar o que de nós ocultamos — e ao domínio do conhecido — para melhor entender a experiência tangível e cotidiana. A força de atuação direta e representada através de imagens, como estas que acabo de descrever de *Os sertões*, seria o que Artaud chama de “eficácia física sobre o espírito”⁸⁵. Realizações como essa, de acordo com esse dramaturgo, só podem acontecer em um teatro que tem suas bases fundamentadas em tradições milenares, onde se conservaram intactos os segredos de utilização dos gestos, das entonações e da harmonia em relação aos sentidos, ao espírito e em todos os planos físicos possíveis.

Na sequência, acontece a apresentação geológica da Terra. Vários corifeus se apresentam: Grés Argiloso, Massa Gnáissica, Xisto Metamórfico, Caudais de Rios (Rio São Francisco, Rio Grande, Rio das Velhas, Vaza Barris...), a Serra Geral e a do Espinhaço; seguidos de seus respectivos coros. Surgem os elementos: solo, ar, fogo e água, que se misturam e se entrecortam para formar a geografia do Sertão brasileiro. As cores e os corpos personificados são os códigos a serem decifrados em sua plasticidade.



(Coro d'A Terra: foto Luis Ushirobira)

⁸⁴ ARTAUD, 2006, p. 46-47.

⁸⁵ ARTAUD, 2006, p. 47.

Os atores que compõem o coro articulam estes signos e transformam tudo em magia, poesia. Suas roupas em tom cru — bermuda, calça ou saia e uma camiseta ajustadas ao corpo — de costuras geométricas em tiras retangulares que vestem seus corpos de cantadores, não escondem a rigidez e a vitalidade dos músculos e o esforço que essa encenação demanda: uma imensa epopeia começa a ser narrada. Os signos se apresentam nestes corpos de forma violenta e nos forçam ao desafio de desvendá-los em sua linguagem visual, absurdamente lógica, e em seu discurso metafísico.

Durante a cena da formação da Terra, os Coros anunciam a construção do Anfiteatro Estádio. A imagem do projeto aparece nos telões. É nesta Terra rica em recursos naturais, sob o calor fulgurante dos trópicos, que nasce o Oficina. A Terra clama: Ah! / justifica todos os exageros descritivos / que fazem deste país região privilegiada, / onde a natureza armou a sua mais portentosa / Oficina! / Nenhuma se afigura tão afeiçoada à Vida.”⁸⁶ José Celso, em várias entrevistas, anuncia que o Teatro Oficina só poderia acontecer no Brasil, por sua cultura carnavalesca, sua sexualidade indecorosa, seu senso de humor irremediável e, inclusive, pelas dificuldades sociais e políticas que impulsionam o grupo a constantes superações.

Com esse sangue tropical nas veias, os atores do Oficina desenvolveram uma técnica própria de presentificação e suas variedades de mímica e pantomima em diversas circunstâncias apresentadas em *Os sertões*. Cada movimento possui uma correspondência com a vida do texto recitado. Seus gestos são seguros, as mímicas e pantomimas são reflexos das técnicas experimentadas e vivenciadas em sua *Uzyna* de corpos, possuem o invólucro especial da companhia, quiçá espiritual ou metafísico tal qual propunha Artaud em “O Teatro da Crueldade”:

O espetáculo será cifrado do começo ao fim, como uma linguagem. Com isso não haverá movimentos perdidos, todos os movimentos obedecerão a um ritmo; e, cada personagem sendo tipificada ao extremo, sua gesticulação, sua fisionomia, suas roupas surgirão como outros traços de luz”⁸⁷.

Por meio de um estudo profundo da composição dos jogos de expressão, o Oficina desenvolveu uma estética espetacular e corporal que é própria ao grupo. É precisamente aí, em seus gestos e no desempenho físico de ocupação do espaço, que se encontra uma das razões que surpreende o nosso prazer: o ardor de sua *Performance Art*.

⁸⁶ Roteiro *A Terra*. p. 5.

⁸⁷ ARTAUD, 2006, p. 113-114.

Quando situo *Os sertões* como uma *Performance Art*, considero o campo de autoria do grupo enquanto indivíduos de uma coletividade que trabalha a partir da própria história e faz dessa investigação uma obra de arte marcada no corpo de cada *performer* que ali atua. Este estudo repousa sobre si mesmo. Está fundado nas emergências dos desejos, pois parte da visão de que essas aspirações do *performer* se movimentam em direção a uma criação autobiográfica, ajudam a construir uma obra que atrela a história de Canudos à do Oficina, e a Guerra de Canudos à Guerra contra o GSS. Existe o interesse pelo diálogo entre o criador e o seu processo e, a partir disso, o trabalho tece relações com o território de ocupação (bairro Bexiga) e se anuncia um novo modo de pensar, ver e se mover na arte e na vida. Desta forma, identifica procedimentos e noções que norteiam o processo no qual se constata uma busca em não interromper o fluxo desses desejos. Para tanto, apóia-se no emprego de procedimentos do “acaso” e na ideia de “portal” que aqui procuro decifrar e apresentar de uma forma organizada e teórica ao longo do capítulo. A Performance de *Os sertões* faz parte de um mapeamento que ajuda na descrição, análise e reflexos desse processo de criação, percebendo-o no território complexo e incerto da arte que tem como fundamento a própria vida.

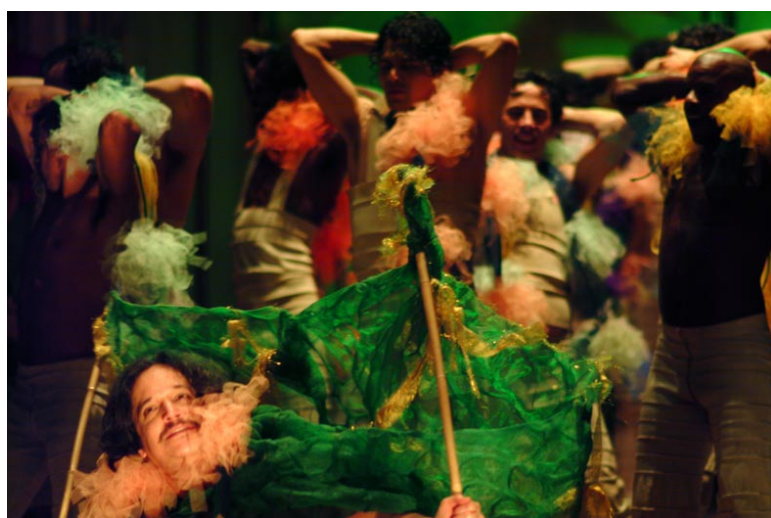
Sob a ótica da *Performance Art*, os signos que empreendem são eficazes em seu leque de significações. São realistas ao ponto de levar o público ao reconhecimento de uma realidade teatral, não uma realidade que retrata o cotidiano, mas de uma verdadeira realidade da arte de fazer teatro em diapasão com a vida. Neste caso, os atores e os objetos valem por seus significados. Quando colocados em cena, todas as suas propriedades físicas (beleza, figurino, sexualidade e seu “ser misterioso”) não são somente semiotizadas, elas correspondem aos seus *partners* (atores/personagens) e às cenas que estes ajudam a compor, sem que um oblitere a imagem do outro. Estes corpos, assim como os queria Artaud, se transformam em hieróglifos, códigos a serem decifrados. Em “A encenação e a metafísica” Artaud explicita:

Uma forma dessa poesia do espaço — além daquela que pode ser criada com combinações de linhas, formas, cores, objetos em estado bruto, como acontece em todas as artes — pertence à linguagem através dos signos. E me deixarão falar um instante, espero, deste outro aspecto da linguagem teatral pura, que escapa à palavra, da linguagem por signos, gestos e atitudes que têm um valor ideográfico tal como existem ainda em certas pantomimas não pervertidas⁸⁸.

Essas “pantomimas não pervertidas” podem ser identificadas no jogo cênico do espetáculo *Os sertões*. Levando em consideração os dizeres de Artaud, elas são as crispações

⁸⁸ ARTAUD, 2006, p. 38.

e modulações musculares, o alongamento desses corpos de forma harmoniosamente lasciva; enfim, os gestos que representam as ideias naturais, as atitudes de espírito, os que fazem referências a aspectos de sua Natureza. Assim sendo, os gestos acabam por ocupar o espaço de forma afetiva e concreta. Evocando uma linguagem antiga e ao mesmo tempo viva, nascem de uma conquista atenta à percepção e a partir de uma técnica meticulosamente forjada. Há um momento em que se duvida se os próprios recursos que se apresentam como improvisações espontâneas não possuem o seu grau de racionalidade, de planejamento. Contudo, os corpos se apresentam livres, quer por responderem a necessidades psicológicas imediatas, quer por uma espiritualidade voluntariosa de seus gestos, de seus sons e ritmos, de seu canto e dança, tudo em um acorde/acordo paralelo entre a poesia, imagens, corpos, música, política e metafísica. É exatamente através desses elementos que é possível fazer de um espetáculo um rito espiritual, uma *Performance Art*.



(Flora e fauna em *A Terra*, foto de Lenise Pinheiro)

Ainda em *A Terra*, formas animais e vegetais são evocadas para permanecerem atuantes até a última parte da epopeia, *A Luta II*. Surgem como forças ctônicas que compõem e entendem a linguagem do ambiente seco do sertão, assim como protegem o seu território dos invasores. Reconhecem o sertanejo como parte integrante desse território e por isso parte integrante de si mesmos. Nossos espíritos passam a acreditar no que veem: eis o segredo do fascínio da peça. Presenciamos a liberdade criadora do nascimento dos seres vivos do sertão e numa correspondência majestosa que vai da visão ao ouvido, do intelecto à sensibilidade, do gesto dos personagens aos movimentos evocados de cada planta, de cada animal, através do grito, do som repercutido de um instrumento. Forma-se o cenário da caatinga: jardim seco,

angicos, bromélias, juazeiros, juremas, baraúnas, alecrins, umburanas, apresentam-se como personagens sábias da seca. Caititus, emas, seriemas, sericóias, suçaranas, antas e mocós, todos participam da formação desse intenso viveiro. Os atores transfiguram seus corpos como se num “rito de passagem”, através da personificação colorida que acontece entre colares, palmas, vibrações, flores, gritos, correrias, espantos, espasmos e sempre os tambores — imagens plásticas, quadros que se relacionam com o poder de significar, antes de tudo uma lição de espiritualidade. Seria o festejo primaveril do séquito de Dioniso: metafísica própria do teatro, mais uma vez àquela sonhada por Artaud e por ele sugerida:

Essa linguagem feita para os sentidos deve antes de mais nada tratar de satisfazê-los. Isso não a impede de, em seguida, desenvolver todas as suas consequências intelectuais e todos os planos possíveis e em todas as direções. E isso permite a substituição da poesia da linguagem por uma poesia do espaço que se resolverá exatamente no domínio do que não pertence estritamente às palavras⁸⁹.



(A Caatinga em *A Terra*, Aury Porto: foto de Lenise Pinheiro)

Em meio a essa festa de cores e êxtase, de repente o espaço é tomado pelos desertos que abraçam a cintura da Terra (linha do equador): Saara, Llanos, Atacama e a Caatinga. Uma luz branca reveste toda a cena. A aridez apresenta seus tons. A sonoplastia dá a sua

⁸⁹ ARTAUD, 2006, p. 37.

contribuição com a percussão de instrumentos que suscitam o vento árido da morte. De forma alegórica, surgem em cena os desertos do mundo inteiro, ali reunidos em círculo, como em um conselho para sacramentar o destino do homem que teima neles habitar. Em especial, a roupa da Caatinga é um parangolé de textura árida e cor clara, como a própria imagem desértica do lugar, e uma tela de arame circula a cabeça do ator que a personifica, dando a impressão de terreno de área privada, de latifúndios, de perigo à vista:

Ah! As formidáveis trombas de areia,
o saltar de subidas inundações,
não me incompatibilizam com a vida.
Mas não fixam o homem à terra.
A vida aqui é um constante armar e
desarmar de tendas.

Não posso me ligar à humanidade
pelo vínculo nupcial do sulco dos arados.
Somente me adoram
os amantes nômades e os poetas.⁹⁰

O palco vai ficando vazio, entra o Sol Fecundador Heliogábalo⁹¹, — de um refletor se faz uma bola de fogo — esse segue em direção à Terra que está no lado oposto de onde ele surgiu, aproxima-se e afasta-se dela repetidas vezes. A Terra, com seu vestido marrom decotado, apresentando uma cativante sensualidade feminina, diz:

Meu Gênesis eterno...
Nunca descanso...
Afasta-se de mim meu Sol?
Meus pólos se resfriam, enregelam.
Mas teu calor volve para minha cintura quente
Sinto agora a preponderância do meu calor central.⁹²

⁹⁰ Programa da primeira parte da peça, *A Terra*. Teatro Oficina Uzyna Uzona, 2006, p. 41.

⁹¹ Heliogábalo foi um Imperador Romano da Dinastia Severa que reinou entre os anos de 218 a 222 d.C.. Completamente desinteressado em seguir as tradições religiosas romanas e os tabus sexuais, provocou enormes escândalos na corte e no reinado. Casou-se cinco vezes, uma delas com um homem, e se prostituía no palácio. Heliogábalo tinha uma formação teológica, era sacerdote do Deus Sol Invictus, e por isso substituiu Júpiter, rei dos deuses no Panteão Romano, por um novo deus para os romanos. Membros importantes do governo de Roma foram obrigados a participar de rituais que celebravam esta divindade. O grupo Oficina possui uma veneração por personagens históricos que ultrapassam os limites sociais e atuam na subversão de suas leis. “Heliogábalo ou o anarquista coroado” é também o nome de um ensaio escrito por Antonin Artaud. Waly Salomão, em um de seus ensaios chamado “Quase Heliogábalo” do livro *Armarinho de miudezas* chama a Hélio Oiticica de Heliogábalo. Neste mesmo livro, há um poema dedicado a José Celso. Esses artistas mantinham uma intensa interlocução e afinidades artísticas. Provavelmente as influências estéticas também aconteceram e referências históricas foram trocadas.

⁹² Programa da primeira parte da peça, *A Terra*. Teatro Oficina Uzyna Uzona, 2006, p. 42.

Entra o Coro novamente em cena fazendo a festa do carnaval, com muito samba e percussão, mudam a paisagem musical, a Terra gira em torno do Sol e de si mesma em sintonia com seu próprio percurso trans-galáctico, de sua cintura bamboleante: é o ‘cú ardor’. Os desertos apresentam-se sucessivamente no movimento redondo da Terra. O Coro canta, como em uma ópera de carnaval, o refrão libidinoso: “Cú é cú é cú equador...”



(O nascimento do homem, *A Terra*: foto de Luis Ushirobira)

“A Terra”, na obra de Euclides da Cunha, descreve cada característica geológica, geográfica, biológica e antropológica do sertão. Faz uma verdadeira radiografia da região. Na peça *Os sertões*, tida por José Celso como uma ópera de carnaval, é ela, *A Terra*, quem faz a abertura (é, inclusive, chamada de prelúdio). Os atores são: terra, deuses, vegetação, vento, animais, rios, seca e o próprio homem. O surgimento do homem acontece no final dessa parte onde Euclides anuncia de forma distraída: “Ah! Esqueci! Um agente geológico notável; O Homem!”. E o Coro anuncia o seu nascimento: “A Terra / organismo vivo / transmuda-se de dentro pra fora / Intuspecção”⁹³. Deitada ao solo, a Terra abre suas pernas e por entre elas pare o homem que é amparado em um banho de argila pelas Corifeias Ancestrais. Ao Homem, esse “agente geológico notável”, são revelados os segredos mais íntimos da natureza, que vibra em suas artérias humanas e trans-humanas. A partir dessas revelações fica possível enxergar o invisível: o poder do homem em transformar o meio ambiente, seja por razões que tocam o poder de sobrevivência ou, na pior das hipóteses, que tocam o poder financeiro. Coloca-se em pauta a discussão sobre a ocupação do espaço, o poder de dominação, a especulação imobiliária que cerca, hoje, não só o Teatro Oficina, como o mundo inteiro, agora mais quente por causa do desequilíbrio ambiental e mais árido em suas relações humanas.

⁹³ Roteiro *A Terra*. p. 47.

2.3 – *O Homem I: “A Alvorada do Trans-homem”*

EUCLIDES
Tipo étnico único?
O Homem Brasileiro típico.
*Não tem tipo.*⁹⁴

Euclides da Cunha conta em “O Homem”, segunda parte de seu livro, a formação do povo brasileiro, sua origem ligada à terra, seu temperamento animalesco, sua ascendência basicamente tupi, africana e europeia. Denuncia o colonizador celta europeu, que copula com os vencidos, com os índios habitantes desta terra e com os escravos africanos trazidos em navios negreiros, formando a partir da violência de sua dominação, de sua força brutal e seu sexo, a raça miscigenada, o tipo ‘brasileiro-sem-tipo’.

Na peça *O Homem I: do Pré-homem à revolta*, é possível entender a alma do sertanejo, sua teimosia em habitar uma terra tão hostil nos períodos de seca e maravilhosamente bela na primavera. Também dá para entender a natureza de sua formação sertaneja e o que levou homens e mulheres a resistirem até os últimos dias de Canudos, sabendo que a destruição de sua cidade era eminente: “O sertanejo é antes de tudo um forte.” — esta máxima de Euclides da Cunha é repetida algumas vezes ao longo de todo espetáculo *Os sertões*.

As misturas de todas as etnias entram em cena em uma miscigenação presente já no elenco do próprio Teatro Oficina. É a história do Homem brasileiro, “o Homem do País de fora cruzando com o do País de dentro”, preparando-se para a subversão dos valores morais até eclodir a Revolta contra a própria ideia imposta e importada de homem superior X homem inferior. O aparecimento do Zaratustra Antonio Conselheiro desconstrói toda esta teoria.

Neste segundo dia, abrem-se os portais do templo e o público procura ocupar seus lugares nas arquibancadas do teatro. O ambiente está vazio e silencioso, os instrumentos calados esperam por seus respectivos músicos. O espaço é iluminado apenas pela luz vespertina que atravessa a enorme janela. Uma das primeiras pessoas que entra é convidada a acender uma fogueira. Os atores, um a um, aparecem em silêncio e fazem um círculo ao redor da fogueira. Entra o Boi Bumbá que deixa suas fezes no palco.

⁹⁴ Roteiro *O Homem I*, p. 5.



(Abertura d'*O Homem I*: foto de Luis Ushirobira)

Som de trovão e chuva na percussão cria uma atmosfera de suspense. Os atores fazem gestos de plantar algo perto das fezes e em seguida comem o que plantaram — o roteiro esclarece que são cogumelos. Começam a fazer expressões de reconhecimento mútuo, dançam ao redor da fogueira em completa comunhão com o som de uma cantiga e convidam o público a fazer parte da roda: “Ciranda, cirandinha / vamos todos cirandar. / Vamos dar a meia volta / volta e meia vamos dar / o anel que tu me destes / era vidro e se quebrou / o amor que tu me tinhas / era pouco e *aumentou...*”⁹⁵. Param de cantar e olham as pessoas que ali estão, olham também para todo o espaço do teatro como se olhassem algo além da matéria, como se vissem o próprio cosmos. Atiram as fezes do Boi Bumbá na fogueira e respiram profundamente a fumaça. Distribuem as fezes do Boi entre as pessoas da plateia e as incitam para que respirem profundamente também aquela fumaça. Querem dividir aquela visão psicodélica do mundo e dos conhecimentos subjetivos aos quais a lucidez não alcançaria. Dispersam-se pelo espaço cênico (aqui considerado todo o teatro: palco, bastidores e arquibancadas) em uma atmosfera de completa alucinação. Para que a regressão evolutiva seja possível, para que a história do pré-homem ao trans-homem possa ser contada, o ritual se faz necessário, os corpos e mentes precisam estar abertos para o entendimento das revelações sensíveis que a partir daquele momento serão compartilhadas. Parece que o grupo todo quer compartilhar com o público este clima lisérgico de produção criativa, de tensão alucinógena entre o intelectual e o desvario coletivo. Quando a fogueira acalma seu fogo e se põe em brasa, começa o arrebatamento musical do Coro:

⁹⁵ Programa da segunda parte da peça, *O Homem I: do pré-homem à revolta*, Teatro Oficina Uzyna Uzona, 2006, p. 19.

Tem o Pré Homem
Depois o Homem
Aí vem ou não,
o Trans Homem
Que retorna ao Pré-Homem
E Avança,
transborda o Homem
A ideia de homem
e de civilizações.
Depois adeus Homem
O que sobrou,
Vai á Luta!
Na mestiçagem Brazil,
te procuro homem Brazyleiro⁹⁶.

O Coro possui um importante papel, talvez, em todas as peças de José Celso. Esse instrumento vocal coletivo é experimentado pelo teatrólogo e sua companhia desde a montagem de *Roda Viva* de Chico Buarque em 1968. Esse primeiro Coro foi formado por jovens que saíram às ruas a fim de manifestar-se contra o AI-5. Desde então, José Celso sempre apostou no vigor e na força estimulante do Coro para dar mais vida aos espetáculos e provocar o público de alguma forma, seja para causar incômodos morais ou para incitá-lo à participação ativa, à mudança de seu estado de inércia.



(Os Bandeirantes em *O Homem I*, foto de Luis Ushirobira)

Para despertar tal estado de empatia entre os atores e espectadores, José Celso encontrou no ditirambo — composição poética sem estrofes regulares quanto ao número de versos e métrica e disposição das rimas — um meio prazeroso de comunicação afetiva. Usado

⁹⁶ Roteiro: *O Homem I*. p. 1.

na antiguidade para o festejo do vinho, da alegria, dos prazeres da mesa e do sexo, o ditirambo é uma estrutura poética primitiva, entoado no canto de louvor ao deus grego Dioniso (o deus inspirador do grupo Oficina). Mais tarde, por volta do séc. VII a.C., juntamente com a dança e a música, foi introduzido ao ditirambo o Coro — grupo de narradores que se expressavam por meio do canto e dança no espetáculo teatral e se manifestavam de forma coletiva na hora de comentar uma ação encenada pelos atores sobre a qual estavam também integrados — e um solista chamado de Corifeu. Esta união foi o elemento responsável para o surgimento da Tragédia no teatro grego.

É exatamente neste tom de entusiasmo e delírio do ditirambo que a linguagem verbal se apresenta em toda a obra de *Os sertões* do grupo Oficina. Todas as falas são divididas entre o Coro e seus diversos Corifeus e Corifeias, o diálogo não é completamente suplantado, porém deixa de ser o eixo principal da estrutura dessa peculiar narrativa. A maioria das falas e cantos é dirigida diretamente ao público a fim de contar os fatos ali apresentados; formam o espetáculo como uma celebração ritualística onde atores (cantores e dançarinos) e público compõem a cerimônia. O Coro se integra amplamente à ação da peça: intervém, adverte, faz súplica, zomba, questiona, denuncia e aconselha os atores e a plateia, mas, principalmente, ocupa o importante papel de agente direto da narrativa ali contada. É “a voz lírica” deste Teatro Épico. Encarna de forma racional o papel de observador sem deixar de atuar na trama e em todas as imbricações emotivas e sensíveis que ela exige. Desta forma, o uso do Coro pelo grupo Oficina garante o trânsito dos temas entre o particular e o geral, do individual ao coletivo, cria um poder de generalização e identificação ao que ali está sendo encenado de forma impressionante, atormentadora, sem deixar perder o prazer de descoberta que a arte teatral proporciona ao público. É o Coro que garante a atmosfera mítica que envolve o enredo do épico *Os sertões*, pois a voz coletiva encontra nele toda a liberdade poética e o poder de figurar as características do que é público (acontecimentos sociais, culturais, políticos etc., ou seja, vivenciados por todos que fazem parte de uma coletividade) em contradição ao que é privado (lirismo, subjetividade, excentricidade, conflitos existenciais, etc., o que é vivenciado de forma alheia, individual).

Nem sempre o Coro se apresenta na peça como um bloco sólido. Várias são as cenas em que ele se divide em partes. Em *O Homem I*, por exemplo, o Coro no início da peça se divide em Coro Negro, formado por africanos que se apresentam ao público e se situam ao sul do teatro, dançam e cantam a origem de seus orixás; Coro Asiático, formado por povos que migraram da Ásia nórdica para a América, provavelmente povos como os mongóis, esquimós, etc. se localizam no terceiro andar ao norte e constroem a ponte elêutica citada por Euclides

da Cunha no livro. O Coro Português Celta se identifica como tal e vai para o segundo andar ao leste, forja o ferro, constrói armas e instrumentos de navegação, cria o cristianismo. O Coro Polipero, formado pelos indígenas nativos da América pré-colombiana, se localiza no centro do palco-pista e se apresenta com todas as nomeações que recebeu ao longo da História, depois começa a dançar e cantar suas lendas de nascimento e a eternidade das forças (sobre)naturais que os guia. Interessante visualizar a localização de cada coro, pois corresponde justamente aos pontos cardeais onde estão situados seus lugares espaciais de origem no planeta. Contudo, o centro da narrativa é a América, justamente onde o Coro Polipero se situa e entoa sua voz.

Em seguida, começam as viagens que resultarão no encontro entre os povos. A primeira se dá com o Coro Asiático que desce a escada caracol do teatro ao Norte, como se fosse a passagem pela ponte elêtica. O gelo seco cria a atmosfera de frio. Ao pisar no lado norte do palco-pista, os atores seguem em direção ao sul, lugar chamado pelo roteiro de Jaceguai⁹⁷, América do Sul. À medida que avançam, começam a tirar as roupas por causa do calor dos trópicos, encontram os indígenas pré-colombianos e, passado o momento de estranhamento, estendem grandes redes para o primeiro cruzamento das raças. De dentro de suas redes, nasce o primeiro Tupy Tapuyo festejado e anunciado por todos, descendente da comunhão entre os dois povos, a primeira mistura étnica contada por Euclides da Cunha.



(Cruzamento das raças, em *O Homem I*: foto de Lenise Pinheiro)

A segunda viagem segue com o Coro Português Celta. Os portugueses armam velas (tecidos hasteados em paus em forma de T que se inflam ao movimento braçal de quem os

⁹⁷ Nome da rua do Teatro Oficina no bairro Bexiga.

carrega) e encenam a travessia do Atlântico. Chegam às terras do pau-brasil. Os Índios observam com curiosidade, porém à distância. Eventualmente se olham como se perguntando uns aos outros sobre o que está acontecendo. Os atores portugueses soltam uma galinha (uma criança fantasiada do projeto Bixigão). Ela avança sobre os índios. Bota um ovo no centro de teatro (alusão ao ovo de Colombo). Os índios são atraídos pelo ovo e pela galinha. Quando a perseguem são enganados e um português arrasta uma índia para sua rede e transa com ela. Nasce dessa rede-útero o curiboca, descendente de uma armação.

A terceira viagem acontece com os portugueses partindo para a África (mesma cena de armar velas etc.), lado sul do palco. Depois de caçarem os negros, retornam ao Brasil. Novamente no centro do palco, um senhor de engenho escolhe uma negra com quem transa na frente de sua mulher. Essa mesma mulher vai até a senzala e transa com diversos negros, encenando uma pequena orgia, e se misturam todos na rede da senzala. Nascem duas crianças, filhos da dominação pela força viril e da traição conjugal, uma vai para a senzala e a outra para a casa grande. Todos anunciam: “Mulato!” e caem na risada.



(Cruzamento das raças, em *O Homem I*, foto de Lenise Pinheiro)

De repente uma índia se afasta da cena, entra no mato e encontra um negro perto da fonte do teatro, transam ali mesmo. De dentro da fonte nasce um cafuzo anunciado pelo Coro, e caem todos na gargalhada.

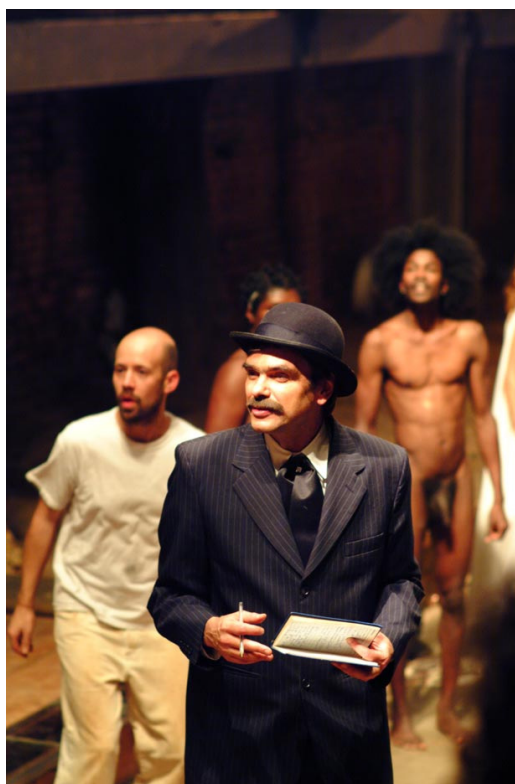
Esse movimento da peça que encena as viagens e o cruzamento das raças revela a preocupação pela qualidade plástica do espetáculo. A violência dos gestos nelas encenadas, expressa ao mesmo tempo uma ternura incompreensível, uma delicadeza que nos confunde sobre o que sentimos de fato, porque através da violência, o amor pela nossa mestiçagem é proclamado. A força bruta, a persuasão, o embuste, são revelados em sua autenticidade. No entanto, a sutileza dos códigos destas imagens que se formam por meio dos gestos, sons, plasticidade e partituras corporais e linguagens são tão bem trabalhados e materializados que a identificação do acontecimento por nós, brasileiros, acontece de forma alegórica, sem perder a dimensão da violenta colonização dos povos da América em si, mas ainda assim mostrando a sensualidade da qual faz parte a nossa essência brasileira. Essas cenas contam a nossa origem mestiça, riqueza étnica de nossa identidade cultural que o grupo Oficina soube nos apresentar de forma tão intensa, viva e, por sua vez, irônica — marca indelével do grupo —; e, por esse mesmo motivo, violenta e cruel.

A revelação dessa verdade seria, a meu ver, o fundamento do Teatro da Crueldade proposto por Artaud. Nota-se na estética teatral de José Celso uma fortíssima influência desse pensador do teatro ritual. Em uma das cartas de Artaud a um amigo, onde ele tenta esclarecer as dúvidas que obscurecem a nova proposta teórica de seu teatro, ele exemplifica o que seria esse elemento “crueldade”. Tal concepção está na verdade muito distante do sentido convencional da palavra. Ele esclarece que a crueldade proposta em seu teatro não tem nada a ver com perversão, prazer sádico, vício pelos apetites perversos expressos por gestos sangrentos. Ao contrário, crueldade para ele significa rigor na estética teatral, episódios fundamentados na própria vida que revelariam às pessoas a verdade que existe por trás dos fatos já conhecidos, ajudando no reconhecimento deles mesmos por meio de um outro olhar mais “cru” e “real” do que a realidade nos apresenta de forma maquiada. As palavras de Artaud são as que melhor explica sua visão de crueldade:

...um sentimento desprendido e puro, um verdadeiro movimento do espírito, que seria calcado sobre o gesto da própria vida; e na ideia de que a vida, metafisicamente falando e pelo fato de admitir a extensão, a espessura, o adensamento e a matéria, admite, por consequência direta, o mal e tudo o que é inerente ao mal, ao espaço, à extensão e à matéria. Tudo isso levando à consciência e ao tormento e à consciência no tormento. E, apesar de algum cego rigor que estas contingências todas tragam consigo, a vida não poderá deixar de se exercer, caso contrário não seria vida; mas esse rigor e esta vida que continuam e se exercem na tortura e no espezinhamento de tudo, esse sentimento implacável e puro, é a crueldade.⁹⁸

⁹⁸ ARTAUD, 2006, p. 134.

Nas cenas dos cruzamentos das raças, o Oficina determina e harmoniza o problema teatralmente, distende as linhas de forças da dominação e do servilismo a fim de concentrá-las em sequências e extrair delas melodias sugestivas de violência sem de fato reproduzir a violência em si. Diante do sentimento moral que soa como sirene dentro de nós, espectadores, as cenas insistem no valor espetacular de cada imagem, de cada conflito que se pretende encenar. Do ponto-de-vista histórico, o cruzamento das raças coloca a questão da colonização, faz reviver, de modo brutal, implacável, frio, a fatuidade persistente na mentalidade dos colonizadores. Apresenta de forma material e viva a dialética que há entre a civilização e a barbárie, entre o homem moderno e o homem selvagem, e deixa para o espectador o atormentador papel de tirar suas próprias conclusões. Eis a crueldade do teatro proposto por Artaud.



(Euclides da Cunha, ator Marcelo Drummond em *O Homem I*: foto de Lenise Pinheiro)

Voltando à questão do Coro, depois dessa divisão que o acomete nas cenas das viagens e do cruzamento das raças, ele volta a se unificar para continuar a atuar na mistura das raças. Cafuzos, Curibocas e Mulatos entram na orgia das raças junto com os brancos, índios e negros. Uma rede liga a cintura dos atores. Festejam o grande Gozo. Uma criança chamada parda atravessa as frestas da rede e é lançada para o alto. Ela chora e ri ao mesmo tempo, diz o roteiro. Seria o surgimento do tipo brasileiro? O Coro tenta responder a esta

pergunta fundamental: “Pardo! / O pardo é o tipo brasileiro? / O tipo brasileiro é o pardo? / Pardo ... tipo pardo ... / Assim, tipo, tipo...”; Euclides entra em cena e dá sua réplica: “O Brasileiro, / tipo abstrato que se procura, / não se acha, / é loucura. / Aqui (indica pista) / Aí (indica público) / Aqui tem o homem brasileiro típico? / Tipo brasileiro tem tipo? / O tipo brasileiro não tem tipo. / Tipo brasileiro é um típico sem tipo. / E a Imigração? / Antropólogos.” E o Coro conclui: “Não temos unidade de raça. / Não teremos / talvez / nunca.”⁹⁹



(Cruzamento das raças, em *O Homem I*: foto de Lenise Pinheiro)

Neste caso a característica fundamental do Coro em *Os sertões* vai aparecer através de uma contradição: sua força mítica, de culto e de celebração de um lado e a força de contestação do outro, ou seja, a capacidade de se colocar diante da cena em que ele mesmo atua como espectador, como um juiz que avalia o que acontece no palco.

Esta peça em especial, *O Homem I: do pré-homem à revolta*, propõe e faz, pelo menos a partir de minha perspectiva crítica, uma revolução da história do Brasil. Constrói uma retrospectiva histórica que vai desde a colonização pelos portugueses, até a ocupação do espaço pelos jesuítas, bandeirantes e desbravadores em busca de ouro que ultrapassaram os limites do Tratado de Tordesilhas contribuindo para a expansão do território brasileiro e o extermínio de comunidades inteiras indígenas das quais desapareceram sem deixar vestígios. Conta sobre a destruição do Quilombo dos Palmares e a morte do Rei Zumbi pelo exército mercenário contratado pela coroa portuguesa do qual o líder, Domingos Jorge Velho, era um negro corrompido pelas leis da ganância dos brancos. O Corifeu Euclides denuncia: “Se os

⁹⁹ Roteiro: *O Homem I*. p. 3-4.

Filhos do Norte / como os sulistas / atravessassem o sertão / todos os indígenas seriam exterminados.” Números de habitantes do Brasil na época da colonização são anunciados pelo Coro e apresentados nos telões: BRANCOS: “2.000 brancos”; NEGROS: “4.000 negros”; ÍNDIOS: “6.000 índios”; e todos: “Descambamos todos pra franca devassidão / Nem o clero escapa da santa degradação”¹⁰⁰. Chegam os colonos portugueses para povoar o Brasil, são degredados que desembarcam e assumem sua sexualidade livre dos padrões morais do cristianismo, fazem orgias com as índias nuas do novo mundo. Os hábitos dos índios dominam e o amor livre é acatado por todos. Roteiro indica: “Bacanal geral”. Outro grupo de portugueses chora a morte de Dom Sebastião, rei de Portugal, desaparecido numa campanha em Marrocos, mito que inspira o messianismo no sertão da Bahia que irá eclodir com a guerra de Canudos.

Há outra cena nesta peça de plasticidade interessante e que faz referência à história e ao texto de Oswald de Andrade “O Manifesto Antropófago”: é a chegada do bispo Sardinha ao Brasil. Esse, ao ver os homens portugueses na devassidão completa com os indígenas do lugar, pede ao rei para que envie órfãs e mulheres da vida para se casarem com os portugueses que vieram aqui ocupar o espaço e garantir estas terras como colônia de Portugal: “Vemos na colônia meter, / Tantos mestiços crescer, / Sumir os portugueses, / Que, se assim for, serão mais / Eles que nós, a meu ver.” Nesta passagem, em especial, a presença da palavra surge com toda a sua força dramática e, por sua vez, narrativa.

José Celso traduz semioticamente o manifesto de Oswald de Andrade. Trata-se da cena da deglutição do bispo Sardinha. No ato, um clérigo paramentado, vestido de ricos e coloridos tecidos, embarca em um navio e sai de Salvador em direção a Roma para concretizar seu pedido ao rei de Portugal narrado anteriormente. A música suaviza-se enquanto Sardinha faz suas orações a bordo. Chega a Sergipe e avista a praia dos Caetés cheia de Recifes. Os ventos trazem uma repentina Tempestade, o mar se agita. Os marinheiros tentam salvar o Barco em vão e pedem socorro ao bispo. Sardinha é arremessado para fora do barco e cai entre os Caetés. Tenta se defender com tons moralistas usando um discurso libertário e ao mesmo tempo nietzscheano. Os índios o cercam e começam a avaliar suas carnes e decidem comê-lo. A cena é um grande monólogo proferido pelo bispo. Em um determinado momento, Sardinha já está desnudado de suas ricas vestes e vai virar alimento para os Caetés. Ele reluta. Mas eis que tem uma conversão milagrosa e, em comunhão pagã, ele se levanta e clama muito emocionado:

¹⁰⁰ Roteiro: *O Homem I*, p. 16-18. (grifo do autor)

Podem olhare.
Vou estare,
hoje ainda,
dentro de vocês,
povo Caetê.
Vou ser comido.
Vou ser comungado.
Como Jesus Cristo,
Este é meu sangue, bebei.
Este é meu corpo, comei.
Início Era
ainda sem Mil
Cristo Alegre do Brasil
Canto e Danço meu martírio
Nasce d'eu comido
Sem FOME
A civilização do povo Brasileiro.
Inimigo
vou estar dentro de vós
O primeiro,
pra todo sempre.
Um pouco de merda,
fica no assadeiro.
Mas serei o plasma
da civilização do povo Brasileiro,
o parteiro¹⁰¹.

E se entrega aos canibais. É neste momento que trechos do “Manifesto Antropófago” são recitados por um dos indígenas, fazendo também nascer, diante do público, alguns recortes que se referem ao texto original de Oswald de Andrade. Depois de uma cacetada na cabeça da presa, os indígenas comem a dentadas o bispo, sobrando somente suas roupas espalhadas no chão. A filmagem simultânea dá sua contribuição ao ritual e diversos ângulos são apresentados nos telões do teatro. Um dos Caetés reforça a identidade antropofágica do brasileiro e o nascimento de uma Nova Era defendida por Oswald de Andrade em seu Manifesto:

É mais gostoso Sardinha
que teu nome.
Que peixe, que nada,
que homem!
Começou o primeiro ano da Era
Com a nossa deglutição da Fera
Nasce o povo sem raça
Vira lata
Brasileiro
Nem índio, nem negro, nem branco
Carne comida com vida

¹⁰¹ Roteiro *O Homem I*, p. 20. (grifo do autor)

Cruzamento,
Mancebia
Escravidão
A Antropofagia
Resolve essa equação
Sem especulação.¹⁰²

Neste trecho, assim como no manifesto de Oswald, existe uma passagem do primitivo para a sociedade modernizada — sem perder a essência libidinosa do ser brasileiro que o próprio ato de deglutir lhe confere. O elemento antropofágico, tão bem assimilado pela arte celsiana, surge na obra *Os sertões* não somente para perpassar características etnográficas e mitológicas, mas como forma de reinterpretar a nossa cultura urbana a partir de uma visão primitiva de nossas origens. Na peça, o bispo Sardinha (cultura europeia) encontra uma única oportunidade de sobrevivência nessa “terra selvagem” e diante de seu trágico destino decide ser devorado pelos nativos (cultura latino-americana) para seguir vivendo dentro deles com toda a honra que lhe confere esse ato — o surgimento de uma Nova Era, a civilização do mundo selvagem. Os nativos, por sua vez, realizam o ritual antropofágico para dominar as forças do inimigo diante do qual se sentem ameaçados e devoram o bispo a fim de assimilar, triturar e recompor, dentro de seu complexo cultural, novas formas de resistência ao inimigo.



(A deglutição do bispo Sardinha, em *O Homem I*, foto de Luis Ushirobira)

Cubistas, expressionistas e surrealistas do início no século XX tentaram pensar uma nova arte a partir de estudos da vida do homem primitivo para escapar das convenções antropológicas e históricas do passado e dissolver os grilhões impostos ao homem moderno

¹⁰² Roteiro *O Homem I*. p. 20-21.

pelo pensamento positivista. Oswald de Andrade re-elaborou o impulso primitivista da experiência vanguardista europeia para fundamentar outros critérios filosóficos, agora dentro de um pensamento brasileiro: a antropofagia. O contexto social de transição pelo qual passa o Brasil tem uma continuidade até os nossos dias: no início do século XX o país passava do agrário para o industrial, hoje o Brasil continua seu percurso do mecânico para o digital. Essa transição afeta diretamente o plano cultural de um povo. José Celso encontrou em Oswald de Andrade uma possibilidade de entender as contradições brasileiras a partir do pensamento antropofágico, não só buscando respostas nas raízes indígenas, africanas, europeias ou dentre outros povos que para cá vieram, mas entender como as influências de desenvolvimento de um mundo tecnizado e globalizado modificam a produção cultural no Brasil e no mundo.

No “Manifesto Antropófago” pode-se ler o diagnóstico e a terapêutica para os dilemas de um povo traumatizado pela colonização e pela repressão dos jesuítas, a catequese passa a ser o emblema do processo violento de civilização que aqui foi imposto. A cena do Bispo Sardinha descrita anteriormente passa a significar esse complexo que abre outras possibilidades de leituras: a globalização e a dominação sociopolítica e econômica das tecnologias de ponta desenvolvidas por países do chamado primeiro mundo e suas influências no pensamento e na produção cultural dos países emergentes. José Celso, no mesmo documentário citado neste capítulo, faz uma síntese do pensamento antropófago: “[...] a cerimônia [teatro ritual] revela as possibilidades do espaço, da mistura de religiões, linguagens, credos, tecnologias e ritos.”¹⁰³



(Coro d’O Homem I: foto de Lenise Pinheiro)

¹⁰³ Documentário Teat(r)o Oficina 2001 (parte III, 4’07’’). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=UzKZr9J3VAs>.

Nem para Oswald de Andrade nem para José Celso, a antropofagia é canibalismo. O paradigma da antropofagia se baseia na escolha de suas vítimas, valentes guerreiros ou personagens míticos que os Caetés julgavam ter poderes sobrenaturais dos quais queriam dominar. Antropofagia: absorção do inimigo sacro, a transformação do tabu em totem, a dominação por meio da deglutição do que é considerado inacessível, apropriação do que é alheio a fim de transformá-lo em algo seu. O conceito filosófico de antropofagia, racionalizado por Oswald de Andrade, seria a solução para o grande dilema de nossa identidade cultural, por isso que sua referência intertextual, nessa parte da peça, é tão significativa. José Celso compreendeu perfeitamente esse pensamento oswaldiano: a antropofagia como conceito filosófico foi formada a partir da síntese entre o arcabouço intelectual europeu e a miscigenação das culturas indígenas e africanas. Seria o resultado da mistura do moderno com o arcaico, da sabedoria nativa com a sabedoria intelectual renovada a partir do ponto-de-vista da primeira, ou seja, uma nova forma de pensamento e processo cultural que se diferencia tanto da primeira quanto da segunda:

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.
Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.
Tupi, or not tupi that is the question.¹⁰⁴

Como se pode constatar na peça, o grupo Oficina não entende a antropofagia somente no plano literário e cultural. Junto com Oswald de Andrade, os atores ambicionam mais. “A descida antropofágica não é uma revolução literária. Nem social. Nem política. Nem religiosa. Ela é tudo isso ao mesmo tempo”.¹⁰⁵ Com esse discurso nas veias tropicalistas, condenam a falsa cultura e a falsa moral do ocidente. A criação de *Os sertões* é uma investida contra os espiritualistas hipócritas, os metafísicos medíocres, os capitalistas urbanicidas e os nacionalistas de inspiração fascista. É uma recusa dos extremismos da política tanto da direita como da esquerda canônica. Sua posição é anárquica. É uma condenação a qualquer crença religiosa que não esteja focada no ser humano, em seus desejos físicos, em seus impulsos emocionais, em sua natureza biológica. O desejo de transformar todos os tabus em totens. Como diria Oswald de Andrade:

“A alegria é a prova dos nove.”¹⁰⁶

¹⁰⁴ ANDRADE, 1987, p. 358.

¹⁰⁵ (Revista nº 2 - *De Antropofagia*) Citação retirada de um artigo de Augusto de Campos sobre as revistas *De Antropofagias* (1922/1923) publicado no site: http://www.antropofagia.com.br/antropofagia/pt/artigos_01.html.

¹⁰⁶ ANDRADE, 1987, p. 353.

2.4 – O Homem II: “O Amor a reinventar”¹⁰⁷

*Apareceu no sertão do norte um indivíduo que se diz chamar Antônio Conselheiro e que exerce grande influência no espírito das classes populares servindo-se de seu exterior misterioso e costumes ascéticos, com que impõe à ignorância e à simplicidade. Deixou crescer a barba e cabelo sendo quase uma múmia. Acompanhado de professoras, vive a rezar e a dar conselhos às multidões que reúne onde lhe permitem os párocos; e, movendo sentimentos religiosos, vai arrebanhando o povo e guiando-o a seu gosto. Homem inteligente, mas sem cultura...*¹⁰⁸

O pensamento antropófago encontra uma profunda interpretação na peça *Os sertões* do Oficina. José Celso encontrou em uma obra anterior ao manifesto de Oswald de Andrade a semente do movimento modernista brasileiro que influenciaria as produções artísticas e intelectuais no Brasil. Euclides da Cunha, para José Celso, é um antropófago *avant la lettre*:

É o antropófago sem se saber, Euclides da Cunha: “O martírio do homem é o reflexo de tortura maior, mais ampla, abrangendo a economia geral da vida. Nasce do Martírio Secular da Terra.” Anunciou este Martírio soprado nos assovios da balística das guerras ao terrorismo, nas bombas suicidas, nos tsunamis, Katrinas, nas secas Amazônicas, carrapatos empestiados, febres aviárias, aftosas, que é filho da tentativa de catequização da espécie humana¹⁰⁹.

Na peça *O Homem II: da re-volta ao trans-homem*, Oswald de Andrade surge como personagem e simultaneamente sua foto aparece nos telões do teatro Oficina. Ele fala sobre a oposição complementar de Machado de Assis e Euclides da Cunha e suas importâncias para a literatura brasileira. No final se autoproclama como a anunciação de uma “mística do povo brasileiro”: o artista antropófago. E Euclides seria a esperança, a semente para o desenvolvimento desse pensamento.

OSWALD DE ANDRADE:
No pórtico de nossa Literatura
se agigantam os dois guias do nosso destino intelectual
— Euclides da Cunha e Machado de Assis.
São as coordenadas mestras de nossa existência literária.

¹⁰⁷ Fragmento do poema em prosa “Délíres I” de Arthur Rimbaud ouvido durante a peça e não incluído no roteiro. O trecho de Rimbaud é bem significativo: “Não amo as mulheres. O amor está para ser reinventado, sabe-se. Elas só conseguem desejar uma situação segura. A posição alcançada, coração e beleza são postos de lado: sobra apenas frio desdém, o alimento do casamento hoje! Ou então vejo mulheres com sinais de felicidade, que eu poderia ter transformado em boas camaradas, já devoradas por brutos, sensíveis como açougueiros...”

¹⁰⁸ Roteiro *O Homem II*. p. 16. (Em cena aparece uma tabuleta com o nome: Rio de Janeiro – Rua do Ouvidor: Euclides da Cunha Filho está aprendendo a ler e pratica a leitura com essa notícia num bar para Euclides e Ana ouvirem, os pais o corrigem quando é necessário. Ao final, Euclides toma a folhinha do menino para ver a imagem de Antônio Conselheiro). O texto é retirado quase na íntegra do livro de Euclides da Cunha. Ver: CUNHA, 2002. pp. 269-270.

¹⁰⁹ <http://www2.uol.com.br/teatoficina/novosite/roteiros/geral/antropofagia.rtf> (site consultado 06/09/2006)

Fora de suas rotas nada de legítimo sairá de nossa capacidade criadora.
E que nos ensinam os mestres inegáveis?
O pessimismo de Machado é um pessimismo de classe.
Nele já existe o germe de toda uma sociedade condenada.
Em Euclides surge a esperança do povo,
a mística do povo,
a anunciação do povo brasileiro.
Oswald de Andrade!¹¹⁰

Em especial em *O Homem II: da re-volta ao trans-homem* a antropofagia se destaca com a força erótica e criadora que pulsa no sangue brasileiro. Dedicado à “criação de uma atitude heróica e anti-heróica dos que vão à luta e dizem – Adeus homem!”¹¹¹, a teatralização do segundo movimento da segunda parte de *Os sertões* seria o portal para a transcendência, o “rito de passagem” do homem re-voltado para o trans-homem, criador de outra possibilidade para a aventura humana na Terra.



(Antônio Conselheiro, ator José Celso em *O Homem II*: foto de Lenise Pinheiro)

Antônio Conselheiro atravessa o “portal metafísico” rumo a essa transformação. Realiza o “rito de passagem” em sua peregrinação nas paisagens desérticas da caatinga, a travessia do “sertão metafísico” de Guimarães Rosa em *O Grande Sertão: Veredas*¹¹²; e junto com todo o teatro, revive sua morte iniciática: um homem comum, que por amor, se transmuta em líder messiânico que acaba por organizar um regimento militar junto a uma legião de

¹¹⁰ Roteiro *O Homem II*. p. 61.

¹¹¹ Programa da segunda parte da peça, *O Homem II: da re-volta ao trans-homem*, Teatro Oficina Uzyna Uzona, 2006, p. 7.

¹¹² Ao longo de *Os sertões*, a dramaturgia faz constantes referências a esta obra de Guimarães Rosa. Em diversas cenas aparecem Riobaldo e Diadorim – personagens de *O Grande Sertão: Veredas*, além de expressões icônicas como nonada, constantemente utilizadas por esses artistas antropófagos que a tudo deglutem para servir como leitura-concepção de uma obra outra.

sertanejos e que, a partir de raízes solidárias, no interior da Bahia, em mutirão, conseguiu recuperar a vitalidade de açudes, igrejas e cemitérios. A comunidade chegou a contar com 25 mil habitantes, sendo, na época, a segunda maior cidade baiana. Padres capuchinhos e autoridades do governo tentaram ‘diplomaticamente’ conter o ímpeto “anárquico-revolucionário” e dispersar o povo de Canudos. Os sertanejos desobedecem à ordem religiosa oficial e o Frei Evangelista amaldiçoa os canudenses em nome de Deus. A Cidade prepara-se para *A Luta*.

A peça nos abre outra leitura: Antônio Conselheiro é também José Celso: um jovem burguês formado em direito, que busca as vias do engajamento político pelo viés do teatro. Transmuta-se em um artista subversivo, insatisfeito com o papel do teatro na sociedade dos anos 1960-70. Atravessa o “portal metafísico” de sua realidade burguesa e se torna um trans-homem: dramaturgo-ator-poeta-músico que ocupa incontestavelmente um dos mais importantes papéis na vida artística de seu país e da dramaturgia mundial. Forma um grupo de teatro que conserva sua essência revolucionária ao longo de 50 anos de atuação. A partir também de raízes solidárias, no centro da cidade de São Paulo, bairro Bexiga, em mutirão, consegue recuperar a vitalidade do teat(r)o e de outras manifestações culturais da localidade. A comunidade artística e intelectual que o apóia é enorme. As gerações de atores que o acompanham e compartilham os mesmos objetivos foi e é numerosa. Atualmente, a companhia conta com aproximadamente 100 artistas comprometidos no mesmo propósito: a construção de um Teatro Estádio, planejado pela arquiteta Lina Bo Bardi, e de uma Universidade Antropofágica. Há mais de 30 anos, o grupo Oficina resiste bravamente à ocupação do território pelas forças capitalistas do GSS, que quer construir um shopping center no quarteirão do teatro Oficina inviabilizando o desenvolvimento desse projeto sociocultural arrojado. A peça *Os sertões* é uma resposta do grupo Oficina ao GSS, e também uma mensagem cifrada: a de que estão dispostos a lutar até o fim para a concretização desse sonho.

O Homem II inicia-se com todos os atores no centro do palco. Em breve eles serão divididos para encenar a luta entre as famílias Maciel e Araújo pela posse de terras e disputas de poder regado ao sangue de membros de sua estirpe.

CORO:
Luta de famílias
Temos predisposição fisiológica
às intermináveis Lutas de famílias
Somos herdeiros dos rancores e vinganças
De nossos avós.
Viemos,
pela lei fatal dos tempos

a fazer parte dos grandes fastos criminais do Ceará em uma guerra de famílias¹¹³.

Segue a cena da chacina contra a família dos Maciéis. Maria Chana (grávida de Antônio Maciel) e Helena conseguem fugir protegidas por Diadorim. Muitos morrem. O pai de Antônio Maciel, Vicente Mendes Maciel, por fingir-se de morto, consegue sobreviver e anuncia que vai abandonar a vingança da família: “Meu tio, / Eles são mais fracos que nós / Mas têm o poder do dinheiro / Eu abandono a tua vingança / Vou para a cidade / Meu filho nasceu em Quixeramobim” . Esta cena denuncia uma guerra desigual, onde a medida da justiça é o poder financeiro, não só uma referência à realidade vivida pelo Oficina frente ao GSS, como a todos os conflitos e guerras que foram e continuam sendo maquiavelicamente engendradas na política mundial.



(As famílias Maciel e Araújo, *O Homem II*: foto de Lenise Pinheiro)

Em cena simultânea, acontece o nascimento de Antônio Mendes Maciel. Sua infância é poupada de toda notícia da guerra que se desenrola entre as duas famílias no sertão,

¹¹³ Roteiro *O Homem II*. p. 1.

sustentada por três irmãos de Vicente Mendes Maciel: Helena Maciel “A Nêmesis da família”¹¹⁴, Miguel Carlos Maciel e mais uma irmã que o roteiro não cita o nome.

Em meio a livros e estudos acadêmicos, cresce Antônio Mendes Maciel e se torna um adolescente tímido e pacífico, alheio ao caráter intempestivo de seus ascendentes. Em uma cena chave, “atravessa o portal” para a vida adulta: um ator-mirim, que faz o personagem Antônio-criança, transfere um livro-caixa¹¹⁵ para o personagem Antônio-adulto. Este recebe seu destino nas mãos e cumpre seu primeiro “rito de passagem” rumo à fatalidade de sua história. Assume os negócios de sua família, um comércio deixado por seu pai, e cuida de suas irmãs até que cada uma delas se case. Neste momento, direciona-se ao público como um corifeu e conta sobre si mesmo:

ANTONIO ADULTO:
Adolescente tranquilo e tímido,
sem o entusiasmo feliz dos que seguem as primeiras escalas da vida;
retraído,
avesso à troça,
raro deixando a casa de negócio do pai,
em Quixeramobim,
de todo entregue aos misteres de caixeiro consciencioso,
deixando passar e desaparecer vazia a quadra triunfal dos meus vinte anos¹¹⁶.

Esta peça narra basicamente a vida de Antônio Conselheiro e a construção de Canudos, tal qual é contada no livro de Euclides da Cunha na parte “O Homem”: seguem as cenas da morte de seu pai com um ataque do coração, o casamento de suas três irmãs e, por fim, seu casamento com Brasilina. O Amor é o tema que perpassa todos os episódios que acontecem como se fossem prenúncios do inevitável destino: seu nome marcado na História como um líder fanático, messiânico e monarquista, que construiu Canudos como ato de subversão às leis da recém proclamada República, dando início a uma das guerras civis mais sangrentas do país.

¹¹⁴ Nêmesis: deusa grega, filha de Nix (a noite). Foi considerada como a deusa da ética, da vingança e da justiça divina. Aparece no mito de Narciso como a deusa que atende aos pedidos das jovens desprezadas por ele levando-o a olhar seu próprio reflexo na água e cumprindo, assim, o destino anunciado pelo oráculo. Nêmesis é também chamada de “A Inevitável”. Atualmente, o termo Nêmesis é usado para descrever o pior inimigo de uma pessoa. Essa referência a Nêmesis na fala de Helena leva o espectador atento aos pequenos detalhes a fazer uma leitura mais profunda da construção dessa personagem. Através dos mitos, a personalidade, o caráter e a imagem forte de Helena podem ser mais bem interpretados pelo público, à sua maneira e sensibilidade. Essa leitura profunda só acontece ao espectador conhecedor desses mitos e atentos às inferências ligeiras que são ditas pelos atores em cena.

¹¹⁵ Espécie de livro que contém o registro de todos os recebimentos e pagamentos efetuados por um profissional autônomo ou liberal. No caso da peça, o livro simboliza a passagem de Antônio Maciel da infância para a vida adulta ao assumir o comércio do pai após sua morte.

¹¹⁶ Roteiro *O Homem II*. p. 6.

As cenas que dão continuidade à narrativa do casamento acontecem de forma bastante dinâmica. São apresentadas ao público as diversas traições de sua esposa e as constantes cobranças sociais (Família e Coro: Mata!¹¹⁷) para que a defesa de sua honra fosse feita. Antônio se nega a qualquer ato de brutalidade, escolhendo sempre mudar de cidade para proteger o seu amor. Aparecem letreiros suspensos por atores apontando os nomes das cidades pelas quais o casal peregrinou (Sobral, Ipu etc.).



(Brasilina acompanhando seu marido para outra cidade, em *O Homem II*: foto de Lenise Pinheiro)

Chega então a ocasião em que Brasilina decide abandonar Antônio e foge com um sargento do exército. Essa cena é apresentada de forma muito burlesca e com uma dosagem aguda de sátira, uma versão bem própria da linguagem poético-cômica do grupo Oficina: Brasilina e Antônio recebem dos ares (o roteiro indica que é um avião que entrega a encomenda e que o casal está fazendo tráfico de drogas) uma mala e um cigarro de maconha. Aparece um sargento do exército e faz a “batida”, confisca o baseado e Brasilina, movida por uma paixão avassaladora, pega o tijolo do tráfico que tem na mala, coloca-o sobre o sexo, toma de volta o baseado, acende e fuma-o com o sargento. Beijam-se com muito tesão. Tudo isso acontece sob o olhar de Antônio Maciel petrificado. Este recebe como presente de consolação o resto do baseado fumado pelos amantes. Brasilina foge com o sargento, abandonando Antônio, que se despede dos dois com um aceno em estado de choque (lembrando os enredos do Pierrot, Arlequim e Colombina na *Commedia dell’Arte*). Antônio se dirige ao público e diz:

¹¹⁷ Roteiro *O Homem II*. p. 8.

Fulminado de vergonha,
procuro o recesso dos sertões,
paragens desconhecidas,
onde não saibam o meu nome;
o abrigo da absoluta obscuridade¹¹⁸.

O casamento com Brasilina é mais um ponto importante dessa peça e o tema que discorre a partir dela é o Amor (!) com toda a sua carga de paixão, de tesão e erotismo. O grupo Oficina encena a análise que Roberto Ventura¹¹⁹ já havia desenvolvido sobre as biografias de Euclides da Cunha e Antônio Conselheiro: a correspondência entre os dois triângulos amorosos: o de Antônio Maciel, Brasilina e o sargento do exército; e o de Euclides, Ana e Dilermando.



(O Circo, crianças do Projeto Bixigão em *O Homem II*: foto de Lenise Pinheiro)

Na fuga, Antônio Mendes Maciel depara-se com um circo que está sendo armado. Uma apresentadora anuncia o início do espetáculo com as “batidas de Molière” (referência indicada pelo roteiro). Entram em cena artistas adultos, adolescentes e crianças: palhaços, cuspidores de fogo, bailarinas. Um tapete é estendido no palco para a entrada dos acrobatas que executam saltos mortais. Moças sensuais dançam rumba. Homens musculosos (os fortões, como diz o roteiro) carregam com dificuldade um peso enorme. Um garoto ator entra desprezioso em cena e levanta o peso sem dificuldades dando um desfecho hilário ao

¹¹⁸ Roteiro *O Homem II*. p. 9.

¹¹⁹ Em texto introdutório para *Os sertões* na coleção “Intérpretes do Brasil”. Roberto Ventura foi um dos interlocutores do Oficina durante a preparação da peça, onde os atores faziam leituras coletivas do livro e estudavam os textos teóricos.

revelar o embuste dos fortões. É formada uma pirâmide humana no final e todos saem num colorido e animado desfile¹²⁰.

Em seguida, forma-se o tema circense da ópera de Antônio Maciel. O roteiro elucida que a lenda de Antônio Mendes Maciel como assassino de sua mãe e esposa é também uma referência à tragédia de Euclides, Ana, o filho e Dilermando. Antônio Maciel é encontrado pelos artistas da trupe que o colocam na posição de espectador junto à família Cunha e Dilermando para o ensejo de suas histórias. Ambas se transformaram em mitos trágicos dentro do imaginário popular. Tambores ressoam para aumentar o suspense. O piano dá seu toque romanesco. E é anunciado o tema da peça circense: “A paixão de Antônio Maciel”:

APRESENTADORA:

Hoje, nesta noite tão especial

O Circo teatro de Estádio Oficina conta com presenças ilustres na plateia:

O escritor Euclides da Cunha e sua mulher Ana!

Também está presente o oficial Dilermando de Assis!

Nesta noite temos a honra de apresentar:

A Paixão de Antônio Maciel!

Antônio Maciel!?

Esta noite o espetáculo é dedicado ao senhor!¹²¹



(O Circo, Apresentadora, atriz Célia Nascimento, em *O Homem II*: foto de Luis Ushirobira)

A cena se desenvolve no clima da farsa. Segundo Pavis, as farsas eram intercaladas nos mistérios medievais, criando assim um momento de relaxamento e de riso¹²². Nos intervalos entre uma peça e outra, um ato e outro, colocava-se uma farsa para manter a

¹²⁰ Ana Guilhermina, uma das atrizes destaque do grupo Oficina, me relatou, em uma conversa informal antes do espetáculo, que essa cena foi montada junto com as crianças do projeto Bixigão. Contou da euforia deles em fazerem parte da construção da peça. Outros espetáculos são assim construídos, coletivamente, em um constante *work in progress* a cada montagem.

¹²¹ Roteiro *O Homem II*. p. 9.

¹²² PAVIS, 2007, p. 164.

atenção do público. É a pausa profana no meio do sagrado. “A etimologia da palavra *farsa* — relata Pavis — o alimento temperado que serve para rechear uma carne — indica o caráter de corpo estranho desse tipo de alimento espiritual no interior da arte dramática”¹²³. O citado Molière foi um dos dramaturgos que melhor soube reinventar essa pequena peça cômica, incluindo-a em suas comédias de diversas maneiras. O grupo Oficina se vale da mesma técnica: engendra um teatro dentro do teatro ao incluir uma pequena farsa, claro que à sua própria maneira, no espetáculo *O Homem II*.

A farsa é uma linguagem estranha dentre as artes. Difere da comédia (gênero teatral) e da sátira (forma poética) justamente por não se preocupar com a verossimilhança, nem se pretende ao questionamento da moral e dos valores sociais, apesar de apresentá-los de forma burlesca ao expor em cena toda a hipocrisia que os toca. Porém, não o faz para atingir o senso crítico do público. Seu objetivo é simplesmente fazer rir. A linguagem corporal é a mimese e exige um altíssimo manejo físico dos atores e domínio da técnica para expor toda a sua teatralidade. Vale-se de recursos estéticos básicos para desenvolver tal linguagem: assunto abordado de forma rápida, ininterrupta — sem deixar espaço para o espectador fazer análises psicológicas mais profundas; gestos exagerados e a teatralidade elevada à potência máxima para deixar claro que o que se vê é puro teatro; constrói personagens estereotipados dentro de situações inverossímeis; trata de assuntos que fazem parte do conhecimento comum entre as pessoas, automatizando o entendimento das cenas.

É possível definir a farsa em oposição à fábula literária, na medida em que a primeira, ao contrário desta, apresenta o que se pode denominar uma falsa moral. Considerada como um gênero do “mau gosto” pelos antigos, a farsa é rebelde por natureza. Aí está a adequação de sua linguagem ao teatro Oficina. Extremamente popular, não se deixa dominar pela ordem social e nem pelos gêneros nobres do teatro: a tragédia, o drama e a comédia. Constantemente José Celso fala em *Tragycomédiaorgya*¹²⁴, revolucionando e mesclando esses gêneros. Este conceito subverte os poderes morais ou políticos, os tabus sexuais e o racionalismo asséptico e, por sua vez, está diretamente associada ao cômico, ao grotesco, ao riso fácil e desmedido, mas também às pulsões do corpo, às paixões humanas e ao cotidiano. No caso de “A paixão de Antônio Maciel”, os personagens são: Antoninho, Cleopátria (a mãe), Jurema-Brasilina (a esposa), Boffo (o amante) e a janela. Os personagens masculinos são atuados por mulheres e os femininos por homens agravando a burla da situação. O “Coro do circo” ocupa um importante papel de mediador entre o enredo — o mito de Antônio Conselheiro criado pelo

¹²³ PAVIS, 2007, p. 164.

¹²⁴ Desenvolvo teoricamente esse conceito prático de José Celso no terceiro capítulo desta dissertação.

povo — e o público do qual fazem parte a família Cunha e Antônio ainda Mendes Maciel. Meninas apresentadoras fazem o papel de narradoras e as cenas baseiam-se mais nos gestos do que no diálogo entre os personagens. A trilha sonora é a do filme *A força do destino*, de 1982, drama que levou um enorme público aos cinemas. E a farsa, em todos os sentidos da palavra, acontece:

MENINAS APRESENTADORAS

Cleopátria, a mãe.
Jurema-Brasilina, a mulher
Boffo, o amante
Antoninho, o marido
e a Janela.
Uma lenda arrepiadora!
(MÚSICA)
Contavam que a mãe,
desadorando a nora,
imaginara perdê-la.

MÃE

Não posso calar, tenho sofrido
Mas você, está sendo traído...

ANTONINHO

Não acredito. Então Prova!

MÃE

Já.
Fantasia uma viagem
Mas não vás
tu ficarás,

JUREMA BRASILINA

Uma calúnia!

MÃE

À noite verás um homem,

JUREMA BRASILINA

Um venticello!

MÃE

invadir pela janela
o sedutor que o desonra
no faro dessa cadela.

ANTONINHO

(Dúvidas, olha para um lado e outro).
Aceito o alvitre.¹²⁵

¹²⁵ Roteiro *O Homem II*. p. 9-10. Este último verso é a tradução de uma fala de Zerbinette, uma das personagens de Molière. “J’accepte la proposition”, ela diz na peça *Les fourberies de Scapin* [As malandragens de Escapino].



(A paixão de Antônio Maciel, em *O Homem II*: foto de Lenise Pinheiro)

Antoninho se despede de Jurema-Brasilina e simula a viagem. Em seguida agacha-se como num ato de esconder-se. Um vulto negro e mascarado (o suposto amante) aproxima-se da janela (encenada por uma atriz que está ajoelhada e com os braços em arco suspenso à altura da cabeça) e pulando-a penetra no interior da casa de Antoninho. Este, furioso de ciúmes, o fulmina com um tiro certeiro, dirige-se à Jurema-Brasilina e a mata também, ainda no leito. A esposa dá seu último depoimento: “Morro sem confissão!”. Volta para reconhecer o homem que matou. Ao abrir a camisa do morto, dois seios saltam do corpo de forma hilária. Antoninho, em desespero, exclama com horror: “Mãe?... Mãe!”. Neste momento o verdadeiro amante entra pela janela e pergunta repetidas vezes: “O que os meus olhos veem?...” É a janela quem responde: “Eu janela / Só vejo o amor...”. Antoninho termina a cena chorando abraçado às pernas do amante de sua esposa. Por fim, se levanta e diz: “Mato a família no teatro / e vou para o deserto”¹²⁶.

Volto a consultar o *Dicionário* de Pavis. Segundo o crítico, o teatro dentro do teatro é um “tipo de peça ou de representação que tem por assunto a representação de uma peça de teatro: o público externo assiste a uma representação no interior da qual um público de atores também assiste a uma representação”¹²⁷.

Esse recurso, de construir uma farsa dentro do épico *Os sertões*, responde a uma necessidade do grupo em desdobrar a teatralidade e, ampliando o sentido de ilusão, revelar a

¹²⁶ Roteiro *O Homem II*. p. 10-11.

¹²⁷ PAVIS, 2007, p. 385.

ilusão da “realidade”. À medida que os atores encenam a farsa, levam a plateia do espetáculo maior a assistir também a um espetáculo interno e aos atores interpretando o papel de espectadores de si mesmos. É o que Pavis chama de “metacomunicação” — a comunicação que tem como objetivo a própria comunicação entre os personagens e também destes com o público — e “metacrítica” — o teatro fazendo teatro de forma sistemática e autoconsciente, com a autonomia no manejo de sua linguagem teatral e uma maior possibilidade não só de construir um metateatro¹²⁸, como também o de estabelecer uma reflexão sobre arte e vida: o mundo é um palco no qual todos nós estamos atuando, o *Theatrum mundi* de Calderón de la Barca¹²⁹. É no teatro que a máscara cai, mostrando a realidade tal qual é, violenta e assustadora, como a imagem de uma Medusa. A arte então seria o espelho pelo qual veríamos o reflexo dessa realidade, o escudo polido de Perseu para que não nos tornemos estátuas de pedra.

Nietzsche¹³⁰ seria talvez o filósofo mais adequado, para explicar esse aspecto meta-teatral em *Os sertões* — dada a ênfase sobre a sua influência nos relatos autobiográficos de José Celso. Em *A Gaia Ciência*, ele apresenta o seguinte aforismo:

Apenas os artistas, especialmente os do teatro, dotaram os homens de olhos e ouvidos para ver e ouvir com algum prazer o que cada um é, o que cada um experimenta e o que quer; apenas eles nos ensinaram a estimar o herói escondido em todos os seres cotidianos, e também a arte de olhar a si mesmo como herói, à distância e como que simplificado e transfigurado — a arte de se 'pôr em cena' para si mesmo. Somente assim podemos lidar com alguns vis detalhes em nós! Sem tal arte, seríamos tão-só primeiro plano e viveríamos inteiramente sob o encanto da ótica que faz o mais próximo e o mais vulgar parecer imensamente grande, a realidade mesma.¹³¹

Antônio Maciel, espectador, vê-se a si mesmo em cena, através do espelho de sua história mitificada à moda populacho. Esse reconhecimento, em um primeiro instante, torna-se insuportável e ele se levanta da plateia com o semblante muito assustado e foge pedindo luz — é o horror que a imagem da Medusa (essa realidade: a de sua história na boca do povo)

¹²⁸ PAVIS, 2007, p. 240. Metateatro: “Teatro cuja problemática é centrada no teatro que ‘fala’, portanto, de si mesmo, se ‘auto-representa’”.

¹²⁹ Calderón de la Barca, dramaturgo do *siglo de oro español*, escreveu o auto-sacramental: *O Grande Teatro do Mundo*. Esta peça faz parte da rica tradição literária que configura o tópico do *Theatrum Mundi*, ou “metáfora da vida como teatro”, que Ernest Curtius magistralmente sintetizou. Instaura um jogo espetacular: a ideia do teatro como representação do mundo, ficção da ficção.

¹³⁰ José Celso se apropria de forma antropofágica de muitas referências filosóficas e teorias teatrais que geram elementos de discussão polêmica entre muitos acadêmicos. Para este dramaturgo, pouco importa a contradição que existe ao se inspirar em Nietzsche, um filósofo antimetafísico, ao mesmo tempo em que fala de um teatro ritualístico, sacralizado e, por isso, metafísico, influências estéticas de Artaud. Sua maior característica é seu caráter antropofágico no qual a tudo deglute para transformar em arte o poder de apropriação de tudo o que julgue necessário ao decidir nutrir o seu campo de criação com liberdade.

¹³¹ NIETZSCHE, 2007, p. 106, §78.

pode provocar. A música da “ópera de carnaval” se esvai lentamente dando lugar à sonoplastia do deserto. Reaparece em cena Antônio, agora se transfigurando em Conselheiro. Deixa a carcaça de seu corpo com órgãos no palco para (re)voltar-se em um corpo sem órgãos¹³²: seu “eu” estendido ao deserto da caatinga, o corpo sem limites de poder para o Amor. É a sua segunda “passagem pelo portal metafísico”: a arte de tornar-se o que se é. Seria, pois, a fórmula máxima da afirmação total de existência que o grupo preconiza: “vir a ser sendo”. Sobre o corpo nu do artista são projetadas várias intempéries do tempo e do espaço: “fogo, espinhos, folhas urticantes, ventos, tempestades de areia, pedras, água, gelo, bombas, divisões celulares, neurônios”. O roteiro indica uma Oficina Uzyna de corpos forjando o homem: “aço-fogo-água-frio-calor-sede-fome-gozos-sono-sonhos”¹³³. E as imagens projetadas sobre o corpo ainda jovem de Antônio Maciel discorrem sensações e significados alucinantes em quem assiste: toca o “Blues Uzyna Uzona” e Antônio se contorce ao som das batidas do aço nas forjas. A bigorna — símbolo do grupo Oficina — é o instrumento que modula as transmutações de estados físicos e cósmicos de Antônio Conselheiro e de quem se aventura por suas passarelas atuar.



(A farândola de Antônio Dioniso Conselheiro em *O Homem II*, foto de Luis Ushirobira)

De acordo com Nietzsche essa transmutação diante do objeto de arte revela a “lei fundamental de nosso ser”, e a comparação que se pode estabelecer entre arte e vida é o que revela a nossa individualidade. Nietzsche quer que o indivíduo faça de sua vida uma obra de

¹³² Alusão ao “corpo sem órgãos” de Artaud. O grupo Oficina se refere constantemente a este corpo sendo tanto o do artista como o do Teat(r)o.

¹³³ Roteiro *O Homem II*, p. 11.

arte. Tornar-se um “espírito livre” seria talvez isso: ter o poder de conceber esteticamente a si mesmo e ao mundo.

*O que devemos aprender com os artistas? (...) ainda mais os artistas que permanentemente se dedicam a tais invenções e artifícios [artes cênicas]. Afastamo-nos das coisas até que não mais vejamos muita coisa delas e nosso olhar tenha de lhes juntar muita coisa para vê-las ainda — ou ver as coisas de soslaio e como que em recorte — ou dispô-las de forma tal que elas encubram parcialmente umas às outras e permitam somente vislumbres em perspectivas — ou contemplá-las por um vidro colorido ou à luz do poente — tudo isso temos de aprender com os artistas, e no restante ser mais sábios do que eles. Pois neles esta sutil capacidade termina, normalmente, onde termina a arte e começa a vida; nós, no entanto, queremos ser os poetas-autores de nossas vidas, principiando pelas coisas mínimas e cotidianas.*¹³⁴

Antônio Conselheiro é o personagem chave de toda esta peça. José Celso incorporado nesse messias-zaratustra¹³⁵ sertanejo revela-se um “performer” habilidoso. Realiza a façanha vocal e gestual opondo-se a uma simples interpretação ou à representação mimética do papel — característica elementar da *Performance Art*. Em cena, fala e age a partir de um *eu sem máscaras* e, como ser indivisível, fala diretamente ao público, sem a mediação do personagem. Realiza a encenação de si mesmo, e não faz simplesmente o papel do *outro*. Existe, como elemento básico, neste personagem uma exploração de espaço e tempo através de deslocamentos da percepção. Ele é, de uma só vez, Antônio Conselheiro, José Celso, também Dioniso¹³⁶, tal qual a divina trindade agora desmistificada.

A arte de ver a si mesmo e ao mundo através de reflexos, de se pôr a si mesmo e às coisas em um plano geral, seria o primeiro momento de Antônio Maciel assistindo à sua própria mitificação num palco de circo. José Celso também experimenta esse gosto *agridoce* de ter-se tornado um mito na cultura e na política do Brasil. O segundo momento seria o retiro para a transfiguração de seu Ser, não para a volta de um suposto eu verdadeiro e original, nem o desmascaramento dos obstáculos fictícios que travam a cultura do eu. Esse eu, forjado na Uzyna de corpos, seria o “eu” criado e criativo, uma construção, um cultivo de si mesmo permanentemente. Antônio Maciel se retira para o deserto como um homem envergonhado e volta como um líder sertanejo. José Celso apresenta Antônio Conselheiro nessa tarefa de se

¹³⁴ NIETZSCHE, 2007, p. 202, §299. (grifo do autor)

¹³⁵ Zaratustra, o personagem nietzscheano, tem em comum com o Conselheiro haver-se isolado por anos em local deserto até ter a revelação de que sua sabedoria de nada vale se não servir ao homem. “Falei de amor! Trago uma dádiva aos homens”, ele afirma no começo de *Assim falava Zaratustra* (Nietzsche, sd, p. 8.)

¹³⁶ Essa referência a Dioniso fica mais clara a partir do momento que Antônio Conselheiro/José Celso, recebe de presente da Mãe-Terra, Ana, a coroa de hera. As referências se multiplicam ao longo deste espetáculo, como por exemplo, a saída do Conselheiro da prisão, alusão à saída mágica de Dioniso do cárcere decretado por Penteu. A Farândola dos fiéis corresponde ao séquito de Dioniso e essa alusão é colocada de forma bem clara, por meio do figurino e outros signos, aos espectadores.

tornar sem cessar o que se é, de ser mestre e escultor de si mesmo para enfrentar o sofrimento do mundo: aqui se acrescenta algo, ali se suprime outro tanto, enfim, aplica-se longa prática e ciência no trabalho de tornar-se a cada dia: eis o que Nietzsche diz sobre o que devemos aprender com os artistas: “Eu lhes digo: é necessário possuir um caos dentro de si para dar à luz uma estrela brilhante”¹³⁷.

E o rito acontece. Dois Antônio no palco: Antônio Maciel (adulto) e Antônio Conselheiro (forjado aos moldes da caatinga), ambos vestidos de um camisolão *blue jeans*. Não estabelecem necessariamente um diálogo, falam em ressonância de vozes para o público. Contam de si. O coro reaparece como a voz do sertanejo contando sobre o seu herói. Neste ato solene, Antônio Conselheiro recebe um colar de Ogum¹³⁸ com dentes de um índio antropófago, uma cruz e uma coroa de hera. Todos os signos passíveis de leitura fácil e espontânea, tanto pensando em José Celso quanto em Antônio Conselheiro. Ogum, trabalho e guerra, forja sua própria arma; antropofagia, veia cultural e étnica, identidade brasileira; cruz, formação católico-cristã, força religiosa aguda na vida dos dois personagens e coroa de hera (feita de folhas e ramos de videira), signo de Dioniso, o deus do teatro, da orgia, do amor e do vinho.

Antônio vai pelo sertão realizando pequenas melhorias comunitárias em cada lugar que passa. O povo sertanejo começa a cuidar de seu bem-estar, oferecendo água, comida, lugar de repouso. Ganha de uma menina um chapéu de abas largas, para proteger-se do sol, e do filho de Euclides um livro, pena e tinteiro para escrever suas profecias. Um sertanejo mostra-lhe uma maquete do Teatro Estádio — a Canudos do Oficina. Antônio começa a ser seguido por uma Farândola de fiéis. De início, tenta dispersá-los, mas aos poucos vai se acostumando à companhia deles e cantam em cena juntos no compasso do deserto. É preso por policiais e levado a julgamento pelo crime que supostamente cometera: assassinato de sua mãe e esposa — o mito tomado como verdade. Pelas ruas de Salvador é insultado por

¹³⁷ Nietzsche, sd, p.13.

¹³⁸ Ogum (em yoruba: Ògún) é, na mitologia yoruba, o orixá ferreiro, senhor dos metais. O próprio Ogum forjava suas ferramentas, tanto para a caça, como para a agricultura, e para a guerra. Na África seu culto é restrito aos homens. Ogum é considerado o primeiro dos orixás a descer do Orun (o céu), para o Aiye (a Terra), após a criação, um dos semideuses visando uma futura vida humana. Em comemoração a tal acontecimento, um de seus vários nomes é Oriki ou Osin Imole, que significa o "primeiro orixá a vir para a Terra" (...). No Candomblé Ogum é o Orixá ferreiro dono de todos os caminhos e encruzilhadas junto com seu irmão Exu, também é tido como irmão de Oxossi e uma ligação muito forte com Oxaguian de quem é inseparável, aparece como o Senhor das guerras e demandas, suas cores são Azul cobalto e o verde e na Umbanda sua cor é o vermelho. Na tradição religiosa afro-brasileira Candomblé, Ogum (como é conhecida essa divindade yorubá no idioma português) é frequentemente identificado com São Jorge. Isto acontece, por exemplo, no estado do Rio Grande do Sul. No entanto, Ogum também pode ser representado por São Sebastião, como frequentemente é feito na região nordeste do Brasil, por exemplo, na Bahia. Oficialmente, São Sebastião é o padroeiro da cidade do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ogum>.

moradores. Comprovada a sua inocência, volta ao sertão e arrebanha cada vez mais fiéis. Começa a dar sermões cheios de profecias apocalípticas e discursos contra a República. Cresce a preocupação das autoridades e da igreja sobre a influência de Antônio Conselheiro sobre o povo:

ARCEBISPO DA BAHIA

(Quase engolido pelo mar, ao GOVERNADOR DA BAHIA.)

Contenha o indivíduo Antônio Vicente Mendes Maciel que, pregando doutrinas subversivas,
faz um grande mal à religião e ao Estado,
distraindo o povo de suas obrigações
e arrastando-o após si,
procurando convencer de que é Espírito-Santo,

GOVERNADOR DA BAHIA (em pânico)

O maluco já está no litoral,
próximo à Bahia,
e em direção a essa capital
e convence o povo a mergulhar com seu grupo
em todas as praias porque,
segundo dizem,

FARÂNDOLA DE FIÉIS

é preciso provar todas as ondas!¹³⁹

Alguns fatos históricos também são encenados e intercalados à história de Canudos. Em uma dessas cenas, aparece o governador da Bahia fazendo um pedido a José Bonifácio: “Peço um lugar / para o tresloucado Antônio Conselheiro / no hospício de alienados do Rio”. Como resposta: “Não há vagas. / O Cortejo Imperial ocupou todas / com os convidados para a festa da abolição”. Aparece a projeção nos telões anunciando: “Abolitura da Escravidão”. O título já reforça o tom satírico¹⁴⁰. Entra o cortejo ao som do Hino da Independência: D. Pedro II; Sir Jones (não poderia faltar um inglês); a Princesa Isabel que, acorrentada a escravos, puxa-os com grande esforço¹⁴¹; junto está um preto velho e, por último, o feitor estalando seu chicote. Entra um negro muito sensual e acende um baseado, “passa a bola” para a princesa

¹³⁹ Roteiro *O Homem II*. p. 24.

¹⁴⁰ Emprego aqui o termo sátira como composição poética que ataca de forma incisiva ou ridiculariza os vícios e as imperfeições de um fato social e/ou político. Este aspecto poético é interessante, pois toda a linguagem verbal da peça *Os sertões* é composta em versos, estejam eles em forma de músicas e canções populares, ou ditirambos, sátiras, quadrinhas, aforismos etc.

¹⁴¹ A cena alude à teoria de que a monarquia brasileira não seria possível sem o regime escravocrata, ao mesmo tempo este se torna insustentável para a manutenção de qualquer regime político naquela época. A abolição da escravatura não foi uma revolução humanista, mas uma resposta às exigências de um capitalismo que crescia demandando mão-de-obra remunerada, para fazer girar as mercadorias dos países que estavam em plena revolução industrial. Esta cena desmistifica todo o imaginário histórico que atravessou o séc. XX chegando até os dias de hoje.

junto com uma caneta dourada: é o ato solene para sancionar a lei Áurea. O roteiro indica que a cena acontece em um palco do Poder¹⁴²:

PRINCESA ISABEL
(Enfeitada com camélias brancas, símbolo da abolição.)
É decretada extinta,
desde a data desta lei,
a escravidão no Brasil¹⁴³.

As correntes dos escravos atrelados à monarquia caem por terra. O feitor sádico estala novamente seu chicote com ódio, agora contra as paredes do teatro. Escuta-se ovações à princesa. Todos cantam em coro o “Hino da Independência”.



(Abolitura da Escravidão, atriz Luciana Domschke em *O Homem II*: foto de Ana Rojas)

A cena apresenta outra leitura do hino. Uma outra história do Brasil parece estar ali sendo contada sem os chavões e sofismas da historiografia, nem a bajulação da arte romântica. Através de um quadro cômico, a ilusão da realidade é revelada e o teatro da crueldade dá os seus tons cáusticos. O teatro seria então a válvula reguladora que não adquire o equilíbrio supremo da cura social sem a destruição. Torna-se necessário a negação da vida tal como nos fizeram acreditar. De acordo com Artaud, o teatro, assim como a peste,

¹⁴² Roteiro *O Homem II*. p. 24.

¹⁴³ Roteiro *O Homem II*. p. 25.

desenreda o próprio enredo da História, libera as forças da revolução, faz cair as máscaras sociais, desencadeia outras leituras e manifestações políticas “e se essas forças são negras, a culpa não é da peste ou do teatro, mas da vida”:

Ele [o teatro] convida o espírito a um delírio que exalta suas energias; e para terminar pode-se observar que, do ponto-de-vista humano, a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; sacode a inércia asfíxiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e, revelando para coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta, convida-as a assumir diante do destino uma atitude heróica e superior que, sem isso, nunca assumiriam¹⁴⁴.

O que fazer quando a peste é a própria formação cultural baseada em tradições caducas? Como agir quando ela ataca a vitalidade do corpo e retarda o desenvolvimento psicoemocional de toda uma sociedade? Como evitar esse mal social que agride a saúde psíquica e biológica das pessoas de todas as épocas desde os tempos remotos? Qual seria a profilaxia para a peste da culpa, da guerra, do crime, da fome, do capitalismo, da abstinência sexual, tudo em acordo com as leis dos bons costumes? Em *Os sertões*, é possível ler o diagnóstico da doença social e visionar o caminho da cura: o Amor a reinventar!

O tema da sexualidade é o tabu que o Oficina toca para vislumbrar as respostas a estas questões. E para o grupo, liberdade sexual é um ato político. Assim como Artaud, José Celso crê no teatro como um “remédio contra a apatia social e sexual” da sociedade. Já falei aqui de teóricos e dramaturgos do teatro que influenciaram a arte do Oficina. Já mencionei Nietzsche como o filósofo que dialoga com o pensamento e a estética teatral do grupo. Agora vou migrar, ainda que de maneira breve, para o campo da psicanálise para fundamentar um tema importante que permeia as cinco partes d’*Os sertões*, principalmente esta peça, *O Homem II: o Amor!*

Para aqueles que puderam assistir às cinco partes da peça, certamente ficou registrada na memória a reverente teatralização do livro de Euclides da Cunha: a riqueza detalhada da descrição d’*Os sertões* e a fidelidade aos fatos históricos ali narrados. O que não quer dizer, absolutamente, que houve apenas uma transferência da linguagem literária para a teatral. Eu prefiro o argumento de que houve nessa dramatização uma “leitura-concepção” do livro. Nesse épico há a genialidade de se conceber outra obra com a inserção de muitas outras que rodeiam o universo do Oficina (obras de Oswald de Andrade e *As Bacantes* em especial), sem perder o foco principal. José Celso e seu grupo armaram um Sertões apropriado à sua história

¹⁴⁴ ARTAUD, 2006, p. 29.

e mistificado nessa realidade. Não é mais o sertão geograficamente pensado, nem só aquele que Euclides da Cunha cantou. A partir de um vigor absurdamente inesgotável e uma inventividade elevada à potência das tragédias gregas, o Oficina concebe o seu próprio Sertão em meio a uma das maiores metrópoles do mundo: uma Canudos construída a partir de forças dionisíacas, imune às doenças da modernidade, um lugar onde o amor pode e deve ser livre, salvo de qualquer pretensão de dominação ou formas corrompidas de poder, uma terra onde “mana leite e mel”¹⁴⁵. A força comunitária revigorada, a individualidade garantida e o amor compartilhado. Em um discurso, que entremeia profecias apocalípticas e promessas de remissão, Antônio Conselheiro discursa sobre o Amor:

Estamos doentes dessa modernidade,
da paz podre,
da guerra incorruptível,
do compromisso covarde de todas essas virtudes modernas...
Abandonemos todos os haveres,
Todas as fortunas estão a pique da catástrofe
e é temeridade inútil conservá-las.
Não vamos abdicar das venturas mais fugazes.
Vamos fazer da vida um purgatório
entre o calor vermelho
dos baixos prazeres do inferno
e o azul gozoso dos céus;
O fim do juízo está aqui inflexível.
E o amor é livre
E grande demais
Para ser julgado por nós
Pobres mortais¹⁴⁶.

É o Amor que move montanhas. É por ele e a partir dele que podemos conceber o nosso eu e o nosso entorno em outra perspectiva, mais trans-humana, como salienta José Celso. Através de *Os sertões*, cada espectador é remetido a um re-encontro consigo e com o próximo, com a força individual e principalmente coletiva que busca uma outra vida esquecida dentro do sistema urbano que esteriliza toda e qualquer concepção de algo novo, mais vivo e compatível com os desejos de cada um. Agora, na eminência da construção de Canudos, os conselheiristas, despertados ainda que de forma inconsciente desse desejo de transformação, praticam o primeiro ato subversivo contra a República.

¹⁴⁵ Alusão que faço à Canaã, terra prometida ao povo de Deus, os judeus, guiado por Moisés. No caso do Oficina, a terra prometida aos filhos do deus Dioniso, os que entregam a sua vida à função de viver plenamente. Seguem os trechos bíblicos aos quais me refiro: “Portanto desci para livrá-lo da mão dos egípcios, e para fazê-lo subir daquela terra, a uma terra boa e larga, a uma terra que mana leite e mel”. (Êxodo 3:8) e “E contaram-lhe, e disseram: Fomos à terra a que nos enviaste; e verdadeiramente mana leite e mel, e este é o seu fruto”. (Números 13:27).

¹⁴⁶ Roteiro *O Homem II*. p. 21.

Depois do discurso sobre o Amor, os sertanejos, agora comandados por Antônio Dioniso Conselheiro, ficam sabendo que a República foi proclamada. O prefeito da cidade anuncia: “Em nome do Presidente da República, / declaro que o município de Bom Conselho, / acolhendo a Reforma Tributária, / passa a cobrar os seguintes impostos / nessas tábuas expostos” (Entram atores com tabuletas indicando as taxas. O Conselheiro e a Farândola apenas assistem à fixação das placas): “25% para comprar / 25% para transportar / 25% para expor / 25% para vender / 25% de lixo / e eu não cobre os 5% de ISS sobre bilheterias de teatro!”¹⁴⁷ (risos na plateia). O povo de Bom Conselho, ao ler as placas, se revolta e grita para que sejam queimadas. Os conselheiristas, incentivados por Antônio Conselheiro, aderem ao ato de sublevação e queimam as tabuletas de impostos fazendo uma fogueira no centro do palco. Sons de fogos de artifícios compõem a sonoplastia do clima tenso. Conquistam outros adeptos que seguem com eles o cortejo (neste ato, o público é incentivado a fazer parte). Ao fim da manifestação, João Abade, Pajeú e Norberto Cariri, jagunços armados, ajoelham-se diante de Conselheiro em sinal de reverência e se oferecem para acompanhar a Farândola a fim de defendê-la. Com certeza sofreriam represálias por este ato, precisariam de homens guerreiros que os defendessem, como os heróis das epopeias de Homero. Na cena seguinte, em Masseté (tabuleta mostra o nome da cidade), são atacados por polícias enviados pelo Governador da Bahia, que ficou sabendo do atentado contra a República em Bom Conselho. Os policiais mal-preparados não contam com a defesa dos jagunços e o já numeroso séquito que acompanha Conselheiro. Depois de um breve ataque com tiros, fogem amedrontados da resistência dos fiéis. Há alguns sertanejos mortos no palco. A Farândola enterra seus mortos e migra para uma fazenda abandonada às margens do Rio Vaza Barris chamada Canudos (saem). Na próxima cena, no centro do palco, três atores guardam a igreja de Nossa Senhora da Conceição (uma pequena pilha de tijolos representa a igreja), cada qual leva consigo um elemento, símbolos da desordem e do crime: a cachaça, o cachimbo feito com canudo-de-pito e a arma de fogo. Em breve, esses elementos, somados ao Amor, irão compor a essência misteriosa da nova Canudos Oficina. Esses personagens são chamados pelo roteiro de “Coro dos Pré-Canudos”:

CORO DOS PRÉ CANUDOS
Benvindos sejam,
À capuaba,
da laia da gente daqui,
que está armada até aos dentes,
gente que exclusivamente,

¹⁴⁷ Roteiro *O Homem II*. p. 34.

vive pra beber aguardente,
vive pra pitar cachimbos
cachimbos de Canudos,
Gente de jagunçagem,
Sem nenhum dinheiro
Mas com muita camaradagem¹⁴⁸.

Cumprimentam os recém-chegados e começam a construir a cidade. Batizam-na com o nome de Bello Monte. Um tronco de madeira é apresentado como o mastro da fundação e faz alusão a um imenso falo. Conselheiro diz: “Antonio Beato, / levanta o mastro da fundação: / Pau de Santo Antonio, / Ereção!”¹⁴⁹. Mulheres e homens passam a mão no ‘Pau de Santo Antônio’, indicam gestos obscenos e levam o santo para o altar. Brasileira, a mulher do antigo Antônio Maciel, se encontra no séquito. Havia chegado a Canudos maltrapilha, trazendo a faixa do “Amor” escorrendo entre as pernas, aquela que fora cortada da bandeira do Brasil na cena da Proclamação da República¹⁵⁰.

A corporeidade e a sexualidade são fatores decisivos na construção dessa “nova Canudos”. O mastro da fundação da cidade pode ser uma alusão a Príapo¹⁵¹(deus da fecundidade, disforme em sua aparência, uma aberração social), filho de Dioniso (deus da orgia e do vinho) com Afrodite (deusa do amor), em sincretismo com Santo Antônio (santo casamenteiro, extremamente afetivo às causas dos pobres e padroeiro do amor). A sensualidade está no gesto de carícia no “Pau de Santo Antônio” criando-se assim uma intimidade com a fundação da cidade e com o mito religioso que circunda o imaginário do sertanejo. Estendem a identidade pessoal e o equilíbrio emocional a uma autoestima solidificada em história e mito. Esses elementos são essenciais para a migração do individual ao coletivo, fator que gera o bem estar no homem em sua comunidade e cria uma identidade cultural dentro do ambiente onde se estabelece. O corpo sente, pensa e expressa esse desejo de fazer parte de um corpo maior. A sexualidade também é uma forma de expressão corporal, afeta o ser humano intimamente, de forma positiva ou negativa. Depende de crenças religiosas e valores morais inseridos em nós pela sociedade em que vivemos e também possui o desejo

¹⁴⁸ Roteiro *O Homem II*. p. 38.

¹⁴⁹ Roteiro *O Homem II*. p. 38.

¹⁵⁰ Esta cena foi descrita e analisada no primeiro capítulo deste trabalho.

¹⁵¹ Príapo é um deus conhecido por sua deformidade fálica e causa horror e repulsa por causa de sua libertinagem. Apresenta duas características fundamentais que o identificam: seu caráter agrário, deus das hortas, dos jardins e dos terrenos de cultivo; e seu caráter fálico, possui um enorme pênis ereto; ambos elevam-no a ocupar o lugar de deus da sexualidade e da fertilidade juntamente com seus pais Dioniso e Afrodite. Registros da mitologia grega contam sobre um ritual onde meninas virgens se sentavam em cima de um falo gigante esculpido que representava Príapo. Na cena da peça, o pau da fundação, acariciado por sertanejos, pode aludir ao desejo de amor compartilhado de Santo Antônio, o da fecundidade dos campos, que gera alimento, e da sexualidade, que gera o prazer orgástico.

de se completar no outro. Canudos poderia aqui ser vista como Príapo, deus-filho gerado com amor, orgia e ebriedade. Também uma aberração social com suas taperas deformes e seus labirintos de argila e sapê. Ao mesmo tempo fecundadora de um outro sonho de nação, mais livre e igualitária, terra “onde corre um rio de leite” e tem “barrancas de cuscuz de milho”. O Coro canta e dança a condição deformada de sua cidade, em liturgia caótica ocupam o espaço cênico, os atores abraçam as estruturas das arquibancadas em puro êxtase libidinoso:

As estradas que levam ao inferno
São fascinadamente traiçoeiras .
Canudos, imunda ante-sala do paraíso,
pobre peristilo dos céus,
Canudos
deve ser assim
Como é
— repugnante,
aterradora,
horrenda...
Líderes corruptos das seitas
Povo! Povo!
Todo aquele que quiser pecar precisa vir para Canudos
Em todos os outros lugares
tudo está contaminado e perdido
Aqui, porém, nem é preciso trabalhar,
é a terra da promessa,
onde corre um rio de leite
é a terra da promessa,
onde corre um rio de leite
e as barrancas são de cuscuz de milho.
E você pode cruzar o leito do Vaza-Barris seco,
ou empanzinado com as águas barrentas das enchentes,
E ver desaparecer a miragem feliz;
mas mantenha a sua fé¹⁵²

E as construções das taperas começam a compor a plasticidade da cena. Objetos se abrem, uma espécie de guarda-sol, revestidos por tecidos em tons cru e de terra vermelha com tiras esfarrapadas que modulam tetos e paredes das taperas. Esses objetos cobrem toda a extensão da pista Oficina. A paisagem que se forma, vista do alto das arquibancadas, “significa” a paisagem de Canudos descrita no livro de Euclides: “O arraial — ‘compacto’ como as cidades do Evangelho — completava a ilusão”¹⁵³. O público é convidado a passear dentre essas taperas dos conselheiristas e se descobre num labirinto. É hora de dormir, os atores cantam uma canção de uma seita religiosa, nem cristã, nem grega, nem africana, nem xamânica. A religião que cantam é mais do que sincretismo, ela é essencialmente mestiça:

¹⁵² Roteiro *O Homem II*. p. 51.

¹⁵³ CUNHA, 2002, p. 592.

DITIRAMBO BERCEUSE¹⁵⁴

Na furna amo,
no Oratório tosco,
clamo:
Manipansos, vodús,
Santo Antônios
na forma de exús,
brancos fetiches ainda crus
santa mal acabada,
imaginária atiça,
nossa religião mestiça...

BEATINHO (Com Conselheiro no Santuário)
Marias Santíssimas,
feias como megeras...

CORO

Beatinho nada sabes exageras.
São belas quimeras
imaginária atiça,
nossa religião mestiça...
imaginária atiça,
nossa religião mestiça...
Como o tempo passa rápido,
uma noite,
o sol já nasce no horizonte.
Feito ruínas, nasce velho, Bello Monte¹⁵⁵.

Ao abordar os temas de sexualidade e corporeidade em *Os sertões*, é imprescindível falar de Wilhelm Reich, autor de *A função do orgasmo*, obra que José Celso estudou e cujas práticas terapêuticas concretizou na Uzyna de corpos do grupo Oficina desde a concepção de *O Rei da Vela* e *Roda Viva* — como relata Ítala Nandi em seu livro *Teatro Oficina: onde a arte não dormia*¹⁵⁶. O trabalho do médico e psicanalista austríaco gira em torno da mente e do corpo como uma unidade, onde o prazer sexual, mais precisamente o orgasmo, tem o poder terapêutico de curar as patologias psicossociais do homem envolvido em guerras e sucessões de poder baseado na moral cristã e burguesa, cuja face extrema é o fascismo sádico.

No prefácio de sua obra, Reich afirma que abordar o tema "sexualidade" poderia soar ofensivo para a sociedade da época (meados da década de 1920). Décadas se passaram, a

¹⁵⁴ *Berceuse*, cantiga de ninar.

¹⁵⁵ Roteiro *O Homem II*. p. 40-41.

¹⁵⁶ Ítala Nandi é uma atriz que fez parte da fase de profissionalização do grupo Oficina, anos 60 e início dos 70, e escreveu uma autobiografia sobre essa época. Ela relata: “Os ensaios exaustivos de *Na Selva das Cidades* [Brecht] começaram em Curitiba, enquanto à noite apresentávamos *Galileu Galilei* [também de Brecht]. O livro de Eugênio Barba, *Em Busca de um Teatro Perdido*, nos acompanha como permanente fonte de pesquisa, juntamente com Wilhelm Reich, com quem vamos aprender a nos “desencourçar”. Este espetáculo [*Na Selva das Cidades*] tinha uma proposta importante: provocar uma outra revolução cultural no grupo e em cada um de nós: uma transformação que nos ajudasse a deixar para trás nosso bom-mocismo”. (NANDI, 1998, p. 213)

revolução cultural em torno da sexualidade aconteceu, mas será que a prática realmente mudou? Tocar no tabu da sexualidade, dentro d’*Os sertões* ainda causa constrangimento. Tocar o corpo do outro, mesmo considerando o Brasil um dos países mais afetivos do mundo, ainda é sinônimo de agressão. Deixar-se estar nu horroriza o pudor da mente¹⁵⁷. Talvez seja essa a proposta da peça: constranger para transformar, “agredir” a partir do afeto, desnudar-se da couraça de uma cínica moral e de dogmas perversos dos costumes. Transformar todos estes tabus em totens e libertar corpo e mente para a verdadeira revolução da mentalidade em outros paradigmas mais profundos e condizentes com os anseios libidinosos do ser humano. Estes desejos já anunciados em *Mistérios Gozosos* de Oswald de Andrade — peça que o Oficina estreou em 1982.

Ao abordar esse tema, segundo Reich, principalmente quando nos referimos à potência orgástica, deparamo-nos com questões derivadas no campo da psicologia, fisiologia, biologia e até da sociologia. Estas ciências também fazem parte d’*Os sertões* do Oficina. É só pensar em como ela ajudou a (trans)formar quem dela participou direta ou indiretamente, em como ajudou a cada um se repensar enquanto ser atuante em si, na própria vida e na sociedade. É como afirma José Celso: ler e encenar *Os sertões* é fazer uma universidade de prazeres, dada a riqueza de conhecimentos que o livro abrange e a forma como a montagem da peça estimulou os adolescentes do projeto Bixigão a voltar a estudar e a se redescobrirem enquanto seres desejantes:

O nosso grande público hoje é a juventude e o público popular, coisa que nunca sonhamos que íamos ter, e é por isso que já fazemos um teatro-estádio. E o fato de fazer *Os sertões* — duzentas pessoas leram durante dois meses o livro — propiciou uma universidade. Despertou nos jovens que estavam no Oficina e agora nas crianças do bairro, um interesse por estudo muito grande, porque *Os sertões* é um livro escrito em muitas linguagens. (...) Esse nome “Bixigão” foram as crianças que pegaram, e elas são herdeiras do teatro. Porque essas crianças fazem circo, fazem teatro, mas elas adoram falar o texto do Euclides da Cunha e falam magistralmente bem, às vezes melhor que adultos¹⁵⁸.

Essa potência orgástica, de acordo com Reich, faz parte da natureza humana, e obliterá-la, inibi-la, negá-la, seria o mesmo que arrancar das mãos do ser humano o seu potencial para a felicidade e o bem estar social. Para Reich, o homem só se liberta quando vivencia essa exigência biológica, ou seja, quando vive plenamente sua sexualidade. Na

¹⁵⁷ Em 2004, o grupo levou a Berlim o espetáculo que incluía apenas as três primeiras partes. Na ocasião, vários jornais alemães acusaram a companhia de atentado ao pudor. Não só por causa das cenas de nudez, mas também pelo assédio físico dos atores junto ao público.

¹⁵⁸ MARTINEZ CORRÊA, 2008, p.248.

Canudos Oficina, homens e mulheres têm esse direito ao amor livre, à livre manifestação de seus instintos sexuais, de seus desejos sociais alcançados a partir de seus desejos carnis. As crianças e jovens têm o direito à informação livre dos preceitos moralistas, à descoberta livre de sua libido e energia vital do sexo sem culpa. Essa Canudos nega a República, pois ela é sinônimo da luta da cultura contra a natureza; da moralidade contra o instinto; ou seja, a República é o reflexo de uma cultura patriarcal autoritária que “encouraja” o caráter humano contra a sua própria natureza interior e mantendo a miséria social que o rodeia.

O sertão do grupo Oficina traz a mesma história de todas as guerras, mas a partir de um outro ponto-de-vista: o de dentro para fora. Mostra o ser humano de uma forma visceral e orgânica ao apresentar as suas incapacidades psíquicas como consequências do caos sexual e social do homem na sociedade e, assim, desvela os mecanismos de poder do homem sobre homem. São as denotações de Reich, tão bem entendidas por José Celso, que ajudam o grupo Oficina nortear o caminho de uma outra revolução, que vai além da sexual:

A era autoritária e patriarcal da história humana tentou manter sob controle os impulsos antissociais por meio de proibições morais compulsivas. É dessa maneira que o homem civilizado, se na verdade pode ser chamado civilizado, desenvolveu uma estrutura psíquica que consiste em três estratos. Na superfície, uma a máscara artificial do autocontrole, de insincera polidez compulsiva (...). Essa máscara esconde o segundo estrato, o “inconsciente” freudiano, o qual o sadismo, a avareza, sensualidade, inveja, perversões de toda sorte, etc., são mantidos sob controle, não sendo entretanto privados da mais leve quantidade de energia. (...) Por baixo disso, na profundidade, existem e agem a socialidade e a sexualidade naturais, a alegria espontânea no trabalho e a capacidade para o amor¹⁵⁹.

Constantemente, José Celso fala que o teatro Oficina tem a função de desencourçar os indivíduos, sejam eles atores ou espectadores. O desencourçamento, na terapia reichiana, consistiria em quebrar as resistências típicas do caráter social formado em cada indivíduo. No Oficina, consiste em desnudar (literalmente) o sujeito para chegar ao estrato mais profundo do seu Ser. O desnudamento dos atores e público não é só um tirar a roupa e ficar pelado, é isso, do ponto-de-vista estético, e outra coisa, do ponto-de-vista psicossocial. Seria o desnudar-se das máscaras que a cultura de valores nos impõe desde que nascemos. É no desnudamento da resistência que tendemos a mostrar a nossa própria natureza social e libidinosa. Seguindo o pensamento de Reich, o primeiro estrato é a máscara do bom-mocismo, como dizem os atores do Oficina de todas as gerações, nele vemos a boa educação e as leis sociais do entrosamento artificial entre as pessoas, as regras dignas do chavão “politicamente correto”, uma pseudo-sociabilidade, digamos assim. O segundo estrato consiste no produto artificial criado por uma

¹⁵⁹ REICH, 1979, p. 200.

cultura negadora do sexo, geradora de angústia e de um vazio imenso onde se cria monstros sociais de uma energia eruptiva assustadora, geradora de dominação pela força, ganância, violência, culpa etc. No último estrato chegaríamos à nossa essência, uma espontaneidade para amar e sermos amados, para a alegria e a realização no trabalho, geradora de socialidade e sexualidade naturais. Para uma sociedade cristianizada, capitalizada e moralizada, este profundo Ser é temido e inconscientemente obliterado. É o estrato que a educação familiar e formal tenta controlar com autoridade na implantação da culpa. Para Reich, o único meio do ser humano reverter e dominar o quadro de sua miséria social, seria desencourçar essa natureza intrínseca do seu Ser. Vale lembrar a fala de Antônio Conselheiro que se repete mais à frente na peça: “O Amor é livre, / e belo demais para ser julgado por nós, / pobres pecadores”¹⁶⁰.

José Celso, em uma entrevista durante a montagem das últimas partes d’*Os sertões*, pronunciou a seguinte observação sobre o projeto Bixigão que contempla a formação social e individual de alguns jovens do bairro:

Esses meninos e meninas estão tendo uma educação libertária que é maravilhosa. O erotismo, o amor, a libido são opostos à violência. (...) Se nas “Febens” se fizesse um trabalho como se faz no Oficina, tenho certeza de que aconteceria alguma coisa. Porque, a partir do momento em que as crianças ouvem as conversas de adultos, ficam sabendo dos namoros, estão entrando na puberdade e é necessário que recebam uma iniciação sexual, porque estão se apaixonando entre elas. Está começando a acontecer isso e é preciso instruir para usar preservativo, está precisando uma iniciação. A gente até colocou na peça uma cena em que eles cantam que é dedicada aos filhos do gozo, que é preciso cantar o amor, na sua crueldade e dor. Que é preciso uma iniciação como todo o rito. E todo cuidado que tem que ter na formação de uma criança. Mas acho que estamos conduzindo muito bem, tanto que já estamos na terceira peça e essas crianças tiveram uma evolução extraordinária¹⁶¹.

O ser humano manifesta o que sente através da sua corporeidade. Seja através do olhar, da forma de ouvir, do falar, enfim em todos os gestos exprimimos os nossos sentimentos, isto é, são expressões corporais do nosso estado de espírito. Em outras palavras, a terapia corporal de Reich, relaxamento de tensões corporais, proporciona melhores condições para viver plenamente a sexualidade, facilitando, no ato sexual, o orgasmo e a liberação destas tensões, melhorando muito a qualidade de vida do ser humano.

Reich sustenta a ideia de que a sexualidade não pode ser negada aos adolescentes que organicamente se formam para recebê-la. Fundamenta sua teoria em libertar o corpo e a mente, criar condições para que o organismo possa se expressar livremente desde a juventude.

¹⁶⁰ Roteiro *O Homem II*. p. 56.

¹⁶¹ CORRÊA, 2008, p. 259.

Esta é uma grande declaração de amor do corpo para a natureza: o respeito aos instintos naturais que nos leva à satisfação sexual. É isto que deve nortear nosso entendimento da vida.

E chegam sertanejos de todas as partes do sertão. Todos são recebidos nessa nova Canudos e em nenhuma república que se assume politicamente como tal, os princípios de “Liberdade, Igualdade e Fraternidade” estão tão bem colocados em prática. Cada caravana que chega é recebida e a permissão de construir suas casas, sancionada. O povo se rejubila com a liberdade do amor e proclama:

NOTURNO RESPONSÓRIO

(Entre Bello Monte e os recém chegados nos montes ao redor.)

CORO DO ARRAIAL

No monte todo
a noite desce
reza uma prece
Ave Amaria

CORO DOS RECÉM CHEGADOS

Ave Amaria

COROS

Ave Amaria

CORO DO ARRAIAL

Noturno
Cintura fulgurante
que enlaça sensual
o arraial;
Bendita seja!

CORO DOS RECÉM CHEGADOS

Ventre de fogo,
nosso abraço sexual
no arraial;
Bendito Seja!

CORO DO ARRAIAL E CORO DE RECÉM CHEGADOS

Benditos descontentes contentes de toda Terra!
Amem
Amemos
Amor
Dor
Humor¹⁶²

São os “Ditirambos da Alvorada”, como diz o roteiro, que chegam e se achegam e comungam em torno da força maior que os move: o Amor! Vão constituindo um corpo sem órgãos, a nova Canudos Oficina. Indivíduos que se expandem, se dilatam, rompem os limites

¹⁶² Roteiro *O Homem II*, p. 43-44. (Os últimos versos compõem um poema de Oswald de Andrade: *Primeiro caderno do aluno de poesia*, 1927).

do estado psíquico da autoridade que se exaspera com a sua formação — o poder do Estado republicano. A maior contribuição de Reich, que revolucionou toda a Psicologia, foi denunciar por vias científicas que a neurose é produzida socialmente, instalando-se em todo o corpo e não apenas na mente das pessoas. O conceito de “couraça neuromuscular do caráter” mostra como a neurose se dá através da estagnação da energia vital. Despertou a atenção para o fato de que as neuroses são provocadas pelo desvio da originalidade das pessoas, através de bloqueios à sexualidade e à afetividade, portanto um fenômeno sociopolítico. A partir daí, passou a dar um novo enfoque à Psicologia, centrada no indivíduo, seu corpo e suas relações sociais.

Em ressonância à voz de Reich, José Celso fala da descolonização do corpo, pois a estrutura moralista de nossa sociedade é refletida no corpo, por isso a necessidade do desencouraçamento deste e do caráter humano. Esse corpo rígido se quer dançante. Nietzsche diz não acreditar em um Deus que não dance. José Celso não acredita em um corpo que não manifeste os seus desejos íntimos, os seus “mistérios gozosos”, que não dance os seus prazeres. Esse corpo do homem colonizado pelos dogmas do catecismo cristão deixou de responder os seus próprios anseios de gozo. Foi catequizado não só pela religião católica e puritana do ocidente, como também domesticado pelo controle dos dogmas políticos tanto da esquerda como da direita partidária. O Oficina se diz libertário, um movimento que promove a transformação social de libertar o próprio corpo desse encouraçamento de preceitos morais que inibe e às vezes destrói o vigor da luta, da re-evolução, da transformação e dos prazeres. Revolucionaria o corpo abstrato e o torna tangível, passível ao toque, ao sexo e ao movimento político, tudo no sentido cerimonial, de verdadeira cortesia e de urbanidade. Uma política hábil no relacionar-se mutuamente, tendo em vista a obtenção de uma coletividade sadia. José Celso afirma em uma entrevista que a real revolução agora é a sacralização do sexo como forma de sagrar o próprio corpo e a mente:

Olha, a minha geração fez uma coisa muito boa, fez uma revolução sexual no mundo inteiro. Mas hoje não se trata mais disso. Hoje, acho que a nossa geração tem que sacralizar a sexualidade. Sacralizar porque de fato é de um obscurantismo, é uma vergonha você renegar a sua origem, de onde você nasce, a boceta de onde você nasce, a trepada de onde você nasce, é o sintoma de uma mediocridade, de um desprezo ao ser humano enorme. Acho um crime fazer isso. Existe todo tipo de colonialismo, inclusive o do corpo. Uma das coisas mais importantes que o Oficina trabalha é a descolonização do corpo. Porque toda essa estrutura moralista reflete no corpo¹⁶³.

¹⁶³ CORRÊA, 2008, p. 253-254.

O ritual proposto nas peças de José Celso sacraliza o corpo, descolonizando-o do pudor. O culto ao sexo é a manifestação máxima dos mistérios do prazer. As proibições, a negação de quem se é, a invenção da culpa e do pecado, causa angústia nesse corpo (individual e social) que busca a renovação incessante da vida e por isso possui uma exigência incessante de morte. Morte como afirmação da vida porque está contida na vida.



(*O Homem II*: foto de Ana Rojas)

Georges Bataille conta, em seu livro *O Erotismo*¹⁶⁴, que na Grécia Antiga, nos tempos das celebrações a Dioniso, os rituais tinham um caráter orgiástico. Durante as celebrações em honra ao deus, em meio a procissões, fantasias e máscaras, eram entoados cantos líricos, os ditirambos, que mais tarde evoluiriam para uma forma de representação plenamente cênica, a tragédia que hoje conhecemos. Esta era uma peça consagrada que cantava a vida e a morte de grandes mitos e ajudava a consolidar a identidade cultural do povo grego. A morte do herói cumpre com o rito sacrificial. Quando Édipo descobre que é impossível fugir de seu destino e fura os olhos com horror à sua realidade, temos a dimensão das forças do caos que agem sobre nós. José Celso propõe em suas peças um estágio anterior às tragédias. Uma volta às orgias ritualísticas, frequentemente ligadas às festas supostamente desordenadas que proporcionam por alguns dias uma “interdição” das leis morais que regem a sociedade e se

¹⁶⁴ BATAILLE, 2004, p. 175.

opõem à liberdade do impulso sexual. No caso d' *Os sertões*, essa celebração se abre àquele público que se entrega destituído de reservas, como nas festas a Dioniso, corpos em transe que se rendem à orgia — num sentido tanto erótico quanto religioso. As orgias tinham uma ligação direta com a fertilidade dos campos. A fertilidade para o Oficina está para o campo cultural, uma fertilidade criativa e promissora, alimento do espírito que promove o crescimento do ser.

José Celso diz que a sua religião é Dioniso e Eros. Os atores do Oficina recebem essa herança religiosa e ajudam a compor em cada espetáculo um rito em louvor a esses deuses do panteão grego. Os corpos nus, que se tocam sem vulgaridade, alimentam a sua energia vital, num frenesi intenso, que para o Oficina é um estado de transe ritualístico. A nudez e a ebriedade do ritual, que acomete quem ali se propõe a participar de corpo e alma dessa cerimônia, ajudam a compor um êxtase erótico e religioso. E é na orgia que o movimento dessa festa carnavalesca ganha uma força dissipadora que exige a negação de todos os limites. É aqui que se propõe a morte em plena vida. A orgia pressupõe a substituição do sacrifício da vida pelo sacrifício da entrega total dos corpos para a fertilização dos campos. A morte não é mais a imolação de corpos de homens ou animais aos deuses, mas a imolação de nossos pudores socialmente construídos, a morte iniciática que propõe a vida em sua plenitude. A festa da orgia é, em si, a negação dos limites impostos à vida ordenada pelo trabalho, a vida social. É a catarse manifestada no próprio corpo. Penso em um corpo catártico em si, aquele que sente na matéria de seus desejos carnis a dissipação dessa energia vital para não se transformar em violência contra a vida. A orgia é a volta ao caos para que o retorno ao cosmos (vida ordeira e social) seja mais pleno de vida instintiva e criativa. Na orgia, a ordem social se converte em comunhão, os deuses servem ao homem e o homem se deita no leito sagrado do sexo aos deuses. Bataille diz em seu livro que:

A orgia não se orienta em direção à religião *fasta*, extraindo da violência fundamental um caráter *majestoso*, calmo e conciliável com a ordem profana: sua eficácia se revela no lado *nefasto*, ela pede o frenesi, a vertigem e a perda de consciência. Trata-se de engajar a totalidade do ser em um deslocamento cego em direção à perda, que é o momento decisivo da religiosidade. Esse movimento é dado no acordo que, em segundo lugar, a humanidade estabeleceu com a proliferação sem medida da vida. A recusa implicada nas interdições levava ao isolamento avaro do ser, oposto a essa imensa desordem de indivíduos desgarrados uns dos outros, e cuja violência se abria à violência da morte. Em um sentido oposto, o refluxo das interdições, liberando a precipitação da exuberância, dava acesso à fusão ilimitada dos seres na orgia¹⁶⁵.

¹⁶⁵ BATAILLE, 2004, p. 176-177.

Na peça tem uma cena que presentifica essa fusão de corpos para formar um corpo maior, a construção de um “corpo sem órgãos”. Apresenta uma fusão sagrada, em princípio sob desordem, do ser que se perde e que não opõe mais nada à proliferação desvairada da vida. Esse imenso ímpeto apareceu na divinização de Eva em cena. O roteiro indica a “Hora de Gozar” e nove badaladas do sino, que foi levantado na construção da igreja nova, ressoam em todo o teatro. No ambiente se instaura um clima de harém ao ar livre, onde todos que quiserem fazer parte podem e devem se manifestar. Brasilina canta com o Coro e juntos pedem o desencouraçamento dos corpos, fazem alusão ao lençol sagrado do pecado, símbolo de transgressão do casamento, aquele que deixou para Antônio Maciel quando fugiu com o sargento do exército:

Lençol Sagrado
lençol do Pecado
lençol da lágrima enxugada
Lençol espermado
lençol aguado
Pecadores,
Bons Pecadores,
Grandes Pecadores,
desprendimento
dispa-nos das belas vestes morais,
longamente costuradas,
nos sertões patriarcais¹⁶⁶.

O roteiro indica uma menina menor que atua como Eva. Na peça, Ana Guilhermina, atriz já consagrada pelo grupo, incorpora essa entidade mitológica sem tirar as tonalidades da inocência adolescente diante do sexo eminente. Entra com todo o frescor de seu corpo pueril completamente nu, leva uma coroa de hera sobre a cabeça, coroada por Afrodite. De forma sedutora pede a Dioniso (Antônio José Celso Conselheiro) o sacrifício de Adão e Liliths da plateia: “Não, quero conhecer mais destas árvores. / Eu sou Eva no Pomar dos Frutos Proibidos / Com todos os Adão e Liliths”¹⁶⁷. Os corifeus buscam no público quem se aventura a participar dessa cena. O convite funciona como intimação. Alguns se recusam, outros não conseguem resistir à sedução do pecado original. Das duas vezes que assisti à peça, uma em São Paulo e outra no Rio de Janeiro, a cena se apresentou diferente, pois sua composição depende da recepção de cada público. Em São Paulo, apenas cinco pessoas se permitiram ao sacrifício de suas roupas e pudores, entregando seus corpos à sacralização do rito. No Rio de Janeiro, o público nem sequer se deu ao trabalho de ser convidado. Depois dos

¹⁶⁶ Roteiro *O Homem II*, p. 55.

¹⁶⁷ Roteiro *O Homem II*, p. 56.

primeiros Adãos e Liliths despojados de suas vestes, vários espectadores espontaneamente se despiram e invadiram o palco. Não consegui contar quantos eram. Posso afirmar que eram muitos. Em uma visão panorâmica do ritual, os corpos nus compunham uma cena sagrada de corpos em êxtase, em comunhão com a proposta cerimonial do sexo livre e do gozo pleno: “corpos estraçalhados para dar espaço ao coração apaixonado”¹⁶⁸. O desencouraçamento seria então a morte iniciática do corpo resistente para a vida plena do corpo livre. Luzes vermelhas criam o clima de transe, os instrumentos repercutem e os corpos obedecem freneticamente ao balé sensual de massagens, toques, espasmos lúbricos, amplexos, beijos: orgya!



(Eva dançando sobre o lençol sagrado do Amor, em *O Homem II*: foto de Ana Rojas)

Considero relevante ressaltar que já mencionei aqui o conceito de “Corpo sem Órgãos” (CsO) de Gilles Deleuze (inspirado numa afirmação de Artaud), mas ainda não me ative na relevância do mesmo para o Oficina. O corpo de um ator do grupo Oficina tem a característica de ser ilimitado em si ainda que circunscrito em matéria (ser Uno). O mesmo podemos pensar sobre o grupo. O CsO, seguindo o raciocínio de Deleuze no ensaio “Como criar para si um corpo sem órgãos”, é um campo de interioridade em contraste com a existência, inerente ao desejo, de consistência própria desse desejo. Esta é a definição de um CsO para o indivíduo, mas o que dizer sobre o coletivo? Deleuze, em seu texto, pergunta como seria o conjunto de todos os CsO. Considerando que um já é o limite, como poderia se formar o conjunto de todos eles?

¹⁶⁸ MARTINEZ CORRÊA, 2008, p. 195. (Forma como José Celso define as cenas de orgia em suas peças)

O problema não é mais aquele do Uno e do Múltiplo, mas o da multiplicidade de fusão, que transborda efetivamente toda oposição do uno e do múltiplo. Multiplicidade formal dos atributos substanciais que constitui como tal a unidade ontológica da substância. *Continuum* de todos os atributos ou gêneros de intensidades sob uma mesma substância, e *continuum* das intensidades de um certo gênero sob um mesmo tipo ou atributo. *Continuum* de todas as substâncias em intensidades, mas também de todas as intensidades em substâncias. *Continuum* ininterrupto do CsO. O CsO, imanência limite imanente¹⁶⁹.

Na cena da orgia vemos ali a formação de um CsO na fusão dos corpos de plasticidade voluptuosa. Estes não podem ser limitados simplesmente na exuberância de seus órgãos genitais. Eles juntos formam uma efusão religiosa e política. Esse imenso ato de congregação me parece divino, mas também provocativo em sua concretude política. A desordem de gritos, de gestos sensualmente violentos, de danças, de abraços e beijos e corpos misturados, geram uma “substância em intensidades” desordeira da ordem estabelecida. Para esse caos, que em seu principio é ordenado, é necessário a interdição, citada por Bataille, da ordem moral socialmente estabelecida. Para gerar esse CsO é necessário um outro acordo institucionalizado somente entre corpos movidos pelas leis do instinto, pelas convulsões eruptivas da natureza. Enfim, a desordem dos sentimentos animados por uma convulsão sem medidas, isto é, a erotização como método de sacralizar o corpo e o sexo, acaba por gerar outros acordos de ordens sociais extremamente anárquicos, onde a ordem é o próprio caos desses papéis sociais. É a hierarquia lançada por terra. Todos ocupam uma mesma posição libidinosa frente aos seus *partners* que são todos os que ali compõe esse CsO. Não há organicidade porque não há estrutura fixa e constitucional. Não há limite de toques e expansão dos prazeres. O limite se estabelece contra os pudores e sem complexidades. É a multiplicidade da fusão, como diz Deleuze, pois deixa de ser uno sem se tornar necessariamente múltiplo. Essa multiplicidade não é oposição do uno ao múltiplo, mas a soma dos dois. Os CsO se concebem em um CsO maior fora dos parâmetros do sistema, um a-sistematizado, pois é simples e arbitrário em sua natureza. Um *continuum* do CsO, composto por corpos desejantes e atuantes em seus desejos.

Para José Celso, a orgia deve nascer leve, leve como quem termina uma relação sexual com quem se ama: “De tempos em tempos a sociedade tem que fazer uma orgia senão ela não se renova. Não existe só o papai e mamãe. Existe o respeito de dar pra todo mundo e de receber de todo mundo. Faz parte da vida, do conhecimento da vida”¹⁷⁰.

A transgressão do sexo é a renovação da vida, mas esta não está desprovida de perigo. Em vários versos da peça combina-se amor com dor. Basta lembrar dos enredos amorosos dos

¹⁶⁹ DELEUZE, 1996, p. 14-15.

¹⁷⁰ MARTINEZ CORRÊA, 2008, p. 192-193.

pares Antônio Maciel e Brasilina, Euclides e Ana Cunha, o sertanejo e a aridez de sua Terra¹⁷¹ severina. Bataille parece também estar de acordo com esta visão com apenas uma ressalva: a renovação da vida através da orgia tem algo de perigoso: se não for direcionada a um estado de boa disposição física e psíquica, pode consistir também na sua destruição.

O frenesi sexual afirmando (...) um caráter sagrado, é próprio da orgia. Da orgia procede um aspecto arcaico do erotismo. O erotismo orgiástico é, em sua essência, um excesso perigoso. Sua contaminação explosiva ameaça indistintamente todas as possibilidades da vida¹⁷².

Para Bataille, a origem da orgia é a mesma da guerra e dos sacrifícios sangrentos. Todos possuem a porta de entrada para a violência nas engrenagens organizadas pelo trabalho no mundo humano. O autor continua na afirmativa de que o mundo sagrado está separado da natureza pelo trabalho e que obliterar o primeiro, desencadearia a violência no segundo. É um equilíbrio muito delicado, que facilmente se desestabiliza gerando o caos social, ou seja, as guerras e a violência do homem sobre a natureza e conseqüentemente sobre o próprio homem. Reich, também, ao ponderar sobre isso, afirma que: “Apenas a liberação da capacidade natural do homem para o amor é que pode vencer a tendência destrutiva sadística”¹⁷³.

A partir dessas leituras, entendo que a orgia preconizada pelo Oficina tem um elemento diferencial dos rituais religiosos e dos bacanais pornográficos: o amor. Durante toda a peça *O Homem II*, como já mencionei neste capítulo, o amor é a chave para a verdadeira revolução. Por isso a necessidade de se sacramentar o sexo. O assassinio, a violência contra a mulher e o homossexual, a educação autoritária que destrói os impulsos vitais de crianças e adolescentes, as perversões em massa, a pornografia e a indústria de consumidores do sexo, os conflitos e guerras pelo poder, milhões de enfermidades psicossomáticas só acontecem em nossa sociedade por causa da carência desse elemento essencial: o profundo anseio humano pelo amor.

E as cenas que se desenrolam reforçam essa leitura. Após a orgia, entram os “Filhos do Gozo”. As crianças e adolescentes do projeto Bixigão, interpretando a si mesmas, cantam a sua própria realidade: uma canção onde pedem uma reavaliação social a partir de uma sincera moral desprovida de preconceitos, a fim de gerar a saúde das funções psicobiológicas da sociedade e a garantia do direito maior à vida e ao amor. Eles não querem pagar, como Jesus,

¹⁷¹ Ao referir-me à Terra, aqui, não deixo de lado a conotação sexual. Basta lembrar que ela é personificada e anda com um imenso decote no decorrer de todas as partes da peça. Na encenação de 2006, a atriz que faz este papel é Luciana Domschke, a mesma que depois incorpora Ana Cunha.

¹⁷² BATAILLE, 2004, p. 176.

¹⁷³ REICH, 1979, p. 195.

pelos pecados da humanidade. Esta canção poetiza a radiografia violenta de nossos problemas sociais vinculados à marginalidade de crianças e jovens das periferias. Não são eles os culpados dessa desestabilidade na segurança pública, mas as vítimas de um sistema social injusto e tirano:

MANDRÁGORAS E CRIANÇAS
Conselheiro pede sempre,
sintam a dor de Maria,
que sabia,
que seria mãe de um deus exterminado.
E os filhos do gozo
meninos meninas Jesus
Aqui não são criados para cruz
nem levam escrito na testa:
filhos da puta, gente que não presta!
Meninos Meninas Febem
por ti
tocam aqui
os sinos de Belém.
Iniciados no amor
belo perigoso e arriscado.
Por amor ao amor é preciso cantar o amor
até a delícia da sua crueldade e dor.
Aqui somos legião.
Amor livre paixão
Conselheiro não chuta,
Mãe Bandido Pai Puta.
Imortalidade infantil do Brasil
sai da gruta
uma criança deusa...
Chamada:

CRIANÇAS
Luta!¹⁷⁴

¹⁷⁴ Roteiro *O Homem II*. p. 57.



(Preparação para a cena do Beija, *O Homem II*: foto de Ana Rojas)

Rumo ao final da peça, as Mandrágoras anunciam: “Louvados beijemos, amemos!”¹⁷⁵. É a cena do Beija que começa. Atores convidam mais uma vez o público a sentar-se lado a lado ao longo da passarela. Vários santos esculpidos em madeiras de forma rudimentar são colocados no centro da congregação como se fosse um ofertório. O roteiro indica: “Rezadytirambica chamando com tesão religioso para o Icto do Beija”. Um dos atores toma um crucifixo, contempla-o em devoção e aconchega-o ao peito. Prostra-se em reverência; imprime-lhe beijo prolongado e o entrega, apaixonado, ao fiel mais próximo. Este deve repetir todos os gestos por ele realizados. Depois é a vez da Virgem Maria, os mesmos atos se repetem, como se fosse um mantra gestual em silêncio; depois outros santos repercutem no mesmo movimento: Bom Jesus, São José, Santa Clara, São Jorge, imagens rústicas são beijadas com devoção e passam de mão em mão. Todos devem realizar os mesmos gestos cerimoniais. O roteiro indica salivas, babujos, ósculos ardentes. A percussão começa a sonorizar baixinho e à medida que os participantes pegam o ritmo do ato solene, aumenta a cadência para incitar o transe. Cria-se um fenômeno religioso e social. O amor está em todos os movimentos. Os sertanejos, agora no papel de santos, começam a se beijar. Beijam também as pessoas do público que também se beijam entre si. O êxtase é enorme. Todos são beijados amorosamente e com ardor. Extingue-se a assonância surda num repente, a emoção

¹⁷⁵ Roteiro *O Homem II*. p. 63.

desbordante ainda pulsa entre atores e público. Não se sabe quanto tempo ficaram ali naquele transe. O som, agora em silêncio, continua a ecoar nos ouvidos. A magia paira na atmosfera ritualística. Um silêncio místico contagia o ambiente de expectativa. Conselheiro pronuncia um discurso que mais parece uma prece somada a uma lucidez desconcertante sobre a condição do sertanejo e seu destino dilacerantemente religioso de crenças e sobrevivências.

Euclides reaparece atuante em cena, depois de passar a maior parte desta peça apenas como observador do espetáculo. Faz um discurso analisando cientificamente o rito do Beija:

EUCLIDES

Essas psicoses epidêmicas despontam
em todos os tempos,
como agora,
e em todos os lugares como anacronismos palmares,
contrastes inevitáveis na evolução desigual dos povos,
patentes sobretudo quando um largo movimento civilizador,
de mal estar,
lhes é imposto pelas camadas superiores.
Os perfeccionistas exagerados rompem, então,
dentro o imperialismo triunfante da América do Norte,
e a sombria Tempestade de Ardor,
inexplicavelmente explode no classicismo rigoroso germânico¹⁷⁶.

Quando se refere à América do Norte, aparece um George W. Bush nos telões com cara de louco. Quando cita o classicismo germânico, toca um hino aludindo à época pós-nazista. À medida que fala o longo relato como um corifeu, parece pressentir a vinda do massacre. Sua respiração se torna ofegante como que cansada, como se quisesse impedir o que é iminente. Em um esforço visível aos espectadores, acelera o ritmo de suas prerrogativas positivistas aos sons de telégrafos. Vídeos acompanham o discurso com projeções de fotos de guerras, bombardeios, labaredas de fogo. Sons de metralhadoras suscitam o sentimento de horror. A guerra de Canudos parece passar em instantes condensados. Euclides conta já o seu desfecho: soldados republicanos finalmente invadem as taperas destroçadas e não encontram as armas químicas (alusão à invasão do Iraque por George W. Bush) ou provas da ligação de Canudos com o movimento monarquista. Só encontram cartas com letras de garrancho evocando as profecias de Antônio Conselheiro:

EUCLIDES

Pobres papéis, em que a ortografia bárbara corria parselhas com os mais ingênuos
absurdos
e a escrita irregular e feia parecia fotografar
o pensamento torturado,

¹⁷⁶ Roteiro *O Homem II*. p. 66.

eles resumiam a psicologia da luta.
Valiam tudo porque nada valiam¹⁷⁷.

A leitura destas cartas, feita por um soldado, entremeia o discurso de Euclides em breves pausas. A escrita dos canudenses nos surge como fotograma na memória fazendo analogia às favelas dos centros urbanos: “Valiam tudo porque nada valiam”.

Antônio Conselheiro está em cena como que alheio a toda aquela progressão histórica. Euclides emocionado se aproxima e dialoga com ele em tom amigável:

Registravam as tuas prédicas Antônio Conselheiro,
e, lendo-as,
põe-se de manifesto quanto eram elas afinal sentidas,
bem escritas
mas inócuas,
refletindo o turvamento intelectual de um infeliz.
Porque o que nelas vibra em todas as linhas é a mesma religiosidade difusa e
incongruente,
bem pouca significação política;
o rebelado arremetia com a ordem constituída
porque se lhe afigurava iminente o reino de delícias prometido.
Prenunciava-o a República
— pecado mortal de um povo
— heresia suprema indicadora do triunfo efêmero do anti-Cristo¹⁷⁸.

Chegam ao arraial padres capuchinhos com a missão de fazer os sacramentos. Conselheiro dá a permissão para a realização de casamentos, batizados e extrema-unção. Convida os padres para conhecerem as construções da nova Canudos, inclusive a igreja nova (alusão ao Teatro Estádio). Euclides agora se coloca como repórter *camera man* e acompanha filmando o encontro dos religiosos para que todo o teatro visualize nos telões o enredo. Os padres finalmente revelam o real motivo da visita a Canudos: dissipar o povo canudense do arraial. Pedem que todos voltem a seus lares e prometem construir uma missão e sua igreja em outro lugar, que assim receberão os serviços sociais e religiosos que a comunidade carece. Lina Bo Bardi e os trabalhadores da construção da nova igreja observam do alto dos andaimes (estrutura metálica das arquibancadas). A Canudos são todas as comunidades à margem das decisões políticas nacionais e mundiais: Sem Terras, favelas, Palestina etc. Tudo isso sem deixar de ser a Canudos Oficina:

FREI EVANGELISTA
Por isto,

¹⁷⁷ Roteiro *O Homem II*. p. 67.

¹⁷⁸ Roteiro *O Homem II*. p. 67.

de ordem,
e em nome do Sr. Arcebispo,
vamos abrir uma Santa Missão...
queremos não somente colaborar com a construção deste templo
noutro lugar,

CONSELHEIRO
Noutro lugar?

FREI EVANGELISTA
mas também apoiar a construção de um empreendimento proposto pelo dono destas terras
o Barão de Jeremoabo, visando o progresso do sertão,
a construção de um açude imenso que pode inundar esta vala comum
e trazer a fonte da vida para todo o Nordeste seco
gerar empregos, educação,
por isso viemos aconselhar o povo a dispersar-se...
voltar aos lares,
ao trabalho no interesse de cada um,
para o bem geral,
que esse próprio empreendimento pode resolver.
Propomos sua colaboração e ver o que podemos fazer juntos¹⁷⁹.

Fica evidente que o Barão de Jeremoabo, dono da fazenda Canudos abandonada, é também na peça uma alusão à figura de Silvio Santos. A desapropriação de Canudos para a construção de um açude imenso que resolverá os problemas da seca no sertão, é o projeto do GSS em construir um shopping center no bairro Bexiga com o discurso de que isso resolverá os problemas sociais gerando emprego e progresso. Essa promessa soa falsa aos nossos ouvidos, pois a política que as engendra é capitalista. O povo canudense não confia na palavra dos padres e se negam a abandonar o lugar. Sentem-se seguros sob a proteção de Antônio Conselheiro. Abre-se um longo diálogo entre os padres e Conselheiro. Este consegue refutar com outros relatos bíblicos toda a retórica apoiada em fatos bíblicos. O povo se agita. A cada pronunciamento dos padres suscitam-se murmúrios do povo canudense que por sua vez são contidos apenas com um leve movimento de Conselheiro para dar sua réplica. As respostas demonstram imensa sabedoria discursiva. Os jagunços armados se colocam a postos. O clima tenso se instaura. Os padres pedem para que Conselheiro desarme seus jagunços. Este se nega: “Eu não desarmo a minha gente, / mas também não estorvo a santa missão”. Vira-se para os Canudenses e exclama com júbilo: “À Santa Missão! / Música triunfal da Missa da Missão”¹⁸⁰. Montam um altar entre as igrejas enquanto um hino apoteótico da missão de paz é cantado. O lampejo dos refletores indica a passagem de sete dias. Conselheiro pronuncia o sermão do último dia de festejos e se inicia o preparo da cidade para a guerra.

¹⁷⁹ Roteiro *O Homem II*. p. 71-72.

¹⁸⁰ Roteiro *O Homem II*. p. 73.



(As Mandrágoras em *O Homem II*: foto de Ana Rojas)

Mandrágoras grávidas e Lina Bo Bardi pronunciam: “O Tempo vai revelar, / outro construtivismo. / Por mais que se queira massacrar / Estará sempre, eternamente vivo”¹⁸¹. É sobre o amor de que estão falando? Carl Kerényi abre o livro *Dioniso: Imagem arquetípica da vida indestrutível* com uma explicação sobre os vocábulos gregos *bios* e *zoé*, ambos significando o que hoje no ocidente chamamos vida, porém delineando certa nuance importante: *bios* seria a vida do indivíduo e *zoé* especificaria a ideia de uma vida mais ampla, contínua. *Bios* e morte seriam partes menores contidas em *zoé*: “Se me é permitido o emprego de uma imagem (...) direi que *zoé* é o fio a que cada *bios* individual se pendura; direi ainda que, em contraste com *bios*, *zoé* só pode conceber-se como sem fim”¹⁸². Segundo este autor, seria a *zoé* que os ritos dionisíacos estariam destinados. *Zoé*: um imenso corpo sem órgãos, onde todo *bios* se dissolve e se mescla em orgia ou em sacrifício em prol de uma causa maior. Vida autêntica sem os ditames do consumo. O teatro que não se deixa massacrar pelo capitalismo neo-liberal (a sociedade do espetáculo). Direito à rebeldia e ao orgasmo sem culpa que nenhum poder autoritário pode suprimir. O Amor: a Reinventar!

¹⁸¹ Roteiro *O Homem II*. p. 76.

¹⁸² KERÉNYI, 2002, p. XX.

CAPÍTULO 3

OS SERTÕES: UMA TRAGYCOMEDIAORGYA

3.1 – Texto Preliminar

HELENA

Os Deuses no Fim darão o Remédio.

*A Paixão há de vencer a Guerra e o Tédio*¹⁸³.

A partir da reconstrução do Teatro Oficina nos anos 1980, tal qual o conhecemos hoje, a tragédia ganhou destaque em todas as suas apresentações. Mesmo as peças consideradas “dramas modernos” dentro da tipologia teatral (*As Boas e Ela*: Jean Genet, 1991/97 respectivamente; *Mistérios Gozosos*: Oswald de Andrade, 1994; *Boca de Ouro*: Nelson Rodrigues, 1999) já traziam em suas montagens a essência da tragédia pulsando em suas veias antropofágicas. Tragédias também foram apresentadas: *Ham-Let* (1993) de Shakespeare; *As Bacantes* (1996) de Eurípedes; *Cacilda!* (1998) de José Celso Martinez Corrêa; só para citar aquelas que considero mais significativas. Contudo, é n’*Os sertões* que a Tragycomediaorgya ganha significado no repertório do grupo. As três peças trágicas citadas anteriormente foram trabalhos árduos que o grupo empreendeu para se firmar como um “Corpo sem Órgãos” na busca das origens essenciais do teatro, fascinado pelo ritual espetacular, resistente na ideologia de iluminar uma desorientação atual em torno às artes cênicas. O sonho de montar *Os sertões* persistia latente no coração de José Celso desde essa época. Marcelo Drummond ajudou a escrever um pré-roteiro da peça que serviu de consulta para montar as versões apresentadas entre 2002 e 2007, dez anos mais tarde.

Este capítulo propõe uma reflexão teórica sobre esse novo gênero experienciado pelo grupo desde *Ham-Let* e *As Bacantes*, em especial, para tornar-se força pulsão em *Os sertões*: a Tragycomediaorgya! Para tanto, é necessário uma reflexão em torno às partes que a compõem: a tragédia e o espírito trágico; a comédia e seus desdobramentos; a orgia como um CsO.

Como exemplos, cuidarei de descrever e analisar cenas das duas últimas partes de *Os sertões*: *A Luta I: 1ª, 2ª e 3ª expedições + a Rua do Ouvidor* e *A Luta II: o des-massacre*. Essa escolha consiste em apenas uma estratégia de escrita, dada a extensão destas partes (são os maiores roteiros de toda a peça) e a necessidade de conceituar teoricamente o que já funciona no Oficina como prática. Apoiarei minhas leituras em dois aspectos da obra teatral que julgo muito importantes neste caso: a sua natureza literária e a sua função cenográfica. Nesta última, procurarei evidenciar o papel do espectador, considerado por vários teóricos do teatro

¹⁸³ Roteiro da peça *A Luta I*, p. 5.

como “elemento constituinte da ação dramática” e não uma presença externa ao palco. N’As *Lutas I e II*, o público não só assiste à guerra de Canudos, mas se torna também parte integrante dela.

As cenas tomadas como “simples exemplos” não têm como finalidade reduzir em nada suas importâncias dentro de toda a análise espetacular, muito pelo contrário, o objetivo é apenas tornar visível, delinear e conceituar um pouco da barroca essência do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona de Corpos, a sua tragicidade, seu humor negro e carnavalesco e sua orgia de corpos e mentes.

A *Luta I* é dedicada ao “poeta Oswald Andrade e ao empresário, animador e ator Sílvio Santos”¹⁸⁴. Ela conta o incidente que provocou a guerra de Canudos: um juiz de Juazeiro proíbe a entrega de um lote de madeiras, já pago pelos conselheiristas, destinado à construção da Igreja Nova de Canudos. Os sertanejos se revoltam e reclamam o que lhes é de direito. Três expedições são enviadas pelo exército republicano para aplacar a revolta e todas elas derrotadas pela astúcia dos jagunços canudenses. Todas estas expedições foram submetidas à humilhação da deserção, fuga e ao empalamento do Coronel Tamarindo, personagem principal de uma instalação macabra na estrada de Canudos, feita pelos jagunços e pelas mandrágoras para intimidar novas expedições (com detalhes extremamente teatrais, Euclides da Cunha narra esta cena que o Oficina soube muito bem re-teatralizar). A última delas, a 3ª expedição, de caráter nacional, foi comandada pelo célebre Coronel Corta-cabeças Moreira César que teve uma morte patética na guerra. A linguagem verbal segue a proposta poética da obra desde *A Terra*, com uma diferença: a partir d’*As Lutas* os versos do cordel e do repente também aparecem como força discursiva e dialogística. A *Luta I* também amplia o espaço cênico com a construção de casas e trincheiras da invencível Canudos. Os A(u)tores da epopeia constroem verdadeiras trincheiras: uma coluna vertebral subterrânea no corredor da passarela para a encenação d’*As Lutas*¹⁸⁵. Os espaços aéreos (estrutura das arquibancadas, teto e plataformas retrátil-móveis etc.), aludem a esconderijos em árvores e encostas. A trilha sonora foi composta também por Lirinha, integrante da banda pernambucana “Cordel do Fogo Encantado”. Foram feitas gravações de sons do próprio teatro, para se materializarem em cena como tiros da artilharia, isto é, a qualidade em criatividade musical eleva a vanguarda dess’*A Luta*. O espaço físico de encenação é expandido para o mundo e o público assiste a um teatro

¹⁸⁴ Programa da primeira parte da peça, *A Luta I*. Teatro Oficina Uzyna Uzona, 2006, p. 3.

¹⁸⁵ Corredores subterrâneos foram abertos ao longo da passarela palco do Teat(r)o Oficina, com entrada e saída a partir em alçapões, a fim de materializar em cena as trincheiras construídas pelos conselheiristas para se protegerem do exército republicano. Estes subterrâneos foram feitos especialmente na época das montagens d’*As Lutas*, mas agora servem como recurso cênico em várias outras peças.

ao vivo com imagens gravadas simultaneamente de camarins e de lugares ocultos do espaço cênico, assim como a projeções das ruas do bairro Bexiga, da cidade de São Paulo e imagens de guerras do mundo. Um personagem diz: “É a primeira guerra do Mundo em transmissão”. Refere-se ao recém inventado telégrafo, mas com isso, faz alusão às recentes guerras espetacularizadas e midiaticizadas dos americanos, com transmissão televisiva ao vivo e transformadas em *talk shows*. Assim como o sertão está em toda a parte, a guerra também se instaura nos quatro cantos do planeta.

A *Luta II* é dedicada a “todo poder de Desmassacre da Arte e à atuação do Poder Trans-humano da Multidão”¹⁸⁶. É a teatralização da última parte do livro, a 4ª e derradeira expedição do exército brasileiro ao sertão nordestino, que enviou cerca de 12 mil soldados, canhões, metralhadoras, armas modernas e estrategistas bélicos: o marechal Bittencourt, o general Arthur Oscar e o sanguinário general Barbosa. A peça mostra a finalização da Guerra de Canudos, que resultou na morte de vários heróis jagunços, na morte do próprio Antonio Conselheiro (que foi encontrar-se com Deus), no massacre dos sertanejos e na destruição da cidadela. No Teatro Oficina, o massacre é encenado não como a velha missa de repetição do martírio, mas como uma busca xamã de teatralizar um des-massacre. A exposição desta ferida aberta da história brasileira quer, por meio do Poder do Palco Público que é o teatro, purgar de vez essa dor, expurgá-la da prática corriqueira na vida brasileira e trazer de volta ao sangue de quem ali participa, a energia vital da revolução. “Canudos não se rendeu”, conclui Euclides da Cunha. E o Oficina ainda ressalta a ideia de que seu livro, assim como a peça, não é uma defesa (dos sertanejos/dos oficineros), mas sim um ataque (à república/ ao GSS).

Assim, o Oficina se prepara para a luta do poder da Arte contra o poder mercadológico do capitalismo neoliberal e de toda forma de Estado autoritário.



(Confronto das bacantes com o exército republicano, *A Luta I*: foto de Ana Rojas)

¹⁸⁶ Programa da primeira parte da peça, *A Luta II*. Teatro Oficina Uzyna Uzona, 2006, p. 3.

3.2 – Tragédia, Comédia e Orgya: eis os elementos de um Teat(r)o

HELENA E CORO
Mas quero verdadeira Orgya
Tudo com Todas, Todo Dia!
Misturas, Finanças, Cultura, Bonança, Heranças
Tudo é Comércio afinal
Tudo é Social
Mas eu quero mais,
*Além do bem e do Miau*¹⁸⁷.

A tragédia é o gênero teatral que melhor responde à linguagem cênica buscada pelo Oficina Uzyna Uzona desde a sua formação após a anistia de José Celso. Depois do assassinato de seu irmão em 1988 — Luís Antônio Martinez Corrêa também dramaturgo e ator — e da demora de 18 anos na reconstrução do Teatro Oficina, José Celso passa a entender a vida e, portanto, o próprio teatro, não como um drama, mas uma Tragédia. É o que ele mesmo relata em uma entrevista concedida à revista *Caros Amigos*:

Mas aí tem o lado mais do drama. O drama é possível fazer sem você ir até o fim de você mesmo. O drama é aquela história: dou ou não dou, caso ou não caso, vou ou não vou... Tudo isso, na tragédia, não tem a menor importância. Tive uma experiência trágica violenta, que foi o assassinato do meu irmão Luís Antônio, a experiência mais trágica da minha vida. (...) E a partir daí eu falei: não tem mais espaço para drama. A vida é trágica¹⁸⁸.

A oposição entre os dois gêneros é exposta por Pavis, em seu *Dicionário do Teatro*, que aqui parafraseio: o drama é um gênero que nasceu do casamento da tragédia com a comédia (filho da tragicomédia). Porém, o drama possui elementos diversos principalmente da tragédia. Por exemplo, enquanto no drama o conflito humano é algo passível de resolução¹⁸⁹, na tragédia esse conflito é inevitável e insolúvel, não por forças sobrenaturais ou ctônicas, mas por causa “do sentimento trágico da vida”¹⁹⁰ que habita o âmago do ser humano, uma fatalidade que acoisa o homem e coloca em risco a sua existência, algo que

¹⁸⁷ Roteiro da peça *A Luta I*. p. 5. (a atriz faz um trocadilho com o título de um livro de Nietzsche, *Além do bem e do mal* para “Além do bem e do Miau”).

¹⁸⁸ MARTINEZ CORRÊA, 2008, p. 252-253.

¹⁸⁹ Walter Benjamin diz que todos os problemas levantados num drama são resolvidos no desfecho da peça e o espectador sai do teatro já com todas as respostas, ou seja, é uma obra circunscrita em si, fechada, e o espectador nada mais tende a pensar. (BENJAMIN, 2005, p. 132.)

¹⁹⁰ *Do sentimento trágico da vida*, obra de Miguel de Unamuno. Durante todo o meu estudo sobre o Oficina, várias vezes, lembrei-me de trechos dessa leitura filosófica que eu fiz em 2005. Minhas leituras e subjetividades ficaram latentes durante toda a pesquisa, remetendo-me constantemente a várias leituras e vivências das quais eu já realizei.

ressoa do sublime, algo sagrado. “O mal trágico é irremediável”¹⁹¹, diz Pavis. É a destruição do homem por negar a força dos deuses.

Já a comédia é um gênero irmão da tragédia. Está também nas origens do teatro, tendo chegado à atualidade por meio das tradições medievais europeias (especialmente a *commedia dell'arte* italiana e a *farsa* francesa) e dos jogos circenses (os *clowns*) presentes ainda hoje no imaginário cênico do povo. É curioso pensar que ainda hoje, em espetáculos popularescos ou não, de Carlitos ao Circo de Soleil, de José Celso a Os trapalhões, o que se vê são os mesmos jogos cômicos que eram encenados na época de Aristófanes, sempre recriados sem nenhum pudor ou medo de parecer pouco original, já que o objetivo, bastante mensurável, costuma ser alcançado. A comédia deriva, também, dos ritos sagrados a Dioniso tal como a tragédia, mas com algumas ressalvas: nela, busca-se o riso acima de tudo; a linguagem costuma ser coloquial e utiliza a sátira como forma poética, com elementos grotescos e obscenos e que levam o público ao riso sem que ele perceba que, muitas vezes, ri de sua própria miséria (humor negro); seus personagens são pessoas do povo em contradição com uma nobreza geralmente em decadência; e seu desenlace é sempre alegre, para um ou ambos os lados. Aristóteles, em sua *Poética*, assim a caracteriza:

A comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor¹⁹².

Talvez por não se pretender nobre, em absoluto, a comédia se vale dos recursos que tiver à mão. Sendo assim, nenhum outro gênero teatral foi tão rebelde e inapto à definição. Seguir regras aristotélicas ou outra qualquer, pode significar perder a piada. Molière, talvez o cômico de maior prestígio da era moderna, defendia que a regra de todas as regras é *plaire* (vocábulo francês que significa tanto agradar quanto fazer rir)¹⁹³.

Na tragédia, o plano muda de figura: sua linguagem principal é lúdica — o ditirambo, que trabalha com os jogos metalinguísticos de forma inusitada, cheio de repetições e sentidos ambíguos, ornamentado de ritmos, harmonia e canto. No entanto, essa voz é a de um deus que se proclama ao homem, ou de heróis que enfrentam seus destinos, ou de homens comuns que aparecem em forma de Coro; seus personagens são reis, rainhas, pessoas nobres em espírito e religiosidade e os deuses; seu desenlace suscita emoções diversas de medo e piedade (catarse)

¹⁹¹ PAVIS, 2007, p. 417.

¹⁹² ARISTÓTELES, 1990, p. 109, §22.

¹⁹³ MOLIÈRE, 2008, p. 175.

que leva à purificação do espírito. Aristóteles dá uma definição de tragédia que é abrangente até os dias de hoje:

É, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções¹⁹⁴.

Mas o que seria o elemento trágico nos dias de hoje? Pensando n'*Os sertões*, o trágico consiste neste sentimento que acomete os homens desde eras remotas e que nos é ofertado como herança. Seria o confronto do homem com o seu destino onipotente (a destruição de Canudos); o desafio de penetrar nas profundezas do próprio eu e se redescobrir enquanto ser sagrado (os sertanejos e seu líder Antônio Conselheiro), mas incapaz de agir sem a direção do divino (Deus, Dioniso, Eros, Ogum etc. Forças místicas que envolvem o imaginário humano). O herói trágico oferece algo em sacrifício para trazer ao público o sentimento de transfiguração do Ser: parte da ilusão (a realidade mesma, civilidade construída como máscara para ocultar a natureza que apavora) para chegar à lucidez (a descoberta ontológica, o ser divino interior de cada indivíduo e da coletividade).

No entanto, para Raymond Williams, é preciso ir mais além dessa definição: “O que essa ideia de tragédia parece ensinar, essencialmente, por trás dos discutíveis detalhes da erudição acadêmica e da analogia, é que o sofrimento [do herói que nos chega através da catarse] é uma parte vital e energizante da ordem natural”¹⁹⁵. Para Williams, o homem participa desse processo de vida que envolve crise e destruição pelo fato dele ter abandonado a ordem natural por uma ordem humana construída nos pilares da moralidade, otimismo e racionalidade. Esta seria uma resposta “trágica” do homem diante do mundo que o amedronta.

Com a união destes dois gêneros teatrais (a tragédia e a comédia), nasce um terceiro gênero: a tragicomédia. Pavis a define como “gênero misto, capaz de aliar o sublime ao grotesco e de esclarecer a existência humana por fortes contrastes”¹⁹⁶. Numa época “realista” como a que vivemos, onde o absurdo das situações repousa na realidade mesma, a tragicomédia seria a expressão máxima de uma situação desesperada do homem em encontrar as respostas perante a sua tragédia. A ironia do destino encontraria a sua chave de resolução na comédia, que abre perspectivas de forma mais ampla para levar o homem a entender seu

¹⁹⁴ ARISTÓTELES, 1990, p. 110, §27.

¹⁹⁵ WILLIAMS, 2002, p. 67.

¹⁹⁶ PAVIS, 2007, p. 420.

próprio desespero sem defini-lo como insolúvel, mas passível de transformações, e rir dessa possibilidade.

É isso o que o Oficina propõe: uma orgia de corpos e mentes, de pensamentos e revoluções, de gêneros e linguagens teatrais. Uma orgia de tempos, onde o antigo conviva de forma sadia com o contemporâneo, onde a memória seja preservada, o agora um presente e o porvir uma festa. Uma orgia onde as hierarquias nas relações humanas caiam por terra e as pessoas possam gozar de privilégios dignos de sua natureza simplesmente pela liberdade de Ser. Uma orgia onde as máscaras sejam arrancadas para que o homem seja mostrado tal como é, trágico em sua beleza interior e cômico em seus devires que geram conflitos a partir de contradições inerentes ao seu estado humano. A orgia de poder contar uma outra história, diferente daquela ditada pelos capitalistas neo-liberais e ortodoxos religiosos (os castradores). A orgia de um homem pleno em tornar-se um Corpo sem Órgãos, a orgia de somar a esse corpo outros corpos e que estejam todos em diapásão como o prazer de se sentir e estar vivo, de compartilhar os gozos ao fazerem de suas vidas, obras de arte.

Por fim, esta arte de viver plenamente e teatralizar essa existência seria a Tragycomediaorgya proposta pelo Tea(r)o Oficina Uzyna Uzona de Corpos.

3.3 – As Lutas I e II: A Tragycomediaorgya de um des-massacre

EUCLIDES:
Removendo
a nacionalidade,
a personalidade,
a superfície,
rocha surge nua
frágil pedra
onde a alma viva medra...¹⁹⁷

A *Luta I* começa com os preparativos da guerra. O exército republicano é representado em força e forma predominantemente masculina e individualista e a nova Canudos revela-se em características femininas, aparentemente vulnerável, mas forte em sua qualidade coletiva.

As expedições do exército republicano se apresentam e são destruídas uma a uma. De primeiro os sertanejos e jagunços atacam com armas arcaicas e ramos de feitiços, mas à medida que alcançam a vitória ante seus inimigos, saqueiam suas armas e começam a adquirir

¹⁹⁷ Roteiro da peça *A Luta II*. p. 138.

armamento bélico. Armam-se com as armas do inimigo em um estratagemas que apresenta a astúcia e a inteligência do sertanejo conhecedor de seu habitat.

A vegetação protege os sertanejos formando um corpo irmão (CsO) e que boicota o exército republicano. Tudo está em sintonia com a Natureza. É a Oficina de Florestas proclamada pelo grupo Oficina que os protege. Em Uauá, o Coro do prelúdio sertanejo canta. No placar do Estádio está marcado: “dia 21 de novembro. O sol começa a nascer”:

Florestas Caminham
Umbus, Coqueiros,
Alecrins dos tabuleiros
Canudos de Pito
Bromélias
Favelas
Palmeiras do Diabo
Juazeiros
Cabeças de Frade
Facheiros
Quipás
Jurema, Jurema!!!

MANOEL QUADRADO
Coro de Oficina de Florestas Avança
longínquo na mudez da terra adormida dança!¹⁹⁸

Aqui é o desenlace da guerra da civilização contra a barbárie, do homem contra a natureza. Guerra instaurada desde que o homem “civilizou-se” e tentou impor a ordem sobre o caos. A República, neste caso, é o desdobramento desta ordem humana que proclama a devastação do ambiente natural para a construção de sua aparente realidade apolínea. Tudo racionalmente edificado e aparentemente sob controle. O homem que constrói a sua realidade, máscara frágil de aspecto rígido e forte, mas que é indefesa perto das forças ctônicas da Mãe-Natureza, a vida indestrutível.

A cada vitória contra o exército republicano os sertanejos fazem festa. O Coro clama pela pomba da paz, intitulada como a nossa tão conhecida “Pombagira”¹⁹⁹ da Umbanda: “Pomba Pomba GIRA / Pomba Pomba PIRA”. E segue o festejo com o canto do bode: “À reza, a peste, a força pode / Procissão na cadência do canto do bode / É um Hino / À Bandeira do Divino / ritmos, ictos torés / Furiosos Evoés”²⁰⁰.

¹⁹⁸ Roteiro da peça *A Luta I*, p. 20.

¹⁹⁹ Pomba-gira ou Pombagira, é um Exu-Fêmea, uma entidade que trabalha na Umbanda e na Quimbanda na linha de esquerda. O nome deriva de uma corruptela do banto Pambu Njila, um nkisi do Candomblé da Nação de Angola, que corresponde ao orixá Exu.

²⁰⁰ Roteiro da peça *A Luta I*, p. 21.



(As bacantes e o canto do Bode, em *A Luta I*: foto de Ana Rojas)

O canto do bode é um louvor prestado a Dioniso, deus inspirador do Teat(r)o Oficina. A palavra tragédia, provém do grego; de acordo com Pavis, advém de duas outras palavras: *tragos* (bode) e *ode* (cantar), significando literalmente: “o canto do bode”²⁰¹. Pode-se depreender do canto do bode dionisíaco, o som esquelético de um animal que está prestes a ser abatido pela fúria implacável dos deuses, de tal sorte que se pode imaginar a dimensão de uma expiação providencial do exército republicano. N’*As Lutas*, esse canto saúda a vitória de mais uma batalha dos canudenses. Mas a guerra ainda não acabou.

Ao narrar a derrota ao tenente Pires Ferreira, os dois guias relatam (um deles é cego e o outro só tem um olho) que perderam porque o inimigo tem a força carnavalesca de uma bacanal:

GUIA SEM OLHO

Eram muitos. Três mil. Uma bacanal?
Avançavam sem ordem, num carnaval
Na madrugada girando, feito espiral

GUIAS

Não é sonho é realidade
Ou a realidade virou sonho de verdade?²⁰²

²⁰¹ PAVIS, 2007, p. 415.

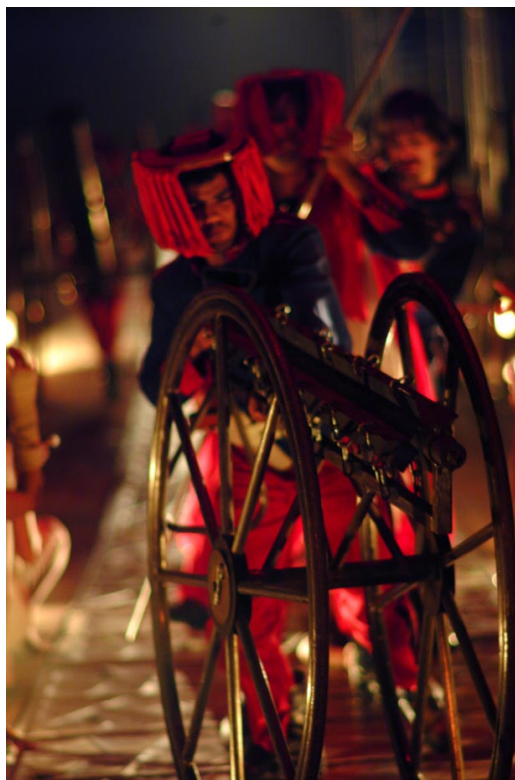
²⁰² Roteiro da peça *A Luta I*, p. 22.



(Os guias do exército, em *A Luta I*: foto de Lenise Pinheiro)

A guerra nestas peças tem a força da orgia. De um lado, um exército formador de um “Corpo com Órgãos”, composto por hierarquias de patentes, organicamente sistematizado e com o poder concentrado nas mãos de um grupo de homens que se sentem onipotentes e superiores. Pode-se pensar esse exército derivado de uma patologia psicossocial aguda. Para Reich, a estrutura psíquica do homem moderno é formada a partir de uma estrutura patriarcal e autoritária de seis mil anos (a família, a religião judaico-cristã e o Estado). Ela cria sujeitos socialmente enfermos e encouraçados pelas leis da individualidade e da posse de poder, além de cegos à sua própria natureza interior e insensíveis à miséria social que os rodeia²⁰³. Este poder sádico alucina os homens dentro de uma realidade moralizada, medíocre e de uma intelectualidade fechada e determinista. Os soldados aqui encenados pelo Oficina n’*As Lutas*, possuem ironicamente capacetes modelados à moda “teatro palco italiano”, no qual abrem literalmente as cortinas e apresentam seus rostos ébrios de guerra para ver somente o que está a frente indicado pelos comandantes; as laterais funcionam como viseiras usadas em animais de carga, que limitam o olhar a qualquer perspectiva mais ampla, indicando apenas uma direção a obedecer. Estão alienados dos fatos que os circundam, e não conseguem romper a quarta parede da bestialidade que os subjuga (podemos pensar também aqui em uma crítica à máquina mercadológica das artes que inibe as manifestações criativas e também a um sistema teatral obsoleto, aquele que não responde mais às exigências de renovação da linguagem teatral; as críticas estão em constante processo de transfiguração, assim como os personagens da peça).

²⁰³ REICH, 1979, p. 16.



(Soldados republicanos em *A Luta I*: foto de Lenise Pinheiro)

Os soldados, no caso, são animais de carga que arrastam a “matadeira” (metralhadora apelidada assim pelos conselheiristas) por toda a caatinga, sofrem a falta de uma logística básica para a manutenção dos acampamentos e, mesmo assim, não reclamam e poucos desertam. Não há sublevação entre os soldados, que sofrem uma sorte que não escolheram. Estão perdidos dentro da loucura que eles chamam de humanismo, ou humanidade, ou civilização. Este tipo de homem é bem caracterizado por Deleuze em um de seus estudos. Seria para ele o que Nietzsche chama de “homem superior”: “O homem sublime ou superior vence os monstros, expõe os enigmas, porém ignora o enigma e o monstro que ele próprio é. Ignora que afirmar não é carregar, atrelar-se, assumir o que é, mas, ao contrário, desatrelar, livrar, descarregar o que vive”²⁰⁴. Aqui, pode-se ver delineado o rosto de Penteu n’As *Bacantes* de Eurípedes ou *Édipo Rei* de Sófocles, ambos personagens de uma obstinação e um heroísmo invejáveis.

²⁰⁴ DELEUZE, 2004, p. 115.



(A Farândola dos fiéis de Antônio Conselheiro, em *A Luta I*: foto de Lenise Pinheiro)

Do outro lado da disputa está a Farândola de fiéis de Antônio Dioniso Conselheiro. A orgia do “Corpo sem Órgãos” em constante festividade sobressaindo sempre em atos de euforia, excesso de bebidas, desregramento e libertinagem. São os corpos livres para gozar os prazeres da vida em sua plenitude. De acordo com Nietzsche, Dioniso é a própria afirmação do Ser: “o labirinto do eterno retorno”. Para Kerényi, Dioniso é “a imagem arquetípica da vida indestrutível”, a Natureza e seu caos. Para os gregos é o deus da fertilidade, do vinho, da orgia e do amor. Para o Oficina, Dioniso é o deus da tragédia e da comédia, aquele que traz o sofrimento que incandesce o homem escondido sob a máscara do riso lascivo e mordaz, aquele que se ri da própria dor de ser deus.

A partir dessas visões, pode-se compor a imagem da nova Canudos. Os laços afetivos são estabelecidos e os sertanejos alimentam a vitalidade com celebrações e cantos coletivos. Estão dispostos a lutar até o último homem. Às fúrias são feitas petições para que o amor seja espalhado por todo sertão. Ainda há espaço para nutrir alguma esperança?

FURIAS
Fúrias
Bacantes
Espalhar nossa peste de amor
O quanto antes²⁰⁵

²⁰⁵ Roteiro da peça *A Luta I*, p. 20.

As Fúrias, também conhecidas como Erínias, são as forças desenfreadas, arcaicas, instintivas da natureza. São deusas e por isso, imortais. Como não podem ser eliminadas, devem ser transformadas para que a substancial irracionalidade que as caracteriza, consiga transformar em “bênçãos” as “maldições”²⁰⁶.



(Dioniso junto aos canudenses, *A Luta I*: foto de Ana Rojas)

Mas a guerra é eminente e mais um confronto vai acontecer. A sonoplastia dessa cena é surpreendente. As vozes do Coro, o poder dos instrumentos acústicos e eletrônicos, a percussão junto com as gravações digitais dão um efeito sonoro devastador. É interessante ver como a repetição de sílabas combinadas em sons e ritmos produzem o efeito onomatopaico da artilharia em disparos. O tenente Pires Ferreira dá o sinal: “Fuzilaria em Massa! / Ouçam o prelúdio de nossas armas de repetição!”. E o show de pirotecnia da infantaria fica na repetição da palavra “bala” com uma única variação no último verso. A resposta orgiástica já incita à festa, querem “abalar a balada do baile de gala”²⁰⁷ da república. Terminam a estrofe com um méééé... zombeteiros, o canto do bode:

INFANTARIA (2x)

Bala bala
Bala bala
Bala bala
Bala La I Ka

²⁰⁶ As Fúrias, ou Erínias, são personagens incontroláveis que aparecem na Oréstia. Pasolini, em um relato sobre *A Oréstia* de Ésquilo, diz que: “a irracionalidade é animal. as fúrias são as deusas do momento animal do homem (...) as fúrias da oréstia de Ésquilo estão destinadas a ser vencidas, a desaparecer. com elas, desaparece portanto o mundo dos antigos, o mundo ancestral.” (ortografia do autor: AMOROSO, 2002, p. 58.)

²⁰⁷ É o poema “Balalaika”, de Vladímir Maiakovski, reproduzido quase na íntegra: “Balalaica/Com um balido/abala/a balada do baile”. (MAIAKOVSKI, 2003, p. 68)

MATUTOS

Com um balido abala a balada
A bala abalada
Abala a balada do baile de gala

INFANTARIA

MATUTOS

Bala bala
Com um balido abala a balada
Bala bala
A bala abalada
Bala bala Trágica aposta venci
Cruz vira aríete aqui
Invade essa fortaleza torta
Paga tua promessa, abre essa porta.
Esmaga Santa Madeira
Essa infantaria inteira
Abala a balada do baile de gala
Bala La I Ka
Méééé...²⁰⁸

A cena segue com a preparação das armas para o contra-ataque. Do lado canudense: “A Compadecida / está emputecida! / Mangue de Sangue / Assim nos recebe esta gangue!”. Mulheres mandrágoras se alinham no palco, levantam as saias e apresentam suas vaginas nuas. Começa uma masturbação coletiva, frenética, enquanto João Abade, herói jagunço, conclama:

Trágica aposta venci
Cruz vira aríete aqui
Invade essa fortaleza torta
Paga tua promessa, abre essa porta.
Esmaga Santa Madeira
Essa infantaria inteira.²⁰⁹

É o corpo feminino de Dioniso que enfrenta com coragem o inimigo. As mandrágoras agora são também bacantes, ébrias de um desejo lúcido de resistência e de defesa da divindade natural. Elas são o labirinto, que por sua vez é Dioniso, como diz Nietzsche, com seus túneis e caminhos tortuosos de onde os soldados apolíneos da república não conseguem vislumbrar a saída. Assim interpreto o mito “labirinto do eterno retorno”: o Dioniso, em forma de arquitetura monumental e inextricável, seria a natureza mesma da qual o homem amedrontado tenta refugiar-se nos *shoppings centers* e nas construções apolíneas da civilização. No entanto, dela nunca consegue se livrar totalmente, acontecendo sempre o seu

²⁰⁸ Roteiro da peça *A Luta I*, p. 23.

²⁰⁹ Roteiro da peça *A Luta I*, p. 24.

retorno a ela, ao labirinto de Minotauro²¹⁰. Para os “sábios” em matéria de vida, esse retorno acontece quando se aceita a dor e a morte como partes integrantes da alegria da vida, este acolhe e ama a vida ternamente em todas as suas variações, a sua revolução consiste em viver a vida plenamente, em toda a sua força eruptiva e desmedida. Para os “tolos” que acreditam em um poder humano onipotente, esse retorno acontece na precipitação de sua morte, quando inevitavelmente terão que enfrentar a natureza com o seu eterno ciclo de renovação da vida. O arbítrio é a medida da escolha.

Em cena simultânea, a preparação das armas do lado inimigo acontece em sua individualidade apolínea. Um soldado ocupa a altura de uma das paredes de alvenaria do teatro e se posiciona por trás da maior tela de projeções de vídeos. Esta se apresenta como véu que provoca um efeito difuso da imagem ao mesmo tempo em que é também um ponto que pode ser visto em qualquer lugar do espaço. O soldado chama-se alferes Mignon que encosta-se à parede folgado, corpo totalmente desnudo, olhos fechados em sinal de concentração, músculos tesos, uma mão segura a arma e a outra o falo, dá início à masturbação. O seu rosto ébrio não possui a vivacidade da lucidez das bacantes, mas uma expressão de alucinação onírica. Ele diz:

Despertei atrasado?
Sonho ou verdade?
É um pesadelo? —
— da janela aboco sobre o peitoril
a carabina ao peito dos assaltantes
sem errar um tiro como antes?
Mas quê que eu faço batendo longo tempo pelado?
Sonhei que estava sendo amado
Masturbei muito ontem²¹¹.

É a morte de vários jagunços em sua ejaculação apolínea. O ator que faz a *performance* desta cena se masturba até o gozo real e ao vivo. A forma escultural de seu corpo masculino e jovem transmite a ideia da harmonia onipotente de Penteu e a sua sensual rebeldia em desafiar Dioniso (representado, no caso, pela masturbação das bacantes) se negando a prestar-lhe os ritos sagrados que a ele lhes confere (*As bacantes* de Eurípedes). E

²¹⁰ De acordo com Deleuze (DELEUZE, 2004, p. 114-115), tanto o labirinto quanto o Minotauro seriam Dioniso. Na mitologia grega, Dioniso aparece várias vezes na forma de Touro. Em *As Bacantes* de Eurípedes, o deus se transfigura em touro duas vezes: uma para zombar de Penteu que se deparando com um touro, vê Dioniso e tenta prendê-lo (vv. 604-646, p.81 e 83); outra, quando se transfigura em touro-guia que leva Penteu rumo ao local onde as bacas loucas praticam seus rituais secretos para deparar-se com sua morte iminente (vv. 998-1023 p. 103 e 105) in: EURÍPIDES, 1995. Trad. Jaa Torrano.

²¹¹ Roteiro da peça *A Luta I*, p. 24.

pior, assim como o exército republicano tem como finalidade destruir uma cidadela anárquica dos sertanejos, Penteu quer destruir o séquito das bacas de Dioniso²¹².



(Soldado republicano preparando as armas, em *A Luta I*: foto de Lenise Pinheiro)

As armas do exército e dos jagunços transfiguram-se em corpos em seu poder genital (pênis e clitóris), são signos a serem desvendados em forma e função orgástica destruidoras. O armamento bélico republicano é composto por metralhadoras e canhões, assustam com o seu poder de ereção e destruição devastadora. O tenente Pires Ferreira grita em ataque: “Lá se vão 100 tiros de Comblain” e tiros certos de soldados matam vários sertanejos de uma só vez (atores conselheiristas estirados ao chão).

Os jagunços se valem, nesta batalha em Uauá de armas brancas (facas, facões, machados), ramos de benzedeiros e clavinote — espécie de arma arcaica de cano curto que tem como munição a pólvora. Seu tiro provoca um rombo no carne ferindo tudo ao seu redor, contudo sua recarga demanda tempo e destreza no ritual: a pólvora socada por uma bucha — signo do sexo feminino na peça:

(...)
Minha mão revolve os aiós, que cheiro
retira pólvora primeiro
depois a bucha

²¹² EURÍPIDES, 1995, p. 91 (vv. 778-787). Trad. Jaa Torrano.

as balas, puxa;
a vareta não esquece maluco,
enfia pelo cano largo do teu trabuco
ceva devagarinho como quem fode
já que pode
soca lá dentro esses ingredientes,
prepara o alimento, dos soldados, es quente;
escorva a pólvora
engatilha o cão,
vai lá clavinote
no pinote
dá cabo, disparação
goza!²¹³

A cena desta batalha é sisuda e sádica do lado do exército republicano e uma festa bacanal para o lado dos canudenses. Beatinho convida os soldados para a luta de amor: “A luta de amor, Infantes na caatinga / no leito desafogado da cantiga” e o Coro do exército retruca com agressividade ao chamado: “Sem vergonhas! VEADOS!”. João Abade dá mais uma réplica dos canudenses: “Não xinga! / Venham dançar com a gente na Catinga”. A “catinga” soa aqui como um eco do canto do bode, de escárnio e zombaria, tal qual a linguagem da comédia aqui já descrita. E o movimento termina com os sertanistas em retirada, não como fuga, mas como estratégia para planejar outro contra-ataque: “Olha, abandonam o campo. / Escondem-se nas moitas? / Pra Canudos reconduzem o povo inteiro? / Ou vão buscar a Madeira em Juazeiro?” O acorde grave do baixo dá seu tom de suspense. O exército se sente “exaustivo”, como diz o roteiro, e decide restabelecer as forças. Seus corpos e armas (falos) caem no palco como amolecidos depois de um imenso esforço sexual.

No decorrer destas partes, *As Lutas I e II*, aparecem outras muitas cenas que figuram o sexo como batalhas de guerras. Porém, o prazer pleno do gozo pertence aos conselheiristas (Oficina) que saem com vitalidade e júbilo da cena em retirada. Os soldados (GSS, no caso), amarguram um gozo parcial, sádico, exaustivo, limitado por suas couraças apolíneas da civilização neo capitalista, do poder moralista e machista.

Esses jogos teatrais de transfiguração da guerra em um ato sexual é utilizado pelo Oficina de diversas formas. Entre outras, há uma cena d’*A Luta I* que aparece a transfiguração da guerra em uma partida de futebol. Esta cena não é descrita em pormenores pelo roteiro, mas acontece da seguinte forma: Febrônio²¹⁴, um dos soldados, olhando por um binóculo localiza os jagunços escondidos embaixo de um Dólmén dos druidas:

²¹³ Roteiro da peça *A Luta I*, p. 24-25.

²¹⁴ Febrônio Índio do Brasil, foi o primeiro réu considerado inimputável, fato que ocorreu na década de 1920. Segundo relatos da época, Febrônio era portador de uma psicopatia constitucional, caracterizada por desvios

Olha lá,
uma mesa de pedra nem sei se construída!
Dólmen dos druidas!
Um túmulo a mais!
Pedra chata sobre duas outras verticais!
Abrigo coberto, Ogiva!
De rocha viva!
(sussurrando)
Jagunços escondidos na placenta!
Uns quarenta!
Chance de pênalti nesse fim de 1º tempo.
Goleiros defendam nosso chute, tento²¹⁵.

Os jagunços, ao ouvirem a voz de Febrônio, tomam a posição de goleiros: mãos apoiadas nos joelhos e olhar em riste, compenetrados e sérios, como que preparados para agarrar as “bombas” disparadas pelos adversários. Os soldados se posicionam em campo (palco da batalha) e cada ator aplica o *gestus social* dos jogadores de futebol. O locutor da partida (oficial de cálculo) narra as jogadas. Mudam as luzes e o tempo se desenrola como se fosse um jogo de futebol. É uma marcação de pênalti que se apresenta: “A terra protetora dá aos vencidos seu último reduto. / Vai artilheiro, sou engenheiro de cálculo, não erra no absoluto. / Mira no centro do gol, arrebenta! / Goleia e estilhaça esses quarenta!”. O juiz (um outro comandante) apita, o artilheiro (soldado do exército) faz o sinal da cruz e lança seu chute. A sonoplastia de um tiro segue a um ruído de desmoronamento lento e implacável, como se fosse o ruído de um terremoto. Mas o artilheiro não marca gol, acerta a trave:

ARTILHEIRO
Caralho, na trave!

OFICIAL DE CÁLCULO
(surpreendido)
Errou na mosca!
A granada acertou um alvo ainda mais grave!
Arrebentou a pedra na juntura.
Dilata de alto a baixo a estrutura.
O bloco vai despregando,

éticos, revestindo a forma da loucura moral e perversões instintivas, expressas no homossexualismo com impulsões sádicas – estado esse a que se junta a ideias delirantes da imaginação, de caráter místico. As manifestações anormais de sua mentalidade são os elementos que definiram a sua iniludível temibilidade e que, portanto, levou as autoridades a sentenciar não a sua prisão em penitenciárias, mas a sua internação em um manicômio por toda a vida, para os efeitos moralizantes e elevados de defesa social. Como já era de se esperar, ele não se curou, morreu com um estado psicótico ainda mais grave do que aquele em que foi internado. (<http://jus2.uol.com.br/doutrina/texto.asp?id=1013>). Na peça *Os sertões*, o personagem Febrônio é considerado um “serial killer” do exército, ou seja, indivíduo que comete uma série de homicídios durante o tempo da guerra, um psicopata. Procurou-se com esse personagem na peça mostrar, de forma irônica, a patologia psicótica dos homens do exército preparados para matar em contraponto com a dita psicopatia de Antônio Conselheiro e suscitar a pergunta: Quem são de fato os loucos dessa história?

²¹⁵ Roteiro da peça *A Luta I*, p. 61-62.

Está caindo, desmoronando,
o peso todo das matrizes
sobre os infelizes,
sepultando!²¹⁶

Dólmen é uma pedra de tamanho descomunal, usada como túmulo pelos celtas na antiguidade. Há muitas delas em toda a Europa e até hoje se suscita o mistério de como foram carregadas até determinados locais pelos seres humanos.

Além de transformar a batalha numa partida de futebol, as falas de Frebônio e do oficial de cálculos indicam uma referência à cultura celta que Euclides da Cunha endeusava. O Dólmen do Druida é uma espécie de poção mágica que dá uma super força aos personagens de *Asterix*, ao mesmo tempo em que é também um jogo de futebol: o artilheiro chuta (atira) e “erra na mosca”, frase cômica tipicamente dos personagens dos quadrinhos *Asterix*. O dólmen é, na imagem sugerida pela fala dos personagens, as traves do gol e os jagunços estão debaixo de uma pedra dessas (Jagunços escondidos na placenta! / Uns quarenta!). O tiro, pegando na trave, acaba por matar todo mundo, sem querer, figurando uma vitória patética, que não contou com a habilidade do jogador e nem com estratégias da partida para alcançar a vitória, e sim de um simples acaso. A analogia que a fala de Febrônio faz entre Canudos e Armórica (uma cidadela ao norte da antiga Gália) reside no fato de que Asterix e seus amigos tentam defender sua pequena aldeia gaulesa da invasão do império romano, aqui em analogia ao exército republicano. O Oficina de forma cômica, em uma pequena inferência cultural, faz a denúncia de uma luta absurda e desigual do império romano contra a pequena aldeia gaulesa e reforça a injustiça da república brasileira contra Canudos. Através do humor abre-se a possibilidade de se mudar o desfecho da história.

De estrutura especificamente ambígua, essa cena revela a incapacidade do exército de fazer face aos canudenses. Seria o trágico se manifestando de forma não-trágica, onde de um lado temos um soldado do exército em luta que alcança a vitória na partida justamente por uma incapacidade sua (acerta a trave), por uma ironia do destino, apresenta-se aqui uma vitória cômica e patética de uma só vez. É o soldado quem erra o alvo, os jagunços só estão na defensiva no jogo. A cena apresenta uma típica tragicomédia, onde o homem apolíneo, moralizado pela república, enfrenta não um poder moral, mas uma convulsão de circunstâncias inquietantes e incompreensíveis para ele, do qual ele assume a sua incapacidade de vencer seguindo as regras do jogo (de futebol) e vence através de uma circunstância do acaso, e não por mérito.

²¹⁶ Roteiro da peça *A Luta I*, p. 62.

Já em *A Luta II*, há uma cena com contornos claramente trágicos. Trata-se da morte do herói Pajeú. O jagunço havia se tornado o “General do bando das banda” e chefiava um ataque ao acampamento do exército. Seu filho encontrava-se sob o poder dos militares. Pajeú grita para a tropa avisando que estão todos cercados: “Deixa todas arma, munição, o garoto / e se Manda! / O General das Banda Comanda!” Os soldados se apavoram e praticamente entregam suas armas. O personagem Jesuíno, o guia cego, é construído no decorrer da peça de maneira interessante. Ironicamente ele é um guia do exército completamente cego, apresentando de forma caricaturesca a cegueira do próprio exército frente à guerra. A partir de sua fala, uivos e gestos de farejar, o personagem, além de humano é transfigurado em cão. Segue Pajeú pelo cheiro, demonstrando por ele um ódio apaixonado. Em especial nesta cena, ele localiza o esconderijo de Pajeú:

GUIA JESUÍNO
Meio dia, cheiro forte,
ah, irresistível, perfumado tição!
Domina doce perfume, faz parar a agitação.
Vem Pajeú, te espero aqui te cheirando,
meu faro está apontando!²¹⁷

O roteiro explica que “Jesuíno está em êxtase erótico que quase não suporta, entra em possessão, transe com o cheiro”. A tropa do exército se posiciona para defender-se do ataque. Neste momento, Pajeú aparece desenvolto em dar saltos acrobáticos, nos quais vai dizimando o exército inimigo. O jagunço parece inatingível, intocável. O “bando das banda” entra fazendo um arrastão e arrematando as armas dos soldados. Pajeú se vê diante de seu filho e se emociona, quando aparece o cego Jesuíno com uma arma apontada para o herói. Nesta cena há um contraponto entre a agilidade do guerreiro e a lenta deficiência do cego-guia. O herói vê-se diante de uma circunstância patética e, devido à emoção do momento, não encontra reflexos para se defender.

JESUÍNO
Minotauro
Acabou Tua Era
Cheguei no Labirinto
Da Tua espera
É tudo que precisava
Mas não desejava
Mas tinha que ser
Perdoa Touro Preto
Meu Deus Meu Senhor

²¹⁷ Roteiro da peça *A Luta II*. p. 64.

Já não existo mais
Morro nesse ato de amor²¹⁸.

É atingido em cheio. Antes de cair morto, começa a fazer acrobacias, contorcionismos, cambalhotas em um harmonioso balé circense. Ao vê-lo finalmente no chão, Jesuíno se lança sobre o corpo do “minotauro”, como é chamado na peça, e começa a chorar, cheirar e lambê-lo como um cão. Sob o comando do general Arthur Oscar, os soldados começam a metralhar o corpo de Pajeú “como se matassem 100 homens num só homem”. Jesuíno, extasiado com o êxito do seu tiro-orgasmo, uiva.



(Morte de Pajeú, *A Luta II*: foto de Ana Rojas)

O guia cego prevê então o seu destino funesto. Matou um deus e compreende que terá consequências. Ironicamente, não é vingado. É o próprio exército que se encarrega de fuzilá-lo. Os sertanejos se ocupam de enterrar o “deus”. As exéquias de Pajeú podem ser comparadas às de um herói grego, abrindo uma pausa nas lutas, num luto alegre e festivo. As Mandrágoras, Ninfas sertanejas e Jagunços choram sua morte: “‘Deus Morreu!’ / Vamos Bailar o Bailado do deus Morto / Aih!... Aih!... Aih!... Aih!...” Entra a Deusa Bateria, com seus atabaques e cuícas, fazendo “da tristeza alegria”. Os sertanejos emitem sons estranhos, as

²¹⁸ Roteiro da peça *A Luta II*. p. 65.

glossolalias: “pu ti bum, twig twig, pu ti bum, twig twig”²¹⁹. O ritual lembra o sentido da palavra “afoxé”, que designa um ritmo alegre de origem nagô, mas que em iorubá significa “cortejo de acompanhar morto”.

O sentido trágico nesta cena está no fato do herói deparar-se diante de seu destino inexorável. A morte de Pajeú acontece pateticamente, em analogia à morte de heróis guerreiros, como Aquiles. O ponto frágil de Aquiles é o calcanhar. O de Pajeú, seu filho. O que orienta o destino trágico do jagunço é a mesma força que comanda toda a cidade de Canudos: o Amor. Talvez seja também um prenúncio a mais do trágico destino anunciado da cidade.

Por sua vez, o lado cômico que percorre todas estas duas partes da peça fica por conta do exército republicano: soldados engraçadamente despreparados, desajeitados, dotados da retidão típica do universo apolíneo, encontram-se com as forças irônicas da natureza que lhes pregam peças a todo o momento. Constantemente são derrotados pelos canudenses e quando vencem, o fazem quase que por acaso. Suas roupas coloridas, inadequadas para a aridez do sertão, lembram roupas de palhaço e se destacam na paisagem, impedindo qualquer possibilidade de camuflagem. São alvos fáceis para os jagunços, profundos conhecedores que são do lugar.

Alguns soldados levam nomes de pensadores do teatro do século XX. O Cabo Baco Brecht aparece num momento em que o Alferes Wanderley tem uma importante visão e está se distanciando dos ideais do exército. Ele lhe oferece a sua “bíblia”. Wanderley está para morrer e a bíblia lhe servirá de “extrema-unção”. Ao que o Alferes responde: “não há mais vencidos, só vencedores”, já renunciando o “des-massacre” da Canudos Oficina. Já o Cabo Stanislavsky tem seu corpo constantemente mutilado em todo o decorrer da peça. Em certo momento, anunciada uma reunião entre os soldados, se vê desesperado com a incomunicabilidade e grita, citando Waly Salomão: “Pára! Me segura qu’eu vou dar um troço”, e se atira de raiva no chão. Neste momento, ele possui apenas uma perna, um braço e um olho. Está apoiado sobre uma muleta, com o corpo bastante enfaixado e manchado de sangue. Ao se atirar no chão ele completa: “Ai! Quebrei mais uns três ossos...” e é socorrido pelo médico. A constante presença do médico falastrão, que nunca consegue curar os soldados, mas apenas mutilar, cortar, remendar e fazer seu blábláblá retórico, não deixa de ser uma referência ao cômico Molière, autor de diversas críticas à medicina de sua época. Ao passo que o Stanislavsky mutilado não deixa de ser uma metáfora à sua conhecida técnica do

²¹⁹ Roteiro da peça *A Luta II*. p. 67.

teatro naturalista, que é adotada na maioria das escolas tradicionais de teatro e que José Celso faz questão de desconstruir. O fato de tanto ele quanto Brecht estarem no exército inimigo é signo da superação de suas teorias no Teat(r)o Oficina. Como antropófago, deglutiui a herança da dramaturgia tradicional. Deuses do teatro moderno, não podem ser destruídos, são deuses, são imortais. Por isso mesmo, devem ser transformados, deixando de ser maldições (a angústia da influência) para converter-se em bênçãos (inovação da tradição ao tornar-se o que se é).



(Arma inglesa A32, *A Luta II*: foto de Ana Rojas)

Em vários momentos, o exército está à espera do General Godot, uma referência a Samuel Beckett. Numa dessas esperas, quando a poderosa arma inglesa A32 chega, a duras penas e bastante atrasada, se posiciona no alto do Morro da Favela e é comicamente vaiada pelos oficiais, logo depois de ser repreendida pelo general Arthur Oscar: “Artilharia, alinhar-se para a Rainha chegando atrasada!”. Ela entra ao som de cornetas e direciona seu canhão rumo a Canudos. Uma atriz caracterizada com um figurino “sado” encarna o papel da arma A32. Oswaldianamente, ela diz: “I Tried to come a mil! / Impossible in Brazil! / My British punctuality / Oh! Boys, you have turned into calamity!”²²⁰ Neste exato momento, o exército recebe uma calamitosa chuva de balas vinda dos jagunços. O roteiro teatraliza: “baixas em dominó”. O coronel Thompson Flores se vangloria: “Cezar será vingado”, e a tropa responde:

²²⁰ Roteiro da peça *A Luta II*. p. 34.

“Ave Cezar” (alusão tanto ao coronel Moreira Cezar quanto ao imperador Júlio César que, na era da mídia, é lembrado como o inimigo número um dos gauleses, nos quadrinhos de *Asterix*). Dá-se uma sequência em que o cetro do César é passado de mão em mão e cada novo líder é, no instante em que assume o cetro, atingido por uma bala. O último deles, o tenente Pires Ferreira é protegido pelo artilheiro. “Você nasceu pra não morrer companheiro. / Sai da frente, vem cá! Fica de molho!” Pires Ferreira ainda quer fazer o papel do corajoso, mas, de um jeito engraçado, fica cego de um olho: “Uma lasca de rocha furou meu olho!”²²¹

Ao ridicularizar assim o exército brasileiro, o Oficina escarnece de todos os exércitos imperialistas contra os quais luta, especialmente o dos capitalistas do GSS. *As Lutas*, e especialmente *A Luta II*, são, dentre todas as partes de *Os sertões*, as que melhor caracterizam o aspecto cômico. Aspecto este que favorece a constante atuação do público em uma peça de quase 30 horas de duração. A ironia, a piada, o trocadilho aparecem a todo instante ao longo de todas as partes da peça. Suscitam um ar de sarcasmo por trás de toda piada. Mensagens a serem decifradas pelo senso de humor de cada espectador. Esse lado cômico promove uma abertura desmassacrante para o seu desfecho, tal como pretendia o grupo ao projetar essa encenação. Se fosse pensada apenas como uma tragédia, não haveria espaço para a ritualização de um fim tal qual pretendem os sonhos dos artistas do Oficina. A comédia, por sua vez, possui essa característica rebelde que permite um fim dançante, mesmo na desgraça. O desmassacre tem como pano de fundo a tragédia, mas o que repousa em sua superfície, para o deleite do riso, é a comédia, com todo o seu poder de condensar a atenção dos presentes, de manter a vigília crítica e de evocar a essência do teatro: jogos cênicos (incluindo os circenses), brincadeiras metalinguísticas com o público, piadinhas visuais, onomatopeias e ritmos alegres.

A tragicomediaorgya é uma exaltação dos cinco sentidos. Nela repousa toda a magia e a ideologia do Oficina. “O riso, como irrupção de forças vitais e irracionais está no centro da tragédia humana”, assim se expressa Georges Minois em seu livro *História do riso e do escárnio*²²². O riso é uma potência dionisíaca e renovadora, como a orgia. Para o espírito sério, ele é tido como diabólico. Em *Os sertões*, o riso sintetiza as contradições da sociedade do espetáculo, que é o capitalismo contemporâneo, tornando-as outra coisa. Desmassacrando-as.

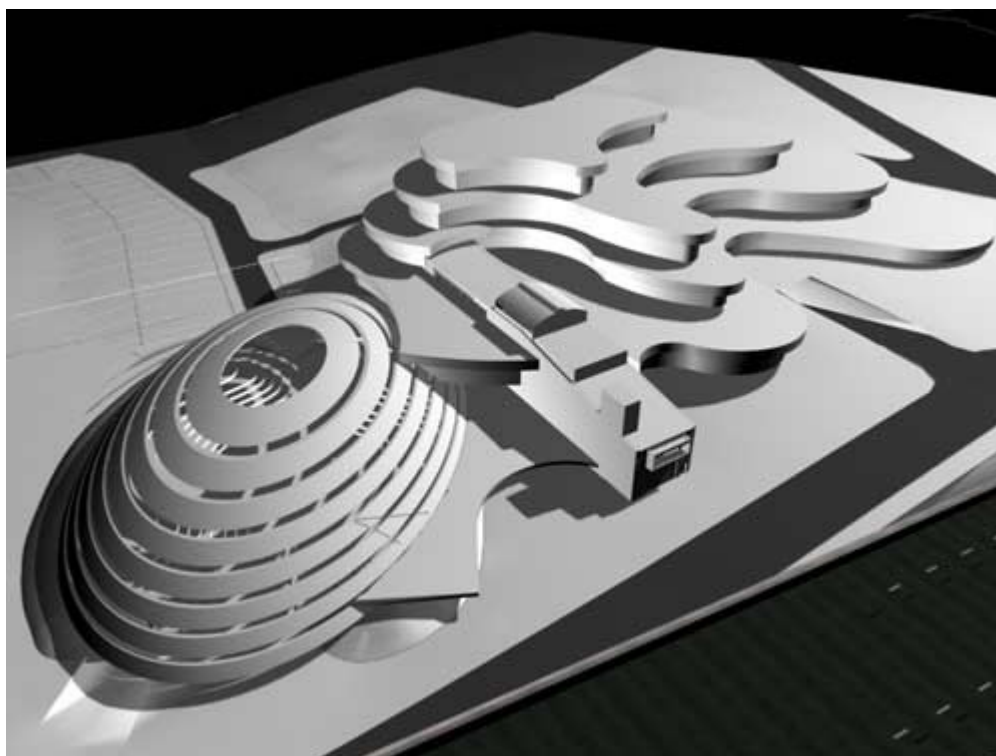
Sem dizer exatamente que a violência de sua arte se dá por meio do riso trágico, José Celso, na apresentação do programa *A Luta II* afirma: “É um paradoxo, mas as cenas mais

²²¹ Roteiro da peça *A Luta II*. p. 35.

²²² MINOIS, 2003, p. 37.

violentas, aparentemente massacrantes, de *Os sertões*, vão nos revelando o desmassacre que contêm”.

A guerra da Canudos Oficina pela democratização da arte e da cultura, ainda não terminou. Seus guerreiros estão decididos a lutar pela concretização desse sonho: o Teatro Estádio que irá reunir multidões em torno da arte e a Universidade Antropofágica que ampliará as possibilidades de estudo em prol de uma mentalidade criativamente revolucionária dentro desta sociedade que aprisiona seus artistas mais inventivos em manicômios e sustenta as mentes com baixas doses de imaginação através do poder político da mídia.



(Projeto da Arquitetura Urbana do Teatro de Estádio)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

OS SERTÕES: RUMO A UM TEAT(R)O TOTAL

Os sertões: rumo ao Teatro Total

*Meu amigo, é isto precisamente a obra do poeta,
que seus sonhos ele interpreta e marca,
creia-me, a mais verdadeira ilusão do homem
se lhe abre no sonho:
toda a arte da poesia e todo o poetar
nada mais é que interpretação de sonhos verazes*²²³.

Richard Wagner

Essa encenação impetuosa, orgiástica e carnavalesca de *Os sertões* tem como ápice nesta dissertação o Teatro Total. A maratona que percorri ao analisar uma pequena parte dessa variedade de cores, música, dança, *happenings*, jogos teatrais dos mais variados e em suas linguagens diversas, levaram-me a interpretar este espetáculo como Barroco em sua estética excessiva, Dionisíaco em sua essência ritualística e Total em seu propósito.

Para a montagem d’*Os sertões*, foram usados todos os recursos materiais e imateriais, artísticos e ideológicos, disponíveis no arcabouço criativo do Oficina. O resultado foi a produção de uma epopeia que bate o *record*, não só por causa de sua variedade e ousadia de recursos cênicos, mas também pelo tempo de duração, tamanho do elenco (atores e músicos) e profissionais técnicos envolvidos em fazer a máquina espetacular da peça funcionar, entre outros “exCelsos”.

O tamanho do roteiro assusta a qualquer pessoa que se arrisque a decifrá-lo. Nesta dissertação, eu pude somente escolher algumas cenas de cada parte da peça, considerando a extensão e a complexidade de cada uma delas. Optei por aquelas que se mantiveram em minha memória e que me tocaram de uma maneira especial. O roteiro integral, que chega a aproximadamente setecentas páginas de *Word*, foi aqui usado somente para recuperar as falas e canções contidas na peça. As rubricas pouco me ajudaram nas pistas da materialidade do espetáculo, pois elas funcionam apenas como um guia para os atores e não indicam como as cenas são constituídas necessariamente. Assim, muitas imagens fortes ficaram ainda em forma de hieróglifos para futuras pesquisas.

O próprio roteiro seria um objeto de análise interessante a ser pesquisado em sua profundidade. Considero sua linguagem verbal totalmente “teatralizada” em sua natureza: é curioso ver como as rubricas são cheias de exclamações, interrogações e expressões poéticas. Para quem não viu a obra completa essas mensagens nas rubricas podem indicar inúmeras interpretações. A isso lhe atribuo mais uma vez a característica de obra aberta para futuras

²²³ WAGNER, Richard. *Os Mestres Cantores de Nuremberg*, ato III, cena 2. (citação retirada do livro *O nascimento da tragédia*: NIEZSCHE. 2007, p. 25.).

encenações de, quem sabe, outros grupos teatrais que, na posteridade, irão se aventurar a montá-la novamente.

Se precisasse de um único termo para caracterizar *Os sertões* do Teat(r)o Oficina, eu não teria dúvidas em afirmar que é um Teatro Total. Apresentei ao longo da dissertação como o grupo se utilizou de muitos recursos artísticos e teóricos disponíveis para a produção desse espetáculo, tocando não só em todos os tabus da sociedade (políticos e culturais) como também sensivelmente em todos os nossos cinco sentidos: a plasticidade das cenas diverte e espanta os olhos; a variação rítmica da música e da poesia baila nos ouvidos; o assédio, a dança e a orgia provoca a pele; o cheiro de corpos, incensos, ervas e pólvora aguçam o olfato; e o banquete com frutas, beijos e bebidas sacia o paladar. Criou-se com isso uma impressão de totalidade, de riqueza em suas significações que se desdobram em outras cada vez mais radicais e perturbadoras.

Pavis explica os princípios fundadores do Teatro Total da seguinte forma:

Livre da compulsão da ação literária, o teatro total explora todas as dimensões das artes cênicas, não limita o texto a um sentido explicitamente posto em cena e, sim, multiplica as interpretações possíveis e deixa a cada sistema sua própria iniciativa para prolongar o sentido imediato da fábula²²⁴.

O Oficina não se valeu somente de gêneros teatrais e recursos cênicos de nossa época, foi também buscar na antiguidade os ritos a Dioniso e a tragédia grega; nos mistérios medievais, a comédia; nas peças barrocas, a inspiração estética; no candomblé o arquétipo dos orixás; além de dar o deslumbre de um ideal estético futurista, à frente de nossa época. Seria o “Terreiro Eletrônico do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona de Corpos”. Esse nome já traz variações ideológicas de arte e política em si. Tudo no Oficina excede ao exagero, inclusive o seu nome que vem aglutinando experiências políticas e saberes estéticos desde a sua fundação em 1958. Primeiro era somente Teatro Oficina, depois passou a ser chamado por seus membros de Te-ato, para mais tarde se desdobrar em Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona e, por fim, o Terreiro Eletrônico veio para completar a transformação da concepção de palco que o grupo desenvolveu somado aos recursos técnicos de máquinas, vídeos e aparelhos cibernéticos, aproximando o mundo humano do mundo das máquinas e se valendo disso como linguagem cênica nos espetáculos.

Todo esse conjunto orgânico de raios luminosos (mensagens cifradas) penetra com profusão no espaço físico sendo ao mesmo tempo tangível à superfície da pele, incitando o

²²⁴ PAVIS, 2007, p. 395.

movimento do corpo e da mente, combinando sons, sensações entre muitas variações e combinações desses diversos elementos. Enfim, *Os sertões* provoca em cada pessoa que se abre ao espetáculo a tal possibilidade de transformação do Ser.

No meu ponto-de-vista, alcançou-se neste espetáculo um ideal estético, de uma realização concreta que combina uma faceta da história do Brasil, da história do teatro e consequentemente da história do grupo Oficina. Creio que desde a ópera de Richard Wagner, com a obra *Os Mestres Cantores de Nuremberg*²²⁵, uma estética tão arrojada não se concretizava na realidade dos palcos e no imaginário teatral²²⁶.

Apesar de nascer de uma obra literária, *Os sertões* se afirma no desejo de tratar o teatro *em si*, potencializando sua linguagem e seus recursos cênicos desenvolvidos na sua trajetória. Para atingir tal empreendimento, rompe as fronteiras com as outras artes e se vale de suas múltiplas linguagens. Ao seguir sua própria trajetória espetacular e inerente em sua arte, o Oficina deslinda o gênero distinto do teatro, trazendo de volta à luz o antigo desejo de grandes dramaturgos, como Richard Wagner, em conceber um espetáculo integral sem perder a sua própria linguagem e função social.

A gestualidade teve um enfoque importante nesta pesquisa, pois o ator é a matéria básica neste teatro. Além de seu caráter hieroglífico, como queria Artaud, *Os sertões* possibilitou — mais do que em qualquer outra peça do Oficina — o estreitamento das relações entre atores e público, entre atores e seus *partners* (ator/personagem) e entre todos os que ali estavam (atores e espectadores) com o seu meio social.

Quando as palavras não dizem tudo, a mensagem é passada por meio do corpo (*gestus social* brechtiano), em seus gestos, fisionomias, atitudes, silêncios. Em *Os sertões* as palavras não são apenas sonoras, são também ditas pelo e através do corpo, possuem a plasticidade para o deleite dos olhos. Assim, a imaginação do espectador é o tempo todo “excitada”, como num impacto provocativo para construir significados a partir de impressões que serão elucidadas, talvez, somente depois de um tempo de reflexão.

²²⁵ Obra baseada em fatos históricos composta pelo alemão Richard Wagner. É considerada uma arte total, pois conjuga música, teatro, canto, dança e artes plásticas. Wagner acreditava que na antiga tragédia grega esses elementos estavam unidos, mas, em algum momento, separaram-se. Na época em que foi encenada, a crítica a julgou como “feia e amusical”, mas o grande público fez dela um sucesso. Wagner é conhecido não só por suas composições musicais, mas também por dar ênfase no teatro a elementos que proporcionassem ao público total imersão no mundo da ópera, como o escurecimento do teatro, efeitos sonoros, rebaixamento da orquestra e reposicionamento dos assentos para focar a atenção no palco.

²²⁶ Para título de esclarecimento, não quero de maneira alguma, comparar ou aproximar *Os sertões*, de José Celso, da obra de Richard Wagner acima citada. Procuro, aqui, somente trazer o conceito de “Teatro Total” para o campo das discussões teatrais hoje, considerando o teatro brasileiro antropofágico do grupo Oficina plugado no século XXI.

Os sertões implica em uma consciência unificante, que vai ao caos para construir uma ordem mais livre revolucionando uma práxis artística e cultural de nossa sociedade. Talvez seja esse o ponto mais especial na montagem desta peça: a humanização da mistura de todas as artes a tal ponto que juntas consigam servir ao teatro em sua totalidade, potencializando a sua unidade e transformando realidades.

Para tanto, o Oficina buscou reencontrar-se com uma unidade considerada perdida: a festa, o rito, o culto e a orgia, manifestações sagradas e performáticas que residem na origem do teatro. Para esse reencontro foi preciso reivindicar e conquistar a participação do público. Ao longo de mais de 50 anos de atuações cênicas, o Teatro Oficina vem experimentando essa possibilidade de acercar-se ao público e o público se sentir à vontade em participar dos *happenings*.

Diante de tais reflexões, fica fácil encontrar n' *Os sertões* os elementos essenciais de um Teatro Total. Seguem algumas, a título de exemplo, para corroborar os argumentos aqui apresentados:

- *Dispositivos cênicos*: cenas movediças; cenário variado e alternativo, ou seja, todo o teatro como cenário de atuação (palco-pista, arquibancadas, teto e plataformas retrátil-móveis, subterrâneos e alçapões, rua Jaceguai etc.); as ações cênicas são apresentadas e transcorrem a partir de um sistema de evolução fragmentada sem perder a ideia do todo; e o teatro é reconhecido e apropriado para ser uma máquina espetacular, um Corpo sem Órgãos e, às vezes aparece até mesmo como personagem;
- *Linguagens*: das mais variadas. Desde as poéticas, dialogísticas e discursivas, até composições musicais, danças, imagens materializadas em cenas por meio dos corpos, vídeos, performance, tecidos etc.;
- *Mensagens cifradas*: alegorias; intertextualidades; inferências históricas, filosóficas e políticas; análise das cenas objetivando a crítica; postura política etc.;
- *Jogos teatrais*: todos os que contribuem para uma melhor evolução das cenas: performance, mímica, pantomima, jogos circenses etc.;
- *Mescla dos gêneros*: especialmente os que apontam para a essência do teatro ocidental, a tragédia e a comédia, e todos os seus desdobramentos.
- *Expressões artísticas*: antes de tudo, as artes cênicas; depois, a literatura, as artes plásticas, a música (do clássico ao funk), a dança etc.

Enfim, *Os sertões* é um Teatro Total, pois foi concebido a partir de um conjunto de jogos teatrais dentro dos quais o espectador se localiza no centro espacial, fica cercado de um

palco total, ou seja, o espectador está inserido dentro do espetáculo e envolvido por ele em todas as direções: “norte, sul, leste, oeste, subterrâneo, céu!”. Tal como dizem os personagens no Início da Cantada: *A Terra*. Há também a simultaneidade dos acontecimentos históricos, a sincronização de ações (atores) e de reações (público) de ordem social e política que está constantemente sendo apresentada ao mesmo tempo neste conjunto de palcos (pista, arquibancadas, rua Jaceguai etc.).

Talvez, por essa definição tão precisa e que extrapola, contudo, o conceito de Teatro Total, *Os sertões* possa ser por excelência um Teatro da Totalidade, tal como queria Piscator e Brecht, precursores do Oficina. De acordo com Pavis²²⁷, esses dramaturgos consideravam o Teatro Total como um teatro preocupado com um conceito dramático-estético, um sonho de totalidade das artes preso nos grilhões do teatro elizabetano, cheio de arabescos e vitrines para a sociedade burguesa gozar de todo o seu *glamour* de aparências e ascensão sociopolítica. Assim como eles, José Celso sonha com um teatro das multidões, uma Ágora onde o povo possa se reunir e compartilhar pensamentos, artes, alegrias, queixas e prazeres da vida. Brecht sonhava com o dia em que as pessoas soubessem conversar sobre teatro da mesma forma que conversam sobre futebol. O Oficina recupera esse sonho brechtiano e o desdobra em mais uma etapa: o projeto de um Teatro Estádio e de uma Universidade Antropofágica. Seria a soma de sonhos idealizados por Brecht, Oswald de Andrade, Lina Bo Bardi, José Celso Martinez Corrêa, todo o elenco do Terreiro Eletrônico Teat(r)o Oficina, e apoiado por artistas do Brasil, do mundo e por boa parte do bairro Bexiga. Agora só falta o GSS fazer a sua parte para a concretização deste sonho.

Eu não poderia terminar essas considerações finais de um início, que frutificará em outras reflexões, sem a voz de José Celso Martinez Corrêa, o Dioniso Conselheiro Zaratustra do Oficina:

Os sertões era já uma Vitória desde os conselheiristas que não se entregaram e hoje são a rocha viva, bem viva, mutante da cultura do povo brasileiro, povo universal, em todas as favelas explodindo pra lá da violência, na força da criação da arte do ritmo, do rap, do hip-hop, do maracatu atômico, do samba-funk, e que trouxe a nós do Teatro Oficina, o TREP: Teat(r)o, Ritmo e Poesia. O T de Teato do retorno da Tragédia Grega Catártica, e Curativa, em Tragycomediaorgya, puxado pelo R do Ritmo dos Dytirambos dos Dionisos, o dos descatequisados de todos os Hemisférios, e pela Poesia de Euclides da Cunha, virada cordel, contando cantando seus nossos Cantos²²⁸.

*Evoé!**

²²⁷ PAVIS, 2007, p. 395.

²²⁸ Programa da peça: *A Luta II*, 2006. p. 18-19. (grifos do autor)

* Saudação festiva a Dioniso.

REFERÊNCIAS

- AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosacnaify, 2002.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropofágico. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1987.
- _____. Manifesto Pau-Brasil. (Correio da Manhã, 18 de março de 1924).
- _____. *O rei da vela*. São Paulo: Vitor Civitas, 1976.
- _____. *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 2000.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- _____. *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. São Paulo: ARX, 2004.
- BARTHES, Roland. *Ensaaios Críticos*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BENJAMIN, Walter. “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”. In: *Obras Escolhidas, vol. I*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri-Louis. *A Evolução Criadora*. Rio de Janeiro: Ópera Mundi, 1971.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003
- BINER, Pierre. *O Living Theatre*. Lisboa: Forja, 1976.
- BRECHT, Bertold. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Tradução de O. Araripe e Tessy Calado. Petrópolis: Vozes, 1970.
- CADERNOS DE FOTOGRAFIA BRASILEIRA. *Canudos*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *Panorama de Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Unesp, 1985.

CARVALHO, Sérgio de. *Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

COELHO NETO, José Teixeira. *Moderno pós-moderno: modos e versões*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 1993.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões* (Edição: Leopoldo M. Bernucci). São Paulo: Ateliê, 2002.

_____. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: 34, 2004.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3. São Paulo: 34, 2004.

DE MARINIS, Marcos. *Comprender el teatro – Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Editorial Calerna, 1997.

Dionysos – Teatro Oficina, n° 26, jan. 1982.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

- _____. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- _____. *Semiótica e filosofia da linguagem*. São Paulo: Ática, 1991.
- _____. *Tratado geral da semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- EURÍPIDES. *Bacas – o mito de Dioniso*. Tradução :Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 1995.
- _____. *As bacantes de Eurípides*. Tradução: Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. São Paulo: Imago, 1972.
- GROTOWSKI, JERZY. *Teatro laboratório de Jarzy Grotowski 1953 — 1969*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- KANGUSSU, Imaculada et al (org.). *O cômico e o trágico*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- KERÉNYI, Carl. *Dioniso: imagem arquetípica da vida indestrutível*. São Paulo: Odysseus, 2005.
- LABAKI, Aimar. *Folha explica: José Celso Martinez Corrêa*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- LEHMANN, Hans-Thies. *O Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- LIMA, Luiz Costa. *Terra ignota: a construção de Os Sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- LLOSA, Mario Vargas. *La guerra del fin del mundo*. Buenos Aires: Alfaguara, 2008.
- MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- MAIAKOVSKI, Vladímir. *Poemas*. Tradução de Boris Schnaiderman e de Augusto e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *Primeiro Ato: Cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. Org. Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: ed. 34, 1998.

_____. *Zé Celso Martinez Corrêa*. (Coleção Encontros) Org. Karina Lopes e Sérgio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *O Manifesto Comunista*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

MEICHES, Mauro Pergaminik. *Uma pulsão espetacular: psicanálise e teatro*. São Paulo: Escuta, 1997.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Unesp, 2003.

MOLIÈRE. *O doente imaginário*. Tradução: Leonardo Gonçalves. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.

MOSTAÇO, Edécio e SAADI, Fátima. Entrevista com Zé Celso: 'O anarquista coroado'. In: *Revista Folhetim: Teatro do pequeno Gesto*, p. 149, n° 12, jan/mar 2002.

NANDI, Ítala. *Teatro Oficina: Onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade Editora, 1998.

NETTO, Adriano Bitarães. *Antropofagia oswaldiana: um receituário estético e científico*. São Paulo: Annablume, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

_____. *Assim falava Zaratustra*. São Paulo: Hemus, sd.

_____. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

_____. *A Visão Dionisíaca do Mundo*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *El teatro y su recepción – Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. Selección y traducción: Desiderio Navarro. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1994.

_____. *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1998.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Semiologia*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

PIRES, Ericson. *Zé Celso e a Oficina-Uzyna de Corpos*. São Paulo: Anna Blume, 2005.

REICH, Wilhelm. *A Função do Orgasmo*. São Paulo: Brasiliense, 1979.

RICHARDS, Nelly. *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago: Cuarto Propio, 1994.

_____. *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.

RIMBAUD, Jean-Arthur. *Poemas* (tradução inédita de Leo Gonçalves).

RISÉRIO, Antônio. *Oriki, orixá*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

ROJO, Sara. Formas teatrais latino-americanas: modernidade/pós-modernidade. In: MENDES, Eliana A; OLIVEIRA, Paulo; BENN-IBLER, Veronika (org.). *Revisitações – FALE/UFMG*, 1999(b).

_____. Anarquismo e teatro no Brasil. In: *Topografias da cultura: espaço, representação e memória*. Seminário realizado na Faculdade de Letras da UFMG, 18/09/2006. (texto não publicado).

ROJO, Sara e VECCHI, Roberto (org.). *Transliterando o real: diálogos sobre as representações culturais entre pesquisadores de Belo Horizonte e Bologna*. Belo Horizonte: UFMG, Faculdade de Letras, POSLIT, 2004.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução: Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SALOMÃO, Waly. *Armarinho de miudezas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SCHECHNER, Richard. O que é performance. In: LIGIÉRO, Zeca. *O Persevejo*. Ano 11, N° 12. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2003. pp. 25-50.

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo. Perspectiva, 1981.

TAVARES, Renan. *Teatro Oficina de São Paulo: seus dez primeiros anos*. São Caetano do Sul: Yendis, 2006.

TEATRO OFICINA. Os Sertões / A Terra (programa da peça). São Paulo: Teatro oficina: 2006.

_____. Os Sertões / O Homem I: o pré-homem à revolta (programa da peça). São Paulo: Teatro Oficina: 2006.

_____. Os Sertões / O Homem II: da revolta ao trans-homem (programa da peça). São Paulo: Teatro Oficina: 2006.

_____. Os Sertões / A Luta: primeira parte – 1a, 2a. e 3a. expedições + Rua do Ouvidor (programa da peça). São Paulo: Teatro Oficina: 2006.

_____. Os Sertões / A Luta: segunda parte – O desmassacre (programa da peça). São Paulo: Teatro Oficina: 2006.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

UBERSFELD, Anne. A representação dos clássicos. In: *Revista Folhetim: Teatro do pequeno Gesto*, p. 33. Rio de Janeiro, n° 13, abr/jun 2002.

VENTURA, Roberto. Introdução a Os sertões. In: SANTIAGO, Silviano (coord.). *Intérpretes do Brasil*. vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

Endereços eletrônicos:

Dicionário digital Houaiss, 2001.

Oficina com entrevista e roteiros: <http://www2.uol.com.br/teatroficina/>. Acesso: 04/09/2006.

<http://www.lumiarte.com/luardeoutono/oswald/manifpaubr.html>. Acesso: 30/09/2006.

<http://www.dw-world.de/dw/article/0,,1217894,00.html>. Acesso: 30/05/09.

<http://teatroficina.uol.com.br/posts/86>. Acesso: 20/09/2007.

<http://www.youtube.com/watch?v=UzKZr9J3VAs>. Acesso: 07/08/2009.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ogum>. Acesso: 02/11/2009.

<http://jus2.uol.com.br/doutrina/texto.asp?id=1013>: 06/11/2009.

<http://www2.uol.com.br/teatroficina/velhosite/manifesto.htm>. Acesso: 05/11/2007

<http://www2.uol.com.br/teatroficina/novosite/officina/arteafavor.html>. Acesso: 30/09/2006.

<http://teatroficina.uol.com.br/novosite/sertoos/aluta2/pagina/inicio.html>. Acesso: 05/11/2007.

<http://teatroficina.com.br/agora.php?strArea=agora&idAutor=1&intMes=10>.

Acesso: 05/11/2007.