

Os Sertões, obra em andamento

Mariângela Alves de Lima

Acima de tudo, esta desanatomização do corpo, coincidente em grande parte com o corpo pulsional do qual falamos, abre campo para uma metaforização exacerbada do mundo e da arte. Um tal corpo tem o desejo como motor, o tempo lógico de ritmo inconsciente como relógio e a leveza da linguagem e de suas representações como espaço (Meiches, 1997, p. 183).

Tanto quanto sei, a encenação de *Os Sertões* pelo Teatro Oficina de São Paulo é a obra de gestação mais longa do teatro brasileiro. Há projetos de obras que amadureceram longo tempo na imaginação dos criadores ou textos confinados por décadas na forma bidimensional do papel até que os recursos da cena se equiparassem às exigências implícitas no formato literário. No entanto, o trabalho de José Celso Martinez Corrêa sobre o livro de Euclides da Cunha é, desde o início dos anos oitenta do século passado, uma projeção espetacular. Para realizá-la foi preciso arquitetar um espaço, formar outro tipo de intérprete e uma outra modalidade de gerenciamento das relações sociais entre os artistas e o lugar do espetáculo. É uma obra em andamento. Em 2002,

vimos a primeira parte e nos anos sucessivos três espetáculos obedientes à seqüência narrativa do livro. Falta o último episódio a ser encenado em 2006. Os textos que se seguem foram escritos para o jornal *O Estado de S. Paulo*, sob o impacto da experiência e com a rapidez que o jornalismo exige. São considerações desproporcionais ao investimento deste trabalho, mas talvez, tendo em vista as dimensões conceituais dos espetáculos, seja necessário um tempo dilatado para formar – como o Oficina fez com os intérpretes – novas sensibilidades críticas.

Os Sertões 1

O Teatro Oficina faz coincidir a “encarnação teatral” da primeira parte de *Os Sertões* com a comemoração do centenário da publicação da obra. Em vez de sobrepôr palavras sobre palavras, a encenação torna presente – e é marca do Oficina enfatizar o caráter de presentificação do teatro – as palavras de Euclides da Cunha. Leitores que “atravessam correndo ou desistem no caminho da leitura do livro” terão a oportunidade de ouvir e sentir a potência escultórica da escrita dessa primeira parte da obra. São trechos

Mariângela Alves de Lima é pesquisadora e crítica de teatro do jornal *O Estado de S. Paulo*.

do livro, às vezes em uníssono, musicados ou assumidos por personagens singulares que amparam solidamente as camadas geológicas de significado histórico, sociológico e estético que a interpretação dos criadores do espetáculo erigiu sobre esse alicerce monumental. As atualizações e adaptações a que o grupo habitualmente submete os textos clássicos com o intuito de evidenciar possibilidades analógicas cederam lugar, desta vez, ao resgate oral de uma escritura por natureza tão íntegra que talvez não suportasse a exploração de hiatos entre significante e significado. É uma decisão sábia porque quem não conhece o livro sairá do espetáculo seduzido pela força e pela beleza do texto.

Além disso, um extraordinário esforço de transliteração dramatiza a morfologia do território abarcado pela obra, desde a forma capilar dos veios aquáticos até o relevo, a vegetação e as variações climáticas. Uma das operações fundamentais do texto que é a de nos fazer ver, prender o leitor por meio do estímulo sensorial, é reassumida pelo espetáculo que encontra signos teatrais concisos, impactantes e sedutores em cada etapa do percurso.

Quem quiser se aproximar deste espetáculo pela vereda marginal e serena da fruição passiva terá com que se ocupar por um breve tempo. Nos seus mais de quarenta anos de trabalho esse grupo liderado por José Celso Martinez Corrêa aprendeu a dominar como nenhum outro a plasticidade do espaço teatral exterior à caixa italiana, a organizar e tornar dramáticos os materiais mais simples e a de tirar partido do valor alegórico da figura humana. Tudo é bonito nesta encenação, com aquela qualidade peculiar e pungente do efeito estético arrancado, pela força da imaginação, às substâncias elementares como a água, o fogo, o espaço aéreo e a própria paisagem urbana que divisamos através das aberturas do edifício para o entorno. Nada se perde; nem o sol poente, nem o céu nublado do Bexiga. O entorno faz parte de uma rigorosa logística espetacular que associa o texto centenário ao meio ambiente deste tempo e deste lugar. A ordem de grandeza que Euclides confe-

riu ao sertão por meio da escrita é ressignificada pela grandeza do nicho onde se encrava, fisicamente comprimido, o Teatro Oficina, mas de onde se pode entrever a vastidão da cidade.

Dura pouco a placidez contemplativa. Uma vez estruturada essa representação da morfologia da cena, propondo uma relação permanente entre dentro e fora, entre o passado e o presente, a dramaturgia criada pelo diretor, se liga, também impecável lógica, ao procedimento construtivo adotado pelo autor de *Os Sertões*. É no prólogo ao *Homem* e à *Luta* – tendo antes nos advertido que se trata da denúncia de um crime – que Euclides da Cunha pega pela mão o seu leitor e o instrui e seduz para enfrentar a dimensão terrível do episódio que vai reconstruir. Do mesmo modo os intérpretes envolvem o público, amaciam o contato por meio de um convite ao relaxamento e vão exibindo um pouco dos seus instrumentos de criação. São o vocabulário e a sintaxe do teatro que se tornam instrumentos familiares por meio desse *intróito*: a preparação corporal, as vocalizações humanas que se tornam aos poucos simbólicas passando a indicar os ruídos dos animais, da vegetação, da água, do dinamismo dos elementos que atuam sobre o clima. A convivência pacífica, tornada afetuosa pela presença de crianças no elenco, funciona, por assim dizer, como glossário do léxico teatral e convite para prosseguir em direção ao território inóspito do sertão e ao morticínio de Canudos. Figura sobre figura, a recepção que o espetáculo dá ao público também se ampara no significado do texto original: “Acredita-se que a região incipiente ainda está preparando-se para a vida: o líquen ainda ataca a pedra, fecundando a terra”.

Sobre essa suspensão de juízo contida no “acredita-se”, a encenação vai sobrepondo imagens da aridez e da esterilidade violada alternadamente pela ação modulatória dos fatores externos como a chuva e o vento, pela estratégia das raízes, pelo modo como o sertanejo resiste e aprende a reconhecer e a aproveitar o que há de propício à sobrevivência. Os cantos e os momentos de confraternização do elenco com o

público celebram essas vitórias esporádicas da vida sobre a morte. Depois de um desses momentos circula entre o espaço cênico e a platéia uma cuia de chá de jurema, trânsito simbólico do projeto de imersão ritual que o Oficina retoma em todos os seus espetáculos. A violação da terra pela economia extrativista, a correspondente violação dos espaços de germinação cultural pelos macroempresários da comunicação são exemplos dos sentidos entrelaçados anulando a seqüência cronológica e tornando presentes a denúncia desses métodos de desertificação e o apelo feito por Euclides da Cunha à consciência dos cientistas e governantes. Falando do aqui e do agora o Oficina apela à consciência de cada um de nós. A idéia de *polis* que se desenha ao final deste espetáculo parece não ter centro. Estamos assim preparados para o protagonismo coletivo de *O Homem*.

O Homem – Parte I (O pré-homem)

Como todas as exegeses contemporâneas feitas no âmbito dos estudos acadêmicos, a teatralização tem implícito o objetivo de popularizar *Os Sertões*. Ainda que fora de moda o termo popularizar – onde se embosca a idéia de que o povo são os outros – sugere a ambição de dividir alguma coisa que só os privilegiados possuem. E este livro tem sido, como tantas outras coisas belas que a cultura brasileira produziu, privilégio dos letrados. Atravessemos-lo, provoca o Oficina. É nosso.

Pertence-nos e não é um monumento cuja finalidade se esgota na contemplação. O modo como o espetáculo se aproxima da segunda parte do livro, *O Homem*, é o da sedução. Envolvido por uma roda, acomodado carinhosamente no entorno da cena e animado pela música o público ingressa no espaço cênico em estado de relaxamento. A proposta inicial é de convívio e identificação. Grande parte do texto se expressa por um canto coral e os resíduos da música regional, transfigurada e modernizada, evocam a experiência do espectador com a di-

versidade do país. Um instrumento, uma certa linha melódica repetida, ritmos familiares vão funcionando para a introdução do tema da formação étnica das diferentes regiões do país.

De um modo que só o teatro pode fazer, convidando à participação, o espetáculo evoca a memória comum para subsidiar uma narrativa cujo cerne é o destino da coletividade. E esta é uma operação crítica deliberada sobre o fetiche do livro ou do livro como fetiche. Enquanto investigação pioneira, ousada, profundamente erudita, quase um compêndio do conhecimento do século dezenove, a obra literária abriu caminho a outras que a negaram, confirmaram, dialogaram com ela e fizeram avançar, por força desse confronto, o conhecimento sobre o país. Há coisas que sabemos por efeito dessa instigação primeira e é esse saber que o espetáculo mobiliza para consubstanciar a dramatização do aspecto instrutivo da obra. Com extraordinária competência para o aliciamento o elenco convida a participação dessa consciência coletiva sobre a morfologia, as etnias e as etapas históricas da formação da nacionalidade. Alguma coisa sabemos sobre o gaúcho e o paulista, a paisagem dos gerais, o efeito dos contrafortes montanhosos sobre o clima, as regiões pantanosas e as florestas tropicais. Tudo o que de algum modo a cultura de massas e o ensino regular tornou familiar é reaproveitado para a “instalação” de uma atmosfera de saber compartilhado. Com a sua experiência de mais de quarenta anos o Oficina não presume a ignorância dos espectadores.

Só então o espetáculo vai quebrando, aos poucos, nozes mais duras da precisão e da beleza literária com que Euclides da Cunha reveste suas descobertas e intuições. Também ele foi manipulador da “metaquímica sonhadora” que produziu alguns “precipitados fictícios” e esse caráter de experimentalismo, fascínio pelo objeto de estudo e resultados incertos é aproveitado para enfatizar o aspecto poético de *Os Sertões*. A constituição histórica e étnica de cada região, as interações entre a geofísica e a cultura são em primeiro lugar planos gerais. Arma-se a paisagem por meio das palavras e dos movimentos,

insinuam-se os processos de aculturação por meio da música e promove-se a síntese com a figuração de um rito peculiar da região a que o texto se refere.

E o espetáculo traduz também, como não poderia deixar de fazê-lo, o fascínio pela imagética que contamina até os leitores deliberadamente “científicos”. A bromélia incrustada no chapéu sertanejo nas raras ocasiões festivas, o jogo da argolinha como reminiscência dos combates das gestas medievais, as caracterizações diversas do modo de cavalgar do Sul e do Nordeste, o aboio e o estouro são, na perspectiva do espetáculo, representações da beleza desafiadora do meio de cada região e da inventividade das populações. Cenas celebrizadas pela sua competência técnica como a do “estouro da boiada” são teatralizadas como ilustrações criativas e bem-feitas. Em outras o espetáculo desprende-se do suporte literário e envereda por uma significação contemporânea autônoma. Do mesmo modo como se liberta, às vezes com ironia, de afirmações etnocêntricas, a encenação se subordina mansamente aos trechos que considera insuperáveis. A letra rigorosa e o espírito especulativo de Euclides da Cunha são igualmente bem-servidos.

Nesta segunda parte de uma saga teatral em capítulos o Oficina percorre a primeira parte de *O Homem*. Estão delineadas neste espetáculo as duas forças para o embate da última parte do livro. Norte e Sul com suas diferenças explicitadas no campo da história e da antropologia aprontam-se dramaticamente. Desenhou-se também “Como um palimpsesto, a consciência imperfeita dos matutos [...]”. O espetáculo abre alas para a entrada de Antônio Conselheiro, única personagem individualizada do espetáculo, uma vez que Euclides da Cunha (representado por Marcelo Drummond) exerce a função de condutor do jogo e de observador neutro do universo que criou. José Celso Martinez Corrêa representa essa figura central da comunidade de Canudos. Com certeza há uma preocupação logística justificando essa aparição, considerando-se que o espetáculo é cuidadosa-

mente organizado em aproximações panorâmicas, recortes sobre particularidades e acúmulo gradual de tensões, tal como o plano da obra literária. Por isso a entrada do Conselheiro parece-nos uma antecipação de outro espetáculo.

O Homem, da Revolta ao Trans-homem

Seguindo de perto a estrutura narrativa do livro, no terceiro espetáculo baseado em *Os Sertões*, o Teatro Oficina transpõe para a cena a segunda parte de *O Homem*. É o trecho em que, no texto, depois de esclarecidas as variáveis étnicas e históricas que confluem para a constituição da população brasileira, Euclides da Cunha aborda o episódio histórico do Arraial de Canudos. Precede a luta a biografia de Antônio Vicente Mendes Maciel e a sua transformação em líder religioso dos sertões nordestinos. Recorrendo a documentos e relatando com astúcia narrativa ímpar a multiplicação lendária de incidentes singulares, essa fusão do indivíduo no meio – e inversamente a multidão projetando em um homem seus desejos e carências – a estratégia da obra literária coincide ponto por ponto com a poética teatral do grupo.

Desde os anos setenta do século passado esse veterano conjunto teatral dirigido por José Celso Martinez Corrêa vem trabalhando com a idéia do protagonismo do coro. Outros movimentos teatrais, inspirados em Nietzsche ou no coletivismo marxista, percorreram a mesma trilha durante o século vinte. Regendo-se pela primeira dessas das cartilhas, o Teatro Oficina regressaria ao lugar de origem sagrado da cena. Canudos tornar-se-ia, desse modo, a celebração de um mistério trans-histórico de exaltação e sacrifício. Se, em vez disso, o coro, adotando-se um viés histórico-crítico, simbolizasse apenas a vitimização dos desvalidos, ficaria desqualificado o espantoso empreendimento social da comunidade de Monte Santo. Foram massacrados os conselheiristas e, sob a perspectiva da crítica histórica, prevaleceria o martírio como elemento dramático fundamental.

Com mão de gato a transposição cênica do livro extrai desses dois braseiros as fagulhas que interessam para acender a “felicidade guerreira”. O protagonismo coral, ou a “farândola” que peregrina pelo sertão atrás do Conselheiro e funda a comunidade de Monte Santo, emerge no espetáculo a partir da história da representação, incorporando como uma força as diferentes formalizações que o teatro engendrou ao longo do tempo. A primeira formalização a ser superada é a do drama, já ameaçado por ressonâncias épicas. Encena-se a luta familiar de dois clãs, um episódio moldado sobre a peça de vitória do período elisabetano.

Antônio Maciel, menino introspectivo e delicado, surge de um dos clãs e recebe a investitura de outras reminiscências históricas como a ambigüidade sentimental e erótica do teatro poético do final do século dezenove. Seguem-se outras cerimônias de iniciação: o melodrama circense, análogo às lendas que circulavam sobre a história pregressa do Conselheiro e, finalmente, a fusão do psiquismo individual na aspiração coletiva de bem-estar. O protagonismo coral torna-se, assim, um processo histórico de sublimação, em vez de um retrocesso indiferenciado à origem. Antes de ser vitimado o povo de Canudos criou, com alegria e inteligência, a cidade nova.

Todas essas operações encontram suporte no texto de *Os Sertões* e há lugar tanto para o antagonismo real e baseado em documentos das ações da Igreja e do governo da Primeira República quanto para as interpretações que Euclides da Cunha dá às celebrações religiosas considerando-as “desvairamento irreprimível”. A valorização cênica, está claro, não é a mesma.

Na semântica do espetáculo a “farândola” retoma sua acepção original de dança alegre. Não há a histeria dos nervos distendidos, mas o relaxamento alegre da comunhão de corpos e da partilha das coisas materiais. O impulso erótico de juntar-se, procriar, ter paz e comida governa a coletividade de Monte Santo e impulsiona-a para o estabelecimento de uma ordem cujo objetivo é, mais do que a transcendência, a

fruição. É esse grupo harmonizado que transpõe em determinado momento a moldura do livro e propõe um avanço para a terra “improduzida” que circunda o teatro. Atores e crianças que moram no bairro e integram o espetáculo propõem, desse modo, fundamentar a representação em uma analogia. Monte Santo teve uma fundação mítica, foi sonhada como a Cidade de Deus do sertão. Também o sonho da expressão artística pode conduzir à fundação mítica de “um teatro de estádio para multidões”.

Enquanto a comunidade sertaneja se organiza teatralmente sob os olhos do público a “conselheira” da modernidade, encarnada na arquiteta Lina Bo Bardi, lidera o cortejo das projeções contemporâneas do desejo da “farândola”. Todo o espetáculo é, aliás, permeado por procedimentos analógicos entre o contemporâneo e o histórico.

Com a urgência de quem se dispôs a uma tarefa monumental o Teatro Oficina pôs neste espetáculo muitas maravilhas. Há uma inteligência extraordinária na dramatização dos episódios e nos signos visuais que se referem ao passado e ao presente. Nesse sentido o espetáculo solicita tanto a queima de fosfato cerebral – é preciso estar atento – quanto poros abertos para se deixar seduzir pela energia vital do coro. Diante dessa dupla exigência é preciso confessar que os momentos de interação com o público se prolongam demais no segundo ato. O mito edênico, a beijação e o “hetairismo infrene” são significativos da aliança que o coro representa exemplarmente, mas prolongam-se em demasia em uma narrativa que não quer perder o fio da meada.

Por último, o mais importante: as crianças do Bexigão que fazem parte do elenco. Em todas é visível a coordenação e a disciplina para desempenhar as funções que o espetáculo reserva a elas. Ao mesmo tempo o significado do desempenho se apóia no conhecimento e na experiência delas. O corpo ágil e leve, a curiosidade real pela platéia, a interpretação compreendida como jogo – nas crianças estratégias simultâneas de adquirir conhecimento e sentir prazer

– são um dos maiores encantos das três etapas de *Os Sertões* já percorridas pelo Oficina.

A Luta, Primeira Parte

A Luta é a terceira parte do livro e o quarto espetáculo da navegação de longo curso que o Teatro Oficina vem fazendo sobre a obra capital de Euclides da Cunha. Estão compreendidos neste espetáculo os episódios relativos à segunda e à terceira investidas militares contra a cidade fundada por Antônio Conselheiro. Desta vez, seguindo a vertente sugerida por Machado de Assis em uma crônica que o programa oportunamente reproduz, “os direitos da imaginação e da poesia” se sobrepõem aos outros compromissos de adaptação. À medida que se aproxima do desenlace fatal conhecido e incontornável, os procedimentos de transfiguração da literatura em teatro parecem se alçar a uma altitude maior em relação ao seu ponto de referência. *A Luta: primeira parte* explode até a vertigem as metáforas originais do texto de Euclides da Cunha.

No entanto, impregnado do espírito brechtiano que sopra sobre todas as suas criações, o Oficina preserva na estrutura do espetáculo o movimento da dialética histórica. Todos os episódios, ou seja, o que há de factual no relato euclidiano, estão representados com uma minúcia espantosa para os leitores da obra. Nada se perde, desde os inábeis jogos políticos tramados por governantes que se apoiam em boatos até a esfera mesquinha das disputas municipais que precedem a expedição Febrônio de Brito. O macrocosmo da politicagem republicana e a ressonância no aldeamento conselheirista são desenhados teatralmente seguindo a mesma seqüência com que se apresentam no relato euclidiano. As etapas estratégicas dos confrontos das duas expedições são esclarecidas quanto ao percurso, tempo, formas de liderança e até a linguagem mistificadora das súmulas estatística que ontem e hoje tanto agradam os representantes de vários poderes é reproduzida

em projeções. Enfim, o aspecto documental é uma orientação narrativa da qual o espetáculo não se desvia.

A partir dessa base o caminho associativo em direção à contemporaneidade é vertiginoso, embora sempre obediente à lógica das analogias rigorosas. Os materiais de construção da Igreja Nova de Canudos, por exemplo, constituem o motivo da discórdia local que incita a expedição Febrônio. Na transposição cênica, a esse “incidente desvalioso” se sobrepõem várias camadas de significação. Centro de todas as aldeias sagradas, o templo em construção no final do século dezenove é figuração de outros projetos construtivos de significação cultural: ocas indígenas, a arquitetura ainda utópica dos teatros totais, circos e estádios. Por meio de imagens projetadas, partes narrativas entoadas pelo coro e figuras alegóricas o espetáculo expande, de modo crítico ou sedutor, as possibilidades interpretativas dos episódios não só da guerra sertaneja, mas dos entreatos que o livro registra com intenções a um só tempo estéticas e antropológicas.

Algumas dessas associações são dramáticas na sua proposição inicial e, por essa razão, se ligam diretamente ao repertório teatral. A figura da “Tróia de taipa” correspondem invocações da *Iliada*, no destrato do comércio de madeiras intervém uma personagem de Brecht, ao retrato físico e moral do chefe da terceira expedição as cenas da investitura de Ricardo III no poder. Outros mitos teatrais se manifestam nas imagens e nas citações musicais. Proporcionalmente mais abundantes, os signos da transformação da experiência histórica em novas práticas contemporâneas pontilham todas as falas do coro. São novas cidadelas conflagradas os morros que cercam a Zona Sul carioca, indícios de uma insurgência de outra ordem a qual os governantes reagem com a mesma obtusidade dos líderes civis e militares que atacaram Canudos. Ligam-se aos meninos do rancho do Nunca os soldadinhos infantis que Moreira César arrebanhou às pressas para a terceira expedição. Explode em vários pontos da trama a energia recalcada dos fundamentalismos. Para

quase todas as proposições históricas há um correspondente atual, em curso, que nos afeta como coletividade. Nem tudo é de captação imediata, uma vez que é preciso dividir a atenção entre as partes musicadas e as imagens que as reforçam. De qualquer forma, o que se imprime como marca indelével na percepção é o ativismo crítico de uma forma de representação que, de modo contínuo, absorve a experiência do presente.

Ao lado disso há o humanismo peculiar das criações do Teatro Oficina que exalta, sobre valores intelectuais ou morais, o impulso vitalista. É o que inspira cenas extraordinárias na eficácia e na beleza, porque livres de maniqueísmo, atitude que, aliás, corresponde também às intenções do credo positivista professado por Euclides da Cunha. Aos soldados expedicionários, títeres dos seus chefes incompetentes, é dedicada uma das cenas mais belas do espetáculo, de tratamento lírico. Inocentes porque mal-avisados, os comandados da terceira expedição marcham imbuídos da “felicidade guerreira”, em um companheirismo alegre e infantil. Pressos à “corneta de ritmo careta sem mito” têm,

introjetado, o arquétipo do guerreiro audaz e solitário. Do outro lado armam-se os sertanejos, pondo nessa tarefa sombria uma energia de ordem sexual. Cria-se, desse modo, uma irmandade entre os combatentes de ambos os lados. É uma dramatização situada no pólo oposto aos embates melodramáticos entre mocinhos e bandidos oferecidos a granel pela indústria do entretenimento. Seu modelo estético mais antigo e inegavelmente superior é a *Ilíada*.

Há décadas José Celso Martinez Corrêa mobiliza a idéia de um teatro total, em que elementos presentes, ou seja, o tempo, o espaço e a figura do ator, sejam equivalentes à verbalização. As metáforas visuais, em que permanecem elementos narrativos, são de grande importância nos seus trabalhos. Há muitas delas nesse espetáculo e é uma tarefa do espectador deslindá-las, porque sob o seu impacto sensorial escondem-se uma ou muitas idéias. Na verdade seria preciso um volumoso compêndio para passear com vagar sobre essas figuras. Entre tantas está a formalização espantosa da cidadela que, em vez de resistir, esboroa-se, envolve e absorve o invasor. Só vendo.

Referência bibliográfica

MEICHES, Mauro Pergaminik. *Uma pulsão espetacular*. São Paulo: Ed. Escuta, 1997.