



Os sertões em cena: crítica, vocalização e cruzamento de sentidos

José Da Costa

1

Podemos encarar a teatralização do livro de Euclides da Cunha, no ciclo de encenações assinadas por José Celso Martinez Corrêa e realizadas pelo Teatro Oficina, como uma leitura específica. É claro que aquilo que chamo de uma leitura para me referir à abordagem teatral de *Os sertões* não se constitui sob a forma de um metatexto crítico e com procedimentos apropriados a uma escrita argumentativa e analítica voltada para a compreensão do livro (seja ele visto como discurso literário, ideológico ou historiográfico, seja avaliado em seus impactos na cultura e no sistema intelectual brasileiro etc).

São bastante intensos os efeitos do livro de Euclides da Cunha sobre a imaginação artística e a produção cultural modernas no Brasil. Romances e filmes sobre o cangaço e o sertão ou tematizando a seca e as regiões áridas frequentemente mantêm algum diálogo com *Os sertões* (publicado originalmente em 1902). É verdade que obras bem posteriores (inseridas em um contexto avançado do modernismo literá-

rio no Brasil), como o *Grande sertão veredas* de Guimarães Rosa e *Vidas secas* de Graciliano Ramos, terão também importância decisiva na constituição do imaginário sobre o sertão como importante campo de referência na produção literária e cultural do país.

Em termos de ressonâncias da obra Euclides da Cunha no terreno da produção cultural extraliterária, poderíamos, para ficarmos em um único exemplo, recorrer ao filme *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, devido à repercussão que teve no ambiente dos anos 60 e seguintes. O personagem do beato Sebastião e o seu séqüito, no filme de Glauber Rocha, lembram Antônio Conselheiro e os fiéis miseráveis que o acompanhavam pelos sertões baianos, conforme as descrições euclidianas. É mencionado, em vários momentos do filme, o extermínio dos canudenses e de Conselheiro, assim como são lembradas as dificuldades encontradas pelas tropas para concluir aquele extermínio. Essa referência aparece em fala supersticiosa do matador Antônio das Mortes, quando o padre e o fazendeiro procuram contratá-lo para eliminar o beato Sebastião, caracterizado, no fil-

José Da Costa é professor da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO. Este ensaio é um desdobramento de observações feitas originalmente para apresentação oral no Seminário Internacional “Literatura, Técnica e Outras Artes: Intermídia e Cultura Contemporânea”, na Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2004.

me, como um pregador religioso, que conta com o respeito das classes populares e a desconfiança tanto da Igreja, quanto das classes rurais dominantes. Mas Antônio das Mortes, inicialmente, mostra-se oscilante. Teme o castigo divino, que pensa ter sido a razão dos sucessivos fracassos dos militares antes que eles lograssem abater o Arraial de Canudos, onde se localizava a população pobre liderada por Antônio Conselheiro, outro pregador leigo desafeto tanto da Igreja católica, quanto das elites dominantes. Antônio das Mortes, na cena de *Deus e o diabo na terra do sol*, comentada aqui apenas de passagem, não quer ser alvo da mesma ira divina que atingira, conforme a argumentação da personagem, os soldados e batalhões em sua tentativa de exterminar Conselheiro e seus fiéis seguidores sediados em Canudos. Extermínio aquele, aliás, que só veio a ocorrer, conforme o relato longo e detalhado de Euclides da Cunha, com a quarta expedição militar chefiada pelo General Artur Oscar de Andrade Guimarães. Nas três expedições anteriores, verificaram-se enormes perdas humanas e materiais sofridas pelo exército, apesar de as investidas terem sido, entretanto, chefiadas por comandantes importantes e reconhecidos.

Na fita de Glauber, os cangaceiros parecem aqueles descritos por Euclides da Cunha como “indisciplinados heróis (...), que se caracterizam pelo “nomadismo desenvolvido, pela combatividade irrequieta, e por uma ociosidade singular sulcada de tropelias” (Cunha, 2004, p. 186-7), no primeiro capítulo (*Preliminares*) da parte intitulada *A Luta*, em *Os Sertões*. Por

fim, toda a tensão da dicotomia sertão-mar que estrutura a narrativa fílmica de *Deus e o diabo na terra do sol* pode ser vista como ressonância da análise euclídiana do Brasil por meio da oposição entre o parasitismo imitativo da Europa e próprio do litoral e, por outro lado, o isolamento e abandono do interior – e, principalmente, dos sertões –, como se pode ver na Nota Introdutória (Cunha, 2004, p. 14) e na menção à “civilização de empréstimo” e à “faina cega de copistas” no trecho final da segunda parte, *O Homem* (idem, 174-5).¹

São muito variadas as orientações assumidas pelas leituras distintas que *Os sertões* de Euclides da Cunha já suscitou e continua estimulando.² O leque das perspectivas diversas de leitura é aberto pela deliberada multiplicidade discursiva do texto de Euclides da Cunha. Ele é lido ora como obra literária, ora como trabalho historiográfico e como discurso de ambição científica (ainda que os padrões supostamente científicos abraçados por Euclides – evolucionismo, teorias raciais e outros assemelhados – já não sejam, nos dias de hoje, aceitáveis como legítimos parâmetros no campo das ciências antropológicas, genéticas etc). Essa diversidade de apreensões decorre do fato de o leitor de *Os sertões* se deparar, ao longo do livro, com gêneros e registros distintos (lírico, dramático, científico, jornalístico, etc) e ser exposto pelo texto a um discurso fortemente plurívoco, em razão das citações e menções a obras de outros autores feitas ao longo do texto, que se dedica à narração e ao esforço de inteligibilidade da guerra movida, nos anos de 1896 e 1897, pelo exército re-

¹ A respeito da polaridade entre sertão e mar no filme de Glauber Rocha, não se poderia deixar de mencionar o livro de Ismail Xavier (1983, p. 69-119). Sem se deter em reflexões referentes ao livro de Euclides da Cunha, o autor pensa o mar no filme do Glauber como expressão de uma teleologia histórica, que aponta para transformação do sertão e da sociedade como um todo, como processo de superação das diversas formas de opressão de classe e de injustiça social.

² Leituras mais ou menos recentes de *Os sertões* de Euclides da Cunha por perspectivas variadas (sociológicas, econômicas, políticas e literárias), se encontram em livros como *De sertões, desertos e espaços incivilizados* (Almeida, Zilly & Lima, 2001) e também *Os sertões de Euclides da Cunha: releituras e diálogos* (José Leonardo do Nascimento, 2002).



publicano brasileiro contra o Arraial de Canudos e seus habitantes, considerados, então, como uma ameaça às instituições da República instaurada no país oito anos antes.

As várias leituras de *Os sertões* se diferenciam quanto ao enfoque priorizado (a análise do Brasil como nação, como geografia física e cultural, como formação social, étnica etc.), quanto aos valores destacados (o valor estético, com a afirmação da beleza literária de certas passagens; o valor ético apreendido na indignação de Euclides da Cunha em relação a uma injustiça atroz praticada paradoxalmente em nome da justiça e da razão, contra os seguidores de Antônio Conselheiro). Mas as leituras também se distinguem quanto ao interesse frente ao gênero e à construção da escrita (sua dimensão épica, seus traços líricos e dramáticos; seu teor histórico e jornalístico; sua organização estrutural; seu caráter intertextual; seu modo de conjugar discurso científico e expressão literária, etc.).³

Mesmo priorizando um ou outro aspecto, os estudiosos passam freqüentemente por esse conjunto de preocupações em suas leituras de *Os sertões*. Esse é o caso dos textos de Gilberto Freyre e de Nelson Werneck Sodré incluídos nas obras completas (in Cunha, 1966). Walnice Nogueira Galvão, em *Os sertões para estrangeiros*

(Galvão, 1981, p. 62-84) – ensaio em que estuda o livro no interior do que enxerga como um processo de transformação das visões de mundo do autor – retoma abordagem anterior de Alfredo Bosi (1970), para mostrar como o oxímoro e a antítese expressam as mudanças e divisões na consciência de Euclides da Cunha a respeito dos entendimentos (que tinha antes da guerra e que passa a ter posteriormente a ela) quanto aos conselheiristas e ao sentido da ação do exército no enfrentamento desses últimos (Galvão, 1981, p. 81). Em outro dos vários estudos dedicados a Euclides da Cunha e *Os sertões*, Walnice Galvão se debruça sobre a dimensão de homem público que se mostra no trabalho do escritor Euclides da Cunha (idem, p. 90-5).

Em *Terra ignota: a construção de Os Sertões* (Lima, 1997), Costa Lima coloca em questão o que vê quase como um clichê na apreensão de *Os sertões* como obra que conjuga espírito científico e discurso literário. Para Costa Lima, o que há, em *Os sertões*, é predominantemente uma organização hierárquica que delega ao aspecto literário uma função marginal e de mero adorno frente ao que seria ali encarado e disposto pelo autor, na arquitetura interna da escrita, como matéria verdadeiramente importante, isto é, o discurso tido como sério: o projeto

³ Luiz Costa Lima, no primeiro capítulo de seu livro *Terra ignota: a construção de Os Sertões* (Lima, 1997) faz um rápido exame da recepção inicial de *Os sertões* de Euclides da Cunha, mencionando artigos de Múcio Teixeira, José Veríssimo, Araripe Júnior, Coelho Neto e Moreira Guimarães, dentre outros reunidos na coletânea (*Juízos críticos*) organizada pelo editor Laemmert em 1904 (idem, p. 15-17) e comentando também textos de datas posteriores (cobrindo as três primeiras décadas do século XX) e de autores como Sílvio Romero, Roquette-Pinto, Afrânio Peixoto e Mário de Andrade (Ibid: 19-24). Outras recepções de *Os sertões* são ainda mencionadas e discutidas no livro de Costa Lima. No início do capítulo V, por exemplo, o pesquisador comenta as leituras de Gilberto Amado, de Gilberto Freyre e de Afrânio Coutinho escritas durante as décadas de 40 e 50 (Ibid: 127-131). Na edição da Obra Completa do autor de *Os sertões* organizada por Afrânio Coutinho (Cunha, 1966), encontram-se exemplos de estudos da obra de Euclides da Cunha. Dentre eles, o texto *Euclides da Cunha – revelador da realidade brasileira* de Gilberto Freyre (idem, v.1, p. 17-31); a *Revisão de Euclides da Cunha* de Nelson Werneck Sodré (Ibid: 11-59) e a conferência *O Espírito geográfico na obra de Euclides da Cunha* do geógrafo José Veríssimo Pereira originalmente proferida pelo autor em 1949 (Ibid: 67-76). Walnice Nogueira Galvão, em texto dos anos 70, faz uma breve, mas criteriosa revisão da pesquisa euclidiana até aquele momento (Galvão, 1981, p. 102-10).

euclidiano de dominação intelectual da realidade, o intuito de auto-legitimação do discurso por meio das citações científicas, a ambição de diagnosticar e de medicalizar as questões sociais e culturais com base em leituras em grande medida superficiais e equivocadas (ou *desleituras*, conforme Costa Lima) das ciências antropológicas e etnológicas do Séc. XIX.

A apreensão que Berthold Zilly (1998) tem do livro de Euclides da Cunha pode ser vista como simetricamente oposta à leitura elaborada por Costa Lima. Com efeito, Zilly enfatiza a importância e a função central que os elementos estilísticos e literários (e especialmente os traços dramáticos e teatrais) assumem na economia interna de *Os sertões*. Esses traços estilísticos colaboram, na visão de Zilly, para criar, uma ambiguidade ou uma mobilidade nos posicionamentos e na consciência do autor-narrador, mobilidade essa que se pode, conforme mostra o ensaísta, perceber na própria linguagem e na organização da escrita. Para Costa Lima, ao contrário, essa ambiguidade na voz e no discurso euclidianos, essa hipótese de fratura interna do sujeito do discurso ou de auto-questionamento do autor em relação a seus posicionamentos anteriores são, antes, recalçadas pela estrutura fortemente hierárquica e rígida de seu discurso e dos lugares ocupados pelas dimensões literária e científica, pela expressão estética e pelo enunciado sério no texto de *Os sertões* (Lima, 1997, especialmente p. 125-92).

O espectador dos espetáculos realizados pelo Teatro Oficina a partir de *Os sertões* pode localizar na teatralização ali proposta uma apreensão da obra que se solidariza antes com leituras como as de Walnice Nogueira Galvão e de Berthold Zilly, valorizadoras das divisões e mobilidades internas na voz e no discurso euclidianos, do que com o entendimento de Costa Lima, que enfatiza e denuncia uma estrutura discursiva hierarquizadora e de pouca mobilidade efetiva no livro de Euclides da Cunha. É verdade, porém, que seria preciso reconhecer ainda que a intensa mobilidade (em termos de uma pluralização das posições do sujeito do dis-

curso, de certa margem de auto-questionamento desse sujeito, de uma multiplicação dos pontos de vista ou de uma prismação interna da voz) verificável nas encenações em questão não se apresenta, nos espetáculos, como algo proveniente pura e diretamente do texto euclidiano. Explicita-se, antes, como deliberado acréscimo e como intervenção em relação ao texto original, acréscimo e intervenção essas que são, agora, operacionalizadas pelas opções teatrais a que se recorre.

Mas cheguei ao ponto em que é inevitável a pergunta sobre o que, afinal, quero dizer ao chamar de leitura a teatralização da obra de Euclides da Cunha feita por José Celso Martinez Corrêa e pelo Teatro Oficina. Não se trata (pelo menos não de um modo literal) de um texto de comentário, texto esse que, por vezes, citaria a obra que discute ou mencionaria as leituras de que discorda ou com as quais concorda, sustentando-se por raciocínios lógicos, causais e persuasivos, orientados para certos fins que se desejem atingir ou hipóteses que se pretendam corroborar, quanto ao esclarecimento dos conteúdos e discursos apresentados.

Essa característica aproximaria a teatralização de Zé Celso de uma conferência, gerando possivelmente um teatro de pouco interesse artístico. Mas seria possível também que ela levasse a um tipo de performance que tomasse à conferência, como gênero discursivo, apenas certas características formais, articulando-as de modo inteligente e cenicamente expressivo com discussões estéticas pertinentes ao campo teatral (questionamento do modelo dramático, experiência de auto-exposição dos atores por meio mesmo daquilo que eles expõem etc). Entretanto, eu afirmaria, a princípio, que *Os sertões* do Teatro Oficina não são, em termos estruturais, um possível projeto de teatro-conferência e nem, de modo explícito, um tipo qualquer de teatro-crítica-literária num sentido estrito do termo.

Os sertões do Teatro Oficina não são tampouco uma ficção, que, a exemplo do filme *Deus e o diabo na terra do sol*, dialogue com cer-



tos conteúdos do livro de Euclides da Cunha, em uma linguagem artística que se inspire naquela utilizada pelo autor (no que tange aos traços barrocos de acúmulo de elementos, de intensificação do estilo, de uso abundante de antíteses etc), constituindo-se, entretanto, como uma fábula inteiramente independente do relato apresentado por Euclides da Cunha. O trabalho de Zé Celso Martinez Corrêa não é, de fato, o de construir uma ficção ao mesmo tempo inspirada no livro e decididamente autônoma em relação a ele. Tampouco ainda é o de dramatizar apenas algumas situações específicas colhidas ao longo do livro por seu potencial de conflito, de modo a que se pudesse enfatizar o confronto direto entre personagens e as ações individuais mostradas em seu imediato desdobramento temporal, gerando como resultado uma estrutura discursiva fundamentalmente dialogada, própria do gênero dramático, isto é, das obras teatrais escritas na linha de uma concepção ortodoxa de dramaturgia.

Poderíamos, ao contrário dessa alternativa dramática, aproximar a leitura teatral de Zé Celso da mera vocalização, da elocução em voz alta de um texto qualquer para certos ouvintes. Essa percepção do trabalho teatral do Oficina com *Os sertões* como quase o de uma pura leitura em voz alta nos é facultada pelo fato de que, em muitos momentos, é o próprio texto de Euclides da Cunha que os espectadores ouvem sendo falado ou cantado ao longo dos espetáculos do ciclo⁴. Outras vezes, o texto euclidiano sofre intervenções específicas (acréscimos maio-

res ou menores, subtrações e, ainda, mudança na estrutura em prosa para a forma versificada, rítmica e musical que predomina nos roteiros dramaturgicos). Ainda assim, segue-se, prioritariamente, a linha do relato, dos quadros, das cenas e das análises do livro de Euclides da Cunha. Entretanto, não se pode entrever, na teatralização de Zé Celso e de sua equipe, nenhuma intenção de neutralidade, de não intervenção do horizonte cultural dos artistas-leitores sobre os sentidos da obra lida. Vocalizar também é, no caso, se posicionar diante do que se vocaliza, diante do que já se disse a propósito do texto vocalizado, diante e dentro das realidades atuais passíveis de se associarem a aspectos do que se afirma nesse texto. Vocalizar, portanto, é também comentar e criticar.

2

De fato, ao vocalizar o texto de Euclides e incorporá-lo teatralmente, o elenco do Teatro Oficina não tem pruridos de fender aquele texto, de mostrar, ao lado da obra original, a si próprio (suas visões e posicionamentos) como um outro texto paralelo e interagente quanto ao primeiro, contrapontual em relação ao texto lido. Esse último, reciprocamente, é tomado também como plataforma contrapontística para que, por sua vez, o texto ou horizonte cultural da leitura (horizonte constituído pelos pontos de vista dos criadores do espetáculo) se estranhe a si mesmo. Esse texto segundo não é sempre e necessa-

⁴ O ciclo *Os sertões* se constituiu dos seguintes espetáculos:

- *A terra* (estréia: dezembro de 2002),
- *O homem I: Do pré-homem à revolta* (estréia: agosto de 2003),
- *O homem II: da revolta ao trans-homem* (estréia: outubro de 2003),
- *A luta I: 1ª, 2ª. e 3ª. expedições* (estréia: abril de 2005).
- *A luta II: 4ª expedição* (estréia: maio de 2006).

Os espetáculos, com duração média de cinco horas cada um, tiveram encenação de José Celso Martinez Corrêa, foram criados pela equipe do Teatro Oficina, tendo sido exibidos inicialmente na sede Companhia, em São Paulo, com elenco e equipe de criação numerosos, e tendo excursionado por várias Estados em 2007.

riamente construído, ao longo das encenações do ciclo de *Os sertões*, por palavras e discursos que se acrescentam ao texto vocalizado. Ainda que algumas vezes se faça por acréscimos discursivos explícitos, pode-se falar que o texto paralelo não se limita a tais acréscimos verbais, podendo também ser percebido como uma espécie de ressonância, por meio da qual insistentemente se interpõem vozes e perspectivas, que não são nem aquelas do narrador do livro de 1902, nem as dos personagens ou dos sujeitos aos quais o autor dá voz em sua obra. Essas outras vozes (explicitadas ou não em enunciados de tipo verbal acrescidos ao texto vocalizado), essas perspectivas e horizontes por meio dos quais se realiza a vocalização da obra lida dizem respeito aos próprios componentes da equipe que teatraliza *Os sertões*.

Suas visões de mundo, perspectivas político-ideológicas e existenciais (constituídas por uma certa associação entre solidariedade aos movimentos sociais, lutas relativas ao espaço urbano, questionamento da institucionalização ou mercantilização neo-liberal das práticas de produção teatral e impulsos libertários no campo pessoal), levando inevitavelmente a certas ressalvas críticas frente aos pontos de vista raciais e supostamente científicos assumidos por Euclides, são aspectos constituintes desse texto paralelo que aparece no ato mesmo de vocalizar o anterior. Esse texto perspectivizante do discurso euclidiano se revela – para além dos acréscimos verbais (importantes em sua quantidade e em sua fatura semântica) – pelas atitudes corporais dos atores, pelo tom da vocalização proposta a cada momento, pelas imagens projetadas, pela musicalidade e pelos movimentos coletivos dos intérpretes no espaço cênico.

Mas, é preciso insistir na percepção de que, se o horizonte cultural dos realizadores aparece como visão crítica sobre as posições euclidianas, ocorre também de o olhar crítico dos atores-vocalizadores se dirigir a si mesmo. Exemplos disso são os momentos em que os artistas, por meio das posturas físicas e das intenções de sentido assumidas pela própria elocução

teatral, parecem, ironicamente, identificar a si e aos espectadores com aqueles que Euclides da Cunha chama de mestiços do litoral. Esses últimos, segundo o autor de *Os sertões*, são aqueles que, no quadro social desenhado no Brasil desde o período colonial, viveriam *parasitariamente* dos *princípios civilizatórios* da Europa e, por isso, seriam responsáveis direta ou indiretamente pelo desconhecimento e abandono do interior, pela incompreensão em relação às populações sertanejas e até pelo massacre efetuado em Canudos. O gesto dos atores de se colocarem como os paulistas (que, para Euclides seriam não apenas os nascidos em São Paulo, mas as populações dos centros hegemônicos do país, localizados principalmente no sudeste), como os bandeirantes ou como os mestiços do litoral, esse gesto, enfim, constitui-se, em termos de atitude corporal, como atitude irônica e crítica frente aos setores das elites políticas ou culturais do país. Mas os atores não se excluem do que criticam. Sarcásticos, riem também de si mesmos, aproximando-se, parcialmente, dessas elites que criticam, para, desse modo, melhor exercerem a crítica e a ironia em certos momentos.

Outras vezes (possivelmente a maioria), o texto segundo, constituído como intervenção insistente do horizonte cultural dos próprios realizadores teatrais, estabelece e consolida, em uma espécie de discurso indireto livre atoral, os elos de identificação e de solidariedade que, de modo nuclear, movem o próprio projeto de teatralização de *Os sertões*. Esses elos jubilosamente tecidos e quase que ostentados como opções político-culturais preferenciais são aqueles que aproximam os intérpretes e equipe do Oficina, não em relação aos mestiços do litoral ou aos bandeirantes do passado, porém aos mestiços do interior, aos sertanejos e aos jagunços seguidores de Antônio Conselheiro.

Mas, evidentemente, não se trata, no trabalho do Teatro Oficina, de retomada de um projeto de teor nacional-populista como o que moveu algumas das iniciativas artísticas do país no início dos anos 60 (a exemplo do Teatro de Arena, do cinema novo e do CPC da UNE).



Tampouco se trata de qualquer esforço de representação totalizadora e sintética da formação social e política brasileira (ainda que pelo inquietante viés da *estética da fome* que um Glauber Rocha opôs a quaisquer ditames puramente realistas ou de confirmação das expectativas habituais dos espectadores). O projeto do Oficina com Os sertões não se associa àquela esperança dos intelectuais de se sentirem *povo*, por meio da imagem do que chamavam, no início dos anos 60, de homem brasileiro, imagem com a qual os artistas do período *povoavam* suas obras. Por meio da solidariedade em relação aos jagunços seguidores de Antônio Conselheiro, da identificação com aquele grupo socialmente oprimido, desprovido de recursos materiais, mas resistentes e dispostos ao enfrentamento e à luta, José Celso Martinez Corrêa e sua equipe se voltam antes de tudo para uma discussão do próprio teatro e das ideologias que encaminham as práticas artísticas e culturais contemporâneas em direção a um marcado liberalismo político-econômico nas concepções de arte e suas relações com o mercado e o público. Eu diria ainda que, fendido, o texto de Euclides é, por sua vez, usado como instrumento para fender (questionar, transformar) o texto paralelo, constituído pelo contexto ou horizonte cultural em que o elenco está inevitavelmente inserido, horizonte esse que é o de artistas urbanos que vivem problemas distintos e limites de visão diferentes daqueles experimentados seja pelos sertanejos de Canudos (em seu isolamento geográfico e cultural descrito por Euclides da Cunha), seja

por um intelectual que, como Euclides, viveu no final do século XIX sob forte influência do positivismo científico e de teses evolucionistas e raciais de explicação da sociedade.

Então, apesar de não se constituir preponderantemente como um metatexto argumentativo e de não se assemelhar ao tom de conferência como opção cênica – mais ou menos ingênua ou sofisticada que fosse em termos estéticos –, o fato é que a alegre vocalização do texto de Euclides da Cunha pelos risonhos e marotos atores e atrizes do Teatro Oficina⁵ é também um marcado exercício de reflexão crítica, definido por um forte teor auto-reflexivo, e constituído como vocalidade e como rítmica mais do que como discurso lógico-argumentativo. Esse último, porém, não é totalmente excluído, uma vez que podem se deprender dos espetáculos certos planos argumentativos plurais, mas coordenados entre si, a favor, por exemplo, de idéias libertárias, coletivistas, anti-opressivas no campo e na cidade. Mas, a título de exemplo dos procedimentos priorizados, basta lembrar que os conteúdos fortemente descritivos e de expressão científica desenvolvidos na primeira parte do livro (isto é, *A Terra*) a respeito de aspectos climáticos, da vegetação, da topografia etc, são quase que inteiramente vocalizados de modo coral pelo numeroso elenco do Teatro Oficina, recebendo um tratamento cênico que enfatiza a abordagem rítmica e coreográfica. Para além do espetáculo dedicado à primeira parte do livro de Euclides da Cunha, verifica-se também nas outras encenações do ci-

⁵ Refiro-me, com o adjetivo maroto, a uma sensação de que os intérpretes parecem, sensualmente, brincar todo o tempo, fruindo do jogo de fingimentos, ambivalências e equívocos: por um lado, incorporação de personagens, aproximação em relação ao narrador e suas visões dos fatos relatados; por outro lado, distanciamentos sucessivos, mais ou menos irônicos, frente aos relatos, descrições, personagens, situações e conclusões apresentadas por Euclides da Cunha em seu livro. O jogo maroto inclui as insinuações, brincadeiras e alusões de caráter erótico, quebrando a todo instante, pelo riso e por interposições de sentidos sexuais, qualquer prioridade do discurso sério, científico, de puro entendimento lógico das realidades mencionadas. Maroto aqui não pode, então, ser lido como referência a alguma opção cênica pela docilidade ingênua ou infantil. Nada mais distante do Teatro Oficina e de sua prática cênica do que o tom puramente ameno ou inocente de atuação.

clo de *Os sertões* que trechos variados do livro são musicalizados e cantados. De fato, são intensamente explorados, de modo geral nos espetáculos do ciclo, o ritmo e a métrica dos versos embutidos na prosa euclidiana.⁶

Essa rítmica não é apenas vocalização e canto. É também dança, também dada por passos percursorios, por pulsos e impulsos multidirecionados, pelos tensos e não só doces traçados coreográficos no espaço. No espetáculo relativo à primeira parte do livro (*A terra*), os atores, utilizando-se de imensos tecidos de várias cores, de borrachas ou mangueiras por onde corre água, de terra e de lama, transmudam-se eles próprios nos ambientes, nas condições hidrográficas e atmosféricas a que aludem e que instauram em seu jogo cênico (rítmico, melódico, coreográfico). Mas eles não apenas manipulam (como sujeitos da ação) esses materiais (tecidos, água, terra), sendo esses últimos supostamente restringidos à condição de objetos da ação (artística e intelectual) dos primeiros e servindo pura ou prioritariamente a desígnios representacionais (como elementos de um vocabulário teatral acionado para reconstituir aspectos e situações de que trata o texto encenado).

É diferente disso o que vemos. Nos fluxos e traçados multidirecionais de seu movimento coletivo (coreográfico) pelo espaço, os atores e atrizes desdefinem parcialmente os limites de sujeito e objeto entre eles e, por outro lado, os materiais com que se relacionam. A sensação do espectador é que esses materiais (a exemplo dos grandes tecidos que se movem) evoluem por si mesmos, dançam, ocupam o espaço, potencializam-se em forças. Os imensos panos de cores distintas – em certo momento, esticados por todo o espaço cênico – sopram vento em seus movimentos, já não importando e quase não sendo possível distinguir, à certa altura da ocorrência, se são os intérpretes que aci-

onam esses movimentos dos tecidos, gerando, pela vibração dos mesmos, os fluxos de ar que se produzem. Parece, ao contrário, que são eles próprios, os atores e atrizes, é que são acionados, provocados, movidos por aqueles movimentos (aquelas ondas cinéticas) sem dono, aqueles fluxos que, uma vez instaurados, como que seguem por si em uma reprodução de intensidades libertas e já sem origem em qualquer núcleo individual de subjetividade, intencionalidade unidirecionada e consciência de algum sujeito determinado.

É exemplar, a propósito dos procedimentos cênicos mais gerais da teatralização de *Os sertões*, a configuração cênica daquelas plantas e raízes que Euclides da Cunha chama de sociais, querendo dizer com isso que enfrentam coletivamente as adversidades climáticas das secas. Euclides afirma a respeito daquelas plantas que elas “unem-se intimamente abraçadas” e que “disciplinam-se, congregam-se, arregimentam-se”, escrevendo ainda o seguinte:

(...) estreitamente solidárias as suas raízes, no subsolo, em apertada trama, retêm as terras que se desagregam, e formam, ao cabo, num longo esforço o solo arável em que nascem, vencendo, pela capilaridade do inextricável tecido de radículas enredadas em malhas numerosas, a sucção insaciável dos estratos e das areias. E vivem. Vivem é o termo – porque há, no fato, um traço superior à passividade da evolução vegetativa (Cunha, 2004, p. 47-8).

Para concretizar em cena essas imagens, em determinado momento do primeiro espetáculo do ciclo, o elenco utiliza-se de uma imensa fita de elástico que vai se entrançando pelo espaço cênico, formando uma rede e envolvendo os atores e aqueles espectadores que, tendo

⁶ Augusto de Campos examinou os versos que podem ser destacados da prosa euclidiana em *Os sertões*, em ensaio publicado em conjunto com estudo de Haroldo de Campos sobre a mesma obra (Campos & Campos, 1997).



deixado seus lugares nas arquibancadas, permitem – em meio ao canto e à dança com os quais o elenco desdobra sensualmente a elocução do texto euclidiano – envolverem-se pelo movimento da fita de elástico em seu imenso jogo reticular. Jogo esse que já não parece, a partir de certo estágio de seu desenvolvimento, um puro objeto de manipulação por parte de sujeitos individuais determinados, mas configura-se como força rizomática que absorve os atores e os espectadores, mesclando-se a seus corpos, fazendo deles meros pontos de apoio para a tessitura do rizoma, da dança e do entrançamento do enorme grupo de pessoas envolvidas pela fita elástica em toda a extensão do palcopista, na “capilaridade do inextricável tecido de radiculas enredadas em malhas numerosas”.⁷

Em outro momento, a terra é o material constituído pela lama e é também o corpo enlameado da atriz (Luciana Domschke) que se faz terra, sendo chamada de Terra, bem como o corpo nu do ator-índio-também-terra (Fioravante Almeida), igualmente coberto de lama. Os intérpretes, em sua vocalização e corporalização de *Os sertões*, tornam-se corpos-terra, corpos-rios, corpos-ventos, corpos-ambientes-ressequidos, corpos-plantas, corpos-caatingas, corpos-pontos-em-redes, no movimento contínuo de suas evoluções vocalizantes e dançantes, amorosas e eróticas pelo espaço do Teatro Oficina.

As transmutações climáticas (atmosféricas, luminosas, energéticas) vividas pelos atores e atrizes – e operadas, instauradas por eles junto aos músicos que tocam ao vivo, aos iluminadores e operadores de luz, bem como junto aos responsáveis pelas imagens de vídeo e projeções

realizadas nos espetáculos – são transmutações musicalmente dadas pela vocalização, pela rítmica geral da encenação (como luz, imagem, movimento), pela livre coreografia desenvolvida pelo elenco e acompanhada pela equipe. Elenco e equipe esses que lidam com o texto de Euclides da Cunha como *partner* (parceiro de jogo) mais do que como rígida partitura (balisamento antecipado desse jogo).

Mas as transmutações (traduções ou translações) das situações, conteúdos referenciais e formas discursivas do livro de Euclides da Cunha em ritmos cênicos, em intensidades corporais, em vibrações teatrais acionadas no espaço do Teatro Oficina são também procedimentos pelos quais as posições e visões de mundo assumidas no texto e pelo texto euclidiano são destacadas, iluminadas não só por essa rítmica geral (coletivizante, rizomática) da cena, mas pela crítica vocal, corporal e coreográfica com que a rítmica se exerce. Essa dimensão de uma crítica que se exerce como rítmica ou de uma rítmica que se faz como crítica, mais ainda do que na encenação de *A terra*, fica clara nos dois espetáculos (*O homem I e II*) que teatralizam a segunda parte da obra. De fato, as explicações raciais ali desdobradas são destacadas como posições euclidianas específicas, das quais inequivocamente se afastam os atores. Também é destacada, no espetáculo, a admiração que o sertanejo (que, para Euclides, é, “antes de tudo, um forte”) merece do autor (pela vibratibilidade ou vitalidade que esse sertanejo – vaqueiro ou jagunço – pode repentina e surpreendentemente manifestar, ainda que de modo geral se mostre propenso à falta de vigor e de energia). As

⁷ É curioso pensar como essa imagem do próprio Euclides parece adequada à noção de rizoma como trabalhada no texto de abertura do livro *Mil Platôs* (Deleuze & Guatarri, 1995, p. 11-37). Nesse texto, certos princípios como o de conexão, o de heterogeneidade, o de multiplicidade definem o agenciamento rizomático como o que extrapola o âmbito do que é comandado pela intencionalidade e pelo sujeito individual, rompendo também a unidade significacional e os pontos fixos que possam funcionar como centros determinados de referência. O rizoma é linha de fuga, que desterritorializa o centramento subjetivo e a unidade do significado. O ponto no rizoma nunca é fixo ou idêntico a si próprio. Nunca é atualidade temporal determinável. É sempre instante de passagem no movimento do múltiplo.

posições textuais (perspectivas e conteúdos expressos no texto) recebem ora a adesão solidária, ora o questionamento ou a ironia da parte da equipe do Oficina, que também se coloca em xeque no interior do jogo crítico, rítmico, de visões confrontadas (as de Euclides, as dos artistas do Oficina, aquelas outras que se insinuam ou às quais se recorre explicitamente ao longo do espetáculo por meio da clara citação ou da breve alusão a outros discursos).

A equipe rejeita, assim, para si mesma quaisquer posições de neutralidade ou de imunidade em relação ao que afeta o objeto, ou de superioridade hierárquica (científica ou hermenêutica) diante desse objeto (o livro de Euclides da Cunha e suas análises do Brasil como formação étnica e social, formação essa cujos problemas teriam se expressado de maneira especialmente dramática na Guerra de Canudos) ou diante das perspectivas intelectuais do autor de *Os sertões* (a respeito do Brasil, da racionalidade política, das instituições republicanas, das relações entre os centros hegemônicos e aquelas regiões do território nacional empobrecidas e abandonadas pelo Estado). Posicionalidade e mobilidade definem a prática cênica (como prática crítica não só em relação aos conteúdos do livro de Euclides da Cunha, mas em relação às concepções dominantes de teatro e de cultura no contexto contemporâneo do Brasil). Posicionalidade (ponto de vista, lugar assumido, intenção, direção intelectual) e mobilidade (nomadismo, devir, multidirecionalidade temporal, experimentação artística da atenuação dos limites das subjetividades individuais, desconstrução da dicotomia entre sujeito e objeto como parâmetro da relação de conhecimento do homem com o mundo): nem uma apenas, nem simplesmente a outra. Não é à toa que nos deparamos agora com uma frase sem verbo (repito: nem uma apenas, nem simplesmente a outra), sem o destaque e a posição central concedidos à ação

como extroversão do sujeito (também auto-centrado), sem qualquer hierarquização da intencionalidade desse sujeito auto-consciente em direção a um objeto. Posicionalidade e mobilidade como elementos simultâneos, interagentes e intercomunicantes (sem limites de identidade ou de significação inteiramente fixados): eis o que se explora como princípio e como operador artístico e intelectual básico nas várias encenações do ciclo de *Os sertões* do Teatro Oficina e de *Zé Celso* Martinez Corrêa.

3

Vale a pena examinar agora a rubrica inicial do roteiro de um dos espetáculos do ciclo.

Escuridão, iluminada apenas pela luz que atravessa o janelão. Silêncio. Uma das primeiras pessoas do público que entra é convidada a acender a fogueira no Moqué. Trovão. Evoés do público, silêncio dos atores que fazem um círculo em torno da fogueira. Um boi bumbá caga a bosta fundamental. Trovão. Silêncio. Chove. Os atores plantam cogumelos em volta. Comem os cogumelos. Reconhecem-se. Tomam (in) consciência das infinitas possibilidades dos presentes no espaço e no além do espaço. Levam a bosta pra queimar no fogo. Dançam sutis, progressivamente com a fumaça dentro e fora de si. Vão para os cantos do teatro quase invisíveis, ocupando as galerias. As brasas começam a brilhar. Os atores emitem COM-SOANTES, esquetando o público e a si próprios. Regressão evolutiva. Chegam ao estado de pré-homem, homem-bichopetra, para transitar para o transbordamento humano do trans-homem. Nasce com a Brasa do Brasil o ICTO, arrebatamento, um ritmo ou uma frase musical, dityrambo.⁸

⁸ A citação foi extraída do roteiro gentilmente cedido a mim pela equipe do Teatro Oficina por email. Agradeço especialmente a Tommy Pietra pelo envio dos roteiros dos espetáculos do ciclo. As demais



Além da menção, na rubrica de abertura de *O Homem I*, ao janelão que é atravessado pela luz, há, ainda nas páginas iniciais do roteiro, uma série de referências ao espaço físico do Teatro Oficina e à sua localização na cidade de São Paulo: as galerias para onde os atores devem seguir, quase invisíveis, com fumaça por dentro e por fora (como se prescreve na rubrica inicial), o “lugar destino, Brasil-Pista de Terreiro-Teatro de Estádio (como aparece no segundo trecho didascálico), o “centro do teatro, Jaceguai, América Latina” (como se lê em outra indicação cênica, em alusão à Rua Jaceguai em que se localiza o edifício). O “janelão” é o imenso trecho de vidro, vazado em uma das paredes laterais do espaço retangular do Teatro Oficina, permitindo a penetração da luz do sol e o reflexo da iluminação urbana. O termo *pista*, como sabem os frequentadores do Teatro de Zé Celso, é uma referência à característica de passagem ou de passarela, faixa comprida, assumida pelo espaço propriamente cênico do Oficina. É verdade, entretanto, que falar da pista como o espaço “propriamente” cênico daquele edifício teatral implica em uma afirmação parcialmente incorreta, tendo em mente a maior parte dos espetáculos da companhia ali sediada. De fato, é conhecido o fato de que não é só o chão do palco-pista que é utilizado nas evoluções dos atores e das atrizes. Literalmente, eles ocupam, nos espetáculos do ciclo *Os Sertões*, intensamente e quase todo tempo, todos os âmbitos do teatro: as galerias dos espectadores, os mezaninos e até os espaços externos (por trás do janelão de vidro ou em cima do teto do teatro, pelas bordas do imenso espaço vazio que se produz quando o mecanismo de abertura do telhado móvel é acionado).

As aberturas do espaço interior não são constituídas apenas pelo teto móvel e pelo janelão vazado por onde penetra a luz exterior. Aquelas aberturas se configuram também por outros meios, como, por exemplo, o atravessamento da parede realizado pela imensa árvore que nasce dentro do teatro e, ousada, desconhece o limite imposto pela alvenaria, cruzando o muro, para buscar ar e ser banhada pelo sol, reabastecendo-se de energia, na parte de fora do edifício. As duas faces do grande portão duplo do teatro se abrem a todo instante durante os espetáculos deixando os espectadores verem, das galerias que ocupam, um trecho do viaduto do Minhocão, bem como os carros que passam pela Rua Jaceguai. Por essa porta, nos vários trabalhos da companhia, podem, lembrando números circenses ou quadros operísticos, entrar ora um carro alegórico, ora um veículo automotor, ou, como ocorre em certo momento de um dos espetáculos do ciclo de *Os sertões*, um cavalo seguido de um policial militar. Outra abertura ainda, agora no chão, apontando um fundo sem fim, é configurada pelo alçapão e pelo porão, buraco localizado ao centro do espaço cênico e pelo qual saíam e entravam atores e atrizes em vários momentos das peças apresentadas pelo Oficina na década de 90, servindo, em *Os sertões*, como casa, casebre, esconderijo etc.⁹

O desejo estético do Teatro Oficina no sentido da ruptura de fronteiras espaciais do dentro e do fora se desenha, sem dúvida, com força especial na estrutura mesma do edifício-sede da companhia, com seus espaços internos intercomunicantes e quase completamente destituídos de separações por paredes definidoras de compartimentos rígidos. E não é à toa que a menção a Lina Bo Bardi, como arquiteta res-

citações das peças são todas feitas a partir dos textos aqui mencionados. Durante um período de tempo, os roteiros estiveram disponíveis *on line*. Agradeço ainda a Tommy Pietra a cessão de material fotográfico e de vídeo para subsidiar minha investigação sobre o ciclo.

⁹ A partir de *A luta I*, com a inclusão de Osvaldo Gabrieli, como cenógrafo e Diretor de Arte, o alçapão central foi transformado pelo criador em uma grande cratera disposta ao longo do palco-pista e figurando a trincheira como procedimento de guerra.

ponsável pelo projeto do edifício¹⁰, ocorre em vários trabalhos da companhia. Aparecia em *Cacilda!*, como aparece no desfecho do roteiro do *Homem II*, terceiro espetáculo do ciclo *Os sertões*. Também não é coincidência que, nessa peça, a menção a Lina Bo Bardi apareça ao final (momento de instauração do trans-homem no lugar do homem, como auto-superação desse último, para que se dê o enfrentamento da luta). O nome da arquiteta aparece ali ora em meio a um tipo de invocação xamanística (como um chamamento a um mane ou orixá) feita pelo “coro de maracatu”, como se pode ler no roteiro da peça, ora, ainda, como a “coriféia Lina” com seu coro de “mandrágoras grávidas”, conforme também o que se encontra no texto.

O nome de Lina, mais do que a menção a uma individualidade definida, qual seja a do sujeito-autor do projeto arquitetônico do edifício, funciona, nessas cenas de homenagem, lembrança e invocação, como uma espécie de *representação operativa* (um tipo de mimese de construção ou de instauração de realidades mais do que de cópia ou de emulação, isto é, mais do que retrato de algo ou de alguém mostrado como tendo existido fora da performance cênica e anteriormente a ela). Essa *representação operativa*, necessariamente *falsificante*, isto é, não comprometida com a verdade e a unidade de um referente que se apresente como anterior (cf. Deleuze, 2005, p. 155-67), essa representação operativa, nesses momentos em que o nome de Lina é mencionado, cristaliza algo mais amplo do que uma referência biográfica e subjetiva estável. Ela condensa o próprio agenciamento político-cultural e cênico-dramatúrgico empreendido por Zé Celso Martinez Corrêa e pela equipe do Teatro Oficina.

As aberturas espaciais sejam arquitetônicas (para o fundo da terra, para o céu, para o ar livre e para o entorno urbano), sejam referenciais (ao Iraque, aos atuais conflitos agrários no

Brasil, etc.), aberturas físicas ou semânticas, que a cada momento são mobilizadas e justapostas, configuram, na condição de movimentos e de passagens (como é uma passagem o próprio palco-pista-passarela), aspectos cruciais do projeto teatral do ciclo de *Os sertões*. A dinâmica de aberturas múltiplas atinge também – e de modo avassalador – a organização temporal e narrativa dos espetáculos do ciclo. O livro *Os sertões* de Euclides da Cunha já é construído como um discurso não só marcadamente digressivo, mas também fortemente intertextual, por conta da introdução de uma série de citações e de comentários a outros textos (etnográficos, antropológicos, administrativos, de estratégia militar etc). Na teatralização de *Os sertões*, ao caráter digressivo e metatextual da obra original, acrescentam-se os efeitos de sentido dos procedimentos criativos próprios de Zé Celso e do Teatro Oficina, procedimentos que podemos reunir na chave da dinâmica intensa de aberturas espaciais e temporais. Aberturas operadas, dentre outros meios, pela conjunção de referências muito numerosas e díspares em relação à situação supostamente principal a cada momento.

As referências intrusas (de caráter histórico, literário, social), com desenvolvimento mais ou menos breve, são justapostas a outras apropriações – também mais ou menos episódicas – de contextos históricos ou artísticos díspares, formando amálgamas fragmentários de elementos heterogêneos. Nesses amálgamas, podem-se encontrar, por exemplo, citações e referências a artistas como Glauber Rocha; a escritores como Guimarães Rosa e, em especial a seu personagem Diadorim, de Grande Sertão Veredas ou à *Cyber Sertaneja* Fernanda Montenegro. Essa última, em certo momento do Ato III de *O homem I*, passa *emails* ditados pelo Vaqueiro e dirigidos à sua patroa que vive no litoral distante das terras inóspitas do sertão. A crítica teatral Bárbara Heliodora – tornada personagem, ca-

¹⁰ O projeto arquitetônico do Teatro Oficina é de autoria de Lina Bo Bardi com a colaboração de Edson Elito.



racterizada burlescamente como uma freira e representada por um ator travestido – separa, no quadro intitulado *As órfãs*, também de *O homem I*, os vários grupos étnicos e os diferentes campos expressivos por fronteiras rígidas, tentando impedir, em cena de fatura intensamente cômica, os acasalamentos e orgias entre pessoas de raças e culturas distintas, bem como protestando contra os vários tipos de cruzamento de meios de expressão diversos (como o do livro, ou da literatura, e o do teatro). Esse cruzamento, porém, é o que se opera, de modo particularmente ambicioso pela encenação do texto de *Os sertões*, praticamente em sua íntegra, ainda que no interior dessa dinâmica intensa de fissuramentos e aberturas.

Os momentos de passagem do personagem Antônio Conselheiro de um para outro ator são especialmente contundentes como exemplos de abertura e cruzamento de individualidades, de identidades. São duas as cenas de transferência do personagem. Em ambas, indica-se uma mudança de idade (primeiro, a transição do rapaz para o jovem adulto, no quadro intitulado *Uma vida bem auspiciada*, no início do roteiro de *O homem II*, e, um pouco mais adiante na mesma peça, a passagem de condição do jovem para o andarilho envelhecido). Porém, para se representar, ao longo de um espetáculo, uma nova faixa etária de um personagem por um ator mais velho do que o que interpretara o mesmo personagem em um momento anterior não seria necessária a opção que foi assumida pelo Oficina, isto é, a inclusão das cenas em que os dois (o mais novo e o mais velho) se defrontam como distintos, diferentes entre si, mas simultâneos. A platéia entenderia perfeitamente a convenção da passagem do tempo e da nova faixa etária atingida pelo personagem, caso simplesmente surgisse, na seqüência do espetáculo, o ator mais velho com o nome e a história do que antes fora vivido pelo mais jovem.

O que se opera, em termos de produção de sentido, com a inclusão da cena em que aquele que deixa de ser (o Antônio criança, por exemplo) ainda não o deixou inteiramente (uma

vez que o vemos, pois ele está presente em cena), enquanto o que será (o Antônio adulto) ainda não o é exclusivamente (uma vez que reunido ao outro em um mesmo tempo ambivalente, de passado e futuro simultâneos)? A cena constitui uma imagem do devir como passagem, em que as identidades não se dão como estáveis, como inteiramente fixas, como atualidades dadas, definidas, líquidas e certas. Trata-se de uma concepção do tempo como abertura, como cruzamento ou interpenetração de unidades, de modo a diluir os limites dessas últimas como identidades discretas, discrimináveis.

As cenas em questão poderiam estar associadas a alguma justificativa ficcional que apontasse uma divisão momentânea e excepcional da personalidade, uma perda extraordinária e patológica do sentimento de unidade da pessoa, perda que, justamente por se configurar como situação de exceção, acabasse por corroborar o normal e o ordinário como o campo das unidades discretas, das entidades temporais definidas (passado, presente e futuro), da certeza de que o eu (como um) é distinto do outro. Acontece que não interessa em nada ao projeto teatral e à perspectiva político-intelectual de Zé Celso e do Teatro Oficina – no que tange à concepção de história, à maneira de ver a relação do edifício teatral com o espaço urbano, ao modo de lidar com as questões étnicas, culturais e com a idéia de nação –, não interessa, enfim, à perspectiva intelectual do Oficina justificar aqueles procedimentos narrativos em que se opera a perda de fronteiras rígidas entre unidades (temporais, espaciais ou subjetivas) diferenciadas como sendo representações de meras situações de exceção.

Das duas cenas de transferência do personagem Antônio Maciel (Conselheiro) de um ator para outro, há uma delas especialmente forte como exemplo do desejo de abertura, de interpenetração de individualidades, de valorização do mesclado, do mestiço, em contraposição às ambições de pureza identitária (de raças, nações, tempos ou gêneros). Falo da cena que envolve o ator Fransérgio Araújo (que fora mostrado como Antônio, enquanto jovem adul-

to) e o próprio Zé Celso Martinez Corrêa (que assumirá o Conselheiro, pregador religioso, profeta envelhecido e circunspecto). A cena da transferência mostra inicialmente cada um dos dois atores em uma das extremidades opostas do palco-pista. Depois eles se aproximam, tiram as roupas, dançam, mesclam-se, dionisiacamente, em um envolvimento corporal intenso e de certo teor erótico. Mais do que distintos entre si e aproximados como nitidamente dois (o mais jovem e o mais velho), cada um deles parece tender a incluir o outro em si mesmo. Frequentemente os beijos na boca entre os componentes dos elencos expressam, nos vários espetáculos do Teatro Oficina, o desejo de interseção, de mescla, a vontade de perda de um no outro, na interpenetração com o outro. O eu como outro, penetrado do outro, sendo o outro em si mesmo (o fora de si penetrando a si) define a qualidade orgiástica como importante princípio estético do Teatro Oficina e como perspectiva intelectual e crítica definidora da leitura teatral de *Os sertões* de Euclides da Cunha no ciclo dos cinco espetáculos dedicados à obra mais importante do escritor.

Há uma cena, no Ato III de *O homem II*, em que a atriz Anna Guilhermina representa uma das vacas do rebanho tangido pelo Vaqueiro. Vemos o pendor amoroso desse último em relação ao animal. Também foi possível aos espectadores de certo período da temporada de exibição assistir ao leite esguichando das tetas da vaca, em uma imagem bela e misteriosamente perturbadora. Isso foi possível porque a jovem atriz acabara de ter um bebê e, de fato, tinha muito leite materno. Parte desse leite de que a atriz era pródiga ela doava à performance. Literalmente, víamos as linhas curvas que o filete líquido produzia no ar ao sair dos seios da atriz nua. O vigor da jovem e bela atriz e o viço do animal estavam interconectados de um modo especial. O que era perturbador nessa conexão era a força com que se constituía a imagem de uma espécie de devir animal do humano (nem um apenas, nem simplesmente o outro, porém radical indecidibilidade entre os

dois). Mais uma vez, abertura, ambivalência e intercruzamento de campos que são apontados também nas belas aparições que a atriz Camila Mota fornece de Diadorim: homem que é mulher, ser de transição, sem ponto possível de chegada, sem chance de expressão unívoca.

No diagnóstico euclidiano das condições psíquicas e intelectuais de Antônio Conselheiro, a lógica utilizada pelo autor desqualifica as aptidões do líder popular: “Todas as crenças ingênuas, do fetichismo bárbaro às aberrações católicas, todas as tendências impulsivas das raças inferiores, livremente exercitadas na indisciplina da vida sertaneja, se condensaram no seu misticismismo feroz e extravagante” (Cunha, 2004, p. 132-3). Mas é grande a admiração do autor quanto à força do líder e ao tipo de liderança por ele exercida. Essa admiração rompe parcialmente o discurso medicalizante e cientificista de Euclides da Cunha sobre Antônio conselheiro.

Considerando em torno, o falso apóstolo, que o próprio excesso de subjetivismo predispuera à revolta contra a ordem natural, como que observou a fórmula do próprio delírio. Não era um incompreendido. A multidão aclamava-o representante natural das suas aspirações mais altas. Não foi, por isto, além. Não deslizou para a demência. No gravitar contínuo para o mínimo de uma curva, para o completo obscurecimento da razão, o meio reagindo por sua vez amparou-o, corrigindo-o, fazendo-o estabelecer encadeamento nunca destruído nas mais exageradas concepções, certa ordem no próprio desvario, coerência indestrutível em todos os atos e disciplina rara em todas as paixões, de sorte que ao atravessar, largos anos, nas práticas ascéticas, o sertão alvorotado, tinha na atitude, na palavra e no gesto, a tranqüilidade, a altitude e a resignação soberana de um apóstolo antigo (Cunha, 2004, p. 133).

O trecho que se intitula *Antônio Conselheiro, documento vivo de atavismo* e que abre o capítulo IV da segunda parte do livro de



Euclides da Cunha inseriu-se ao final do espetáculo *O Homem I*, no ciclo do Teatro Oficina. Trata-se de uma cena longa, que é praticamente um solilóquio de Zé Celso como Conselheiro. A primeira transformação radical em relação ao que lemos no livro é dada pela opção de fazer o trecho ser dito pelo próprio Antônio Conselheiro (Zé Celso) em primeira pessoa e não pelo ator que, no espetáculo, representa Euclides da Cunha (Marcelo Drumond), que enunciaria, se fosse o caso, o trecho escrito pelo autor em terceira pessoa. Mas, no Teatro Oficina, o retrato verbal de Conselheiro construído por Euclides é observado pelo autor, que está presente em cena, enquanto o texto é proferido pelo retratado. Não é o próprio Conselheiro que Euclides/Marcelo Drumond observa. Ele, antes, acompanha o entendimento construído por Euclides a respeito do líder religioso popular e lido (analisado, criticado) por Zé Celso. Esse último atua em alguns momentos do quadro de modo a incorporar quase realisticamente o personagem que apresenta (Eu = personagem). Em outros momentos parece fendê-lo, para fazer aparecerem perspectivas do próprio Zé Celso (Eu = ator). No todo, estabelece-se uma ambigüidade intensa: “Eu sou o elemento ativo e passivo da agitação de que surjo”, afirma o intérprete, modificando a frase de Euclides com a substituição da terceira pela primeira pessoa. Na cena, há uma imbricação, um cruzamento entre as subjetividades do retratado (Conselheiro), do retratista original (Euclides/Marcelo) que observa o retrato por ele feito e, ainda, do retratista de segundo grau (Zé Celso). Em certo momento, Zé Celso retira o manto de Conselheiro e mostra o ânus. O cu é abertura no corpo e se associa às

demais aberturas verificadas no espetáculo. O cu, na cena aqui mencionada, é ruptura com as práticas de leitura como método de interpretação que separa o sujeito (tido como equivalente à consciência) e seu objeto. O que a cena expressa é a vontade de descentralização da consciência e de perturbação da hermenêutica como procedimento de leitura revelador de significados dados como fixos (a alma dos textos interpretados). É às concepções de sentido como unicidade e espiritualidade que se contrapõe ironicamente a cena. Mas a corporalização intensa da performance teatral não se associa a qualquer renúncia ao esforço de leitura e ao trabalho intelectual, que são antes intensificados a toda prova nos métodos teatrais do Oficina.

Zé Celso deliberadamente agencia, no ciclo de *Os sertões*, espaçamentos internos em todas as identidades discretas, em todas as unidades de representação subjetiva e objetiva. O que vemos, em cena de forte impacto teatral ao final de *O Homem I*, é a produção desse tipo de abertura/espaçamento entre as subjetividades singulares, ou as posições de sujeito, de Euclides da Cunha (incorporado com sutil distanciamento por Marcelo Drumond na cena em questão), de Antônio Conselheiro e do próprio Zé Celso, e não só entre elas, mas no interior mesmo de cada uma dessas posições individuais (Eu como diferente de mim mesmo, Eu = outro), colocando em questão a centralidade e a homogeneidade da consciência. Dessa forma se produz a perspectivização intensa, a multiplicação de pontos de vista, que constitui a leitura e a crítica orgiástica e desterritorializante que Zé Celso e o Teatro Oficina fazem de *Os Sertões* de Euclides da Cunha.

Referências bibliográficas

- BARDI, Lina Bo. *Teatro Oficina*. Lisboa: Editorial Blau, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; 1999.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix., 1970.
- CAMPOS, A.; CAMPOS, H. *Os sertões dos Campos – duas vezes Euclides*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
- COSTA Filho, José da (José Da Costa). *Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro: FAPERJ/7Letras, 2009.
- CUNHA, Euclides. *Obra Completa*. vols. 1 e 2. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966
- CUNHA, Euclides. *Os Sertões*. São Paulo: Ática, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo: Cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI Felix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Gatos de outro saco – ensaios críticos*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1981
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *O Império do Belo Monte – Vida e morte de Canudos*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.
- LIMA, Luiz Costa. *Terra ignota: a construção de Os Sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- MARTINEZ CORREA, José Celso. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- MENDES, A.; ZILLY, B.; LIMA, E. N. (Org.). *De Sertões, Desertos e Espaços Incivilizados*. Rio de Janeiro: FAPERJ: Mauad, 2001.
- NASCIMENTO, José Leonardo (Org.). *Os sertões de Euclides da Cunha: releituras e diálogos*. São Paulo: Editora da UNESP, 2002.
- XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- ZILLY, Berthold. A Guerra como painel e espetáculo – a História encenada em *Os sertões*. In: *Hist. Cienc. Saúde-Manguinhos*, Vol. V (Suplemento), p. 13-37, 1998.