A travessia dos Sertões no Teatro Oficina

Beth Néspoli

Entradas

A proposta deste trabalho é a realização de cruzamentos entre a encenação de *Os Sertões*, dirigida por José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso) com atores do grupo Uzyna Uzona no Teatro Oficina[1], e alguns conceitos definidores da teatralidade contemporânea. O primeiro problema está na quantidade quase infinita de portas de entrada, caminhos, conexões. Seria possível derivar pelos labirintos que se abrem a cada um dos cinco espetáculos dessa transposição cênica do livro homônimo de Euclides da Cunha percorrendo-os em diferentes traçados conforme a orientação teórica escolhida.

No entendimento do crítico literário Luiz Costa Lima, no campo da experiência estética as teorias têm operacionalidade diferente daquelas voltadas para objetos científicos. Na arte, a ferramenta de análise não se legitima pela possibilidade oferecida de domínio do objeto, "mas sim da complexidade que por ela se atinja do objeto" (Lima, 2002, p. 26). Apoiados nesse pensamento vamos dialogar com determinados autores e teorias na medida em que nos pareçam pertinentes para ampliar aspectos da nossa reflexão sobre essa montagem singular.

Partindo-se do princípio que o receptor é sempre um co-autor haverá tantos *Sertões* quantos forem seus espectadores. Assim, a encenação tratada aqui será 'o meu' *Sertões*, a montagem que tocou minha sensibilidade, provocou produção de sentido e se inscreveu no meu imaginário. Serão pinçadas cenas e imagens dessa montagem vivenciada e ainda procedimentos de criação testemunhados em alguns ensaios acompanhados na condição de repórter do jornal *O Estado de S. Paulo*. Também serão analisados trechos de entrevistas do diretor Zé Celso considerados reveladores de determinado 'movimento do desejo' que é motor dessa criação.

Beth Néspoli é doutorando do Programa de Pós-Gaduação em Artes Cências da ECA-USP.

1 *Os Sertões*, a montagem, é transposição cênica do livro de Euclides da Cunha (1866-1909), ensaio/reportagem publicado em 1901 sobre a tomada do arraial de Canudos, no sertão da Bahia, pelo exército brasileiro. A morte dos quatro últimos resistentes desse povoado se deu no dia 5 de outubro de 1897, após um longo cerco e quatro expedições armadas contra as famílias sertanejas supostamente rebeladas contra a República sob a liderança do beato Antônio Conselheiro (1828-1897).

R2-A2-Beth_Nespoli.PMD 53 03/06/2011, 11:18

Relato histórico e transcriação

O regime republicano fora proclamado no Brasil em 1889 e de acordo com o relato de Euclides da Cunha, no livro *Os Sertões*, o beato Antônio Conselheiro se instalou em Canudos com os seus primeiros seguidores a partir do ano de 1893 e ali ficou até 1897 quando as 5.200 casas que formavam o arraial foram queimadas. Antes de chegarem a Canudos os 'rebelados' eram apenas um agrupamento de sertanejos pobres impressionados pela figura de asceta de Conselheiro que peregrinava pelos sertões vestido num manto, promovendo orações coletivas e discursos proféticos. Sua presença causava conflitos de pouca monta com pequenos proprietários incomodados com a suspensão da lida para orações ou padres locais temerosos de perda de autoridade. Porém, após a instauração do regime republicano, municípios do interior da Bahia ganharam autonomia e editais de cobranças de impostos começavam a ser afixados entre outras novidades como exigência de certidões de casamento. O poder público até então ausente, se faz presente da pior forma, unindo extorsão e violência. A opressão ganha revide. Sob o comando de Antonio Conselheiro são queimados editais durante uma tentativa de recolhimento de impostos realizada em uma dessas movimentadas feiras de escambo, comuns à época na região Nordeste do Brasil. Começa aí o que Euclides da Cunha chama de hégira, a fuga dos sertanejos para o arraial de Canudos sob o comando de Conselheiro e sob perseguição de uma tropa logo afugentada pelos jagunços que protegem o grupo. Canudos era um povoado insignificante quando o beato e sua gente ali chegam, porém graças à organização coletiva do trabalho e dos bens alcança relativa fartura em meio à rigorosa seca que assola a região.

Quase quatro anos mais tarde, a fama do arraial já crescida, na condição de repórter do jornal *O Estado de S. Paulo* Euclides da Cunha desloca-se para o sertão da Bahia com o intuito de cobrir o cerco a Canudos. Sai da cidade de São Paulo convicto de que vai relatar a luta do exército brasileiro contra um bando de sertanejos perigosamente armados, rebelados contra a recém-instaurada República. Na visão de alguns historiadores, a que interessa ao diretor Zé Celso, a guerra a Canudos sedimenta a instável República ao ganhar dimensão nacional unindo tropas de vários estados diante da inesperada e longa resistência do arraial.

A experiência de cobertura dessa guerra civil que termina com o massacre dos sertanejos após um cerco impiedoso muda a visão de Euclides da Cunha e o leva a escrever seu longo ensaio dividido em três partes – *A Terra*, *O Homem*, *A Luta* – com o intuito de denunciar os equívocos da campanha. Nessa obra de grande fôlego ele se vale de conhecimentos de várias áreas da ciência – botânica, geologia, biologia, psicologia etc. – para traçar o que chama a fisionomia singular da terra, do homem e dessa luta sertaneja. Na época estava em voga a teoria de que seria possível conhecer pela conformação física, sobretudo pelos traços fisionômicos, o caráter dos homens. O ensaísta tenta provar que o Brasil destruiu sem ver o que deveria ter significado um ensinamento – a resistência sertaneja como espelho capaz de refletir as conseqüências, positivas e negativas, do isolamento de uma parte do Brasil.

Ao diretor Zé Celso interessa especialmente uma ideia defendida nesse relato: a evolução regressiva. Segundo Euclides da Cunha, o sertanejo teria ficado de tal forma alijado da civilização que jamais se tornara um cidadão, mas também não adquirira os vícios do mestiço forçado a adaptar-se ao meio 'superior' sem ter conformação adequada. Com essa argumentação encontra uma forma de contrariar a teoria em voga à época que associava miscigenação à degradação da raça – o sertanejo teria regredido a uma espécie de condição selvagem e natural e, a partir desse retorno, feito ao longo do tempo uma evolução singular. Daí sua força e altivez visíveis na resistência de Canudos.

Na transcriação cênica dessa saga sertaneja e sua "Troia de taipa" (da Cunha, 2001, p. 290), realizada em cinco espetáculos, Zé Cel-

R2-A2-Beth_Nespoli.PMD 54 03/06/2011, 11:18

so segue essa trilha de 'desvio' como se pode detectar já nos subtítulos: *A Terra*; *O Homem 1 – **do Pré-Homem a Re-volta***; *O Homem 2 – **da Re-volta ao Trans-Homem***; *A Luta 1* e *A Luta 2 – **O Desmassacre*** (o grifo é nosso). E assim como Euclides da Cunha cria um "produto miscelâneo" (Bernucci, 2001, p. 13) na definição de Leopoldo Bernucci, prefaciador de uma edição anotada de *Os Sertões*, também Zé Celso cria uma multiplicidade de procedimentos cênicos para dar conta da atualização dessa saga que coloca em embate dois Brasis. Não por coincidência, em reportagem publicada no *Caderno 2* do jornal *O Estado de S. Paulo* no dia 29 de junho de 2000, dois anos antes da estreia do primeiro espetáculo da montagem, *A Terra*,[2] Zé Celso declara que a luta do Teatro Oficina contra o grupo Silvio Santos, proprietário da terras no entorno do teatro, representa a disputa do "país cidadão versus país mercadão". Sobre as conexões entre lutas, real e poética, trataremos na parte final deste texto.

O que é contemporâneo?

Entre as várias abordagens possíveis dessa encenação, uma pergunta em especial vai mover este trabalho: a montagem de *Os Sertões* pode ser definida como contemporânea se tratarmos como tal não simplesmente a encenação criada no presente, mas aquela cujo modo de enunciação foi afetado pelos problemas e demandas de seu tempo?

Ao tomar como base textual a narrativa de Euclides da Cunha, linear e estruturada em relações de causa e efeito até o desenlace trágico, com aspectos totalizadores na abordagem da formação da sociedade brasileira, a encenação de *Os Sertões* resulta "antiga", "obra de arte total" como já ouvimos de alguns analistas? A presença de aspectos totalizantes impediria a definição dessa montagem como performativa na acepção da francesa Josette Féral?[3] Seguindo essa mesma linha de pensamento, caberia à montagem a definição de *work in progress*, no sentido de obra aberta a mutações?

Parece não haver dúvida de que a queda dos grandes sistemas conceituais, das teorias e modelos generalizantes e totalizantes de compreensão do mundo está no cerne da passagem da chamada era moderna para a pós-moderna. No entendimento do teórico alemão Hans-Thies Lehmann, que define a cena contemporânea como pós-dramática, a lógica de reduplicação do real, a ideia de que o mundo possa ser apreendido e reproduzido no palco, está na base do drama, ou seja, da cena que responde a um tempo anterior ao presente. "O teatro dramático termina quando esses elementos não mais constituem o princípio regulador, mas apenas uma variante possível da arte teatral" (Lehmann, 2007, p. 26).

Para melhor entender as dúvidas que a encenação de *Os Sertões* pode suscitar, tomemos a visão do crítico Bernard Dort sobre a relação entre o teatro e realidade. De acordo com Dort, a figura do encenador surge na era moderna como resposta a uma demanda específica do público teatral desse tempo histórico no Ocidente (cf. Dort, 1977). A atomização dos indivíduos, a fragmentação do conhecimento fruto do trabalho especializado, teria se refletido na cena que dobrou sobre si mesma no período de

---

2 As datas de estreia dos cinco espetáculos dessa montagem são: *A Terra* – 02/12/2002; *O Homem I* – 19/03/2003; *O Homem II* – 13/12/2003; *A Luta, Parte I* – 26/04/2005; *A Luta, Parte II* – 19/05/2006.

3 Josette Féral analisa a cena contemporânea a partir de sua reconfiguração sob influência da performance e não por oposição ao drama como faz o alemão Hans-Thies Lehmann em seu livro sobre o tema, *Teatro Pós-Dramático*. Ambos porém valorizam o dispositivo cênico como acontecimento autônomo criado em tempo real responsável pela produção de sentido em detrimento de um referente ficcional e pré-existente.

R2-A2-Beth_Nespoli.PMD 55 03/06/2011, 11:18

sedimentação do poder da burguesia. No drama apresentado sobre o predominante palco italiano, o espectador acompanha pelo buraco da fechadura conflitos individuais. A plateia dessa era industrial e baseada em valores mercantis e individualistas não seria mais capaz de fazer a ligação entre aqueles destinos individuais amesquinhados e as grandes questões coletivas. O encenador teria surgido como necessidade para fazer a ligação entre ficção da cena e a realidade da plateia. Ele seria capaz de expressar uma leitura do mundo por meio do dispositivo cênico.

Ainda seguindo Dort, ao longo do tempo o encenador imprime mais e mais potência aos signos que manipula (cf. Dort, 1988). Tal prática acaba por resultar na autonomia do dispositivo cênico, aqui tomado como a pluralidade dos elementos postos em cena, que acaba por emancipar-se, deixando de ser a tradução de um texto ou simples concretização da visão única do diretor.

Porém o que se rompe na etapa que aqui chamamos de pós-moderna é a convergência dessa tessitura de signos para uma única visão de mundo. O que marca a encenação no pós-modernismo é uma tal autonomia dos signos postos em cena que eles podem até se atritar uns com os outros numa cena explodida e fragmentada. Dort conclui que diante da multiplicidade de signos autônomos da cena emancipada o espectador recobra a sua potência, pois cabe a ele traçar convergências e criar sentidos.

Tomemos ainda a seguinte definição do diretor Antônio Araújo, apoiada em conceitos de Josette Féral: "O caráter multidisciplinar de cruzamentos de diferentes linguagens artísticas, tão axial na performance, é também prática recorrente na encenação atual, que se alia, cada vez mais, às artes plásticas, à dança, à música e ao cinema" (Araújo, 2008, p. 253). Ora, todas essas linguagens se imbricam nessa encenação de *Os Sertões* que alia diversos recursos: telões que ora projetam imagens retiradas do cotidiano como a demolição das casas no entorno do Teatro Oficina, ora históricas como mapas da região do povoado de Canudos, ora rostos, gestos e corpos captados em tempo real por câmeras manipuladas pelos atores na pista do teatro; música executada ao vivo por uma banda; composições originais nos mais variados ritmos; cantos corais; dança com coreografias diversas e ainda ritualizações que remetem a mitos e arquétipos. Ocorre que Araújo também afirma:

> "Porém, diferentemente do projeto wagneriano de síntese das artes em sua *Gesamtkunstwerk*, o encenador contemporâneo coloca lado a lado essas diferentes linguagens artísticas, 'presentificando-as' autonomamente" (Araújo, 2008, p. 253).

Têm autonomia os signos na encenação do Oficina ou convergem para um sentido único?

Só para tomar um exemplo, pincemos uma cena do espetáculo *O Homem I* a nosso ver procedimento de atrito de signos em vez de convergência. O ator Marcelo Drummond, investido da figura de Euclides da Cunha, discorre sobre a mestiçagem e comenta o pensamento de alguns teóricos que apontam como inevitável no futuro o "branqueamento" da raça brasileira. Simultaneamente à fala, o ator faz um gesto na direção do ator Zé de Paiva, negro retinto, carapinha em desalinho. Este, por sua vez, abre os braços e exibe seu corpo na pista do Oficina. Sua presença viva, sua corporeidade exposta, leva o público a percorrer uma série de significações. Afinal, cabe ao espectador fazer a conexão entre esses signos em atrito, percorrer mentalmente a brecha que existe entre o tempo em que foi emitido aquele discurso de projeção para o futuro, na obra original, e o tempo presente, o aqui e agora, do qual compartilham com o ator negro e brasileiro. E há sempre o risco que tal conexão não seja realizada na atividade receptiva.

Assim, na primeira parte desse trabalho, buscaremos cruzar questões colocadas à cena contemporânea e procedimentos de criação pinçados da montagem. Numa segunda etapa vai nos interessar especialmente analisar as chamadas 'irrupções do real'. A oscilação ou tensão

R2-A2-Beth_Nespoli.PMD 56 03/06/2011, 11:18

entre ficção e realidade é entendida como uma constante da cena teatral contemporânea por diversos teóricos, entre eles Josette Féral. Pois nessa encenação de *Os Sertões* há uma intricada conexão entre o acontecimento cênico, ou seja, o dispositivo artístico que concretiza a transposição do livro ao palco, e um dado específico da realidade: o cerco da especulação imobiliária ao Teatro Oficina. Há afetações de mão dupla – não só o cerco real ao teatro inspira e contamina a encenação como essa criação acaba por interferir no comportamento dos agentes públicos e privados envolvidos na disputa de território no entorno do Oficina.

Criação em processo

Tomemos em primeiro lugar o conceito de *work in progress*. Embora o diretor Zé Celso tenha desde o início um projeto definido de encenação, esta não se concretiza como um produto de consumo cultural, aqui entendido como aquele que reduz a possibilidade de produção plural de sentido. Tais produções buscam eliminar ambigüidades e procuram conduzir a atividade receptiva para a leitura desejada por meio de uma criação que se quer a mais inalterada possível até o fim da temporada. A montagem criada ao longo de seis anos pode ser chamada de *work in progress* na forma como Renato Cohen define esse modo de criação – aquele cuja tessitura tem "natureza gerativa e não cristalizada" (Cohen, 1999, p. 27), ou seja, aberta à incorporação do acaso, às irrupções da realidade, à contribuição criativa de todos os *performers*, à interação dos receptores.

Para não ficar na abstração conceitual, tomemos algumas cenas dessa criação. *O Homem II* estreou em dezembro de 2003. No dia 19 de julho de 2003, sob a coordenação do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST), dezenas de famílias pobres ocuparam um terreno de 225 mil metros quadrados em São Bernardo do Campo de propriedade da montadora Volkswagen. Numa espécie de repetição histórica que não escapou à sensibilidade do diretor do Oficina, o acampamento passou a atrair a cada dia novos trabalhadores e o evento esteve na mídia diariamente por quase um mês. Chegaram a ser 3,2 mil pessoas acampadas na ocasião de seu desalojamento pela Polícia Militar, no dia 7 de agosto, e só depois de muita tensão e até de um incêndio 'involuntário' que destruiu algumas barracas. Um cartaz exibido por um trabalhador chamou atenção no momento da retirada: "Somos os renegados do sistema". À época da estreia de *O Homem II* o incidente ainda estava vivo na memória de muitas pessoas e o formato daquele acampamento podia ser visto no desenho das barracas carregadas pelos atores/sertanejos num pouso durante sua hégira rumo a Canudos. Ao longo das novas temporadas do espetáculo, quando essa imagem já não conseguiria mobilizar a memória da plateia, ela simplesmente 'sai de cena', permanecendo outras que surgiam na mesma sequência, justapostas, como camelódromos, favelas e acampamentos do MST, todas capazes de remeter o espectador ao misto de exclusão/resistência/viração de que trata o espetáculo.

Tomemos outro exemplo, desta vez na chave do humor. *O Homem II* estreia na gestão da prefeita Marta Suplicy em São Paulo (2000-2004) durante a qual foi instituída na cidade uma polêmica taxa de lixo. Pois na cena em que, após a proclamação da República, chegam os cobradores de impostos na feira de Bom Conselho, estopim da fuga dos sertanejos comandados pelo beato, o edital de cobrança de impostos queimado em cena é uma espécie de pergaminho no qual vem escrito em letras garrafais , 'taxa do lixo'. A cobrança é extinta em 2006 e a cena mais uma vez se transmuta em novas temporadas. Apenas mais um exemplo, em 2005 o grupo Uzyna Uzona apresenta em Berlim, no teatro *Volksbühne*, a convite do diretor alemão Frank Castorf, os quatro primeiros espetáculos da montagem e faz um *happening* do último, *A Luta 2*, que só estrearia mais tarde. Parte de imprensa local acusa de pornografia alguns momentos de *A Terra*. Já na

R2-A2-Beth_Nespoli.PMD 57 03/06/2011, 11:18

apresentação do espetáculo seguinte, *O Homem I*, as páginas dos jornais sensacionalistas que estampam cenas de nudez se transformam em elemento de cena como relata o repórter do jornal *O Globo*, João Cezar de Castro Rocha: "Na encenação de segunda parte, *O Homem I*, Zé Celso incorporou os jornais ao espetáculo. No dia 15 de setembro, logo após a impressionante cena da devoração do Bispo Sardinha – que se oferece feliz aos índios Caetés, inaugurando a promessa do Brasil como futura civilização antropofágica – atores 'devoram' espectadores, ao mesmo tempo que se alude às matérias sobre o 'teatro pornográfico'. No dia seguinte, a atriz que representa Lina Bo Bardi questiona a adjetivação, recordando a origem dionisíaca da própria origem do teatro. O público aplaudiu com entusiasmo" (O Globo, 24/9/2005). A presença da arquiteta Lina Bo Bardi nessa saga nordestina é fruto de outro procedimento que analisaremos mais adiante.

Representação

O entendimento de que a montagem de *Os Sertões* é uma 're-presentação' do livro homônimo não é incomum. A crítica alemã Eva Behrendt, que acompanhou as apresentações em Berlim, define a montagem como "encenação do nascimento de uma Nação da perspectiva orgulhosa da província" (*Tageszeitung*, 16/9/2005). Se como considera Féral, o teatro performativo, nega a "unidade de uma visão única e institui a pluralidade, a ambigüidade, o deslize do sentido na cena" (Féral, 2008, p. 204), esse aspecto totalizante de gênese de determinada brasilidade poderia motivar a recusa do enquadramento dessa encenação como pós-dramática.

Porém, como afirma Féral, é impossível escapar totalmente à representação, mas na cena performativa o referente pré-existente não é o coração da obra. "Ela está ali como um dos componentes de uma forma em que a colagem das formas e gêneros, a justaposição de ações domina" (Féral, 2008, p. 204). Sobre a forma como a encenação do livro é atravessada por fatos do presente falaremos na parte final. Importa que esse jogo de interpenetrações e de sobreposição de sentidos que descola a encenação da saga de origem é uma constante nessa montagem. Jogo que explica o surgimento de Lina Bo Bardi em cena, arquiteta e autora de um projeto arquitetônico de expansão do Oficina cuja realização implicaria na ocupação do terreno vizinho ao teatro, propriedade do Grupo Silvio Santos. Ela jamais poderia ser 'personagem' desse episódio histórico anterior ao seu nascimento não fosse o procedimento de deslize de sentidos e deslocamento de signos apontado por Féral.

Tomemos ainda uma das cenas de *A Luta II*. Na saga original trata-se do treinamento militar recebido pela tropa antes de partir para enfrentar os revoltosos. Na pista do Oficina os capacetes dos soldados ganha o formato de um palco italiano com direito a cortinas vermelhas de veludo e a ordem unida é substituída: eles são ensinados a evoluir numa coreografia que remete imediatamente aos musicais norte-americanos. E mais. Quem instrui os soldados é a norte-americana Condoleeza Rice, Secretária de Estado (2005-2009) do governo Bush, interpretada na chave da paródia pelo ator Zé de Paiva. Ocorre que a formação/coreografia treinada pela tropa revela-se desastrosa na travessia da vegetação espinhosa da caatinga – atrizes dão forma à vegetação com seus corpos que agarram os soldados, rasgam suas roupas, exaurem suas forças, tira-lhes de forma. Para passar por tal vegetação é preciso outro suingue. Com ritmo e ginga nordestinas a passagem do sertanejo é até mesmo facilitada pela ajuda cordial/sensual das plantas/mulheres.

Nessa cena "contempla-se o ponto de vista cubista e não linear" (Cohen, 1999, p. 23), pela superposição de imagens, que permite ao espectador realizar diferentes conexões – a presença da autoridade norte-americana remete à invasão do Iraque pelos Estados Unidos; a coreografia pode provocar a associação com a recente invasão dos musicais da Broadway na cena paulistana; os ca-

R2-A2-Beth_Nespoli.PMD 58 03/06/2011, 11:18

pacetes à crítica do diretor ao formato palco italiano como espaço de um teatro acanhado, no qual o espectador tem a visão reduzida pelo enquadramento da cortina e pela frontalidade.

Outra ampla sobreposição de signos pode ser detectada numa das cenas de batalha de *A Luta II*, sertanejas com a cabeça coberta com véus de muçulmanas choram sobre o corpo dos mortos e entoam em coro seu "canto sertanejo palestino israelense" como define Zé Celso, que tem versos como "é o mundo antigo que reencarna no Oriente do Sertão/retornam em Canudos vindos das favelas do morro do Alemão".

De acordo ainda com o relato original, de Euclides da Cunha, no fim da Guerra de Canudos os soldados revistaram casas e roupas dos sertanejos em busca de documentos que comprovassem o boato de que eles recebiam apoio de estrangeiros para derrubar a República recém-instaurada. Nada acharam. Na pista do Oficina o público ouvia os seguintes versos: "E no meio daquela destruição em massa, não encontraram nada que destruísse em massa", numa remissão à Guerra do Iraque.

Hibridismos singulares

Outro equívoco possível de ser rebatido estaria numa suposta 'dramatização' dessa adaptação da saga sertaneja sob a argumentação de que a narrativa original ganha em muitos momentos a forma de diálogos na pista do Oficina.

O transporte para o dialógico é de fato um dos procedimentos dramatúrgicos. Por exemplo, num dos trechos de *A Terra*, Euclides da Cunha se vale de uma imagem muito forte para falar da secura do clima, da baixa umidade no ar. Relata que, numa tarde, "fugindo à monotonia de um canhoneio frouxo de tiros espaçados e soturnos" (da Cunha, 2001, p. 105) decide caminhar pelos arredores de Canudos e, ao descer uma encosta, vê um soldado que descansa à sombra de uma árvore. Estava morto. Há três meses. Seu corpo não entrara em putrefação. Mumificara. "Era um aparelho revelando de modo absoluto, mas sugestivo, a secura extrema dos ares" (idem, p. 107) conclui o ensaísta que intitula Higrômetros Singulares essa parte do relato (higrômetro é um aparelho medidor de umidade). Na pista do Oficina o ator Haroldo Costa é esse homem, o alferes Wanderley como identificado no livro, e rebate Euclides da Cunha/Marcelo Drummond quando esse diz que ele descansa. "Descansa, não, estou morto." O que era narrativa vira diálogo.

Porém é fácil perceber que escapa ao tradicional diálogo interpessoal que caracteriza o drama. Em primeiro lugar as falas são dirigidas diretamente ao público. Embora ganhe forma dialógica o texto segue tendo conotação descritiva e foco no discurso e na situação. De acordo com Josette Féral a descrição dos fatos é um dos procedimentos definidores da obra performativa. E Lehmann está entre os teóricos que chamam atenção para o deslocamento do eixo intraficcional para o extraficcional como um dos procedimentos que marcam o pós-dramático. Ora, o objetivo da criação desse diálogo é imprimir teatralidade à descrição, ampliar a recepção lúdica, e não o de provocar identificação com o soldado morto. Nesse espetáculo em grande parte coral, os diálogos, em sua imensa maioria, são emitidos em triangulação, ou seja, o ator assume a audiência ao direcionar o discurso, não há a chamada quarta parede. De acordo com Lehmann:

> "O discurso teatral desde sempre foi intracênico, dirigido de ator para ator, e extracênico, dirigido ao théatron. Dessa conhecida duplicidade de todo teatro, o teatro pós-dramático extraiu a consequência de que em princípio deve ser possível levar a primeira dimensão à beira do desaparecimento e ativar a segunda para lograr uma nova qualidade de teatro" (Lehmann, 2007, p. 212).

É evidente o caráter pós-dramático do dialogismo em *Os Sertões*.

R2-A2-Beth_Nespoli.PMD 59 03/06/2011, 11:18

Presentação

É possível afirmar que *Os Sertões* equilibra um "teatro de significações" com um "teatro de intensidades, forças e pulsões de presença".[4] E assim deseja Zé Celso que em entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo* (*Caderno2*, 30/4/2005) revelou serem ainda hoje teóricos basilares de seu teatro o alemão Bertolt Brecht e o francês Antonin Artaud. Em síntese, Brecht busca revelar como se constrói a linguagem e trabalha para iluminar o caminho do acontecimento ao código, do signo à significação, enquanto Artaud quer eliminar o código para chegar à pulsão via ritual. Um amálgama possível? A resposta é positiva para Cohen:

> "Recorrendo a uma signagem (discurso da mis-en-scène) que tem dimensão literal, simbólica e mitológica, a cena persegue uma imagem/texto sintética, emocional, conotativa, próxima ao conceito de *gestus* brechtiniano ou do signo/dança, mãe do teatro, imaginado por Artaud" (Cohen, 1999, p. 27).

"Quero que vocês 'presentem' e não representem", ouvimos Zé Celso dizer diversas vezes já nos primeiros ensaios de *A Terra*. Mais tarde, ao explicar o que pretendia expressar, ele cita Artaud e os filósofos Deleuze e Guatarri para falar do conceito de corpo sem órgãos como aquele capaz de se abrir à livre circulação de fluxos e intensidades. Um corpo que não atualiza um sentido outro, mas assume sua fisicalidade e suas pulsões numa atitude que Zé Celso define como , 'o poder de presença'.

Seria possível tratar longamente de como esse diretor trabalha de forma muito consciente com o corpo físico do ator e suas pulsões e o caráter contemporâneo desse procedimento. "No teatro pós-dramático o corpo afeta o espectador menos como informação e mais como comunicação" (Lehmann, 2007, p. 338). E chama atenção para o fato de tal comunicação "se dar por contágio, à maneira da metáfora usada por Artaud em *O Teatro e Sua Peste*" (idem). Mas para não alongar demais esse trabalho vamos tentar pinçar um aspecto bem específico desse 'corpo presente' no Oficina.

Em recente conferência realizada no Brasil,[5] Féral tratou do que chamou 'estética de choque' a partir do procedimento de alguns artistas de fazer irromper na encenação o 'real extremo'. A teórica trabalhou sobre exemplos em que esse real extremo irrompia em cena por meio de atos de violência. Atos tão fortes que provocam a suspensão do enquadramento ficcional. Na montagem de *Os Sertões* procedimento semelhante se dá pelo corpo do *performer*, pela extrema corporeidade física. Um ator que se masturba e ejacula em cena ou uma atriz nua que, de pernas abertas no centro da pista, faz 'falar' seus lábios genitais ou sua 'boceta de Pandora' (Da Cunha, 2001, p. 248),[6] assim nomeada, paralisa por segundos o público. É possível sentir a respiração em uníssono dos espectadores nesse momento de perplexidade. Féral, falando sobre uma cena real de extrema violência, a imagem de uma chacina em Ruanda, na África, projetada durante minutos numa peça de horas, afirma que tal projeção rompe o acordo tácito entre o artista e o espectador, o acor-

---

4 Citamos termos utilizados por Silvia Fernandes, em outro contexto, no artigo "Teatros Pós-Dramáticos", p. 12, in: *O Pós-Dramático*, livro da Coleção Debates da Editora Perspectiva.

5 Conferência proferida no dia 19/11/2010 por Féral no VI Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, em São Paulo, intitulada *De l'événement au réel extreme – l'Esthétique du Choc*.

6 O termo é usado por Euclides da Cunha para falar das pregações apocalípticas de Conselheiro.

R2-A2-Beth_Nespoli.PMD 60 03/06/2011, 11:18

do de mediação artística. Porém, logo em seguida, pelo fato de estar inserida num espetáculo, a imagem produz um sentido diferente do que produziria se exibida entre outras num telejornal. Embora o espectador saia da ficção, por suspensão, ele volta à ficção e, a partir desse filtro, retrabalha a cena real. A mim parece que o mesmo ocorre na pista do Oficina. Passado o choque inicial, o espectador enquadra a cena no estético e, de alguma forma, essa cena extrema o leva a reenquadrar os corpos nus presentes em boa parte do espetáculo, a mudar seu olhar sobre o corpo nu. É como se essa estética de choque – e há pelo menos uma cena assim em cada um dos cinco espetáculos – tivesse a força de transformar o tabu da nudez, desejo assumido do diretor.

Outra questão que vale ao menos ser citada, antes de passarmos à parte final deste trabalho, diz respeito ao tempo dessa encenação. São cinco espetáculos tendo cada um cerca de seis horas de duração, o que foge ao padrão da cena brasileira na qual o tempo de duração das montagens raramente ultrapassa duas horas. O que se busca com esse tempo dilatado é a possibilidade do público vivenciar uma experiência temporal não cotidiana e controlada pelo consumo. "Para que o teatro possa se afirmar como um âmbito essencial da resistência contra o despedaçamento e o parcelamento sociais do tempo, a primeira condição é que haja um teatro que tome tempo" (Lehmann, 2007, p. 306). Não há dúvida, *Os Sertões* toma tempo. "Não é espetáculo para colocar na agenda depois do trabalho e antes do jantar", diz Zé Celso na mesma reportagem.

Acontecimento

Realidades mudam e memórias se diluem. Mesmo quando registradas perdem a vitalidade da experiência. Para compreender a montagem de *Os Sertões* como 'acontecimento' é preciso associá-la ao que se vivia no Teatro Oficina à época do início de sua preparação. É muito importante entender o movimento do desejo que faz nascer essa montagem cujo objetivo nunca foi a reprodução ou mesmo a atualização do relato de Euclides Cunha por meio da criação de uma 'super produção', um o 'grande musical tupiniquim'[7] ou algo semelhante. Claro que a encenação também narra e recria a saga original. Porém o aspecto mais relevante dessa montagem tem de ser buscado nela própria, não como atualização de uma história anterior. Tentaremos mostrar como essa criação estética se configura como um acontecimento no aqui e agora de sua existência, obra viva, surgida como resposta a determinada situação e assim, desde sua origem atravessada e afetada pela realidade. E capaz de alterar essa mesma realidade.

Façamos um necessário retrocesso. Quando estreia *A Terra* o Teatro Oficina vive uma "seca de recursos" e um "cerco da especulação imobiliária". Não é mero jogo de palavras. Dois anos antes dessa estreia acirrara-se a disputa entre o Oficina e o Grupo Silvio Santos, empresa proprietária de todos os terrenos e prédios no entorno do teatro. O arquiteto Júlio Neves chegou a ter pronto e aprovado – com liberação de início da obra publicada no Diário Oficial do Município[8] – o projeto arquitetônico do "Bela Vista Shopping Center". Basta olhar o desenho

7 "Musical tupiniquim", "espetaclão" e "Broadway da macumba" são algumas das expressões irônicas ouvidas sobre essa montagem polêmica.

8 A autorização para o início da obra, o chamado "constrói-se", foi publicada no diário oficial no último dia da gestão de Celso Pitta na prefeitura de São Paulo, dia 29/12/2000.

R2-A2-Beth_Nespoli.PMD 61 03/06/2011, 11:18

do prédio no papel para perceber o efeito destrutivo sobre o Oficina, que seria literalmente emparedado pelo shopping. Tal construção resultaria na eliminação de elementos arquitetônicos singulares como o jardim interno com suas flores, a bananeira e a cesalpina que recebem luz vinda dos janelões de vidro e do teto retrátil do teatro. Não se trata de mero efeito decorativo. A arquitetura do Oficina, um teatro sem coxias ou camarins, é parte de um projeto artístico e conceitual de conexão entre arte e cidade. Porém o que estava em jogo ia além da disputa arquitetônica. Como afirmou Zé Celso em ato público realizado no Oficina no dia 27 de junho de 2000, ato este que reuniu dezenas de intelectuais e artistas, tratava-se da luta do "País Cidadão contra o País Mercadão". Em vez de abrir-se espaço para um teatro que busca propiciar ao espectador uma vivência de tempo e de arte, privilegiava-se o surgimento de mais um centro de consumo.

E no ano 2000 tudo levava a crer que o teatro seria derrotado. A luta de Zé Celso e de seu Grupo Uzyna Uzona soava quixotesca, uma bravata fadada ao fracasso.

O Oficina acabara de vir de um bom momento com a temporada de *Cacilda!* que estreara no final de 1998 e agregara profissionais experientes, prêmios, recursos financeiros. Um patrocínio da Petrobrás permitira a filmagem de vários espetáculos. Porém, subitamente, algum tempo depois de finda a temporada de *Cacilda!*, o contrato de patrocínio não se renova e a ausência de recursos dispersa os artistas. O cerco da "censura econômica" se fecha.

No dia 29 de junho de 2000, o jornal *O Estado de S. Paulo* publica reportagem da cobertura do ato público já citado. No mesmo dia da publicação chega à direção do jornal carta da assessoria de imprensa do Grupo Silvio Santos, publicada na íntegra.

"O primeiro equívoco da repórter (Beth Néspoli) é de nome: nem existe o tal Shopping Bela Vista Festival Center, seja lá o que isso for, não existe shopping, o conceito é outro".[9] (...) Outro equívoco é assumir como verdade que o Teatro Oficina está ameaçado: não está. O **centro cultural** (o grifo é nosso), com três ou quatro teatros, doze cinemas multiplex, lojas de discos, lojas de livros, danceterias, área gastronômica, amplo estacionamento – ocupa terrenos próximos, sem jamais invadir a área onde está o Oficina. (...) Ao contrário, cria-lhe facilidades, permitindo que seus freqüentadores utilizem um estacionamento seguro e próximo" (*O Estado de São Paulo*, 30/6/2000).

Destacamos apenas mais um trecho considerado importante porque revelador da tomada de posição de entidades responsáveis pelo ordenamento da cidade.

> "Diz a repórter *que não há dúvida de que, se for construído o prédio desenhado pelo arquiteto Júlio Neves (...) as características arquitetônicas do Oficina estão desfiguradas"*. O Condephaat e o Conpresp, a Associação Viva o Centro, gente que realmente se preocupa com nossa cidade não concorda com isso. Os órgãos de defesa do patrimônio cultural, artístico e arquitetônico do Estado e do Município autorizaram o projeto exatamente por sua influência na revitalização do bairro hoje infelizmente degradado" (idem).

Fomos informados à época, por outros repórteres, que matérias sobre esse mesmo evento publicadas no jornal *Folha de São Paulo* e até mesmo na Internet também foram alvo de cartas da assessoria de imprensa em tom semelhante.

---

9 Tínhamos em mãos o desenho do projeto arquitetônico cedido pelo escritório Júlio Neves no qual se podia ler muito claramente Shopping Bela Vista Festival Center, mas não pudemos informar isso ao leitor.

R2-A2-Beth_Nespoli.PMD 62 03/06/2011, 11:18

De um lado um grande grupo empresarial; do outro um diretor teatral de poucos recursos. Essa luta desigual inspira Zé Celso a realizar a encenação de *Os Sertões*. Desde o início ele vê a saga como matéria-prima para tratar o presente, uma arma inspiradora para derrubar o *shopping* e alcançar a paz. Desde os primeiros ensaios de *A Terra* usa a expressão "des-massacre" para advertir que não buscava a catarse, seu objetivo não era despertar a piedade do público para com a chacina dos sertanejos. "Estou fazendo *Os Sertões* para furar o cerco. Para furarmos esse cerco centenário. Até hoje existem dois Brasis que não dialogam e se massacram" (*Estadão*, 01/12/2002), afirma Zé Celso às vésperas da estreia de *A Terra*. O Presidente Lula cumpria seu primeiro mandato, e o diretor chama atenção para esse momento histórico em que um homem que furou o cerco da miséria assume o poder. "Um homem que veio da seca, dos movimentos sociais, acaba de se investir dos poderes dessa mesma República que promove o cerco" (idem).

Quando o espetáculo começa a ser preparado só há dez atores experientes no Oficina. Os outros 30 que participam de *A Terra* acabaram de sair de um work shop oferecido pelo Grupo Uzyna Uzona. Como aporte financeiro, apenas o apoio do Programa Municipal de Fomento ao Teatro – pouco para uma produção que envolve ao todo sessenta pessoas. Sobre essa precariedade, Zé Celso diz, na mesma reportagem: "Não é um projeto encenar *Os Sertões*. Detesto as palavras projeto, formatação, espera. É um movimento vital e vamos fazer." Comenta ainda que até mesmo para um ator digamos, ideal, a teatralização do livro seria muito difícil. E chama atenção para o paradoxo que é o fato do profissional com boa formação não ter disponibilidade para estudar o texto no livro, sem qualquer adaptação, e se lançar no longo *work in progress* exigido pela encenação. "Mas tenho certeza de que esse processo de maturação vai acontecer, se aperfeiçoar e se requintar" (idem.) Aos olhos de hoje, depois da repercussão do espetáculo no País e no Exterior, parece óbvio, mas em 2002 parecia impossível que isso se desse. "O teatro é muito parecido com a terra e seus ciclos vitais. Quando parece entorpecido, floresce. E às vezes nas situações mais trágicas" (idem).

Era uma situação trágica, a destruição do Oficina parecia destino selado. Ocorre que se deu na pista do Oficina um processo semelhante a "evolução regressiva" de que fala Euclides da Cunha: o abandono levou o grupo à luta. Sobre o movimento do "pré-homem a re-volta" Zé Celso explica que trabalha a ideia de revolta não como violência, mas como volta sobre o caminho já feito, para fazer de outro jeito e só assim chegar a ser "trans-homem" entendido como aquele que supera limites. De certa forma o elenco percorre esse caminho.

Estávamos presentes num ensaio de *A Terra* quando, num improviso, os atores retiraram uma a uma as tábuas que cobriam a pista do Oficina deixando literalmente na terra o palco do primeiro espetáculo da saga. Uma imagem significativa de quem praticamente só tinha as próprias mãos para criar signos plenos de significação. O barro da pista secou, aos poucos foi rachando e, como se vê no cartaz de *O Homem I*, a terra cretada da pista é cenografia real, concreta, presente e eloquente no retrato da seca na caatinga. Mais tarde, o solo foi cavado e com auxílio de enxadas os atores criaram uma rede de túneis para a luta sertaneja.

Há uma inversão a ser entendida. Não foi o desejo de narrar essa saga sertaneja que moveu a montagem, mas a situação real vivida pelo grupo que inspirou a tomada dessa guerra sertaneja como grito de guerra de outra luta. Assim, a saga dos sertanejos não é só metáfora para a disputa entre o grupo teatral (Oficina) e o empresarial (Silvio Santos) ou da luta entre o Brasil que exclui e o Brasil excluído. É também. Mas é essa criação por si só travessia, resistência e viração. E esse movimento configura a linguagem cênica já tratada nesse trabalho. Acompanhar essa montagem na pista é como se pudéssemos ler *Os Sertões* na tela de um computador: sobre cada palavra se sobrepõe uma ou mais imagens, abrem-se links e conexões temáticas

R2-A2-Beth_Nespoli.PMD 63 03/06/2011, 11:18

em diferentes direções. Isso é, como dissemos no início, linguagem voltada para a sensibilidade e as demandas de seu tempo.

Assim como os sertanejos começaram sua hégira com alguns bacamartes como armas e aos poucos foram adquirindo recursos saqueados do inimigo, a criação de *Os Sertões* se alimenta de suas batalhas e engendra suas próprias imagens. Por exemplo, as demolições de casas de uma sinagoga em torno do teatro são filmadas pelo grupo e as imagens podem ser vistas nos telões na abertura de *O Homem II*. Premiações, recursos e aliados aos poucos vão chegando. O elenco se torna robusto. São muitos os episódios no embate contra o grupo empresarial. Não caberia no âmbito deste texto o relato detalhado de cada batalha dessa longa guerra.

Tal disputa se dá no terreno judicial, político, social e estético. Importa aqui notar que a montagem não apenas 'representa' as forças em embate, ela 'é' mais território no qual essa luta se dá, mais uma dessas linhas de força como são as petições, os atos públicos e ações na mídia.

Ao fim, o que parecia impossível acontece: a encenação que nos primeiros ensaios parecia destinada a não vingar chega ao seu término e conquista-se o aparentemente inalcançável "des-massacre". No dia 24 de junho de 2010, exatamente uma década depois daquele ato público, o Conselho do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) decide por unanimidade pelo tombamento do Teatro Oficina, incluindo seu entorno.

Nessa primeira década do século 21 a sociedade também passa a questionar mais fortemente a chamada arquitetura do *apartheid* com seus condomínios e *shoppings*. A luta quixotesca pela preservação do Oficina é parte desse movimento e está em plena conexão com ele, e não a seu reboque. A encenação de *Os Sertões* é um dos atos, ou um 'te-ato' como define Zé Celso, desse movimento cultural. É produção de um ato estético e não re-produção.

Conclusão

Um olhar atento sobre a encenação de *Os Sertões* dirigida por Zé Celso com o Grupo Uzyna Uzona revela uma pletora de procedimentos da chamada cena performativa ou pós-dramática nessa criação. Como fazem tantos os sertanejos em Canudos quanto a equipe de criação dessa montagem, a arte teatral se 're-inventa' voltando sobre si mesma para "trans-cender" formas cristalizadas que não teriam mais potência para dialogar com a sociedade de seu tempo.

Mas não existe uma cartilha, nem *tabula rasa*. O teatro vital é o que re-nasce como híbrido de muitos antecedentes. Assim, o espectador de *Os Sertões* compartilha a narrativa da saga sertaneja, a gênese da Nação brasileira, o triunfo do teatro Oficina contra a especulação imobiliária, da arte contra o mercantilismo – tudo nesse único acontecimento cênico, *Os Sertões* e suas 24 horas/10 anos de duração.

R2-A2-Beth_Nespoli.PMD 64 03/06/2011, 11:18

Referências bibliográficas

ARAÚJO, A. "A encenação performativa". *Sala Preta*, 8, p. 253-7, 2008.

BEHRENDT, E. *Die Welt als Kiez, der Kiez die Welt* [*O Mundo como Marginal, o Marginal do Mundo*]. *Tageszeitung*, Berlim, 16/9/2005.

BERNUCCI, L. M. "Prefácio". In: DA CUNHA, E. *Os Sertões, Campanha de Canudos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BRICKMANN, C. *Teatro Oficina*. *O Estado de S. Paulo*, Opinião, p. A3, 30/6/2000.

COHEN, R. *Work in Progress na Cena Contemporânea: Criação, Encenação, Recepção.* São Paulo: Perspectiva, 1999.

DA CUNHA, E. *Os Sertões, Campanha de Canudos.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

DORT, B. *O Teatro e sua Realidade.* São Paulo: Perspectiva, 1977.

____. *La Répresentation Émancipée*. Paris: Actes Sud, 1988.

FÉRAL, J. *De l'événement au réel extrême: l'esthétique du choc*. Conferência no VI Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação (ABRACE). São Paulo: 10/11/2010.

____. *Por uma poética da performatividade:* o teatro performativo. Sala Preta, 8, 2008, p. 197-210.

FERNANDES, S. "Teatros Pós-Dramáticos". In: *O Pós-Dramático – Um Conceito Operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 11-30.

LEHMANN, H.T. *Teatro Pós-Dramático.* Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIMA, L. C. *A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

NÉSPOLI, B. "Arte como Rito Libertário e Vital". *O Estado de S.* Paulo, Caderno 2, p. D9, 30/4/2005.

____. (1 de 12 de 2002). *Os Sertões ganha vida e floresce no Oficina*. *O Estado de S. Paulo*, Caderno2, p. D14, 01/12/2002.

____. "Zé Celso ganha aliados na luta pelo Oficina". *O Estado de S. Paulo,* p. D12, 29/6/2000.

ROCHA, J. C. "Sertões Pornográficos de Zé Celso em Berlim". *O Globo, Prosa & Verso*, 24/9/2005.

R2-A2-Beth_Nespoli.PMD 65 03/06/2011, 11:18