



Das Entranhas d'Os Sertões, o Oficina

Silvana Garcia

Os fatos positivos eram para ele apenas como o lastro de segurança de sua imaginação.
(Domício da Gama referindo-se a Euclides da Cunha).

Da utopia do teatro-estádio à encenação de "Os Sertões"

No começo dos anos 30, no auge de sua potência criativa – poucos anos antes de seu assassinato pela ditadura stalinista – o genial encenador russo Vsevolod Meyerhold projetou a construção de um anfiteatro de grandes proporções, fornido com arquibancadas, dois palcos móveis, teto retrátil – que o transformaria em instantes em um conjunto a céu aberto – e outros avanços técnicos bastante inusuais para os edifícios teatrais da época. Esse projeto arquitetônico, que não chegou a ser construído, correspondia perfeitamente ao projeto artístico de Meyerhold, consequência natural de sua extraordinária trajetória artística e de seu ideário estético, amadurecido na prática do palco e da revolução.

Como todo renovador do teatro, entre sonhadores de igual estirpe, Meyerhold via como necessária a alteração radical das relações entre público e espetáculo, buscando um contato mais próximo com o espectador. Para reinventar o teatro – pois disso se tratava – seria preciso começar por reconstruí-lo, fisicamente. No novo espaço, o público estaria envolvido pelo espetáculo, podendo interagir com ele.

No Brasil, alguns anos depois, o modernista Oswald de Andrade também formularia seu projeto inovador de teatro, ideando um *teatro-estádio*, que deveria propiciar o ambiente de “festa popular”, aproximando-o assim das “origens verídicas do teatro”. Em sua menção a Meyerhold – citado, juntamente com Tairov, como o grande transformador da cena russa –, Oswald de Andrade faz elogio ao projeto do diretor russo que “propõe aos estádios de nossa época, onde há de se tornar uma realidade o teatro de amanhã como foi o teatro na Grécia, o teatro para a vontade do povo e a emoção do povo...” (Andrade, 1943).

Algumas décadas se passaram até que o encenador José Celso Martinez Corrêa, em sua

Silvana Garcia é professora da Escola de Arte Dramática da ECA-USP. Este texto foi originalmente apresentado no Colóquio *Performing Brazil*, em Madison, em abril de 2007, e publicado pela *Latin American Theatre Review* (n. 43/2, Spring 2010, p. 55-68).

deglutição permanente da herança oswaldiana, voltasse ao projeto de teatro-estádio.

Responsável pelo lendário Teatro Oficina – que já cumpriu seu cinquentenário e é ainda hoje um dos grupos de produção mais instigante do cenário teatral brasileiro –, José Celso e sua trupe encontram-se instalados no mesmo endereço da rua Jaceguai, velho conhecido do público paulista. No entanto, desde 1992, esse espaço foi radicalmente reformado, segundo o extravagante projeto de Lina Bo Bardi e Edson Ely. Trata-se agora de um espaço assemelhado a uma rua, uma “travessa” cercada por estreitas arquibancadas verticais onde se aloja o público. Há também um fosso, um espelho d’água e um teto retrátil, parecido com aquele sonhado por Meyerhold.

Esse teatro foi inaugurado em 1993 com a encenação de *Ham-let* – uma releitura da peça de Shakespeare – e desde então tem sido o espaço no qual se apresentam os espetáculos de José Celso, todos sempre de grande vitalidade cênica e forte impacto nos padrões estéticos conservadores.

Embora já construído segundo uma arquitetura revolucionária, esse espaço cênico constitui apenas uma primeira parte do amplo projeto sonhado para o Oficina. As arcadas que demarcam hoje as paredes do Oficina pressupõem uma ação futura que traspasse os tijolos e promova a abertura dessa “rua-palco” para uma praça na qual estaria instalado o Teatro de Estádio Total Multimídia – um grande anfiteatro ao ar livre, parte de um conjunto de edifícios culturais os quais José Celso e o Oficina têm se empenhado em construir.

Este é um dos aspectos do contexto que devemos levar em conta quando consideramos a montagem, pelo Oficina, de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Em primeiro lugar porque o projeto arquitetônico do Teatro de Estádio seria inspirado nas ondulações topográficas da

região de Canudos, palco dos episódios narrados pelo jornalista em sua grandiosa obra. Diz José Celso em seu manifesto “Primeiras Considerações Intempestivas para a Criação do Primeiro Teatro de Estádio”: “Um teatro encravado na Terra, rebaixado, com degraus rebolantes, em ‘volutas impossíveis de curvas incorretas’ – como as da Igreja Nova de Canudos projetada por Antonio Conselheiro, o maior arquiteto do Sertão” (Corrêa, 2004).

No desejo e na imaginação do encenador, o Teatro de Estádio realizaria, finalmente, a grande fusão do Oficina com o entorno, o bairro do Bexiga – bairro de classe média, antigo foco da colonização italiana em São Paulo –, cumprindo etapa importante no processo de construção, esta simbólica, do *Novo Teatro*:

O Teatro de Estádio como os Sambódromos, os Terreiros, os campos de Futebol, são manifestações de uma cultura que está comendo a cultura hegemônica através de sua atração erótica, estética, na vida quotidiana e na política em sentido mais amplo, de retomada do Poder Humano, Transhumano diante das estruturas castradoras do Poder Maquínico (Corrêa, 2004).

O maior empecilho à realização desse projeto é a colateralidade do Oficina com terrenos do empresário e comunicador Silvio Santos, dono de uma das maiores potências televisivas brasileiras, a Rede SBT. Silvio Santos já tentou comprar o Teatro Oficina, tombado pelo Patrimônio Histórico desde 1982, e tem planejada a construção de um *shopping center* nos terrenos circundantes ao Teatro. Negociação complicada, cheia de idas e vindas, desembocando sempre em impasses previsíveis, o processo que define os direitos de uso do terreno do entorno e sobre a construção do *shopping* parece estar distante de sua resolução final.¹

¹ Em 2010, José Celso e o grupo Oficina marcaram mais um tento em sua batalha contra o grupo Silvio Santos com a resolução que determinou o tombamento do edifício do teatro pelo Iphan – Instituto



Os Sertões como símbolo da luta do Oficina contra o Capital

No que concerne à encenação de *Os Sertões*, é essa querela que tem alimentado o ânimo guerreiro de José Celso, que fez da luta pelo Teatro de Estádio e todos os empreendimentos agregados sua razão de ser e motor de seu projeto estético. Entre esses empreendimentos estariam uma “Ágora Praça Cultural”, uma “Universidade Brazyleira de Cultura Antropofágica de Mestiçagem Multimídia”, uma “Oficina Uzyna Uzona de Florestas”, o próprio *shopping*, transformado em “Trans-Shopping”, além de empreendimentos acoplados como a produção de Festivais Internacionais de Teatro Total, como as “Olimpíadas Dionisíacas” (CORRÊA, 2004).

Na versão do Oficina, o relato épico de Euclides da Cunha foi desdobrado em cinco partes, cada qual com extensão que varia de cinco a sete horas de espetáculo. Sua primeira parte, *A Terra*, estreou em dezembro de 2002; no ano seguinte, vieram as duas partes seguintes, *Homem I* e *Homem II*; em 2005 encenou-se *A Luta - Parte I*, e, encerrando a pentalogia, em 2006, encenou-se *A Luta - Parte II*.

Independente de qual tenha sido sua motivação direta – *Os Sertões* é projeto alentado ao longo de muitos anos – os sentidos da cena emanam dos conteúdos de guerra de resistência dos quais o episódio de Canudos é portador: “Canudos não se rendeu”, diz Euclides da Cunha no capítulo final do livro.

“Canudos não se rendeu”. O caráter resistente da comunidade miserável de Canudos ganha, na visão do Oficina, uma dimensão estendida, temporal e geograficamente falando. O alcance previsto para a obra é sedimentado nos termos da dedicatória que acompanha as cinco partes da epopéia. Dizem os programas:

A criação deste trabalho é dedicada a todo poder de Desmassacre da Arte do Teatro e da atuação do Poder Transhumano da Multidão, seu público, para não somente conter a ameaça do Teatro Oficina ser Massacrado por um Shopping Center mas principalmente para Criar em seu entorno tombado a Orgya, o prazer do Teatro de Estádio, abraçado por Oficinas de Florestas, estudando a Multidiversidade de Cultura Popular Brazyleira Antropofágica respirando na Praça da Cultura transfiguradora do Minhocão.²

A linguagem exaltada, apaixonada, da dedicatória reflete o potencial de agitação que tempera os inúmeros manifestos divulgados por José Celso durante os quatro anos que durou o processo de *Os Sertões*. Como um Oswald de Andrade redivivo, ou como um surrealista na prática dos fluxos verbais sem as travas do consciente, José Celso verbaliza de modo profuso e em linguagem inventiva³ os seus estados de espírito, e registra, como jornalista comprometido, os diversos estágios das negociações com Silvio Santos e as sequentes estratégias de luta.

do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, agregando esse documento ao tombamento em âmbito estadual, realizado na esfera do Condephaat – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico, em 1982.

- ² A dedicatória aparece no programa de *A Terra* e continua sendo reproduzida nos programas do espetáculos seqüentes. Para os leitores que não são de São Paulo, o “minhocão” citado refere-se ao nome popular do Elevado Costa e Silva, obra herdada do período da ditadura que corta o centro da cidade, e grande responsável pelo processo de degradação que afetou o entorno em toda a sua extensão. O “minhocão” passa em frente ao teatro Oficina.
- ³ Fazem parte dessa linguagem neologismos, acoplamento de termos, uso de maiúsculas para dar maior substância de sujeito às expressões, além de remissões diretas aos manifestos do modernismo, em especial à antropofagia.

Os inúmeros manifestos que produz em abundância são ainda reguladores/ordenadores semânticos da encenação, portadores externos dos significados da montagem de *Os Sertões*. Ali reverberam os referentes aos quais José Celso e a trupe fazem menção na dramaturgia espetacular, seja de modo explícito ou por vias indiretas. E esses sentidos são muitos, pois José Celso, autor finalizador da dramaturgia dos cinco espetáculos, opera por adição, por associação, encadeando remissões ao contexto da luta contra Silvio Santos, ao próprio processo de trabalho, à história do Oficina, à História do Brasil e à realidade brasileira, preenchendo diversos níveis de citação.

Também a obra de Euclides da Cunha, por seu caráter profuso, na sua exuberância descritiva, favorece a multiplicidade, a coexistência da diversidade que alimenta ideologicamente o Oficina:

Quem lê varias vezes *os Sertões*, perfura o livro ponta a ponta, vai se formando num pensamento contraditório, paradoxal e mistura de línguas. Do ibérico antigo, ao brasileiro, passando pela linguagem sertaneja, indígena, africana, pela língua da geologia, das artes marciais, da antropologia, da sociologia, da história, da engenharia, da botânica, da estratégia militar tanto ocidental clássica quanto de guerrilha, oriental antropofagiada na sertaneja (Corrêa, 2004).

O palco-rua do Oficina como *theatrum mundi*

No processo de construção da ficção *Os Sertões*, o primeiro passo antes de fundar a “Comunidade Uzona de Canudos” – como a chama José Celso⁴ – é legitimá-la como “palco do mundo”, como espaço de correspondência alegórica: “Ca-

nudos o acontecimento semente, chave para uma grande interpretação do Brasil e do mundo contemporâneo” (Oficina, 2005). Em outro documento, referindo-se ao terrorismo de Estado, diz o diretor: “*Os Sertões*, de Euclides da Cunha, revelam a Guerra de Canudos como arquétipo da Guerra atual contra o Terrorismo” (Corrêa, 2005b).

Instaurada essa chave, que abre a correspondência entre a obra e a atualidade, as emissões do texto euclidiano alimentam abundantemente a versão cênica, sustentada na imaginação sem freio do Oficina. Do ponto de vista da fábula, *Os Sertões* de José Celso não se afasta nunca em demasia de *Os Sertões* de Euclides da Cunha. O Oficina, porém, faz suas escolhas e defende seu *parti-pris*, extraindo da obra euclidiana os constituintes (personagens, episódios) que alimentam mais substancialmente seu propósito ideológico. E, principalmente, re-conformando a obra segundo alguns princípios que, para José Celso, historicamente, constituem seu teatro e dão substância a seu engajamento.

Não copiamos os fatos, alteramos todas as datas, todas as genealogias, todos os desenhos do acontecimento, criamos nomes, personagens, só não afirmamos aquele velho clichê de que qualquer semelhança é mera coincidência porque não desfiguramos a alma, nem a cor, nem os sentimentos canudenses, nem os nossos, ou os euclidianos (Corrêa, 2006).

A dramaturgia do Oficina tem natureza intertextual, constitui-se em camadas sobrepostas que “levantam” as reverberações semânticas que têm como fundo, em última instância, a própria luta pela sobrevivência do Teatro Oficina – assimilada à resistência dos “jagunços” de Canudos e à permanente luta pela sobrevivência dos brasileiros. Essa interpenetração alude a diversos referentes facilmente assimilados à em-

⁴ Uzona refere-se à denominação do Oficina que consta de sua re-fundação em 1º. de maio de 1981: Associação de Energias e Trabalhos de Comunicação Sem Fronteiras Uzyna-Uzona



preitada guerreira do Oficina contra “a máquina do poder caindo de podre” (Corrêa, 2005b). Numa divisão que nunca é simplesmente maniqueísta – e também por amor às antíteses e aos paroxismos – o Oficina alinha lado a lado não apenas as personagens euclidianas como todos os desdobramentos que uma imaginação desabrida pode promover. E delimita, assim, as largas fronteiras que, a perder de vista, abrigam sua rede de significantes.

Desse modo, os cenários de *Os Sertões* povoam-se de:

- . alegorias: A Terra, o Rio São Francisco, a Caatinga, a República (interpretada pela atriz-bailarina Renée Gumiel, com 90 anos à época); acidentes geográficos, cidades, flora e fauna do sertão ganham personificação e dimensão coral;
- . de figuras emprestadas à história, ao passado mítico, à história do Brasil, fazendo conviver personagem da mitologia grega (Menelau), símbolos históricos da luta pela libertação dos escravos (Zumbi dos Palmares) e personalidades da história recente do país (Marechal Costa e Silva);
- . de personalidades e personagens da história do teatro evocados em homenagens particulares – como a presença de um certo “cabo Stanislavski” e de um “Coronel Godot”.

Além do mais, os criadores de *Os Sertões* retiram figuras, povos e nacionalidades dos noticiários do jornal: palestinos, judeus, chechenos, armênios, israelitas, vietnamitas, latinos, cubanos, americanos africanos, haitianos, índios e muçulmanos; reverenciam entidades sagradas, de hoje e de ontem, misturando Pombas-Gira, Xangô, Fúrias, Bacantes, Jesus Cristo, São Jorge, São Pedro e Joana D’Arc, entre outros, e muitas vezes realizam combinações esdrúxulas de várias dessas referências, tornan-

do-as personagens híbridas como yemanjá/ofélia, dionísio/xangô/menino, oxum/ofélia, ou dionísio/sebastião.

As peças povoam-se ainda de personagens fantásticas ou inventadas, em geral qualificadas por acréscimos significativos: “degredado hermafrodita”, “cabo bofe baixista”, “jagunço serelepe”, “vedete bucetuda das coristas dos céus”, “zabaneira vidente rabdomante matahari”, “adorável mocinha mórbida com a vovó”, “jagunço vaqueiro video-maker”, “cabo corneiteiro viado”, “helena vaca profana”, “helena da tróia de taipa”, “corifeu dos palimpsestos ultrajantes”, “vaqueiro fashion”, “dona da companhia de peças de arthur azevedo” e “produtora das coristas da rua do ouvidor”...

Do mesmo modo, enfileiram-se as referências a fatos, episódios históricos, resíduos da atualidade, enfim, todo um universo correlato. Ouvimos (ou até mesmo vemos) em cena, lado a lado, a Guerra de Tróia e o Movimento dos Sem Terra; o Canto de Bode e o Musical Americano; Peter Pan e Chorus Line, *Waldisney* e MC Racional, Mata Hari e A Filha de SS (Silvio Santos), João Gilberto, Condoleezza Rice e o próprio Euclides da Cunha, acompanhado de sua mulher e de Dilermando de Assis, assassino do escritor...

A consagração da desmedida

Ordenando essa multidão de personagens, há alguns constituintes que fazem parte historicamente da linguagem poética do Oficina. Um deles é a presença do coro, alçado, na expressão do diretor, à condição de protagonista (o “coro como protagonista”).

A dominante coral do teatro de José Celso, criada e fortalecida em *Galileu Galileu*,⁵ ga-

⁵ Essa revolução coral, José Celso iniciou-a no tempo da montagem de *Galileu Galileu*, na dilatação do lugar que a cena do carnaval de Veneza ocupava no original de Brecht. É quando o coro (de jovens atores desconhecidos) suplanta a trama central, abandona o palco e desce para a platéia, envolvendo-a no jogo cênico. Usando uma expressão do pesquisador de teatro e psicanalista Mauro Meiches, é nesse

na dimensão expandida em *Os Sertões*, pela multiplicidade de corais que se forma em cena e pela cumplicidade ativa de segmento importante do público. Na proposta cênica de *Os sertões* – como em outros espetáculos antes dele – a atividade coral é o que sustenta não apenas o fio da história que está sendo contada – tanto do ponto de vista de sua estrutura como, principalmente, pela escolha de um coletivo como agente/protagonista dessa história –, como também constitui as “bordas moles” que absorvem segmentos do público.

A idéia de comunhão ganha na trajetória do Oficina tradução em vários sentidos, todos intimamente conectados: união como queda de todas as barreiras intermediárias, como ato partilhado de criação, como junção de corpos e espíritos. A sistemática remissão aos ritos – do candomblé ao dionisismo –, com o compartilhamento de bebidas e comidas em cena, marca a práxis artística do Oficina desde a concepção do *te-ato*, que se substitui à condição exaurida do *teatro*.⁶ Romper as barreiras que isolam o espectador, torná-lo atuante, partícipe do mesmo ritual sagrado que o devolve às origens, ao desejo não reprimido, à sexualidade expandida como fonte de amor e criação, à possibilidade de “transmutação do Tabú em Totem” (um dos motes repisados pelo Oficina) pressupõe a rejeição (a morte) daquilo que se lhe opõe.

A inclusão do público no espetáculo é ação vital que consagra o teatro como uma grande celebração coletiva. É a presentificação do ritual no qual oficiantes e fiéis se confraternizam em um mesmo corpus demiúrgico.

Na visada psicanalítica de Mauro Meiches, trata-se de duas ordens do desejo: o desejo do *antes* e o desejo do *fora*, ou seja, para que se realize a comunhão ansiada, deve-se pressupor uma volta ao ritual – o *antes* – que implica o fim do teatro – o *fora*: “poder falar de seu desmesurado desejo a partir de um ponto que se situa fora da linguagem” (Meiches, 1997, p. 52-3). Continua Meiches: “a proximidade dos corpos tenta abolir a linguagem assim como a construção das ações, de atos, de te-ato, como oposição ao teatral, *tenta não estar* (grifo nosso) no reino da linguagem” (Meiches, 1997, p. 90).

Se essa formulação constitui uma impossibilidade – impossibilidade de transcender a linguagem, de fusão entre arte e vida, de controle sobre o desejo do outro – haveria no entanto zonas de licença nas quais certas *desmesuras* poderiam ser praticadas. Nesse patamar podemos compreender o lugar dominante que o corpo desnudo e a sexualidade às vezes francamente exposta ocupam nas apresentações do Oficina. Em *Os Sertões*, são muitas as cenas de masturbação, de simulação (ou não) de penetração, de exposição de genitais e de entrelaçamento de corpos nus, muitas vezes contando com a adesão voluntária de espectadores. O tema foi objeto de um manifesto, lúcido e definitivo, de José Celso:

A sociedade patriarcal, puritana, criou a maldição do corpo humano e da sexualidade.
Minha geração lutou pela liberdade do amor.

momento que o Oficina “começa a inventar a sua mítica possibilidade de comunhão com o outro” (Meiches, 1997, p. 67).

⁶ O *te-ato* seria a dimensão não mediatizada da vida em estado de arte, a abolição da fronteira entre arte e vida. “O ato teatral é cada vez mais ato e, se é possível temporariamente fazer esta contraposição, menos teatro. Ele deve presentificar um estado, uma ação que não tenha a intermediação da representação” (MEICHES, 1997, p. 73). A evolução do Oficina para o te-ato e da passagem da concepção de ator para a de atuante realiza-se como experiência em *Gracias Senhor*, de 1972 (ver também SILVA, 1981).

Nos anos sessenta chamava-se “liberação sexual”, ligada aos movimentos políticos das chamadas minorias, na realidade toda a espécie humana.

Hoje as coisas amadureceram, lutamos pela sagração do amor.

O maior pecado, o maior desrespeito, o maior ato de indignidade, de exploração do ser humano, é a criminalização do amor, a vergonha do próprio corpo, a repressão de seus desejos. Uma pessoa que não sabe aceitar seu prazer não é uma pessoa livre

(...) Para o teatro, na sexualidade reside a alma do corpo.

Os negros americanos que cantam e dançam com todo o corpo conseguiram criar a música “soul”, a música “alma”. Ray Charles, Billie Holiday, por exemplo, cantam com a vibração libidinosa afetiva, elétrica do corpo transfigurado pela alma. Pelo deus Eros. A sexualidade está muito mais ligada à alma, à Imaginação e à eletricidade que a carne. O erotismo é a espiritualização da carne.

(...) Há movimentos contemporâneos no mundo todo de sacralização, de liberdade para o amor que até determinaram nos EEUU, no Vaticano, no Brasil, uma reação fundamentalista política que deu vitória a Bush, a Bento 16. Numa certa perspectiva esta interdição do amor por qualquer fundamentalismo explica também o mártir suicida terrorista.

Há 47 anos de profissão dou entrevista sobre porque eu “exploro” o nudismo. Tenho que explicar o mar.

É o figurino mais belo do Teatro, Miguel Ângelo, a inocência dos índios brasileiros já sabia disso (Corrêa, s./d.).

O ideal da grande celebração coletiva

Na impossibilidade da fusão palco/platéia, é no campo da licença poética que o Oficina realiza temporariamente essa intenção, que erige sua teatralidade transbordante e atrevida e põe em conexão os princípios – coralidade, coletivismo, ritualismo, sexualidade –, que dão a liga para os procedimentos cênicos que estruturam formalmente o espetáculo.

Por outro lado, é nas relações que estabelece com a comunidade do entorno do teatro que o Oficina realiza o sonho da comunhão entre o teatro e o mundo. Em *Os Sertões*, essa relação com a comunidade dá-se concretamente, em primeira instância com a inclusão literal, no espetáculo, da comunidade do entorno, resultado do projeto que ficou denominado “Bexigão”.⁷ Um elenco numeroso – de 60 a 100 pessoas em cena – e o uso do espaço-rua, acrescido de suas extensões aéreas e do fosso (que pode ser escancarado em grande parte do palco-pista), definem e dão o ritmo espetacular. Não se pode esquecer, fato importante, o acesso fácil e facilitado do público à pista, que duplica ou triplica o número de “atuantes” em vários momentos das peças.

A extensão do espaço de atuação (área de jogo) alcança também a rua, de onde entram e saem os cortejos, e também onde se realizam alguns dos prólogos – por exemplo, o de *A Luta - Parte II*, que leva o título “Na Rua Jaceguay, no papel de rua do Ouvidor, convocação da população à Guerra contra o Crime Organizado da Monarquia em Canudos e as pretensões expansionistas do Teatro Oficina no quarteirão do Shopping Silvio Santos”.

⁷ O “Movimento Bexigão” foi um projeto de ação cultural envolvendo cerca de sessenta crianças do bairro, das quais cerca de duas dezenas compuseram o elenco de *Os Sertões*.

A expansão da área de jogo ocorre também pelo emprego de recursos audiovisuais, mais especificamente material filmado ao vivo, pelas mãos de cinegrafistas presentes durante o espetáculo, bem como por materiais de arquivo. A câmera cumpre o que se espera dela: comenta e amplifica aquilo que o espectador vê em cena. Muitas vezes, ainda, é ela o único meio de acesso visual para o espectador, considerando-se o modo abrangente com que os espetáculos ocupam o espaço, dispondo-se em inúmeras ocasiões nos recônditos mais altos ou mais laterais da cena.

Por outro lado, José Celso reúne nessa combinação de teatro e filmagem um conjunto de referências: reconhece o caráter cinematográfico da escrita euclidiana, associando a figura do atuante/cinegrafista a Santos Dumont, flagrado em seus vôos panorâmicos. É um Euclides “Dumont” que é enaltecido no coro do prólogo de *A Terra*:

Descendo, subindo
No céu do céu
Descobrindo
A Terra brasileira de avião,
Antes de Santos Dumont.

Mas é também Glauber Rocha – o *enfant terrible* do cinema novo – quem dá nome ao cinegrafista, valendo por uma homenagem àquele a quem José Celso admirava como sendo um artista da mesma estirpe de Oswald de Andrade. Por fim, o uso de câmeras dá à cena de *Os Sertões* a dimensão de “terreiro eletrônico” pretendido por José Celso para o Oficina. Longe de rejeitar a tecnologia, a amplificação multimídia é condição desejada para a constituição de um “Teatro Total”⁸.

Em muitos aspectos, a exemplo deste citado, *Os Sertões* de José Celso respeita as quali-

dades do texto de Euclides da Cunha e, nessa relação direta entre as linguagens, constroem-se os vínculos que ultrapassam a situação da fábula propriamente dita. Como *Os Sertões* euclidiano, o do Oficina constitui um espetáculo complexo, de difícil classificação.

Ambos valem-se da profusão, da hipérbole, da abundância descritiva e de procedimentos de linguagem que resultam, em José Celso, em criatividade descomedida, fomentada por inesgotável energia extática, coletiva e radical, que o diretor empresta a seus atores e aos espetáculos que engendra.

Barroquismo manifesto nas combinações de imagens dissimilares; na aproximação de palavras que se repelem; na descoberta de semelhanças ocultas em coisas que antes se mostravam dispare; na apresentação do impossível como possível; na progressão imaginativa substituindo a progressão lógica; na intensificação do pormenor; na tendência para a apreensão das imagens em seu momento tensorial mais fremente, qualquer coisa como captação de uma parada brusca no núcleo mesmo do movimento. Depois, o espesso, o coeso, o compacto. O amor do monolítico e da construção monumental. Ainda a tendência para o escultural, o convulso, os traços ásperos, os ângulos mais agudos, os relevos mais agressivos, as arestas mais contundentes (Oliveira, 1959, p. 295).

O texto de Franklin de Oliveira refere-se a Euclides da Cunha, mas poderia ser quase que integralmente aplicado ao espetáculo de José Celso. Há ainda outros aspectos que vestem tanto a epopéia quanto o espetáculo, sem necessidade de ajustes: “É o coletivo que Euclides busca sempre, até no individual. O coletivo que ele sabe apreender magistralmente nos movimen-

⁸ Referente a este tópico, aproveito a oportunidade para remeter a dois excelentes ensaios de José Da Costa, que foram publicados posteriormente à escrita do presente texto (ver bibliografia). A menção aos referidos ensaios teria sido obrigatória, caso eu os tivesse lido na ocasião.



tos de massa – a marcha das expedições, a retirada das tropas batidas, a travessia do Cocorobó. Na descrição da natureza nordestina é ainda assim que age” (Oliveira, 1959, p. 299).

Para finalizar, é preciso dar o devido destaque ao lugar que a música ocupa na produção de *Os Sertões*. O espetáculo em vários momentos assume a condição de uma cantata, executada sob o acompanhamento de ritmos diversos, do samba carnavalesco ao *funk*, dos batuques do candomblé às cantigas de roda.

Cantando com o público (...)
os cantos da Mandala
rodando e se cumprindo
aos ruídos, broás, evoés,
das explosões de malas, malinhas,
do blindamento dos Malões
da Macro-economia regedora
do Banco Central,
Oxalá não somados às britadeiras
dos nossos vizinhos do estacionamento
do Grupo Silvio Santos,
iniciando o seu Shopping

capturando nosso projeto
de um Teatro de Estádio
num abraço sufocado demais.
Nossos cantos incorporam esses ruídos
Para transmutá-los.
Cantando de novo o não
ao Martírio da Terra
Ao massacre de Canudos,
Também estamos cantando impedindo o
Martírio da Terra do Teatro Oficina (Corrêa,
2005a).

Nesse entretecer de referências, vai-se construindo o verdadeiro *topos* de *Os Sertões* – sua topografia coincide com o espaço-travessia do Teatro Oficina; seus protagonistas/coralistas se metamorfoseiam em terras, bichos, soldados, mandrágoras, multiplicando-se em dezenas de outras formas, sob muitos nomes, tentando dar conta da natureza, do humano e da história.

Os Sertões é o não-lugar onde habitam José Celso e seus “jagunços”; é a *Utopia – útero mais utopia* – que os dá à luz e os mantém respirando.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Oswald de. “Do teatro, que é bom”, São Paulo, 1943, disponível na internet em <<http://teatroficina.uol.com.br/headlines/42>>.
- CORRÊA, José Celso Martinez. “Primeiras considerações intempestivas para a criação do Primeiro Teatro de Estádio”, São Paulo, 2004, disponível na internet em <<http://www2.uol.com.br/teatroficina/progestadio.html>>.
- _____. “Teatro de Estádio Já”, in *Os Sertões – A Terra*, programa da peça, São Paulo, 2005a.
- _____. “No meio-dia dos Sertões”, in *Os Sertões – A Luta - Primeira Parte*, programa da peça, São Paulo, 2005b.

- _____. “Conclusões finais de um início”, in *Os Sertões – A Luta – Parte II*, programa da peça, São Paulo, 2006.
- _____. “A criminalização do corpo e do amor”, in *Os Sertões – O Homem II*, programa da peça, São Paulo, s/d..
- CUNHA, Euclides. *Os Sertões*, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1957 (25^a. ed.).
- DA COSTA, José. Os Sertões urbanos do Teatro Oficina: Imagem e Registro. In: COSTA, Luiz Cláudio da. *Dispositivos de Registro na Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / FAPERJ, 2009 .
- _____. Os Sertões do Teatro Oficina: Caatinga de Textos e Imagens. In: WERNECK, Maria Helena & BRILHANTE, Maria João (org). *Texto e Imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Gatos de outro saco: ensaios críticos*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1981.
- MEICHES, Mauro, *Uma Pulsão Espetacular*, São Paulo: Escuta/Fapesp, 1997.
- OFICINA, *A Terra*, programa da peça, 2005.
- OLIVEIRA, Franklin de, “Euclides da Cunha”, in COUTINHO, Afrânio (coord.), *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro : Livraria São José, 1959. Tomo I, vol. III.
- SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.