

CARLA AURORA SANTOS DE JESUS

Do texto à cena: “Os Sertões – A Luta, primeira parte”

São Paulo

2011

CARLA AURORA SANTOS DE JESUS

Do texto à cena: “Os Sertões – A Luta, primeira parte”

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, na Área de Concentração Artes Cênicas, Linha de Pesquisa: Teoria e Prática do Teatro, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, sob orientação do Prof. Dr. João Roberto Faria.

São Paulo

2011

Do texto à cena: “Os Sertões – A Luta, primeira parte”

CARLA AURORA SANTOS DE JESUS

Comissão Julgadora:

Nome e Assinatura

Nome e Assinatura

Nome e Assinatura

Dissertação defendida em __ / __ / 2011

*À memória de LUIZ DE JESUS,
meu PAI e luz da minha vida.*

“Caminante no hay camino, se hace camino al andar” - J.M.S.

Agradecimentos

Agradeço imensamente:

Ao meu orientador, Prof. Dr. João Roberto Faria que me estimulou desde o início, por sua ajuda inestimável, por ter me instruído com a necessária paciência, compreensão e rigor.

À Profa. Dra. Silvia Fernandes que generosamente me apoiou em diversos momentos de elaboração da minha pesquisa.

A Winston Schmiedecke por incontáveis motivos e pelo apoio diário. Yours, irretrievably...

À minha irmã, Alzira Batalha Alcântara por ter me estimulado e me apoiado desde o início e ser fonte de admiração e inspiração para mim.

Ao meu irmão, Álvaro Luiz de Jesus, por ter sido luz no momento mais difícil da minha vida, por não me deixar desistir, por seu amor e por todo seu apoio.

À minha sobrinha Aline de Jesus por me fazer mais feliz.

Ao amigo César Veronese por ter me apresentado o Teat(r)o Oficina (que me curou), por ter me acompanhado nesse caminho, pela ajuda paciente e atenta nas inúmeras consultas e revisões, pelos inúmeros ensinamentos, por ser essa figura que eu adoro, admiro e respeito imensamente.

Ao meu querido Haroldo Ferrari, um dos presentes que o Teat(r)o Oficina me ofertou, seu apoio, generosidade, amizade e carinho comigo foram essenciais.

Ao maravilhoso Ricardo Bittencourt pela amizade e por ter sido inspiração nesse processo.

Aos amigos Érica Diana Silva e Filipe Hauszler pela companhia de muitas horas nas filas em frente ao teatro e durante os espetáculos, vocês tornaram tudo mais alegre e fazem parte de momentos inesquecíveis.

À minha amiga, Patricia Covre, por ser uma verdadeira flor em minha vida.

À amiga Mariana Paulino por ter feito diferença em minha vida e por ser alguém com quem eu posso dividir paixões.

À amiga, Patricia Becker, por ser tão presente e por comprovar que o tempo não é capaz de medir a força de uma amizade.

Ao amigo e talentosíssimo Ivam Cabral por ser sempre tão carinhoso comigo.

À amiga querida e talentosa, Gilda Nomacce, por sua lealdade, sei que posso contar com você.

Ao amigo e mestre Aimar Labaki, nossos encontros me inspiraram e me estimularam.

À todo Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona. SEMPRE.

Resumo

Da palavra no livro à palavra no palco. Desvendar os caminhos dessa transposição é o principal objetivo desse estudo. Nosso trabalho investigou a transposição e a transformação da obra euclidiana em peça teatral, a passagem de uma estrutura discursiva para um dispositivo de enunciação diferente.

A peça: “*A Luta, primeira parte*” compreende o início da Campanha de Canudos e suas três primeiras expedições. Demonstramos caráter autônomo e universal desta obra, pois, mesmo sendo uma das cinco partes de “*Os Sertões*”, carrega consigo diversos elementos representativos de todo o trabalho executado e, principalmente, dos elementos que caracterizam e identificam a encenação do grupo Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona liderado pelo encenador, dramaturgo e ator José Celso Martinez Corrêa.

Estruturamos o nosso trabalho na análise do espetáculo através de cenas previamente escolhidas como amostras, nas quais observamos: a teatralização do texto e sua interpretação cênica. Toda essa análise baseou-se no acompanhamento dos ensaios (abertos e fechados), em muitas das apresentações, das discussões entre os membros do grupo, dos comentários do diretor Zé Celso e em entrevistas com os integrantes do grupo.

Procuramos descrever um processo de criação que, ao se defrontar com inúmeras referências (históricas, atuais, universais, teatrais e até mesmo pessoais) não fizesse apenas uma “livre associação de ideias” ou uma mera categorização. Nossa intenção foi dar visibilidade ao trabalho de criação.

Descritores: Teat(r)o Oficina. José Celso Martinez Corrêa. Os Sertões. Construção Cênica. Leitura da Cena Contemporânea.

Abstract

From the word in the book to the word in the stage. To uncover the paths that implementation is the main objective of this study. Our study investigated the implementation and transformation of the Euclidian work on the play, the passage of a discourse structure for a different device enunciation.

The piece: “The Fight, first part” (A Luta, primeira parte) comprises the beginning of the Canudo’s War (Campanha de Canudos) and the first three expeditions. Demonstrating a stand-alone character and universal this piece, even though it’s one of the five parts of “*Rebellion in the Backlands*” (Os Sertões), it carries diverse representative elements of all work done and especially those elements that characterize and identify the staging of the group Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona run by the stage director, playwright and actor José Celso Martinez Corrêa.

We tailor our work in the analysis of the spectacle through the scenes previously chosen as samples, in which we observed: a dramatization of the text and its scenic interpretation. All of this analysis was based on monitoring the rehearsals (open and closed), in a lot of the presentations, the discussions between members of the group, the commentaries of the director Zé Celso and in interviews with members of the group.

We look to describe a process of creation that when presented with numerous references (historical, actual, universal, theatrical and even personal) it’s not just a simple association of ideas or a mere categorization. Our intention was to give visibility to the work of creation.

Keywords: Teat(r)o Oficina. José Celso Martinez Corrêa. Rebellion in the Backlands. Scenic Construction. Contemporary Scene Lecture.

Sumário

| | |
|---|-----------|
| 1.Introdução..... | 08 |
| 2. O Prelúdio..... | 11 |
| 2.1 Sobre a adaptação..... | 16 |
| 2.2 Do Dityrambo ao Rap..... | 20 |
| 3. O Teatro e a Peste..... | 24 |
| 3.1 Multiplicidade de Ações..... | 31 |
| 3.2 Tomar conta do espaço – A Participação..... | 33 |
| 3,3 Ritual Sagrado – O Candomblé..... | 36 |
| 4. Esperando Godot..... | 38 |
| 5. Teatro e Te-Ato..... | 46 |
| 6. O Rito da Invenção da Bigorna..... | 58 |
| 7. Considerações Finais..... | 75 |
| 8. Referência Bibliográfica..... | 78 |
| 9. Reunião Crítica..... | 81 |

“A Arte existe para que a Verdade não nos destrua.”

Friedrich Nietzsche

Introdução

Da palavra no livro à palavra no palco. Desvendar os caminhos dessa transposição é o principal objetivo desse estudo. Nosso trabalho investiga a transposição e a transformação da obra euclidiana em peça teatral, a passagem de uma estrutura discursiva para um dispositivo de enunciação diferente.

Esta dissertação de Mestrado é a continuação de um trabalho de pesquisa, iniciado em 2005, através de um projeto de Iniciação Científica – apresentado na graduação da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – sobre a dramatização e a teatralização de uma obra-prima da literatura nacional e universal – Os Sertões, de Euclides da Cunha – realizadas por um dos maiores e mais relevantes grupos teatrais brasileiros: o Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona.

O projeto de adaptação do livro de Euclides da Cunha (1866 – 1909) pelo grupo foi dividido em cinco espetáculos: “*A Terra*”; “*O Homem – primeira parte, do pré-homem à revolta*”; “*O Homem, segunda parte, da revolta ao trans-homem*”, “*A Luta, primeira parte*” e “*A Luta, segunda parte*”.

A peça: “*A Luta, primeira parte*” compreende o início da Campanha de Canudos e suas três primeiras expedições. A escolha deste espetáculo como objeto de análise deve-se, primeiramente, ao acompanhamento *in loco* do seu processo de criação. Gostaríamos também de demonstrar o caráter autônomo e universal desta obra, pois, mesmo sendo uma das cinco partes de “*Os Sertões*”, carrega consigo diversos elementos representativos de todo o trabalho executado e, principalmente, dos elementos que caracterizam e identificam a encenação do grupo Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona liderado pelo encenador, dramaturgo e ator José Celso Martinez Corrêa.

Este estudo compreendeu um profundo mergulho na história do grupo Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona e, para isso, precisamos também mergulhar na obra de Euclides da Cunha.

A glória e o caráter canônico de Os Sertões nem tanto se devem às informações e às reflexões sobre a guerra de Canudos, seus antecedentes e

significados para a formação nacional do Brasil, que também se encontram em numerosos outros escritos sobre o assunto. A fortuna insólita de Os Sertões deve-se principalmente à arte evocadora e encenatória do autor, ao seu estilo sugestivo e hermético, científico e barroquizante, fascinante e inacessível, e às atitudes cambiantes do narrador, objetivas, impressionistas e emocionais. Com sua retórica polifônica, sublime e sarcástica, o autor emociona o seu público.

Esse texto monumental, abrangendo diversos gêneros literários e áreas do saber, dignifica os sertanejos, mestiços marginalizados, transfigurando-os, na hora da morte, em mártires e heróis da pátria.

Não é a primeira vez que o Oficina estabelece relações entre clássicos literários e a cena atual do Brasil. Foi assim há cinco décadas, quando sua encenação de Pequenos Burgueses, de Gorki, expôs as contradições da juventude brasileira sob a ditadura militar. Depois, com a encenação de O Rei da Vela, de Oswald de Andrade em 1967, revelava-se uma nova maneira formal e ideológica de mostrar a realidade nacional, através de um “espetáculo – manifesto” que iria provocar as reações mais contraditórias e polêmicas, e influenciaria todo o movimento denominado *Tropicalismo*. E agora, nos últimos anos, o grupo exibiu grandes painéis sobre o Brasil - e também sobre o próprio Teat(r)o Oficina - a partir de Os Sertões de Euclides da Cunha.

O Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, um dos grupos mais relevantes na história do teatro brasileiro, realizou um trabalho denso e contínuo para conjugar a fidelidade ao livro com a criatividade dramatúrgica e cênica através de uma visão contemporânea. No processo de criação de “*A Luta, primeira parte*”, podemos ver como este objetivo foi alcançado.

A partir disso, nosso estudo compreendeu o processo de transformação do texto dramático e suas propriedades formais. Adaptar é recriar, portanto, tivemos de identificar as manobras textuais e revelar os recursos dramáticos que foram utilizados para que se formassem os mecanismos de comando da ação e de organização de sentido. Foi necessário um aprofundamento nas referências teóricas - das mais diversas áreas - para relacioná-las com o trabalho do grupo que foi desenvolvido nos processos de ensaios e durante as apresentações.

Estruturamos o nosso trabalho na análise do espetáculo através de cenas previamente escolhidas como amostras, nas quais observamos: a teatralização do texto e sua interpretação cênica. Toda essa análise baseou-se no acompanhamento dos ensaios (abertos e fechados), em muitas das apresentações, das discussões entre os membros do grupo, dos comentários do diretor Zé Celso e em entrevistas com os integrantes do grupo.

Nosso objeto de estudo é um espetáculo contemporâneo de relevância reconhecida nacional e internacionalmente. Trata-se de um espetáculo multifacetado e, por isso, tentamos uma leitura abrangente, que reconhecesse e desvendasse seu processo criativo e uma linguagem teatral contemporânea única.

Tentamos esboçar um modelo de análise partindo do nosso material de pesquisa, e de proposições e princípios gerais para, a partir daí, reconhecer na peça teatral a ser estudada seus recursos dramáticos e cênicos. Procuramos descrever um processo de criação que, ao se defrontar com inúmeras referências (históricas, atuais, universais, teatrais e até mesmo pessoais) não fizesse apenas uma “livre associação de ideias” ou uma mera categorização. Nossa intenção foi dar visibilidade ao trabalho de criação.

Fizemos também uma breve reunião da crítica relacionada ao espetáculo para que se obtenha visões particulares de seu processo de recepção.

O Prelúdio

Trecho roteiro inédito de *A Luta, primeira parte*

PRELÚDIO - 1ª EXPEDIÇÃO

(Os atores já concentrados distribuem-se pelo espaço como

Sertanejos e exército camuflado. As portas se abrem para o público. Os soldados estão visíveis pelo espaço todo, como se assegurassem os espectadores. Os sertanejos estão escondidos do público em baixo dos bancos, ou vem a se colocar nessa posição, progressivamente, sem serem percebidos. Os vídeos e a sonoplastia transmitem imagens e músicas de muita paz e tranquilidade.

PRIMEIRO SINAL

O Corneteiro do Exército chama o público com toques como os do TNP de Jean Villar. Um toque lido de chamado, que é respondido por um toque de Berimbau, que está escondido e microfonado, e o som vem do lado sul. Os soldados reagem mas procuram não demonstrar nenhuma inquietação ao público que continua entrando como para um Grande Baile, uma Festa Suave.

VÍDEO: cenas de guerra e Paz com as personagens valsando, todos como se entrassem na Arca Russa, num dia de Festa.

Oficina é um esplendor de Prazer, elegância e Alegria.

SEGUNDO SINAL

O Corneteiro prossegue, dá mais dois sinais, e é respondido por dois Berimbaus com som vindo do Lado Norte. Os soldados inquietam-se e começam pouco a pouco a se encaminhar lentamente para o Centro. De repente aparece um vulto de sertanejo e dá um susto na Platéia. Abala o baile ligeiramente. Susto.

TERCEIRO SINAL

O Corneteiro dá os três derradeiros sinais. Três toques de berimbaus vindos do Leste e Guerrilheiros ocultos no meio do público surgem repentinamente armados nos quatro cantos das galerias com Foice, Martelo, Trabuço e chuço, ao mesmo tempo que nas arquibancadas do térreo e dos lugares mais inesperados, no meio do público, surgem outr(o)as guerrilheir(o)as armados com ervas de tirar

encosto, ídolos, incenso, facões. Os sertanejos se aproximam para um confronto no centro, com o exército, que aponta as armas para os quatro cantos; quando o confronto vai se dar, introduz o tema O **"DIÁRIO CONFESSIONAL" de OSWALD DE ANDRADE**, todos depõe armas, se organizam em roda por naipes de voz, dançando e cantando para si, para o sol e para o público do instante "O Canto do Humor e da Vertigem". **Vídeo: Imagens de Oswald chamando para os 50 anos da permanência de sua poesia mais que nunca Viva no Humor e na Vertigem Viva.** O Canto encerra-se; entra o Tema do **"Prelúdio Grandioso de um Massacre Desmassacrado, Sagrado"** Obra de Música Concreta Eletronica a partir dos sons das demolições, genocídios e glórias do seculo 21, construções do seculo 19: telégrafo, Trem, Armamentos, em confronto, vem com o Tropel de Barbaros. Ode à Civilização e à Barbárie.

Vídeo: Ao vivo nos Telões, Euclides da Cunha abre "Os Sertões" na página de A LUTA - escrita como Sonia fez na fachada do Teatro. Entra O TEMA DO PRELÚDIO DA LUTA, Euclides lê o que está escrito, no livro em baixo do título)

"Diário Confessional - O Canto do Humor e da Vertigem"

Oswald de Andrade
Diário Confessional
Fragmentos
Mais do que a angústia
A ansiedade paira sobre o mundo em transformação
O pensamento ávido de totalidade
As soluções
Paradigmas
Dicotomia
O ser é comunal
e devorativo
O Mundo Antropofágico
da energia e irradiação
As novas categorias
O Humor
A Vertigem
Andrade

O Prelúdio

O espetáculo *Os Sertões – A Luta, primeira parte* é dedicado ao poeta Oswald de Andrade, o qual é uma das maiores referências para os trabalhos do Teat(r)o Oficina.

É com a montagem de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, em 1967, que o Oficina realiza a revolução ideológica que o grupo vinha procurando no período e que correspondeu a uma virada de pensamento e de sensibilidade que norteou todos os trabalhos futuros. O diretor, José Celso Martinez Corrêa, percebe que a linguagem da Antropofagia - representada pelo Manifesto Antropófago de 1928 – seria a resposta apropriada às circunstâncias culturais, políticas e econômicas de 1967.

A peça *O Rei da Vela* será a primeira aplicação da metáfora antropofágica à linguagem teatral¹.

Oswald de Andrade subverte em seu manifesto a autonomia positivista entre civilização e barbarismo, devora e reelabora os modismos artísticos internacionais e expõe a principal “lei” que até hoje comanda as criações do Teat(r)o Oficina:

“A transformação permanente do tabu em totem.”²

Zé Celso considera o teatro o maior tabu que existe porque, segundo as palavras do encenador, é *“o tabu de entregar a si mesmo diante dos outros e se propor a uma morte iniciática”*.

Assim, as relações humanas apareceriam a partir da perspectiva da transgressão de um tabu. As situações-limite seriam circunstâncias nas quais o homem se revela. Por isso, torna-se necessário buscar os dilemas que nos

¹ GEORGE, David. *Teatro e Antropofagia*. São Paulo: Global, 1985.

² ANDRADE, Oswald. *Obras Completas-Ponta de Lança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

colocam diante de nossas convicções morais e sociais. O teatro seria o lugar onde isso ocorre.

E será em um texto anterior à sua época que o grupo encontrará as respostas para o que se vivia naquele momento. Oswald de Andrade ofereceu uma revelação e propunha essa interação do presente com o passado recriado e do presente com o futuro imaginado.

A Antropofagia será a referência mais utilizada e mais presente nos trabalhos do grupo até os dias de hoje e está longe de qualquer nostalgia de um “mundo primitivo” puro e intocado pela civilização; trata-se de reconhecer as matrizes e forças atuantes que nos ajudariam a reinventar as formas de vida que se espalharam pelo mundo.

O que podemos chamar de “avidez antropológica”, também irá aparecer no trabalho de outros encenadores contemporâneos como Peter Brook e Grotowski, por exemplo.

Ao se aproximar da temática de Os Sertões, de Euclides da Cunha, Zé Celso percebe que ali encontraria um novo modo de existir que traduziria o momento que vivia, agora no ano de 2000, quando o Oficina passava por um sério impasse com o grupo Silvio Santos, que pretendia iniciar a construção de um shopping em volta do Teat(r)o Oficina. O desejo do grupo é que, ao invés de um shopping, construa-se nesse terreno um “*Teatro de Estádio*”, termo que também foi lançado por Oswald de Andrade no artigo “*Do Teatro, que é Bom*” publicado no livro Ponta de Lança, de 1943, em que se propõe “*um teatro para a vontade do povo, para o desejo e a emoção do povo como na Grécia*”.

Um outro artigo que irá motivar Zé Celso para a montagem de Os Sertões é “*Feira das Sextas: Atualidades d’Os Sertões*” de Oswald de Andrade, publicado no jornal Diário de São Paulo em 20 de agosto de 1943, no qual o autor discorre sobre a aplicação de Os Sertões à nossa realidade.

A montagem de Os Sertões era um desejo antigo de Zé Celso (manifestado já no fim da década de 60 e ganha ainda mais força após o exílio do grupo em 1974), mas que só foi realizado a partir desse momento de impasse.

E é também no momento em que o livro entra em seus instantes cruciais – *A Luta* – que temos o início da peça que é o nosso objeto de análise. Este espetáculo que estreou em 2005 foi dedicado ao “poeta Oswald Andrade e ao empresário, animador e ator *Sílvio Santos*”.

A abertura do espetáculo é exatamente a música “*Diário Confessional – Canto do Humor e da Vertigem*” composta por Ernst Widmer, em 1974, a partir dos versos de Oswald de Andrade em *O Primeiro Caderno de Poesia do Aluno Oswald de Andrade*, de 1927, e no livro de memórias *Um Homem Sem Profissão*, de 1954.

Widmer foi trazido ao Brasil pelas mãos de Koellreutter, uma das figuras mais importantes da música brasileira no século XX. Nasceu em 25 de abril de 1927 e morreu em 3 de janeiro de 1990. Foi professor de música da Universidade da Bahia na época em que a universidade era o maior laboratório sonoro do país. Entre muitos outros alunos, foi professor do músico Tom Zé.

Neste início de espetáculo, embalados pela música de Widmer, o grupo de atores do Oficina se encontra dançando e cantando no meio da pista formando um só corpo, como “bárbaros tecnizados”.

Evocam o humor (“*a alegria é a prova dos nove*” afirma Oswald de Andrade por duas vezes em seu *Manifesto Antropófago*) e a vertigem já que o “homem dionisíaco” seria alcançado na comoção desses dois estados.

O humor, através de relações inusitadas entre as palavras e imagens, brotaria do embaralhamento de códigos que se desenvolvem liberando o inconsciente. Inconsciente dos atores e do público que chegaria ao estado de vertigem, ativando a agudez do espírito no confronto com seu limite caótico, na eminência da Luta. A vertigem e o humor são exaltados para que se chegue a esse estado de espírito.

As personagens representadas no corpo dos atores no centro da pista do Oficina devem servir de “alimento para o público”, como orientados pelo próprio encenador, para que juntos construam um “rito coletivo”, momento de

“apresentação³” e primeiro passo para uma obra que deverá ser construída coletivamente, pois só assim será possível a transposição da “palavra-texto” para a “palavra-corpo” almejada nos ensaios deste espetáculo. Sendo assim, a concretização efetiva do texto / roteiro se dará na performance.

É o Prelúdio, é o anúncio do que virá adiante. É esse coletivo que convidará o público a realizar no espaço cênico a potência dionisíaca dos espetáculos do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona.

Sobre a Adaptação:

Devemos, primeiramente, considerar o caráter abrangente do livro, que se desdobra na multiplicidade de gêneros, nos diversos tipos de texto, que compreendem inúmeras áreas do saber, e na reunião das formas básicas da literatura: a lírica, a epopéia e o drama.

Em *A Luta, primeira parte*⁴ temos os momentos de maior dramaticidade do livro, pois é onde predominam os conteúdos narrativos. A adaptação tem como objeto estes conteúdos que são, em sua imensa maioria, mantidos fielmente, enquanto a estrutura discursiva conhece uma transformação radical ao ser transposta para um dispositivo de enunciação inteiramente diferente, a realização cênica.

Temos aí uma operação semiótica de transferência, na qual a obra é transposta para diálogos e ações cênicas, em que são empregadas as mais diversas matérias da representação teatral. Adaptar torna-se recriar inteiramente o texto considerado como simples matéria. Zé Celso goza de todas as possibilidades e utiliza as mais diversas manobras: cria personagens,

³ O encenador Zé Celso utilizará o termo “apresentação” ao invés de “apresentação”, pois acredita no aqui/agora da realização teatral e também que seria obrigação dos atores oferecer um “presente” ao público.

⁴ Utilizaremos como referência para essa dissertação a seguinte edição: CUNHA, Euclides, *Os Sertões – Campanha de Canudos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. As páginas que compreendem a adaptação para o roteiro (texto inédito cedido gentilmente pelo grupo Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona para a realização desse estudo) do espetáculo são 339 – 493.

faz cortes, reorganiza a narrativa , acrescenta referências externas, históricas, atuais, pessoais...

Estamos diante de um processo de apropriação, pois não temos somente a encenação da Guerra de Canudos mas sim de diversas questões. O livro de Euclides da Cunha transforma-se em arquétipo para questões vividas agora e da situação que o Teat(r)o Oficina vive para a conservação do seu espaço e de todo o trabalho singular que é realizado por Zé Celso e seu grupo.

Já em 1920, Artaud reivindicava que o encenador tivesse em relação ao texto inteira liberdade de manobra. Essa liberdade na criação é indispensável para o teatro que o grupo Oficina propõe, principalmente nessa busca de um *teatro total*⁵.

Zé Celso cria a partir do texto euclidiano. O processo de realização de Os Sertões iniciou-se com a leitura, em voz alta, do livro pelos atores e também, antes da realização de cada uma das partes encenadas, com a releitura do trecho correspondente.

Mantendo extrema fidelidade ao texto de Euclides da Cunha – o que há de factual no texto de Euclides está representado minuciosamente – Zé Celso trabalha as cenas de maior concentração dramática com a ajuda de sua imaginação, de suas inúmeras referências pessoais e impregnado de discurso político. Tudo é permitido e a principal regra será, novamente, “*transformar tabu em totem*”.

Devemos considerar que o distanciamento histórico no trabalho de apropriação de um clássico como Os Sertões é benéfico, pois dá margem à imaginação, recriação e análise.

Ao nos depararmos com o texto euclidiano identificamos uma primeira dificuldade: não temos o enredo como o de um romance (com começo, meio e fim) e sim uma montagem de atrações. Os acontecimentos são recortados

⁵ “O teatro total deve ser criação artística, um conjunto orgânico de feixes de relações entre luz, espaço, superfície, movimento, som e ser humano, com todas as possibilidades de variações e de combinações desses diversos elementos.” SCHELEMMER, citado in Pavis, 1999: 394.

como em quadros e cenas, descritos com intensa plasticidade, como aponta Berthold Zilly⁶:

“O autor recorta a sequência dos acontecimentos em quadros e cenas, descritas com intensa plasticidade e poder de presentificação (...)”

Será na palavra e na oratória que residirá a teatralidade do livro. Zé Celso afirma que a potência deste livro está exposta ao ser declamado, em voz alta. Este será o ponto de partida de todo o processo de criação.

Os quadros que eram expostos na obra de Euclides ganhavam vida ao serem encenados, primeiramente, através de exercícios de improvisação. Transformava-se, aos poucos, o discurso indireto em discurso direto; individualizavam-se os tipos, criavam-se personagens e situações. Poucos parágrafos do texto euclidiano eram transpostos para várias páginas de roteiro por conta dessa manobra trabalhosa. E, como podemos observar, as indicações cênicas, ou rubricas, são muito poucas. Isso se deve ao fato de a maioria dessas orientações serem construídas no momento dos ensaios e, até mesmo, modificadas durante a temporada de apresentações, já com a peça em cartaz.

A exemplo do teatro grego, Zé Celso é autor, encenador e ator, de modo que as indicações cênicas no texto apropriado são muito reduzidas e, na maioria das falas, ausentes. Como acompanhamos grande parte do processo de produção do espetáculo, podemos afirmar que estas indicações eram passadas pessoalmente nos ensaios que eram realizados, rigorosamente, de segunda a sábado, das três horas da tarde à meia noite (e inúmeras vezes além desse horário⁷). Muitas indicações foram alteradas e criadas nesse processo. Após a estréia da peça as modificações continuaram ocorrendo.

Zé Celso elaborava comentários (incluíam-se desde mudanças no roteiro a sugestões do tipo *“ator tal deve cortar os cabelos”*) que eram repassados por email a todos do grupo após cada uma das apresentações⁸. Vale lembrar que a peça possuía cerca de seis horas de duração e que, nos

⁶ ZILLY, Berthold. *A história encenada Os Sertões de Euclides da Cunha* (in Revista Sala Preta, 02).

⁷ O ensaio mais longo que acompanhei foi um “ensaio corrido” com a duração de 12 horas no dia do aniversário do ator Haroldo Ferrari.

finais de semana, chegava terminar às duas da manhã. Um trabalho constante de *working in progress*.

A adaptação / apropriação caminhou sobre um fio lógico pelo tempo histórico e há quase uma desconsideração completa do cronológico. O espaço e o tempo são dois elementos historicamente fundadores da representação teatral que se desenrola sempre no “aqui / agora” (espaço e tempo da representação) para falar de um “alhures / outrora” (espaço e tempo da ficção).

Assim o aqui / agora de Zé Celso está ligado à materialidade da experiência teatral, de sua condição imediata e que envolve atores e público, materialidade adquirida ao aproximar o passado do presente de seu espetáculo.

A encenação a partir disso tenta desvendar as mais diversas facetas do texto, explorando todos os recursos intelectuais e emocionais. O texto será a matriz da revelação cênica e Zé Celso o desdobra para que se abra ao espectador / leitor o acesso a uma espécie de segredo, de faceta oculta da obra. O Teat(r)o Oficina torna-se então o lugar dessa revelação.

Segundo Gaston Baty⁹, que escreve sobre a “supremacia do encenador”, a vocação do encenador consiste em fazer surgir esse rosto secreto:

“Um texto não pode dizer tudo. Ele vai até um certo ponto, lá até onde pode ir qualquer palavra. Além desse ponto começa uma outra zona, zona de mistério, de silêncio, daquilo que se costuma designar como atmosfera, ambiente, clima, conforme queiram. Expressar isso é o trabalho do encenador. Representamos o texto todo, tudo aquilo que o texto pode expressar mas queremos também estendê-lo para aquela margem que as palavras sozinhas não conseguem alcançar.”

⁸ Pude ter acesso ao conteúdo desse material pois nesse período, estes emails também eram encaminhados a mim.

⁹ BATY, Gaston, CHAVANCE, Rene. *El Arte Teatral*. México: Fondo de Cultura Economica, 1992.

Temos um texto dinâmico, com vigor que se constrói e desconstrói a cada apresentação. Estamos longe de uma obra fechada, temos um trabalho perpétuo de entrelaçamento dos mais variados signos.

Os Sertões serve como guia para a criação artística, uma estrutura que pode ser entendida inteira como paródia e, ao mesmo tempo, como guia narrativo. Mais do que adaptar, já observamos que Zé Celso faz um legítimo trabalho de apropriação.

Devemos assim prestar atenção no sentido aparente do texto que se encontra travestido na superfície. Não devemos, e nem se pode mostrar, apenas um sentido para o texto; ecoam no roteiro diversas vozes e referências inúmeras: Shakespeare, Brecht, Eurípides, Debord, Deleuze, Guatarri, Nietzsche, Oswald de Andrade, Artaud, Beckett...

Este sentido de superfície é uma metaforização de uma estrutura mais profunda, responsável por um sentido primeiro, que não é único, que não é ato acabado, mas uma “potência”, uma força geradora manipulada pelo trabalho poético do encenador.

Em seu processo de criação e em sua enunciação podemos revelar pistas que indicam sua autenticidade e sua verdadeira revelação. O dito nos encaminha ao não-dito e assim nos conduz à sua plena manifestação no momento de realização do espetáculo. Não há como dissociar uma coisa da outra.

Assim, o público, receptor desse processo, também passa por outro enfoque: não será mais agente passivo, o receptor neutro de um produto acabado, mas sim um elemento ativo, um co-agente, um co-autor de uma criação, já que tem a tarefa de descobrir e até mesmo selecionar estes sentidos.

Do Dityrambo ao Rap

O roteiro reproduz ainda uma linguagem oral, em que se mantém, inúmeras vezes, o vocábulo peculiar do autor, somando-se às formas típicas do nordeste do Brasil; não há preocupação com a gramática normativa e os acentos gráficos muitas vezes são deslocados da sílaba tônica para outra sílaba, marcando, assim, a entonação da fala.

Para obter uma linguagem oral pertinente, Zé Celso buscou nas raízes da literatura de cordel e no repente o seu ritmo próprio para trabalhar a sua versificação e obter uma musicalidade, como a do texto euclidiano, quando declamado pelos atores do grupo.

O texto de cordel é fundamentalmente popular, suas narrativas expressam um mundo de características primitivas, de fortes raízes religiosas e de uma crença inabalável no sagrado, o que nos remete, imediatamente, ao conteúdo da obra euclidiana.

Sua inteireza e espontaneidade representam a alma do povo e sua ligação com a terra onde vive. As principais preocupações no repente são com o ritmo e a agilidade mental que permitem na disputa encurralar o oponente apenas com a força do discurso. Zé Celso exerce essa força ao limite e buscando o correspondente atual foi traçar um paralelo com o rap.

O encenador conseguiu identificar que nas cidades hoje o que se vive são “Canudos urbanos”. Nesse contexto, o rap, ao invés de produzir o deslocamento territorial em busca de vida nova que caracterizou o movimento messiânico, liderado por Antonio Conselheiro, busca reafirmar as raízes dos moradores das periferias com a comunidade. Percebe-se um grande poder de transformação na cultura do rap e do hip hop. Com a ajuda fundamental e precisa do diretor musical Marcelo Pelegrini este ritmo foi colocado em cena.

As implicações teóricas do ritmo são determinantes para o estabelecimento da fábula¹⁰, o desenrolar dos acontecimentos e a produção do sentido na prática teatral contemporânea.

¹⁰ Usaremos aqui a noção de fábula como estrutura narrativa da história.

Henri Meschonnic¹¹ distingue assim três categorias de ritmo: o linguístico (próprio de cada língua), o retórico (tributário das tradições culturais), e o poético (ligado a uma escritura individual). A escolha do ritmo do cordel, do repente e do rap constitui um sentido em que o passado e o presente se fundiram no ato da apresentação teatral ressaltando os valores do texto e apresentando um novo contexto que se afasta do discurso comum, possibilitando as valiosas e diversas leituras.

Através desses recursos temos um texto que se apresenta em um ritmo singular e que será cantado. Cantada a palavra alcança o ponto mais elevado de seu efeito já que sua essência revela-se mais clara e mais sensível no símbolo do som. A música apóia a poesia, reforça a expressão dos sentimentos e o interesse das situações.

O Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona tem como inspiração fundamental a figura de Dioniso e dessa maneira podemos pensar também no dityrambo dionisíaco como base para essas escolhas. Dioniso recebe de Zeus em seu primeiro nascimento prematuro o nome de Dityrambo, que seria o “deus do ritmo”. O dityrambo dionisíaco possui seu ritmo baseado em duas batidas curtas e duas longas, ritmo que diversas vezes orientou a concepção dos ensaios das primeiras cenas de *A Luta, primeira parte*.

O ritmo ajudou na percepção de duração do espetáculo e estimulava a participação. O ritmo e a poesia serão tão importantes para o desenvolvimento deste espetáculo que Zé Celso irá definir o TRAP como estratégia para a execução deste trabalho.

Durante uma viagem para Pernambuco o ator *Haroldo Ferrari* que atuava nos *Sertões* e, paralelamente, no espetáculo *O Assalto de José Vicente* - também no espaço do Teat(r)o Oficina – expôs para Zé Celso o conceito do TRAP, do inglês que significa “armadilha”, como maneira de chegar até o espectador através dos elementos:

T – Tesão do teatro

¹¹ MESCHONNIC, Henri. (citado in PAVIS, 1999: 343)

R – Ritmo

A – Amor

P -- Poesia

Inspirados compuseram juntos uma música que definiria este processo de como conceber o teatro que estava sendo realizado:

“Tinha o repente, tinha o rap repetente, mas de repente do rap, veio o Trép! O Trép do Trép, o Trép, Trép! O “R” do “Ritmo”, o “P” da “Poesia”, entra agora o “T” do “Tesão do Teatro”, conta quatro: um, dois, três, quatorze¹²”

Esta música foi desenvolvida e usada durante o processo de ensaios da *‘Luta, primeira parte* mas seria incorporada somente ao espetáculo *A Luta, segunda parte*. Mas trabalhava-se o conceito já em *A Luta, primeira parte*.

Na letra da música grafou-se “trap” como “trép” valorizando-se a pronúncia da palavra que também nos remete ao verbo “trepar”, o qual remete à pulsação sexual que sempre é utilizada nos espetáculos do Oficina como elemento criador e de transformação.

A música, como nos aponta Nietzsche, toca o coração imediatamente, como a verdadeira linguagem universal e inteligível por toda parte¹³. Já a palavra age primeiramente sobre o mundo dos conceitos e a partir daí sobre o sentimento e pode, por conta desse caminho percorrido, atingir ou não o seu objetivo.

O Teatro e a Peste

¹² A contagem na música “1, 2, 3, 14” é uma referência ao U2 que na abertura da música *Vertigo* durante um show no mesmo período no Brasil cometeu este “deslize” e que acabou sendo incorporado aos outros shows da banda.

¹³ NIETZSCHE, Friedrich. *A Visão Dionisíaca do Mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

TENENTE PIRES FERREIRA

Decidimos continuar a marcha amanhã de manhã.

Repousaremos acantonados tranquilamente.

Dispersar!

*(O povo saindo de mansinho até não ficar mais ninguém,
pega seus pertences e vai deixando a cidade, conforme vai
escurecendo, escurecendo... É noite, os habitantes levam
lanternas vagalumes)*

TENENTE PIRES FERREIRA

Uauá, terra dos vagalumes, quantos!!!

Estão indo embora também!!!

CONSELHERISTAS DE UAUÁ POMBEIROS DE CANUDOS EM UAUÁ

(para os que departem)

Isso, fujam deixem o campo pronto

Pro Confronto.

*(riem do pavor dos departidos passando na frente em micro
grupo procissão)*

Santo Expedito é pra já, nesse chote

Vamos lá, Olimambô! No trote... trote... trote... trote

Travessia noite a dentro, nós descampados em fora,

avisar o Conselheiro que já é chegada a hora.

Voltamos com ele em procissão

Sem confronto, ao encontro dessa expedição,

Fora dos papéis da República, pra quem preste.

Espalhando o teatro da peste...

NOITE DE ESCORPIÃO

CABO VIADO CASTRATTI

Repouso merecido,

Dormimos, sonhamos, tranqüilos,

Acantonados, sem grilos

SOLO

Oh! O Luar do Sertão

SOLO

Vejam, a Constelação do Escorpião!

INFANTES DA INFANTARIA

Amanhã vamos surpeender, não mais "vários"
nossos adversários

GUIAS

Não tem mais ninguém pra ver.

É circo de duelo, matar ou morrer.

Na Rua principal vazia

acampemos nós Guias!

(Roncos. Adormece a tropa no arraial, cada qual para seu lugar, sua casa, sua cama escolhida. Atmosfera de noite sensual de Escorpião, lua, um soldado canta ao violão, outro gaita, até o silêncio vencer tudo, quebrado por roncos, suspiros, e de repente, um grito na calma, um Carcará Noturno.)

CANUDOS

(Ouve-se o som das afinações dos mantras e refrões; se prepara enfim, o desfile da peste-festa-procissão; vestem os balangandãs, contas de proteção, seus fetiços, seus poderes, sob a mesma Lua de Escorpião. Chegam no trote os pombeiros em Canudos)

POMBEIROS

Tem cem praças de pré

um rebotalho

Soldados Infantes, sem fé.

A Tropa toda dorme, só um galo a cantar
em toda Uauá.

Se sairmos agora nosso povo

pegamos eles no sono novo.

A fuga do povo é em massa!

A arena está vazia

aos lutadores todo este dia

JOÃO ABADE

(que começa a carregar uma cruz imensa)

O Carcará canta o prelúdio do dia
Vamos para a benção

da procissão

MANÉ QUADRADO

Juntem Folhas Vivas Galhos Secos tortos
Comissão de Frente Vivos e Mortos!

JOÃO ABADE

Vou de Pagador de Promessa, meu corpo suporta.

Mas se nossa peste não abrir a porta

essa cruz vira raquete, ariete!

A procissão vira combate, na percussão.

À Jesus dos Combates, Louvação!

CONSELHEIRO

(Benze)

Louvação!

CORO

Louvação!

COMPADECIDA

O que esta Bandeira Tomar

a divina pomba da Paz Vai Baixar

CONSELHEIRO

Pomba Pomba GIRA

Pomba Pomba PIRA

CORO E PÚBLICO

Pomba Pomba GIRA

Pomba Pomba PIRA

CONSELHEIRO

Eu não vou pra procissão.
Anima este povo Beatinho, pra procissão!
Prá isso te passo o bastão.

BEATINHO

Não vamos sangrar, basta os te-atos.

Na Batuta Beatinho,
Afoxé Fé-Procissão
derviche de ocupação
Olimabô!

CORO GERAL

Olimambô!

(se organizando, coreografando, no icto de um novo Taitá)

Primeiro Passo
Toma tomar conta do espaço
Tem espaço a beça
Só você sabe do seu
Antes ocupe
depois se vire,
olhe em volta,
dê um rolê
não esqueça que você está cercado
cuidado com as imitações.

BEATINHO

Dá um rolê

(o coro todo dá o rolê)

Breque!

(o coro breca e logo dá outro rolê)

Outro pra ver

(Outro breque; pausa cheia)

Roletrando

Rolando.

*(O longo cajado à mão direita, oscilando isocronamente,
feito enorme batuta, compassando a marcha verdadeiramente
delirante.)*

MANÉ QUADRADO

Coro de Oficina de Florestas Avança!

Longínquo na mudez da terra adormida dança!

FURIAS

Furias! Bacantes!
Espalhar nossa peste de amor,

o quanto antes!

CAMINHO DE UAUÁ

CORO DO PRELÚDIO SERTANEJO

(No Placar do Estádio: dia 21 de novembro.

O sol começa a nascer.)

Florestas Caminham

Umbus, Coqueiros,

Alecrins dos taboleiros

Canudos de Pito

Bromélias

Favelas

Palmeiras do Diabo

Joazeiros

Cabeças de Frade

Facheiros

Quipás

Jurema, Juremá!!!

(com o público - letra projetada,

cantado o mantra até a chegada em Uauá)

A reza, a peste, a força pode

Procissão na cadência do canto do bode

A reza, a peste, a força pode

Procissão na cadência do canto do bode



Foto de Lenise Pinheiro

O Teatro e a Peste

“Espalhando o teatro da peste...”

O *“Teatro e a Peste”* de Antonin Artaud é um artigo em que se propõe considerar, entre outros, os acontecimentos exteriores, os conflitos políticos e a desordem da guerra, para que, através de uma espécie de reversibilidade de sentimentos e de imagens, ao passarem para o plano do teatro, com a força de uma epidemia, contaminem a sensibilidade do público.

Para que isso aconteça, inicialmente, devemos admitir o jogo teatral como uma espécie de delírio e que, ao mesmo tempo, estabeleça a comunicação através do contágio.

Temos no espaço cênico do Teat(r)o Oficina os sertanejos, seguidores de Antonio Conselheiro, que representam o TE – ATO, logo as intenções do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, o qual deseja que o espectador compartilhe das propostas e desejos do grupo.

Lembramos que a “contaminação” deste intento do Oficina inicia-se com a proposta de um Teatro de Estádio feita por Oswald de Andrade que “contaminou” o Projeto Bixigão e que “contamina” e anseia hoje o desejo de uma Universidade Popular Brazyleira Orgiástica.

No momento em que ocorre a cena escolhida, os atores que representam o povo de Canudos convidam os espectadores a “lutarem” na pista.

Somos, como público, convidados a um delírio, um exaltar de energia que faz caírem as máscaras e revelarem para a coletividade presente na pista do teatro o seu poder, sua força oculta, convidando-a a assumir diante de seu destino uma atitude heróica e superior. Assim como fez o povo de Canudos diante da primeira expedição e do ataque iminente.

Para que isso aconteça, o espectador, segundo Artaud, deve passar por uma espécie de exorcismo total, um transbordamento de vícios, o que indicaria a presença de um estado onde se encontrariam em carne viva todos os

poderes da natureza no momento em que ela está prestes a realizar algo essencial.

A comparação entre o teatro e a peste traz em si a questão do poder desestruturador da arte, que coloca o homem diante de seus limites, de situações extremas, exigindo assim uma atitude perante a vida. Talvez esse também seja o motivo que faz Zé Celso se utilizar de referências pessoais (próprias e dos atores), experiências e pontos “tabu” em seu roteiro e até mesmo para a determinação de qual ator encenará determinada personagem.

Multiplicidade das Ações

No momento em que se realiza cenicamente o trecho escolhido temos o que podemos chamar de simultaneidade de ações. O Exército está “acantonado” nas galerias intermediárias do teatro, enquanto na galeria superior e na pista começam as movimentações para o ataque dos “pombeiros de Canudos”.

Temos preconizados em *O Teatro e seu Duplo*, de Antonin Artaud¹⁴, a diversificação dos planos e a simultaneidade de ações, bem como o envolvimento do público pelo espetáculo. Essa simultaneidade faz com que o espectador tenha que optar pelo movimento que será o foco da sua atenção e assim poderá organizar, ainda que ao acaso, a composição do seu espetáculo, algumas vezes mais e outras menos livremente.

Temos um espaço concreto, construído por Lina Bo Bardi e Edson Elito, conceito de uma rua, uma passarela (*“passagem para um teatro de passagem”* – afirma-se no roteiro do espetáculo); pensado no cortejo dionisíaco, onde a fusão das ações cênicas desenrola-se por todas as direções e é geradora da vitalidade e de motivação para os mais variados humores e estados de espírito.

O conceito do espaço do Oficina faz com que não exista um “local privilegiado” de onde possa se assistir ao espetáculo. Há diversos locais de observação que resultaram em infinitas construções plásticas.

¹⁴ ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Os lugares no Teat(r)o Oficina não são marcados, o que faz os espectadores terem que, assim que entram neste espaço, escolher qual será a “moldura” que orientará a sua percepção a partir da escolha do local em que ficarão. Entretanto, não importa o local de sua opção, sempre haverá a sensação de que algo lhes escapa. Há uma complexidade tão grande e tamanha simultaneidade de imagens, sons, cheiros, ações que sentimos a impossibilidade de desfrutar plenamente este espetáculo. O que leva muitas pessoas a reverem a peça, mas acomodadas em outro ponto do teatro.

Alguém que escolha sentar em uma das arquibancadas superiores perceberá um espetáculo completamente diverso de quem se localiza, por exemplo, na pista do teatro; cria-se, assim, uma multiplicidade de espetáculos ao mesmo tempo.

O uso do vídeo em *A Luta, primeira parte* terá um papel significativo para lidarmos com tamanha simultaneidade. Para este espetáculo foi feito, através da direção de Elaine César, toda uma adaptação do espaço para o uso de projeções que eram projetadas de múltiplos ângulos do teatro, simultaneamente. O vídeo pode auxiliar a direção de Zé Celso que foi fortemente marcada pela visualidade. Durante os ensaios, as câmeras eram utilizadas para projetar imagens que possibilitassem ao diretor e aos atores uma maior conscientização de seus movimentos, bem como percepções diversas.

Esta simultaneidade de planos, auxiliada pelo vídeo que acontece “ao vivo”, pode assim traduzir a irradiação dos múltiplos planos (afetivos, sensoriais, imaginários, racionais, intuitivos...) que também são atingidos no espectador e que assim é capaz de identificar novas percepções.

A ação (ou ações) que acontece diante dos olhos do espectador não é apenas o desenrolar da cena que é capaz de produzir uma impressão. Todas as ações, os diversos caminhos que seu olhar deverá percorrer através das galerias, pista, subsolo e das projeções em vídeos espalhadas por todo o corpo do teatro, conduzirão o espectador a uma condição de incerteza, onde a instabilidade o desafia a procurar dentro de si o seu próprio sentido, o seu

próprio espetáculo. O espectador do Oficina é sempre instigado a sair da condição de mero receptor.

Tomar conta do espaço – A Participação

O Teat(r)o Oficina sempre foi famoso (e temido por alguns) pela participação do público. Primeiro, devemos lembrar que não existe teatro sem a participação emocional, intelectual e física do público. Portanto, afirmamos que não há uma forma ou gênero de “teatro de participação”, mas um estilo de jogo e de encenação que ativa o espectador convidando-o a um deciframento de signos e a uma comparação da realidade representada com a de seu próprio universo, através de uma vivência imediata, uma nova catarse.

Quando se entra no Teat(r)o Oficina logo percebe-se, até mesmo pela disposição física do teatro, que você estará em um contato mais forte e direto de forças – basicamente erógenas – que se firmará durante a ação teatral que tem regras e limites próprios, jogo único, singular do Oficina.

A partir de um texto literário que possui uma tensão dramática crescente, o grupo do Oficina quer deixar o espectador ofegante. O público entra no espetáculo na medida em que é convidado a ser parte ativa, ou seja, desde o primeiro momento em que se abrem as portas do teatro.

Beatinho (interpretado por Haroldo Ferrari), ao convidar o público para fazer parte do coro, faz com que o espectador tenha que escolher entre duas atitudes: a de viver o espetáculo, participar dele como de uma espécie de grande jogo de que se pode retirar um prazer lúdico; ou a de contemplá-lo à maneira convencional, do lado de fora. Quer dizer, neste último caso, e se tratando em especial dos espetáculos no Oficina, que corre-se o risco de entender-se, como acontece com alguém que está assistindo a um jogo cujas regras desconhece.

Algumas “regras” são estabelecidas pelo coro que anuncia: “*o primeiro passo é tomar conta do espaço*”. Todo o espetáculo é objeto de uma análise

espacial. E o espaço físico do Teat(r)o Oficina é concebido como um elemento dinâmico, vivo, de toda a concepção dramaturgica.

Ao “tomar conta do espaço” delimita-se o perímetro de atuação, formando-se um espaço simbólico, inviolável e infranqueável por todos que participam da cena, ou seja, toma-se posse fisicamente da área de atuação e esta se torna “sagrada”¹⁵ porque é simbólica de um local representado.

É esse aspecto lúdico, generalizado e organizado a partir do sacralizado que motiva a participação do espectador. Torna-se impossível para ele resistir, ficar à margem. Os atores deixam de representar para “presentar”, que significa estar ao vivo, trazendo a situação interpretada para o “aqui / agora”.

Através da prescrição artaudiana¹⁶ os atores buscam arrancar o espectador do seu conforto, da sua passividade e do seu voyeurismo para fazê-lo participar da encenação. Até mesmo as cadeiras do teatro, criadas por Lina Bo Bardi, foram feitas para que o público não ficasse “confortável demais”.

O teatro revelaria então sua verdadeira vocação, a de ser o lugar e o meio de uma comoção catártica do espectador, liberando sua manifestação vital como ser atuante. Público e atores são chamados de atuadores.

No Oficina o público tem todos os seus cinco sentidos¹⁷ explorados, não só a visão e a audição, que tendem a ser associados com exclusividade ao teatro convencional.

Os atores olham nos olhos do público e, ao tocá-lo com seu “corpo libidinoso”¹⁸, transforma a arte dramática em jogo carnal / sensual.

Não se trata do ator encadear no espectador a simples reprodução das emoções da cena, mas a reprodução como verdade do instante único que se vive, uma experiência única.

¹⁵ BROOK, Peter. *O Teatro e seu Espaço*. Rio de Janeiro: Vozes. 1970.

¹⁶ Artaud foi muito estudado por todo o grupo durante a produção de *A Luta, primeira parte*.

¹⁷ O uso dos cinco sentidos é nomeado de “percepção”.

¹⁸ Expressão usada por Zé Celso. Nos ensaios que pude acompanhar, a libido do ator sempre era solicitada nas cenas que necessitavam da participação (sedução) do público.

A identificação passa pela realidade do espectador, que é reforçada pelas referências atuais encontradas no roteiro, e torna-se assim desdobramento da vida, uma “terapêutica teatral”, também preconizada por Artaud.

Podemos falar também que a partir do momento em que o ator toca no público se estabelece uma relação fisiológica que Grotowski¹⁹ chamaria de “proximidade de organismos vivos”. O choque de olhares, o toque das mãos, a respiração e, até mesmo, o suor, terão participação ativa na encenação. Barrault²⁰ vai dizer que:

“A representação teatral é um corpo-a-corpo coletivo, um verdadeiro ato de amor, uma comunhão sensual de dois grupos humanos.”

Devemos lembrar também que durante todo o espetáculo temos presente o cheiro da sálvia que é jogada no fogo pelos atores. A sálvia é utilizada em rituais xamânicos²¹ com o intuito de limpar maus sentimentos, más influências, para bloquear a entrada de maus espíritos e oferecer sabedoria e clareza.

Além de visualmente termos uma fumaça que percorre o teatro, temos o cheiro desta erva que impregna os corpos de atores e público. O odor conduz o público à cena e faz também que se ultrapasse o tempo e o espaço da encenação já que faz com que saia do teatro levando não só o cheiro, mas também o momento da apresentação vivenciada, única.

A cena escolhida explora o canto e a dança. Cantando a palavra alcança o ponto mais elevado de seu efeito, como vimos anteriormente. Como em um coro dionisíaco, através do ritmo baseado no dityrambo (duas batidas curtas e duas longas), o público no meio da pista é excitado até a máxima intensificação de todas as suas capacidades sensoriais. Há música ao vivo, fogueira em que ramos de alecrim são queimados, fonte de água e um teto que se abre para

¹⁹ GROTOWSKI, Peter. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

²⁰ BARRAUT, Jean Louis. *Mi vida en el teatro*. Madrid: Editorial Fundamento, 1975.

²¹ O grupo do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona têm como costume fazer um ensaio corrido antes da estréia do espetáculo após ingerirem a ayuhasca, mais conhecida como “ Santo Daime”.

que os atores contracenem com o céu de São Paulo e que faz mudar a temperatura do local.

Nesse momento não existe mais o indivíduo, entra em cena a multidão, essa a que Nietzsche se refere como a “harmonia dos mundos²²”. As identidades individuais são desmanchadas para que a embriaguez e o êxtase da situação surjam. O encantamento apoiado no canto e na dança torna-se inevitável.

Grotowski também nos fala da importância desse encantamento imanente que, muitas vezes, é perdido e banalizado na cena cotidiana:

“Re-evocar uma forma ancestral de arte, na qual a criação artística e o ritual tinham o mesmo sentido. Em que a poesia era canto, o canto era encantamento, o movimento era dança. Uma arte pré-diferenciada, se você desejar, que era extremamente poderosa no seu impacto. No tocante a isto, sem entrar no conceito de suas motivações filosóficas ou teológicas, cada um de nós pode descobrir sua conexão.”

Encantado e embriagado, o público é tomado por uma mudança de atitude e se torna naquele instante um participante ativo de uma festa coletiva, dionisíaca, mais que isso, torna-se a partir daquele momento atuante principal e tem a percepção interior de tudo e todos que compartilham aquele instante, já que o servidor dityrâmico de Dioniso só é compreendido por seu igual.

Ritual Sagrado – O Candomblé

Não apenas nesse trecho, mas em diversos momentos são usadas expressões e vocabulário próprios do culto ao candomblé. Mesmo o vocábulo “pombeiro”, que no texto euclidiano aparece com a definição de “positivo / camarada”, no roteiro de Zé Celso adquire a conotação do rito africano. Podemos observar o mecanismo de apropriação que o encenador utiliza.

A “gira” que é citada também diversas vezes no roteiro ecoa o rito que propiciará o recebimento das entidades divinas.

²² NIETZSCHE, Friedrich. *A Visão Dionisíaca do Mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

O grupo Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona tem uma forte ligação com o Candomblé, não só como fator de estilização da cena mas também na celebração de rituais, alguns abertos, outros fechados, no espaço do teatro.

O Oficina já serviu de espaço para batismos, casamentos e outras cerimônias de caráter religioso. Vale lembrar que o espaço onde hoje fica o teatro já foi anteriormente um terreiro (termo que até hoje é utilizado pelo grupo para se referir ao espaço do teatro) e um “teatro espírita”.

Hoje, antes de se iniciar o espetáculo, uma vez por semana, um membro do grupo é escolhido por Zé Celso para que acenda a vela para o santo.

O teatro proposto por Zé Celso está longe de oferecer ao público uma representação de uma “temática religiosa”. O que se pretende no espaço do Oficina é uma experiência que se aproxime do sagrado e que propicie uma experiência de natureza singular.

Artaud, Grotowsky, Peter Brook, Julian Beck, Tadashi Suzuki e vários outros encenadores já pretenderam resgatar e propiciar a experiência numinosa e sagrada.

Especificamente em Artaud observamos fortemente a afirmação do sentido sagrado do ritual que deverá contaminar o fazer teatral:

“Concebo o teatro como uma operação ou uma cerimônia mágica, e concentrei todos os meus esforços para lhe devolver, por meios atuais e modernos, e também compreensíveis a todos, seu caráter de ritual primitivo.”²³

Como na montagem proposta por Zé Celso, o candomblé serve como ponto de união entre os elementos gestuais, musicais e orais como em uma noção de espetáculo integral.

Esperando Godot

INFANTES DA INFANTARIA

1^a escala: Joazeiro

²³ ARTAUD, Antonin. (citado in QUILICI, 2004: 37)

recebidos sem respeito
como escoteiros
Por que esse olhar cabreiro?
Não confiam no exército brasileiro?

HABITANTES DE JOAZEIRO

(de partida)
Que incidente mais desvalioso

Porque esse Juiz Teimoso

(olhando para Leoni em sua Tribuna no lado Norte)

Não deixa entregar a Madeira
Que o Santo pagou mais que devera
Pra uma Helena rica, rampeira

(Helena está em seu Pedestal do lado Sul da Estrutura)
acabar com a cidade inteira?

TENENTE PIRES FERREIRA

O Juiz Leoni representa a lei!
Infantes seguirei!
Dificuldades encontradas,
serão superadas.

*(coro do exército senta no chão, estacam numa encruzilhada
de luz; o tempo Passa cinco dias em uma volta de luz)*

CORO DE SOLDADOS

Esperamos chegar Godot
todo mundo se picou,
nenhum guia
se encontrou

(O tempo passa, o sol se esconde e aparece outra vez.)

NICOLAU E MARIQUINHA

(Surgem os dois mulambos dois palhaços fazendo troca troca num teatro de sombras, com caralhos de banana, ao som de um shote, são imediatamente interrompidos por um Oficial)

CORNETEIRO

O que é isso?! Estejam presos!

(eufórico)

Consegui! Consegui!

Dois guias! Mas não escondo

São meio cegos...

TROPA

Cegos?!

CORNETEIRO

Mas um tem um olho

o outro nenhum,

um de carne, dois de vidro

(cheirando os cús dos dois

que tem coadores de café cheios de merda, nos cueiros)

E dois fedido.

Dizem que olham pelo quinto referido.

No fundo de uma tóca,

foram pegos fazendo troca-troca.

É dupla, são coesos

topam seguir pra não serem presos.

Ou nos levam

Ou xilindró!

DUPLA SERTANEJA DE GUIAS

(se apresentando)

Nicolau e Mariquinha

Nós somo meio cego, lá da terrinha

Não conheçemo a região

Nem somo guia de profissão

Mas desviamo do bom caminho

Temos faro e nos falta farinha

O destino senhor dos anél

Escolheu nosso papél.

Não somos nada sortudo

Guia pra Canudo!

CORNETEIRO

Esses deficientes,

contrabandeavam nas Feiras de Uauá,

entorpecentes!

O que é que há?

Vão saber nos tirar daqui

Assinem aqui.

OS GUIAS

Nós não sabe

Nós tem medo.

CORNETEIRO

Dá o dedo.

OS GUIAS

Aíii!

CORNETEIRO

Estão contratados.

INFANTES DA INFANTARIA

Benvindo sejam, seus coitados



Fotos da autora e de Lenise Pinheiro

Esperando Godot

Na cena escolhida temos a explícita referência a *Esperando Godot*, peça de Samuel Beckett escrita 1953. A peça não apresenta “ação” no sentido usual do termo. São dois atos em que dois homens vestidos de mendigos / clowns estão em uma estrada deserta e árida onde só se vê uma árvore seca.

Essa peça, juntamente com *A Cantora Careca* de Ionesco (1950), marcam o nascimento do Teatro do Absurdo como gênero ou tema central. Como o próprio nome diz, o Teatro do Absurdo propõe revelar o inusitado, mostrando as mazelas humanas. Desvela-se o real como se fosse irreal, com uso de forte ironia, denunciando o absurdo da falta de sentido da existência, absurdo que se reflete também na própria estrutura das suas peças²⁴.

A cena, em *Os Sertões*, ocorre exatamente em um momento em que os soldados estão perdidos, isolados, não sabem onde estão, o que irão fazer ou por que irão fazer. Encontram-se em uma encruzilhada e o tempo é marcado pela luz, como na peça de Beckett, e esperam... Esperar é experimentar a ação do tempo, que constitui mudança constante. E, no entanto, nada acontecerá. Os soldados já sabem que se trata de uma batalha perdida.

O público, ao ver todos os soldados sentados no chão, parados, enfrenta uma ação em que falta motivação aparente e se pergunta: o que está acontecendo agora?

Os soldados, temerosos com os últimos acontecimentos, refletem a preocupação da tomada de consciência da realidade humana, com os problemas fundamentais da vida e da morte. Diante do isolamento físico e de comunicação percebemos um dos objetivos do Teatro do Absurdo, que também encontramos na tragédia antiga e nas alegorias barrocas, que seria tornar sua platéia consciente da precariedade e do mistério da posição do homem no universo.

Ao expressar a sensação de impotência diante de uma situação perdemos as certezas absolutas e, através disso, tenta-se despertar no homem a

²⁴ GUINSBURG, J, FARIA, João Roberto, LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

consciência da realidade última de sua condição. Os soldados não sabem por que estão agindo daquele modo, agem mecanicamente e, por alguns instantes, rompe-se com essa existência mecânica, complacente e privada da dignidade que nasce da consciência de sua condição real.

Espera-se o cumprimento de uma fatalidade, é uma espera sem esperança e sem fim. Sabe-se da condição real, da sensação de inutilidade e mesmo assim caminha-se ao encontro do inesperado. Os soldados estão exaustos, sentem calor, fome e sede. Estes fatores os aproximam de uma “experiência-limite” preconizada por Artaud, ou seja, há uma possibilidade de transformação. Sabem que a partir daquele momento nada será igual e aceitar a espera permite também que resistam.

Ao surgirem os “guias” (interpretados por Marcelo Drummond e Adão Filho) reconhecemos o absurdo. Como os personagens *Vladimir* e *Estragon* da peça de Beckett, ambos possuem personalidades complementares e são uma dupla cômica.

O desconforto causado pela “espera”, pelo sentimento de impotência da realidade é dissolvido e descarregado por meio do riso. Os guias, ao reconhecerem o absurdo, utilizam-se do riso como elemento libertador da condição apresentada anteriormente.

A cena também nos remete à morte da atriz Cacilda Becker, que durante a apresentação de *Esperando Godot*, em 6 de maio de 1969, sofreu um derrame do qual não se recuperaria. Durante os ensaios, Zé Celso falava aos atores sobre a “agonia do coma” e leram trechos de *Cacilda !!* que veio a ser encenada no ano de 2010. Zé Celso era amigo da atriz e escreveu uma tetralogia sobre a vida e obra de Cacilda Becker.

No momento em que os soldados dizem:

“Esperamos chegar Godot

todo mundo se picou

nenhum guia se encontrou”

O diretor exige que todos no teatro (atores em cena e fora dela, músicos, contra-regras, camareiros, iluminadores, sonoplastas, câmeras...) parem e “esperem”... Mesmo o espectador mais disperso que resolver sair naquele momento para, por exemplo, ir ao banheiro pode, muito provavelmente, levar uma “bronca” de um dos atores ou, até mesmo, do próprio Zé Celso. Este é um momento de reflexão e também de reverência ao trabalho da atriz Cacilda Becker.

O encenador opta pela composição poética e lírica do *Teatro do Absurdo* já que busca a concentração e a profundidade daquela situação. E representa também a busca dos artistas que, como ele e Cacilda, querem destruir os automatismos para restabelecer uma consciência da situação do homem que, quando confrontado com sua insensatez, com a realidade última de sua condição, aceita-a livremente, sem medo e sem ilusões.

T E A T R O - T E A T O

OPERA DE ENSAIO DE MÚSICAL AMERICANO.

(O Ministro e o Presidente Interino abrem as cortinas do Musical, onde estão em cena a República, os Fieldmarechais e será anunciada a presença vip de Condoleezza Rice. Todo coro de recrutas aprendizes, sob o Comando de Febrônio de Brito, baixa para a oficina dos Fields, boquiabertos! Formam uma almondega dentro da pista central. Os Fields trazem palquinhos italianos na cabeça; eles abrem suas cortininhas.)

PRESIDENTE VITORINO

Que lindo!

É com inenarrável satisfação

que anuncio este presentão:

A Presença very special, very nice

da maior amiga da Latino America

Condoleezza Rice!

(a tropa tem surtos histéricos; um beijoqueiro invade o palco e beija Condoleezza)

CONDOLEEZZA RICE

(agradece)

I can afford everything you need.

Está em jogo em Canudos, Venezuela,

Cuba, Bolivia

o sorte do República,

de all the world, in todos.

Temos de impor o Democracia a pranchados!

One, Two, Three, Four

FIELDMARECHAIS

(Play back com arranjo grandioso. Os Fields tem um ligeiro sutil sotaque Americano)

Fields marechais

Trazemos padrões internacionais.

Aqui por contrato

Com o Ministro da Guerra Dionísio de Castro.

That's it!

CORO

That's it!

FIELDMARECHAIS

(cantando como computadores)

Doutores na arte de matar hoje na Europa,
invadimos a ciência, o teatro, com a tropa,
perturbando seu remanso
retinindo esporas insolentes sem canso.
Leis formulamos para a guerra eloqüentes
pra batalhas inteligentes.

(Uma nota só no teclado dançando a dança Xamânica arcaica do Macaco; Fields trazem uma machadinha de Pedra, os soldados brasileiros os imitam como macacos e os Fields passam a imitar os brasileiros)

Guerreiro, de nossa mão
a heróica machadinha foi pro chão
de dois gumes,
levávamos no quadril:

a Francisca,

foi traída, risca!

Sumiu...

(Rito de transmutação secular da machadinha ao lápis calculista, puxado pela música que o computador traz do milagre da tecnologia. O Corpo do macaco torna-se humano e com força maior na cabeça. Os recém transmutados corpos trazem o lápis laser, controle remoto e a boa nova:)

O lápis calculista surgiu.

(Condoleezza avança e delicadamente toca o crânio de um macaco brasileiro que adquire como todos a posição horizontal.)

Com lápis do artista

estrategista

riscamos o Line do

FIELDMARECHAIS e CORO

Coro

(dois Fields riscam a linha no chão, apoiados em duas réguas; a linha também pode ser feita com uma fita colante brilhante, reta. O grupo de oficineiros se espalha pela pista toda diante da linha do Coro e contra-regras trazem máscaras do palco italiano para todos.)

FIELDMARECHAIS

Soldados, entrem nele sem Choro.

(Brasileiros exitam tímidos, com medo de perder sua singularidade ou seu jeito de ser e lutam contra a entrada na linha; os Fields ordenam com fúria:)

RIGHT NOW!

(os brasileiros intimidados entram; os Fields tiram os chapéus e demonstram que é para os brasileiros apanharem do chão e solenemente se coroarem. Tambores rufam. Todos apanham os palcos-quepes, erguem pra os céus e os colocam na cabeça. Um apito, todos fecham as cortinas)

Meia volta, volver!

(Condoleeza dá as batidas de Molière e os brasileiros abrem suas cortininhas; Grande arranjo de playback e banda ao vivo, o coro já aprendeu a coreografia, dançando juntos os passos de ganso. Em seu palco, a República sola.)

Diante do inimigo

coreografia padrão

Corpos sarados sorrindo, luzes, canhões

Tam tam tam tam tam tambores, bandeiras, blockbusters,
explosões,

numa única pulsação

irresistíveis, como São Sebastião

(Cenas de Soldados marchando contra o Inimigo em Músicais brasileiros e americanos)

PARTIDA DA 2ª EXPEDIÇÃO

(Hino ao Senhor do Bomfim na Estação da Calçada)

MAJOR FEBRÔNIO DE BRITO

(Para o povo e multidão: prestes a entrar no trem para Queimadas. Todos estão com as baionetas apontadas como para uma punctura.)

Juremos à República, aqui na Estação da Calçada

Indo agora pra Queimadas:

Canudos, doença cancerosa

será lancetada.

CORO DO EXÉRCITO

(apruma as metralhadoras faz um movimento de avanço, um juramento)

URRA!

MAJOR FEBRÔNIO DE BRITO

Dia 25 de novembro, dia dos encontros: Alegria

CORO DO EXÉRCITO

Alegria!

MAJOR FEBRÔNIO DE BRITO

Eu, comandante do 9º Batalhão de Infantaria,

Meu nome é Febrônio de Brito,

Meu desejo: ser vosso Major favorito.

(toca o apito)

Embarquemos.

Ouçó o apito

SOLDADOS, GOVERNADOR DA BAHIA, INTERINOS PRESIDENTES E MINISTRO DA GUERRA

Viva o comandante Febrônio de Brito.

REPÚBLICA

TRIPLE MERDE!

TODO O TEATRO

MERDE

(Aplausos Finais puxados por todos. Os Fields somem atrás da cortina, que sobe. Musical Americano com sua trilha de fechamento de espetáculo funde-se glorioso com o Trem para Queimadas - TRENZINHO DE JOÃO E VILLA-LOBOS PENETRANDO O LABIRINTO DO COMEÇO DO SERTÃO)



Fotos da autora e de Lenise Pinheiro

Teatro e Te-Ato

O trecho escolhido é fundamental para entender o comportamento oposto que o exército e os sertanejos irão adotar, já que as estratégias de guerra de cada grupo serão estratégias de teatro.

No texto euclidiano fala-se da estratégia de guerra e o foco é o comportamento do sertanejo, e há também referências às táticas dos feldmarechais²⁵ como sendo ineficientes no sertão.

No roteiro esse é o momento da partida da segunda expedição contra Canudos mas, antes de partirem, serão treinados pelos feldmarechais para se tornarem “os soldados do palco italiano”. Será a estratégia do teatro do palco italiano, com quarta parede, contra a do Te-Ato (tyato) dos sertanejos. Devemos, primeiramente, lembrar que os desejos dos seguidores de Antonio Conselheiro serão o reflexo do desejo do grupo Teat(r)o Oficina Uzyrna Uzona. Canudos incorpora à sua narrativa a história do teatro e, especialmente, a do próprio grupo.

Essa oposição fundamental identifica outros pares antagônicos que irão se desenvolver ao longo do espetáculo como: cultura popular x cultura elitizada, países desenvolvidos x países subdesenvolvidos, norte x sul, estratégia x improvisação, Apolo x Dioniso...

Encontramos a definição de Te-Ato na adaptação de Zé Celso para As Bacantes de Eurípides:

“Atuação ritual que traz o aqui / agora dos atores e da multidão no instante da orgia do ato teatral, criando na ação a participação e o envolvimento desse momento, nos atos irrepetíveis e transmutadores.”

As Bacantes está diretamente ligada à inspiração dionisíaca inegável nos trabalhos em que se aplica o Te-Ato no Oficina. Vale lembrar que a disposição física do teatro, como conhecemos hoje em dia, foi pensada com base nos cortejos dionisíacos e, especialmente, para a realização do espetáculo As Bacantes.

²⁵ Militares que ocupavam o posto mais elevado na hierarquia militar na Alemanha e na Áustria.

O Te-Ato faz com que o ato de assistir desvincule-se da passividade contemplativa e materializa-se “atando” o público para a participação de construção da própria obra.

Este comportamento, que se aproxima de um “comportamento dionisíaco”, faz com que o teatro seja um local sagrado, onde a espécie humana seja tratada dentro da orgia, ou seja, de um coletivo seria criado um duplo; logo, a sua superação, uma experiência de renovação e repotencialização que forneceria o impulso vitalista, como a energia produzida por uma usina (Uzyna).

A estrutura física do Teat(r)o Oficina facilita que isso ocorra. Os questionamentos sobre a estrutura à italiana surgem com as tentativas da democratização do teatro. Temos claro como a sala italiana é o espelho de uma hierarquia social. A estrutura e as convenções do palco italiano sempre foram opostas às do Oficina.

Nesta disposição cênica temos os sertanejos que ficam à espreita, ocupando toda a galeria do teatro e se alternando em momentos de racionalidade e de excitação, os quais representam bem o estado dionisíaco em que se trabalha com a conjugação da lucidez e da embriaguez.

Paralelamente ocorre na pista central um número de “musical americano”. Os soldados do exército brasileiro estão em cena utilizando um “quepe-palco italiano”, que limita a sua visão, e recebem o treinamento calculista dos feldmarechais. No pequeno palco onde ficam os músicos do espetáculo em fonte visível, cai uma grande cortina²⁶ vermelha e inicia-se um número.

O público, em momento raro, assume a posição de voyeur que observa as personagens que agem sem levar em conta a plateia, como que protegidas pela quarta parede. Insinua-se a linha divisória entre palco e plateia ao se traçar com giz no chão a “line do coro”. Dessa maneira o “rito”²⁷ não pode ser

²⁶ Signo material da separação entre palco e plateia.

²⁷ Falamos aqui na noção de rito preconizada por Artaud.

operado, temos aí os que conduzem o desencadeamento da ação e os que estão ali apenas para “ler” o que lhes será apresentado.

*Condoleezza Rice*²⁸ (interpretada por *Zé de Paiva*) é quem está à frente dos *feldmarechais*. Como podemos observar, não só nesse momento, mas por todo o espetáculo, são inseridas referências atuais. Esta personagem foi inserida nesta cena após a Conselheira ter sugerido a intervenção da OEA²⁹ em Cuba, Bolívia e Venezuela. Celso Amorim, ministro das Relações Exteriores do Brasil na época, respondeu a essa “sugestão”, o que foi amplamente divulgado na mídia naquele período, dizendo que “*a democracia não se impõe*”. Essas referências foram apropriadas nas falas da personagem da *Condoleezza*.

Ao adaptar o roteiro ao contexto político e social do momento e do lugar da representação, este se torna um material aberto, transformável, texto múltiplo e suscetível de infinitas modificações em uma estrutura de *work in progress*.

Esse procedimento alcança uma linguagem de risco pois é marcado por sua vulnerabilidade e também pela renovação e descoberta de novas significações. O *work in progress* estabelece novas sintaxes cênicas, especialmente, através de paradigmas atuais.

Através deste processo podemos reafirmar o teatro como seu “duplo”, pois amplia nossa experiência de uma realidade já conhecida e trazida à tona em uma nova forma, que, inserida no contexto cênico, atua sobre a nossa sensibilidade e amplia a nossa consciência da realidade.

Ao mostrar em cena um acontecimento à sua luz social e histórica, o espetáculo leva o espectador a pensar que sua própria realidade é histórica e transformável. O *Te-Ato* operado por Zé Celso tem como intenção ser instrumento de desmistificação e desmascaramento do teatro da “sociedade do espetáculo”³⁰. Essa sociedade tenta convencer a multidão que ela não tem poder de transformação, que deve ser passiva e deslumbrada.

²⁸ Secretária de Estado e Conselheira de Segurança Nacional dos Estados Unidos durante o governo Bush.

²⁹ Organização dos Estados Americanos.

Para se pensar em um rompimento com as formas “burguesas” de divertimento, em uma via distinta do chamado “teatro político”, o grupo Oficina optou pelo teatro sagrado e ritual de Artaud através do Te-Ato que também teria assim uma função social³¹, em que se acredita potencializar o homem e contestar suas estruturas. Trata-se de recuperar a ideia da ação teatral como uma experiência que envolve artistas e público, estabelecendo uma nova realidade que problematiza as percepções já instauradas. O teatro como simples mercadoria de entretenimento atenuaria seu poder de transformação.

A encenação traz toda essa visão na cena escolhida. Tudo o que se espera de um teatro burguês está em cena: música playback, figurino brilhante, coreografia e repetições mecânicas... Nos telões do teatro, as projeções ilustram o número reproduzindo trechos de filmes americanos (blockbusters) com muitas explosões e vidros quebrados.

No figurino dos soldados, um “quepe palco italiano” que faz com que eles tenham a sua visão e percepção reduzidas a apenas uma dimensão, o que está em oposição ao Te-Ato do sertanejo que é circular, atua em uma coreografia de 360 graus, sem limitação dos sentidos, relacionando-se com todo o espaço e explorando-o ao seu favor.

O quepe será um suporte da interpretação à italiana e também nos remete à Hera, deusa grega que personifica atributos morais e é conhecida como “a vigilante” e tem como símbolo que a representa o véu, para assim proteger as pessoas do encantamento dionisíaco.

A aparência, a visão, o belo que prevalece nos soldados da expedição será também a sua limitação. Esses mesmos elementos delimitam o domínio da arte apolínea, novamente em oposição ao dionisíaco. Apolo é o deus da representação onírica, do “aparente”.

Também, frequentemente, durante a peça os soldados são chamados de “titãs” que simbolizam as forças brutas da terra, os desejos terrestres em

³⁰ Conceito preconizado por DEBORD, 1991.

³¹ Poderíamos citar ainda o trabalho que o Oficina exerce com as crianças carentes que moram nas proximidades do teatro, chamado de BIXIGÃO e que oferece cursos de artes e alimentação no espaço do Teat(r)o Oficina e inserindo-as nos espetáculos do grupo.

atitude de revolta contra o espírito, exprimindo a oposição à espiritualização harmonizante. Representa a insubmissão da natureza nascente, sua meta torna-se a dominação e o despotismo.

Contudo, toda essa tática não é eficaz, pois essa expedição também não consegue chegar a Canudos. Apolo e Dioniso, representados através dos soldados e dos sertanejos, demonstram nos domínios da arte oposições de estilo que caminham emparelhadas, em luta uma com a outra.

Os sertanejos, ao vencerem a terceira expedição, mostram como Dioniso destrói o mundo individual apolíneo e repousa no jogo com a embriaguez e o arrebatamento. A co-presença de ambos, entretanto, está no interior do ser humano e são fundamentais para a ocorrência do efeito trágico.

O Rito da Invenção da Bigorna

RITO DA INVENÇÃO DA BIGORNA

(Ritual de escolha de um homem a ser sacrificado como Touro; ele é no chão colocado à força; o Bode aceita sua remodelação no corpo sem órgãos; as mulheres o beijam uma a uma, e ele se coroa com os cornos; sua cabeça bicorneada é esmagada, o sangue molha a terra do rito para construir a enorme bigorna rude: a mina é aberta no ventre da terra; o Malheiro espalha o sangue nas bocetas das mulheres da Pista. O ferro é arrancado batendo o Malheiro na terra, com o malho de pedra que esmagou o touro; fole fogo e o espaço físico que é o ferro vodu do Oficina, do nosso corpo, vai sendo desenterrado e depois malhado pra virar a cabeça do Deus Touro, que em uma Bigorna imensa é virado; Coro das Bigornas de Wagner; O CORO URRRA DE FELICIDADE DA DESCOBERTA, os atores sintonizados, sentindo, dançam esse palco bigorna forjado:

o corpo do ator reinventando-se é levado à bigorna pelo coro masculino: o Malheiro Molda com uma Malhada todos os seus chacras; colocam primeiro no palco da bigorna, sua cabeça com seus chacras-moleira, terceiro olho, nuca, garganta - moldados com o Malho; o Coro então o coloca com o Peito-Coração; depois com os Intestinos, a Barriga; a seguir o Baixo Ventre; por fim o ânus. Com todos os Chacras é malhados, o Bode Ator Canta e Renasce, jogando-se na Boceta da Primeira Sacerdotiza que encontra; então o Coro URRRA O NASCIMENTO DO PRIMEIRO BIGORNEADO que SALTA ERGUENDO OS BRAÇOS PARA O ALTO E DISPARA NUMA CORRIDA PARA O CORPO SEM ORGÃOS, ao som dos "Anéis dos Niebelungos" de Wagner. A percussão a partir das facas enormes de uma Cega, dá o ritmo renovado nas batidas do malho na bigorna, entrando na Ferraria de Canudos)

MALHEIRO

(dá grito primal do heavymetal)

UAUAUAUAAAAOOOOOO

SÍNCOPE DE ESPANTO EXTRAORDINÁRIO

(entra a Cabra, silêncio)

CABRA POMBEIRA

70 oficiais reluzentes

1211 soldados fosco-pardecentes

com 220 tiros nas patronas

bolsonas

mais 60 nos cargueiros

300 000 tiros incerteiros

4 canhões krupp

2 metralhadoras cheias de truque

e um comandante celebridade

herói de quatorze batalhas efemeridade

cortou mais de 180 cabeças nas terras grandes

CORO

é o cão

CABRA POMBEIRA

mostra até a glande

Chamam de Cristo

do Anti-Cristo

SÍNCOPE

(Imobilidade, atividade febril dos jagunços imobiliza-se na síncope de espanto)

MANDRÀGORA CARMEM MARIA PADILHA

É o Corta-cabeça...

(A Cabra tem uma incorporação ataque epilético e recebe o santo demônio do Comandante)

CABRA INCORPORADA

Corto cabeça

De quem mereça!

Por onde passo

O rei desfaço.

(deita-se no chão como se desse o rabinho)

O anticristo tem novo comandante

O comandante é de menino amante

Cavalgando pelo sertão

Venho da terra grande

E agora beijo a boca da escuridão

DESERTOR

(para o público)

Eu vim por que diziam: aqui é o desbunde

vale qualquer coisa, a cabeça funde

rola até uma graninha

As fileiras devem ficar mais fortes agora, eu sei

Mas eu vou desertar meu rei

(em surto histérico)

dias de tortura virão

em todos os lugares devastação

Canudos à bala a fogo, e a espada

Desmoronada

Os piquetes dos arredores retornados

chegarão de nós desfalcados,

sinistros companheiros, é minha hora

Desculpem, mas dessa estou fora.

*(Mata Hari sai correndo atrás dele coma cabeça do Touro;
os que farão soldados na próxima cena vão se retirando,
como se fossem para seus trabalhos fora do arraial.*

*O arraial está preparado para a luta; as Mandrágoras lutam
com as forças da feitiçaria)*





Fotos de Lenise Pinheiro

O Rito da Invenção da Bigorna

O símbolo que representa o Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, e é matéria / símbolo principal da cena em questão, é a bigorna. É esse o objeto que está instalado em cima da porta de entrada do teatro. Ferramenta utilizada pelos ferreiros em caráter manual, usada para moldar ferramentas pré-fundidas ou aquecidas até atingir o nível de calor denominado rubro, no qual o metal fica bastante elástico e pode ser moldado através de pancadas fortes e constantes. Símbolo de trabalho arduo, demorado e repetitivo sobre os metais, do desgaste e da produção de energia (como em uma “*usina*”).

Para iniciarmos nossa análise devemos nos remeter à mitologia greco-romana para algumas considerações necessárias.

Hefaiostos, filho de Zeus com Hera, foi lançado do Olimpo por sua mãe que estava desgostosa por ter um filho coxo. Refugiou-se nas profundezas da Terra, aprendendo com perfeição o ofício de ferreiro. De suas forjas saíram muitas maravilhas, inclusive a primeira mulher mortal: Pandora, que recebeu vida dos deuses. Era, então, o artesão dos raios de Zeus e logo se tornou um deus ferreiro, do fogo e dos artífices. O construtor de armas do Olimpo e que tem como símbolo de seu trabalho a bigorna.

Temos também no excerto a imagem do deus-touro (um homem a ser sacrificado como um touro, que aceitará ser “remodelado”), o Minotauro, semi-homem e semi-touro, cuja sua imagem está ligada também a Dioniso. Por isso, a bigorna, símbolo do Oficina, é “bi-corneada”, apresentando um chifre em uma de suas extremidades, como mostra a figura abaixo:



Colocada no alto, na porta da entrada do teatro, de maneira impositiva, sua posição nos remete à autoridade, superior a qualquer adversidade e às transformações de toda ordem. A energia emanada pela bigorna nos lembra a atividade incessante daquele local, da intensidade dos encontros e dos acontecimentos daquele teatro.

Zé Celso, constantemente, quando perguntado sobre o trabalho do ator no Oficina, responde utilizando-se da seguinte analogia: o ator que trabalha no Oficina estaria entre o martelo e a bigorna sendo “moldado pelos ferros de Ogum o tempo inteiro”. A referência a Ogum, deus do ferro, divindade do Candomblé que brande a espada e forja o ferro, transformando-o no instrumento de luta, pode ser facilmente relacionada com a figura de Hefaios, já devidamente “antropofagiada” na visão do encenador.

A bigorna bi-corneada é a guardiã da entrada do Teat(r)o Oficina, local onde Dioniso e Apolo se encontram em permanente tensão.

A cena do “Rito da Invenção da Bigorna” é uma longa rubrica feita por Zé Celso e que, segundo sua sugestão, foi desenvolvida durante os ensaios de “*A Luta, primeira parte*” em forma de laboratório³², através de uma série de improvisos que foram liderados pelo ator *Haroldo Costa Ferrari*³³.

Primeiramente, os atores foram lendo a rubrica, em grupo, e executando o que se pedia. Haroldo Ferrari, à frente desta experimentação, foi o primeiro “homem escolhido a ser sacrificado como touro”. Ao comentar, por e-mail, a execução desta cena, Zé Celso enviou a seguinte mensagem:

³² Vale lembrar que essa rubrica foi se modificando através das improvisações, ensaios e, até mesmo, das apresentações do espetáculo. Trata-se de uma “última versão” enviada por Zé Celso ao grupo, antes das viagens do Oficina pelo Brasil no ano de 2007.

³³ Sobre o processo de construção desta cena, usamos como base a entrevista concedida a mim pelo ator Haroldo Costa Ferrari em junho de 2006.

“(sic)LABYRINTO DO MINOTAURO DO BICORNEADO GRUPO DA BIGORNA A OFICINA UZYNA UZONA DA ANATOMIA RECONSTRUÍDA DO MORTAL, EM SEU PERCURSO INICIÁTICO DE ETERNIDADE DO ETERNO RETORNO. Para penetrar o LABYRINTO OFICINA UZYNA UZONA 50 ANOS é preciso um mínimo de Iniciação Espacial, Olfativa, Sonora e Táctil, para entrar num estado cênico, de estar-estando-serestando. Assim para entrar na Ambientação da OFICINA DA BIGORNA Q VEM DO TOURO BICORNEADO SACRIFICADO, NO LEITO DA BIGORNA PARA RECEBER OS MALHOS, DA TRANSMUTAÇÃO DA ANATOMIA(…)”

Trata-se de uma cena ritualística e que quer demonstrar a relação (transformação) do ator que passa pelo Teat(r)o Oficina e nos remete, imediatamente, às experimentações que ocorriam em Gracias Señor (espetáculo apresentado em 1972 pelo grupo), e que já queria demonstrar o que era e o que viria a ser o ator que se “moldasse”, se transformasse no Oficina. O espetáculo da década de 70 é, por isso, a referência principal para a construção da cena/ritual.

Gracias Señor é resultado de um longo processo dentro da história do próprio Teat(r)o Oficina. Após ser convidado para dirigir Roda Viva, de Chico Buarque de Hollanda, em 1968, Zé Celso estava excitado com suas descobertas através do “coro antropofágico” e da interação com o público (em determinado momento as luzes se acendiam e o coro invadia a área do público que reagia de modo apavorado³⁴ - este tipo de interação era algo novo para o teatro brasileiro) e começa a expor o seu desejo de experimentar este novo caminho, embrião do TE-ATO.

Seguia-se um período de ditadura militar que censurou os espetáculos Galileu Galilei e Na Selva das Cidades. A decisão do grupo foi remontar os espetáculos (de enorme sucesso) O Rei da Vela e Pequenos Burgueses.

³⁴ Como iria definir o próprio ator Renato Borghi em seu espetáculo Borghi em Revista de 2004.

Este período foi chamado de “*O Saldo para O Salto*”; as remontagens tinham o intuito de arrecadar dinheiro para que o grupo pudesse dar “o salto”, isto é, para poder se dedicar ao que chamariam de “*Trabalho Novo*”, a busca de um novo modo do fazer teatral, busca de uma nova linguagem que foi despertada com *Roda Viva*.

As remontagens foram um enorme sucesso. Zé Celso decretou “ano zero” do grupo que passou a viver como em uma comunidade, sem salários, tudo dividido igualmente. Com o grande sucesso das remontagens o grupo lançou-se em viagens pelo Brasil para pesquisar a realidade, o contato com o outro “ao vivo”.

Através das remontagens, experimentações, pesquisas, laboratórios e improvisações ao longo da viagem foi montado um roteiro que foi chamado de “Trabalho Novo” e era uma reunião de *happenings* baseados principalmente em *A Divina Comédia* de Dante e em *Serafim Ponte Grande* de Oswald de Andrade.

Apresentado em Brasília, revelou-se com grande força e de uma enorme conexão direta com o público. Em janeiro de 1972, com o roteiro revisado este trabalho recebe o nome de *Gracias Señor*, que seria uma referência ao comportamento subserviente do latino-americano subdesenvolvido diante do poder imperialista³⁵.

O espetáculo iniciava-se com os atores em fila, encarando o público, dizendo os seus nomes completos e seus números de R.G. Logo após, os atores propunham a lobotomia ao público e a eles mesmos, como forma de “esquecer os horrores da ditadura e da sociedade de consumo”. A alternativa a essa lobotomia seria uma “descida aos infernos” e à própria

³⁵ Também segundo o relato de Renato Borghi em seu espetáculo *Borghi em Revista*.

morte. Morte necessária para que aconteça o renascimento, o surgimento de algo inédito.

Relacionar o roteiro de *Gracias Señor* com a rubrica apresentada e encenada em *Os Sertões, A Luta – primeira parte*, torna-se uma referência essencial para a sua execução. Tanto que ao desenvolver esta cena os atores de *Os Sertões* receberam cópias de *Gracias Señor* para que fosse estudada.

Podemos dizer que a rubrica, em questão, é um “rito de morte iniciática”, como o próprio Zé Celso gosta de nomear hoje em dia. Aproximar-se do universo dos ritos seria um exercício de desestabilização de conceitos e referências para se extrair daí um impulso criador e revitalizante.

O que está em cena é a preparação do ator que trabalha no Oficina, para assim poder conviver nesse local onde as linguagens se desdobram até suas últimas consequências (e em sua materialidade) e produzem assim uma série de estados de espírito que liberam as ações e as paixões do campo abstrato ordenado pela palavra.

A recriação de um “teatro ritual” é um tema recorrente nas artes cênicas modernas, com diversos desdobramentos contemporâneos. Frequentemente esse assunto é associado às propostas de Antonin Artaud (1896 – 1948). O ator, escritor e encenador francês escreveu inúmeros textos a esse respeito, inspirando diversos artistas e pensadores. O sentido “ritual” de seu teatro pode ser buscado nesse anseio por uma arte “eficaz” como processo de transformação física e espiritual do homem.³⁶

³⁶ QUILICI, 2004: 21.

A transformação ocorrida pelo ator que trabalha no Oficina é relatada por Haroldo Ferrari (que está no grupo desde 23 de maio de 2002) da seguinte maneira:

“Você pisa no Oficina e sabe que não tem volta, sente que se transformou completamente como artista e como pessoa, aliás, foi no Oficina que percebi que não existe essa divisão, é tudo um só.”

Esse envolvimento com o teatro, especialmente no caso do Oficina, deve ser relacionado com o arrebatamento. E este será um aspecto necessário para a realização dessa cena.

O arrebatamento, ou como Artaud define, o transe, não se trata apenas de um acessório suplementar à cena e sim da ferramenta necessária para que o “bode que aceita sua remoldação” recupere o seu corpo despossuído de si mesmo.

O “bode” por sua lubricidade foi consagrado como o animal de Dioniso e seus seguidores, os satyros, eram, segundo Nietzsche, uma síntese de um deus com um bode. Esse significante precipita um volteio que demonstra uma tomada de posição frente à história e à teoria do trágico. Traduzimos “tragédia” por “o canto do bode”. O bode expia em lugar da humanidade e a liberta protegendo-a dos excessos que se cometeram e que são inevitáveis.

Longe de ser uma cena de puro “delírio anárquico”, ela exige, como nos parâmetros do Teatro da Crueldade, uma consciência rigorosa sobre todos os atos e só a partir daí nasceria o “transe” que provocaria no ator (e no público) o ataque aos sentidos, a liberação das paixões e a superação das frustrações e dos moldes impostos pela sociedade.

A idéia inicial era que a cada apresentação um ator do grupo fosse “escolhido” para a cena, por conta de seus parâmetros rigorosos (citados acima) para sua execução. Esta idéia ao longo das apresentações foi sendo descartada (o que partiu do próprio diretor Zé Celso que julgou não haver atores preparados para tal). Vale lembrar que este ritual irá demonstrar também o poder de transformação da ação individual. Enquanto nos espetáculos *A Terra* e *O Homem* (I e II) temos a dimensão da coletividade, a partir de *A Luta* temos a protagonização como condição de destaque.

Haroldo Ferrari atuou durante os ensaios e ao longo de um mês de apresentação como este “escolhido”, mas desistiu e resolveu não fazer mais esta cena pois julgou que os outros atores não a executavam com a consciência necessária. Diversas vezes o ator saiu com as costas sangrando, o que obrigou que outros atores (*Pedro Epifânio*, *Frederick Steffen* e *Wilson Feitosa*) se revezassem nesta função.

Segundo D’Aquili, Lex e Laughlin³⁷, a linguagem e os dispositivos rituais são capazes de estimular determinadas zonas cerebrais, responsáveis pela percepção gestáltica gerando uma vitalidade incomum. A linguagem ritual agencia múltiplos códigos de expressão que atuam sobre o nosso sistema nervoso desencadeando o funcionamento de zonas cerebrais não utilizadas na vida cotidiana.

Através desse ritual, que nos remete ao primitivo, pretende-se alcançar uma nova racionalidade e um novo corpo, como o que foi preconizado por Artaud e que atua a partir do próprio organismo do homem:

“O ato que eu falo visa à total transformação orgânica e física verdadeira do corpo humano. Por quê? Porque o teatro não é essa parada cênica em que se desenvolve virtual e simbolicamente um mito, mas esse cadinho de fogo

³⁷ LEX, Barbara. “The Neurobiology of Ritual Trance”. In *The Spectrum of Ritual*. Editado por E.G.d’Aquili, C. D. Laughlin. New York: Columbia University Press, 1979.

e de verdadeira carne em que, anatomicamente, pela trituração dos ossos, de membros e de sílabas os corpos se refundem, e se apresentam fisicamente e ao natural o ato místico de se fazer um corpo.”

Seja para aguentar fisicamente as diversas horas de ensaios e de espetáculos (a “*A Luta, primeira parte*” tinha seis horas de duração) ou mesmo para se relacionar com a “multidão” que forma os cem artistas envolvidos na montagem de *Os Sertões*, o ator do Oficina precisa ser um atleta. Como na afirmação da atriz Patrícia Aguille:

“Aqui no Oficina o ator precisa ser um ator física e emocionalmente.”³⁸

A eficácia da ação teatral se expressaria então em primeiro lugar na sua incidência sobre a ordem orgânica. Não se trata apenas da preocupação com as formas de preparação corporal do ator e sim como uma transformação orgânica do homem.

Ao pensarmos na morte iniciática, temos como objetivo último a construção de um “corpo glorioso”, em que se experimenta em vida, no “aqui/agora”, o conhecimento das substâncias primordiais. Em um processo que se vivencia o limite, que se desfaz o “organismo” e trabalha-se com a angústia da morte, diluímos todas as representações já cristalizadas da nossa experiência cotidiana, livrando-nos dos condicionamentos e automatismos físicos e mentais.

Com o corpo “bigorneado / bicorneado” revela-se no ator um espaço infinito que se abre para dentro e que emergiria em um momento de revelação. Um corpo como o que foi preconizado por Artaud: um microcosmo. Um corpo que é habitado pela multidão de impulsos,

³⁸ Entrevista concebida a mim pela atriz Patricia Aguille em junho de 2006.

sensações, excitações, pensamentos em um movimento perpétuo de aparição e dissolução, de morte e de renascimento.

Temos no excerto escolhido um corpo que se metamorfoseia no corpo da Terra e um trabalho de desfiguração e de anseio por um novo corpo permeável às forças naturais, um “corpo sem órgãos” que é o seu destino final. Essa expressão aparece na obra de Artaud em uma emissão radiofônica de *Para dar um fim no juízo de Deus*. Não se trabalha o “corpo sem órgãos” como um conceito mas sim como um conjunto de práticas que determinarão uma experiência do corpo construído e mediado por uma série de representações e que surge da necessidade profunda de liberdade.

Deleuze e Guattari³⁹ enfatizaram o aspecto de “invenção experimental” na criação do corpo sem órgãos, criando “práticas experimentais” bem dosadas que permitem desfazer os automatismos e produzir um corpo povoado pela “circulação de fluxos e intensidades”.

O corpo sem órgãos lida com uma realidade só parcialmente conhecida, com o movimento das pulsões, em que a força do inconsciente surge em sua máxima potência enquanto há uma destruição das estruturas repressivas e das representações cristalizadas e sedimentadas de nossas experiências primeiras.

O ator descobriria nesse momento suas forças desconhecidas e necessárias para transmitir a energia que o público anseia. Para atingir esse estado, a cena exige uma consciência e entrega profunda, não só do ator que será “sacrificado”, mas de todos os outros que estarão envolvidos no rito.

³⁹ DELEUZE, Gilles, GUATTARRI, Félix. *O Anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2010.

A experiência ritualística da cena que representa todo o caminho que o ator percorre quando está no Oficina está muito longe de ser fácil. Não é à toa que muitos atores desistiram (e desistem) do trabalho no grupo Uzyna Uzona. Sabiamente, o fim da cena é exatamente o “desertor” que vai embora pela porta principal do teatro fugindo de ser “coroador” pela Mata Hari (interpretada por *Anna Guilhermina*) com os chifres do touro que será sacrificado.

Vale lembrar que este ritual irá demonstrar também o poder de transformação da ação individual. Enquanto nos espetáculos A Terra e O Homem (I e II) temos a dimensão da coletividade, a partir de A Luta temos a protagonização como condição de destaque.

Considerações Finais

Nosso objeto de estudo é uma peça teatral contemporânea de relevância reconhecida nacional e internacionalmente. Trata-se de um espetáculo multifacetado que, por meio de uma leitura abrangente, procuramos

reconhecer e desvendar uma linguagem teatral contemporânea e seu processo criativo.

O projeto de adaptação do livro de Euclides da Cunha (1866 – 1909) pelo grupo foi dividido em cinco espetáculos: “*A Terra*”; “*O Homem – primeira parte, do pré-homem à revolta*”; “*O Homem, segunda parte, da revolta ao trans-homem*”, “*A Luta, primeira parte*” e “*A Luta, segunda parte*”.

O Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona realizou um trabalho denso e contínuo para conjugar a fidelidade ao livro com a criatividade dramatúrgica e cênica através de uma visão contemporânea. No processo de criação de “*A Luta, primeira parte*”, podemos ver como este objetivo foi alcançado.

Sem dúvida, estamos diante de um espetáculo de linguagem única, aclamado por diversos especialistas e pelo público.

Podemos observar em nossa “reunião crítica” que tivemos muitas matérias de cunho jornalístico e apenas quatro matérias – essencialmente – críticas. Apontamos a dificuldade de se analisar um espetáculo de caráter tão abrangente, que circula pelas mais diversas áreas do conhecimento e que resulta em seis horas de apresentação. Essas características se refletem na produção crítica que, em sua imensa maioria, acaba por abordar apenas um determinado aspecto.

Beth Néspoli em sua crítica “*Os Sertões surpreende na reta final*”, publicada em abril de 2005 no jornal *Estado de São Paulo*, privilegia os efeitos visuais de *A Luta, primeira parte*, aponta o aprimoramento técnico do vídeo e da direção de arte; abordamos a importância disso ao falar sobre a multiplicidade de ações e de como o vídeo, principalmente, auxiliou atores e público na composição do espetáculo.

Já as considerações de Betty Milan em “*Com A Luta, Zé Celso ensina que a sabedoria é um dom interior*”, publicada em maio de 2005 no jornal *Folha de São Paulo*, abordam as protagonizações desse espetáculo, a individualização das personagens.

A escritora cita o trabalho de atores como *Ricardo Bittencourt* e *Patricia Aguille* para afirmar o brilhantismo do espetáculo. Sem dúvida, temos – como

afirmamos anteriormente – a afirmação do valor individual, do poder da transformação individual neste espetáculo e a protagonização é um reflexo dessa intenção.

Na crítica de Sérgio Sálvia Coelho, “*Desafio do Oficina aumenta com A Luta*”, publicada em junho de 2005, também pelo jornal Folha de São Paulo também temos o aspecto da protagonização destacado mas, desta vez, com um aspecto negativo.

Sérgio afirma que os atores do Oficina ainda não “vencem” o desafio da protagonização e chama os atores de “arautos”, ou seja, eles mais proclamariam do que atuariam de fato. Tal afirmação trouxe, na época, um grande mal estar entre Zé Celso e o crítico, mas, considerando a lei máxima do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona de “*transformar o tabu em totem*”, o encenador incorporou a mesma expressão ao espetáculo *A Luta, segunda parte*.

Atores como Ricardo Bittencourt, que interpretou *Moreira César* com brilhantismo merecedor do fascínio que Euclides da Cunha possuía por essa personagem da história, realmente fizeram toda a diferença no espetáculo e eram responsáveis pelas cenas de maior dramatização. Isso também acabava por acentuar as diferenças entre os outros atores que acabavam por não cumprir o seu “desafio” como citou o crítico.

A crítica Mariângela Alves de Lima teve publicada a sua crítica “*A Luta faz poesia da realidade*” em junho de 2005, pelo jornal *Estado de São Paulo*. Mariângela vai explorar a narrativa do espetáculo, a exploração de metáforas, os modelos estéticos e suas inúmeras relações. Fala da dificuldade da “captação imediata” do espetáculo pois temos que dividir nossa atenção entre diversos eventos.

Termina sua crítica com a observação que julgamos como a mais apropriada e que compartilhamos aqui: “*só vendo*”.

Esperamos ter demonstrado o caráter autônomo e universal desta obra, que carrega em si elementos representativos de todo o trabalho executado pelo Teat(r) Oficina.

Nosso objetivo foi descrever um processo de criação que se defronta com múltiplas facetas e referências, tornando-se um “múltiplo espetáculo”.

Evitamos uma “livre associação de ideias”; nosso intento foi dar ainda mais visibilidade ao trabalho de criação.

No Teat(r)o Oficina experimentam-se as mais diversas teorias, sensações e emoções. Vive-se desde o absurdo até o ritual preconizado por Artaud.

As referências são inúmeras e se desdobram na multiplicidade de ações e planos. Zé Celso, na figura de gênio, encenador, diretor e ator utiliza-se de tudo que o cerca: cria, devora antropofagicamente e devolve ao público uma experiência única que não se compara a nenhuma outra e que é, acima de tudo, viva.

Experiência viva dos corpos tão cheios de energia, experiência viva do roteiro que é modificado a cada apresentação, a cada acontecimento que ocorrer no teatro, na cidade ou no mundo.

Mais que uma adaptação, trata-se de uma apropriação, cuja base é um “livro vingador”, como definiu o próprio Euclides da Cunha, e que é lido de maneira que comprova a sua universalidade e atualidade aos olhos de José Celso Martinez Corrêa.

Referência Bibliográfica

- Roteiros (textos inéditos) de *Os Sertões* - de José Celso Martinez Corrêa.
- Roteiro (texto inédito) de *As Bacantes* – de José Celso Martinez Corrêa

- ANDRADE, Oswald. *Obras Completas-Ponta de Lança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BARRAUT, Jean Louis. *Mi vida en el teatro*. Madrid: Editorial Fundamento, 1975.
- BATY, Gaston, CHAVANCE, Rene. *El Arte Teatral*. México: Fondo de Cultura Economica, 1992.
- BROOK, Peter. *O Teatro e seu Espaço*. Rio de Janeiro: Vozes. 1970.
- COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro ato*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- CUNHA, Euclides. *Os Sertões. Campanha de Canudos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARRI, Félix. *O Anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIONYSOS, Revista do Ministério da Educação e Cultura, edição 26, *Teatro Oficina*, org. Fernando Peixoto, Rio de Janeiro, 1982.
- GEORGE, David. *Teatro e Antropofagia*. São Paulo: Global, 1985.
- GROTOWSKI, Peter. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

- GUINSBURG, J, FARIA, João Roberto, LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- GUINSBURG, J, FERNANDES, Sílvia (orgs). *O Pós-Dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ICLE, Gilberto. *O Ator como Xamã*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- LEX, Barbara. The Neurobiology of Ritual Trance. In: D'AQUILI, E.G., LAUGHLIN, C.D. *The Spectrum of Ritual*. New York: Columbia University Press, 1979.
- LIMA, Márcio José Silveira. *As Máscaras de Dioniso*. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí, RS: Editora UNIJUÍ, 2006.
- LOPES, Karina, COHN, Sergio (org.). *Encontros: Zé Celso Martinez Corrêa*. Rio de Janeiro: Beco de Azougue, 2008.
- MEICHES, Mauro Pergaminik. *Uma Pulsão Espetacular*. São Paulo: Editora Escuta: FAPESP, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1844-1900.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Visão Dionisíaca do Mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- QUILICI, Cassiano Sydow. *Teatro e Ritual*. São Paulo: Annablume, 2004.

- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. São Paulo: Jorge Zahar, 1998.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SALA PRETA, Revista do Departamento de Artes Cênicas- ECA-USP, edição número 2. São Paulo, 2002.
- SILVA, Armando Sérgio. *Oficina: do Teatro ao Te-Ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

Reunião Crítica