



A Luta I. Em cena, soldados e comandantes republicanos. Fotos: Lenise Pinheiro

## A cena de *Os Sertões*: imagens em rede e recepção corporal

José Da Costa\*

O artigo analisa o ciclo das cinco peças teatrais realizadas a partir de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa. O texto concentra-se especialmente sobre a experiência corporal do espectador e a intensa utilização de imagem técnica no quarto espetáculo do ciclo.

Teatro oficina, teatro contemporâneo, José Celso Martinez Corrêa

Em finais de abril de 2005 estreou em São Paulo, no Teatro Oficina, o quarto espetáculo do ciclo de trabalhos por meio dos quais Zé Celso Martinez Corrêa e sua equipe vêm desenvolvendo o projeto de teatralização do livro de Euclides da Cunha sobre a Guerra de Canudos<sup>2</sup>. Como se sabe, o livro de Euclides é dividido em três partes. *A terra* é a parte em que o autor faz uma descrição minuciosa de aspectos físicos, climáticos, hidrográficos e relativos à vegetação não só na região sertaneja em que se localizava o arraial de Canudos, mas estruturando, inicialmente de maneira ampla, uma visada geográfica e geológica sobre o país e suas várias regiões, antes de deitar o olhar, de modo mais circunscrito, sobre Canudos e suas cercanias. Na segunda grande parte do livro, *O homem*, o autor aborda a dimensão etnológica do suposto homem brasileiro, verificando seus traços étnicos híbridos, fazendo hierarquias que favorecem as supostas raças puras, mas mostrando-se admirador da energia do mestiço do interior, do sertanejo nordestino, e de sua capacidade de dar respostas efetivas às dificuldades enfrentadas nas condições duras em que vive, nas regiões áridas do interior do Nordeste. É apenas na última parte do livro, *A luta*, que Euclides da Cunha enfrenta o propósito de relatar as várias etapas em que se desdobrou a guerra movida pelo Exército brasileiro, no período inicial do regime republicano (1897), contra os homens e mulheres sediados no Arraial de Canudos, ao norte da Bahia, por considerar que aquela população, liderada por Antônio Conselheiro, urdia uma desestabilização do governo, objetivando a restauração da monarquia (Cunha; 2004).

Antes desse quarto espetáculo (primeiro dedicado à luta ou guerra propriamente dita), foram exibidos *A Terra*, *O Homem I* e *Trans-Homem*<sup>1</sup>. A atual encenação debruçou-se sobre a primeira metade da última parte do livro, isto é, o trecho em que Euclides narra as três expedições

\* José Da Costa é professor e pesquisador do Departamento de Teoria e do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), sendo atualmente diretor da Escola de Teatro da mesma instituição.

1 Seguem os títulos completos dos quatro espetáculos do ciclo *Os sertões* já exibidos com as respectivas datas de estréia: *Os sertões - primeira parte: A Terra* (estréia: dezembro de 2002) / *Os sertões - O Homem - primeira parte: Do pré-homem à revolta* (estréia: agosto de 2003) / *Os sertões - O Homem: da revolta ao trans-homem* (estréia: outubro de 2003) / *Os sertões - A Luta: primeira parte - 1ª, 2ª. e 3ª. expedições + Fua do Cuvidor* (estréia: abril de 2005). Todos os espetáculos tiveram encenação de José Celso Martinez Corrêa e foram criados pela equipe do Teatro Oficina, tendo sido exibidos inicialmente da sede na companhia, no bairro do Bexiga, em São Paulo.

militares iniciais que foram organizadas com o intuito de debelar os canadenses, tendo sido todas elas derrotadas em seus propósitos, apesar da superioridade de recursos bélicos e dos armamentos de que dispunham. O espectador que assiste ao novo espetáculo tem uma experiência, em muitos aspectos, semelhante àquelas que o público tinha nos outros espetáculos do ciclo de *Os sertões* do Teatro Oficina. Como nos três empreendimentos anteriores, propõe-se de novo, agora, uma experiência teatral festiva, em que se pode dançar no espaço cênico e participar vivamente da ação, de modo mais ou menos direto, ao longo do espetáculo, que, como os primeiros, tem longa duração, superando o formato habitual de aproximadamente duas horas de exibição do teatro comercial. Agora a aventura dura seis horas, extrapolando ainda a média de quatro horas de cada um dos três espetáculos anteriores do ciclo, mas repetindo a experiência de seis horas de duração do *Ham-let*,<sup>2</sup> que o Oficina produziu em 1993 e retomou aproximadamente 10 anos depois.

Ao longo de cada um dos espetáculos do ciclo de *Os sertões*, os espectadores podem mudar de posição no interior do espaço físico do teatro, seja durante os intervalos, seja aproveitando os momentos de movimentação e participação mais intensa do público, momentos esses em que os receptores respondem ao convite dos atores para que a eles se juntem em suas evoluções pelo espaço. O espectador, porém, não é obrigado a ter participação diretamente física. Não há esse caráter compulsório na participação do público nos espetáculos que o Teatro Oficina realizou a partir dos anos 90. O receptor pode, por exemplo, optar, desde sua entrada no teatro, por não se localizar no andar térreo, no nível da pista (faixa comprida ladeada por espectadores e que constitui o espaço cênico principal), visando, com esse afastamento relativo da cena, ter recepção menos direta ou intensamente corporal. Esse distanciamento parcial é previsto como opção possível do receptor e considerado legítimo pelos criadores, conforme o que se detecta tanto pela estrutura do edifício, quanto pela organização espacial do espetáculo, que não define, como poderia fazê-lo, uma área restrita para os espectadores, levando-os a uma inevitável proximidade física com a cena. Entretanto, os trabalhos do Oficina não são dados apenas aos olhos e os ouvidos do espectador. Demandam, em algum nível, um comprometimento tátil, uma relação de atuação e um tipo particular de compartilhamento (não centrado no modo tradicional de projeção emocional do espectador em relação ao personagem) das intensidades acionadas durante o evento, intensidades essas que, muitas vezes, necessitam da intervenção do público para se constituir ou se desdobrar por algum tempo no espetáculo, como nos momentos em que parte dos

2 O título da peça de Shakespeare recebeu, na encenação de Zé Celso Martínez Corrêa, um hífen separando as duas sílabas e enfatizando a divisão interna do protagonista.

espectadores, reunindo-se aos *performers*, passam por um percurso específico ou realizam uma ação determinada assistida pelos demais receptores.

Nesses momentos, é preciso esperar que todos os que desejem passem por aquele percurso, pratiquem ou vivenciem aquela ação pontual. Em um dos espetáculos do ciclo de *Os sertões*, havia uma cena em que os espectadores eram convidados a se batizar, submetendo-se ao sacramento ministrado pelo padre interpretado por um dos integrantes do elenco. A cena não era uma representação factual e mimética de batismo, mas uma experiência festiva de jogo burlesco, parodicamente organizado e associável à idéia de batismo. Formava-se uma longa fila e os candidatos ao batismo teatralizado do Oficina iam um a um até um trecho central do palco, onde há um grande tanque que recebe o intenso jato de água, que vem do alto quando é aberta a torneira, que se localiza em um dos andares superiores do teatro. O que se verificava era um tipo de ação ou movimento físico que se repetia nos exemplos de cada um dos vários espectadores que se levantavam de seus lugares, entravam na fila à espera do alegre e profano "sacramento" teatral, iam até o tanque, recebiam o jato de água, depois tinham a cabeça enxugada por um dos atores que tinha uma toalha em mãos, voltando o sujeito batizado a seu lugar na platéia. Exemplo próximo a esse é, em *A luta – primeira parte*, o trecho em que os espectadores fazem fila para percorrer o longo túnel subterrâneo (espaço de trincheira, de guerrilha e de resistência dos sertanejos, mas também da morte, do Hades e associando-se, ainda, às profundidades e intensidades tectônicas, dionisiacas, possivelmente não domadas pelo pensamento logocêntrico, intensidades tecnônicas essas capazes de operar ondas de desestabilização do que é sedimentado e fixo, seja como significados, seja como identidades). O túnel-trincheira foi construído, para o quarto espetáculo do ciclo de *Os sertões*, pelo cenógrafo e diretor de arte Osvaldo Gabrieli ao longo do palco. Esse último, no interior do edifício retangular do Teatro Oficina, tem a forma de uma pista ou passarela. Em certo momento, os espectadores que assim o desejarem são levados a cruzar em procissão toda a extensão dessa passagem subterrânea, construída pelo cenógrafo sob a faixa central do palco-pista. Esse momento de procissão subterrânea liga-se, em termos narrativos, à informação sobre as numerosas perdas humanas efetivadas tanto entre os sertanejos, como no campo dos soldados governistas, nas várias batalhas da Guerra de Canudos.

O caráter corporal da recepção não é dado apenas pelo movimento dos espectadores, mas também pelo intenso trânsito dos atores pelo

espaço do teatro, no interior do qual não se delimitam de modo rígido setores diferenciados do público e da cena. A passagem dos atores por entre os espectadores, nos vários andares da estrutura de ferro das galerias, gera uma percepção inevitavelmente tátil, sensível e material do evento teatral. As sonoridades também desempenham nisso um papel significativo. O espetáculo é todo cantado e há músicos ao vivo. Os atores, em seu trajeto físico estabelecem também linhas sonoras pela verticalidade e pela horizontalidade, uma vez que não só se deslocam no palco-pista e no chão das galerias, mas também sobem e descem verticalmente, usando não apenas as escadas, mas também as barras de ferro da estrutura de suporte das galerias. O elenco é, como nos demais espetáculos do ciclo, muito numeroso. Há um grande grupo de crianças e adolescentes, como há também um elenco de atores maduros também muito amplo. O conjunto é acrescido de músicos, operadores de câmaras, contra-regras, camareiras e outros técnicos que muitas vezes cruzam também o espaço cênico da pista e do teatro como um todo, realizando suas operações técnicas (projeção de luz, tomada de imagens, contra-regragem, etc) como *performers* que também cantam, dançam e atuam como integrantes do grande coro que realiza o evento cênico, como co-participes das situações teatralizadas. Ninguém está apenas ajudando de fora. A co-participação performática dos técnicos e músicos, mais ou menos intensa na cena visível, pode, em certos casos, ser percebida apenas pelos espectadores mais próximos ou, em outras circunstâncias, tornar-se visível de modo mais geral por todo o público. A dimensão corporal e tátil da experiência teatral que se tem no Oficina é, para lembrar Deleuze e Guatarri, de caráter rizomático e extra-individual. A atenção não é levada à concentração em um foco único, a um aprofundamento vertical (arborescente<sup>3</sup>) definido. As linhas se entrecruzam incessantemente, e mesmo a imensa árvore que há no Oficina – árvore que nasce dentro do teatro e cruza a parede de alvenaria para se expandir do lado de fora do edifício – é absorvida pelo rizoma, pela rede constituída pelas várias camadas de linhas horizontais e pelos movimentos nômades, coletivos e corais dos atores e das atrizes no espaço. A atenção do receptor é, de fato, levada a assumir percursos pluridirecionais no interior da multidão de ocorrências que se verifica a cada instante. Aspecto que não implica a impossibilidade de que se detenha em alguma ocorrência particular por algum tempo. O devir não exclui a intensificação do instante e da singularidade.<sup>4</sup>

Esse tipo de recepção corporal e tátil – que, apoiado de modo talvez excessivamente livre em Deleuze e Guatarri, estou chamando de rizomática – é definido também, em seu nomadismo e pluralidade

3 A árvore e a raiz se contrapõem ao que Deleuze e Guatarri chamam de rizoma no texto inicial do livro *Mil platôs*. O rizoma opera conexões múltiplas e não se constitui como verticalidade ou fundamento único. As imagens de árvore e de raiz e, por outro lado, a de rizoma, expressam no texto dos dois autores tipos ou orientações distintas do pensamento. DELEUZE, GUATARRI: 1995, 11-37.

4 Muitos aspectos dos quais estou falando como referentes ao espetáculo discutido são concernentes a uma espécie de concepção teatral já previamente dada pelo projeto arquitetônico do teatro, projeto de autoria de Lina Bo Bardi e Edson Elito, construído em diálogo direto e permanente com o encenador José Celso Martinez Corrêa. As estruturas removíveis da platéia, o tanque e a possibilidade de intenso jorro de água sobre o mesmo, a árvore que nasce dentro do edifício e cruza sua parede em direção ao exterior, o janelão ou parede de vidro em uma das faces do teatro são alguns elementos arquitetônicos que ajudam a constituir uma complexa mobilidade cênica e uma dinâmica de interior e exterior, de aberturas múltiplas que o próprio edifício propõe aos espetáculos ali realizados.

constitutivos, pelas intervenções da iluminação e da projeção de imagens. Esses dois aspectos podem cumprir funções diferenciadas ou se unir em uma atuação aproximada. Vou aqui deter-me particularmente no que diz respeito ao uso da imagem técnica em cena. O vídeo desempenha um papel significativo nos espetáculos do ciclo de *Os sertões*, mas não é um elemento inexistente nos outros trabalhos que o Teatro Oficina apresentou ao longo dos anos 90. O que aconteceu com o novo espetáculo (a primeira parte de *A luta*) foi uma intensificação dos recursos ligados à imagem. Aumentou o número de câmeras que, durante o espetáculo, captam imagens dos atores; trabalhou-se mais a atuação cênica dos operadores de câmera no interior do espetáculo e na relação com os eventos da cena; instalaram-se três grandes telões em pontos distintos do espaço físico do teatro; e, além das câmeras móveis, passou-se a contar ainda com câmeras instaladas em pontos fixos. As imagens tomadas pelas duas câmeras móveis e pelas duas câmeras fixas durante o espetáculo, mescladas às imagens pré-gravadas, são exibidas nos telões por meio dos três projetores utilizados durante o espetáculo.<sup>5</sup>

No programa da peça, lê-se, a propósito do trabalho de Elaine César (diretora de vídeo da encenação):

Expande o espaço real do Oficina para o Mundo, com imagens gravadas, sampleadas, bordadas, e nas ruas vizinhas do teatro, nos camarins, em lugares ocultos para a visão direta do público, expande o campo da ação do espaço fazendo cinema ao vivo. Lanterna Mágica por onde transitam os atores entre o virtual e o atual (...).<sup>6</sup>

As imagens projetadas são, elas próprias, múltiplas em sua constituição e diferenciadas em suas funções. A elas, juntam-se aquelas que são tomadas dos atores e do espaço físico do teatro durante o espetáculo e aquelas que são pré-gravadas. Estas últimas podem ter sido captadas pela equipe de vídeo do espetáculo ou podem ser imagens aproveitadas do campo da mídia, sendo *sampleadas* de diferentes modos, isto é, sofrendo intervenções e alterações de vários de tipos e realizadas em computador. Mudança nas cores, no contraste, na resolução, e fusão e justaposição com novas imagens são algumas das intervenções que se efetivam. As tomadas realizadas no interior do teatro têm, por vezes, um caráter erótico (como no caso em que um ator se masturba até chegar a ejaculação, parcialmente encoberto por um longo tecido colocado à sua frente, e no da atriz cuja vagina é focalizada em *close* pelo operador de câmera, que se aproxima ostensivamente da *performer* que, nesse momento está no chão com as pernas abertas e o sexo aparente). Outras vezes, as tomadas dão visibilidade ao oculto, chamando a atenção

5 O projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi e Edson Elito já dispôs uma série de monitores de TV no edifício. Esses monitores foram substituídos no espetáculo atual pelos telões. Agradeço a Elaine César a gentileza de me fornecer esclarecimentos técnicos (sobre a quantidade de câmeras e projetores utilizados, dentre outros) e sobre suas opções artísticas no trabalho (modos de manipulação da imagem etc), em conversa telefônica que tivemos em 11.06.2005. Assisti o espetáculo, no Teatro Oficina, em 28.05.2005.

6 Na ficha técnica do espetáculo consta, além do nome de Elaine César, como Diretora de vídeo, o de Marília Halla, como Vj.

para as dobras do edifício do Teatro Oficina (como é o caso das tomadas de atores em espaços que funcionam como camarins e daquelas que se dão no interior do túnel subterrâneo do palco-pista).

As projeções de imagens pré-gravadas podem ter função referencial de localização do espaço e do tempo das ocorrências enfocadas pelo relato de Euclides da Cunha (utilização de mapas que se encontram nas várias edições do livro, projeção de datas, de boletins sobre as batalhas com informações sobre o número de soldados e de sertanejos conselheiristas envolvidos em cada uma delas, bem como sobre o número de perdas humanas dos dois lados em cada um dos enfrentamentos). Mas as imagens têm também a função de ampliação e multiplicação do campo referencial, como é o caso de fotografias que se associam a aspectos da realidade política e social atual cobertos pela mídia e pelo jornalismo diário (desmatamentos ilegais, escândalos políticos e econômicos, etc). As imagens de guerra, no espetáculo, são também variadas, incluindo aquelas que parecem pertinentes à primeira e à segunda Grandes Guerras, à explosão de Hiroshima, à Guerra do Iraque, a seqüências de guerras como as do filme pacifista de ficção intitulado *Gória feita de sangue* (realizado pelo cineasta Stanley Kubrick em 1957 e tratando do contexto da Primeira Guerra Mundial e, em especial, de contradições internas às noções de república democrática e de exército nacional), a cenas de convulsão social extraídas de filmes de Glauber Rocha (a exemplo de *Deus e o diabo na terra do sol* também inspirado em *Os sertões* de Euclides da Cunha), a conflitos agrários atuais no Brasil envolvendo o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra e milícias contratadas por proprietários, etc. Mas isso ainda não é tudo no que diz respeito à imagem no espetáculo. Além da dimensão erótica – de um erotismo dionísíaco que implica fragmentação, desindividualização e ampliação de partes do corpo individual –, além do contato corporal, da função de penetração nas dobras recônditas do edifício, de localização temporal e espacial do relato, de ampliação multidirecionada da referência, há ainda outros modos de atuação da imagem neste último espetáculo do ciclo de *Os sertões*: a produção de intensidades e a atenuação ou abstração da referência.

Esses dois funcionamentos da imagem estão interligados e se fazem sentir nos momentos em que as projeções ora parecem grafismos indeterminados (traços de uma escrita que não constituem mensagens lingüísticas articuladas), ora lembram texturas não ancoradas referencialmente. O ritmo das projeções, sem dúvida, contribui de modo decisivo, em vários momentos, para a intensificação da dinâmica rizomática e nômade, para as linhas de fuga da estabilidade significacional. Mas é

preciso reconhecer também que a intensificação rítmica quase sempre tem algum apoio e justificativa referencial no relato de Euclides da Cunha. Esse é o caso dos ataques epiléticos do comandante da terceira expedição. O caráter explosivo do militar, seu temperamento tenso e difícil, suas convulsões epiléticas são aspectos, de fato, mencionados e descritos por Euclides. Porém, os momentos de surtos epiléticos de Moreira César (o comandante da terceira expedição enviada contra Canudos) ensejam, no trabalho do Oficina, experiências convulsivas que ultrapassam qualquer projeto de mera reprodução inteligível daquelas ocorrências patológicas na vida individual do comandante. A experiência convulsiva, em grande medida obtida por meio da conjunção entre projeção de imagens e iluminação cênica,<sup>7</sup> em associação com a música e as sonoridades produzidas por atores e músicos em cena,<sup>8</sup> é fundamentalmente experiência de desterritorialização ou de explosão da referência e da linearidade narrativa. Nos momentos de intensificação rizomática, nômade e convulsiva da cena, as linhas teleológicas e unidirecionadas do tempo cronológico e do significado determinado e atual se rompem. Em seu lugar, linhas de fuga – dadas pela imagem, pelo trabalho dos atores, pela música e pela iluminação – operam, em níveis diversos, uma ampla desestabilização dos significados fixos e delineiam, de modo contundente, a inevitabilidade do teor corporal na experiência receptiva do espectador do quarto espetáculo do ciclo de trabalhos de Teatro Oficina dedicados a *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Nesse sentido é que eu afirmaria que a recepção – inevitavelmente corporal – do quarto espetáculo do ciclo de *Os sertões* é também uma experiência intelectual do múltiplo, do rizoma, da rede, das dobras: simultaneamente interior e exterior, individual e coletiva, dada ao olhar e aos ouvidos como vivência tátil, sensível, material, mas também virtual, do agora ampliado, *sampleado*, *virtualizado*, não só, mas em grande medida, pela imagem e pela luz.

7 A Direção de iluminação é de Marcelo Drummond.

8 Odi retor detrilha sonora é Lira Paes (Lirinha).

## Bibliografia

DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

BARDI, Lina Bo; ELIOT, Edson e CORRÊA, José Celso Martínez. *Teatro Oficina*. Lisboa: Editorial Blau, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

CUNHA, Euclides. *Os sertões*. Edição crítica de Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Ática, 2004.

TEATRO OFICINA. *Os sertões / A Luta: primeira parte – 1ª, 2ª, e 3ª, expedições + Rua do Quividor* (programa da peça). São Paulo: Teatro Oficina; 2005.