



O jogo do teatro em *Os Sertões* do Oficina*

Iremar Maciel de Brito

Crítica do espetáculo teatral *Os Sertões*, montado pelo Teatro Oficina – Uzyna Uzona, com direção de José Celso Martinez Corrêa, no Rio de Janeiro, em outubro de 2007. Observando as relações entre a linguagem do teatro e a da literatura, o artigo investiga as regras do jogo entre elas e o público.

Os Sertões, Euclides da Cunha, Teatro Oficina.

Introdução

O encontro público carioca com *Os sertões* do Teatro Oficina – Uzyna Uzona, no Rio de Janeiro, durante a mostra teatral do Riocenacontemporânea, em outubro de 2007, foi algo de emblemático. Aconteceu um inesquecível momento de magia e encantamento. Parecia um encontro marcado entre dois amantes. Um mergulhou no outro antropofagicamente. O público carioca deglutiou e foi deglutido pelos cinco espetáculos de *Os sertões*, numa grande cerimônia teatral, em que a alegria, o conhecimento e o prazer eram importantes partes do jogo. Assim, todos os jogos propostos pelos atores, sob a direção surpreendente e criativa de José Celso Martinez Corrêa, eram imediatamente aceitos pela platéia. Portanto, a cada momento, estabelecia-se uma profunda relação entre esse dois lados do teatro, que sempre buscam encontrar-se. Nesse encontro e no jogo que surgia a partir dele estava o verdadeiro prazer da arte, a comunhão do teatro.

O teatro não deve ser chato. Não deve ser convencional. Tem que ser inesperado. O teatro nos leva à verdade através da surpresa, da excitação, dos jogos, da alegria. Integra o passado e o futuro no presente, permite que tenhamos uma distância entre nós e aquilo que normalmente nos rodeia, e elimina a distância entre nós e o que normalmente está longe.¹

Assim, o humor, o erotismo e o deboche do espetáculo repercutiam imediatamente no público. Todos se divertiam, riam e se sentiam parte de um grupo que entendia e criticava os sistemas de poder que atuam sobre o homem. Todos sentiam naquele momento que participavam de um grande jogo.

Johan Huizinga afirma, em *Homo ludens*, que o jogo tem uma função “significante” na vida, isto é, encerra um determinado sentido. No jogo existe alguma coisa “em jogo” que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação. Todo jogo significa alguma coisa. Assim, enumera os diversos elementos que fazem parte do jogo,

*Artigo recebido em janeiro de 2008 e aceito para publicação em março de 2008.

¹ Brook, Peter. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 81.

bem como suas funções no jogo da vida. Dentre elas, destacamos a função catártica do jogo, assim apresentada pelo filósofo:

A natureza nos deu o jogo como um conjunto de úteis funções de descarga de energia excessiva, de distensão após um esforço, de preparação para as exigências da vida, de compensação de desejos insatisfeitos etc., sob a forma de exercícios e reações puramente mecânicas. Ela nos deu a tensão, a alegria e o divertimento do jogo (...) Este último elemento o "divertimento" do jogo, resiste a toda análise e interpretação lógicas.²

2 Huizinga, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996, p. 5.

Essa catarse é precedida pela tensão que existe em qualquer jogo. Ele é tenso, pois há, ao mesmo tempo, a possibilidade do acerto e o perigo do erro. Também isso acontece na criação teatral que, como outros jogos, alcança a catarse, depois de momentos de tensão. Mas, afinal, o que é de fato o jogo do teatro? em que ele consiste? O grande objetivo do jogo do teatro é a busca de tornar visível o invisível. Esse é também seu grande desafio. O ponto de partida do jogo do teatro é a ação dramática. Ela, como todo jogo, acontece num espaço e num tempo determinados. É isso o que faz com que o tempo do jogo seja sempre o presente, nunca o passado nem o futuro. Para explicar melhor o jogo, Huizinga aborda suas características formais:

Numa tentativa de resumir as características formais do jogo, poderíamos considerá-lo uma atividade livre, conscientemente tomada como "não-séria" e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total. É uma atividade desligada de todo e qualquer interesse material, com a qual não se pode obter qualquer lucro, praticada dentro de limites espaciais e temporais próprios, segundo uma certa ordem e certas regras.³

3 Id., *ibid.*, p. 16.

Entretanto, diferente de outros, o jogo do teatro também tem como objetivo a criação de uma verdade própria da arte, que vai ocorrer num espaço e num tempo determinados. Portanto, no jogo do teatro, a busca da verossimilhança é um elemento fundamental para sua criação. Assim, a brincadeira entre a verdade e a imaginação, entre a realidade e o sonho é o território em que se inscreve o teatro. Além desse grande jogo, o teatro é constituído por um grande número de jogos, como aquele entre o palco e a platéia. Nos espetáculos de *Os sertões*, por exemplo, em inúmeras ocasiões, a platéia era chamada a entrar em cena e representar.

Todas as pessoas são capazes de atuar no palco. Todas as pessoas são capazes de improvisar. As pessoas que desejarem são capazes de jogar e aprender a ter valor no palco (...) O jogo é uma forma natural de grupo que propicia o envolvimento e a liberdade pessoal necessários

4 Spolin, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987, p. 3.

para a experiência. Os jogos desenvolvem as técnicas e habilidades pessoais necessárias para o jogo em si, através do próprio ato de jogar (...) Os jogadores tornam-se ágeis, alerta, prontos e desejosos de novos lances ao responderem aos diversos acontecimentos acidentais simultaneamente.⁴

Em todos os espetáculos de *Os sertões*, o público entrava em cena e aprendia, muito rapidamente, as regras do jogo que o Oficina promovia. Assim, partindo desse envolvimento, tudo se transformava numa grande representação lúdica, em que a história contada no livro de Euclides da Cunha acontecia em meio a inúmeras outras narrativas que, de alguma forma, com ela se relacionavam.

A estética e o pensamento antropofágico-cultural do Teatro Oficina criavam um permanente jogo em que a estética e o pensamento da tradição eram sempre postos de lado ou criticados. As convenções de palco e platéia, constantemente subvertidas, transformavam-se, propondo novos e surpreendentes jogos aos espectadores. Não se tratava de espetáculos que pretendessem apenas recriar e discutir Canudos artisticamente. Era muito mais do que isso, era também uma celebração, um ritual, um encontro coletivo, marcado pelo prazer, numa grande celebração da vida.

Em vez de propor que o espectador feche a obra que se apresenta aberta, com uma elaboração responsiva, definindo significados para os signos propostos, o teatro contemporâneo pretende que a platéia participe, acrescentando significantes ao jogo de linguagem. Menos interessada em formular a compreensão, o fechamento, a sintetização da obra, ou criar uma unidade para as partes, a arte da contemporaneidade quer propor ao espectador que faça análises, elabore outros significantes, empreendendo, assim, uma atitude mais extremadamente autoral. O artista está menos preocupado com o entendimento que a obra suscita no espectador do que com a provocação que lhe faz.⁵

5 Desgranges, Flávio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003, p. 161.

O palco e a platéia são os dois lados diferentes de uma mesma moeda, chamada teatro. O Oficina se propôs a levar esse jogo a um nível extremo, fazendo a platéia converter-se em palco ou levando os atores a ocupar a platéia. Assim, em vez de manter a costumeira distância entre esses lados, o Oficina procurou criar pontes e aproximações. Em muitos momentos de *Os sertões*, a platéia, convidada a entrar em cena, perdia por completo o sentimento de distância do palco e mergulhava prazerosamente no jogo do teatro.

Entretanto, algumas perguntas se fazem necessárias: por que aconteceu essa interação tão grande entre o espetáculo e o público carioca? quais foram os jogos trabalhados pelo Oficina que criaram essa relação tão imediata e profunda entre o palco e a platéia? qual foi o jogo do Oficina? São essas perguntas que pretendemos ampliar ao longo deste tra-

balho, já que os momentos de amor entre o palco do Oficina e a platéia do Rio de Janeiro fazem parte dos grandes mistérios da arte do teatro.

O épico humanizado

O livro de Euclides da Cunha *Os sertões*, do início do século XX, discutindo a Guerra de Canudos, que ocorrera no final do século XIX, foi detalhadamente adaptado para seu espetáculo pelo grupo Oficina. Isso é algo que, de imediato, surpreendeu o espectador, pois se tratava de uma obra bastante extensa. Entretanto, o Oficina não se satisfaz apenas em realizar a encenação de momentos da história de Canudos. Foi muito além, encenando toda a narrativa do livro, o que resultou numa seqüência de cinco espetáculos, tendo cada um deles duração que variou de quatro a seis horas. O grupo chegou ao requinte, aliás, de encenar as plantas do sertão, em criações teatrais completamente alegóricas. Assim, a partir da adaptação teatral da obra literária, na busca de teatralizar tudo o que havia de importante no livro, na profunda revelação dos aspectos mais profundos do texto, formou-se um jogo de absoluta fidelidade entre o teatro e a literatura, levando Euclides da Cunha para o centro da cena, até como personagem.

Os sertões do Oficina assemelhava-se a um ser humano na divisão de seus espetáculos. Nessa analogia percebemos o corpo formado por uma cabeça, os dois braços e as duas pernas. *A terra*, o primeiro, correspondia à cabeça desse corpo imaginário. O segundo e o terceiro, *O homem I* e *O homem II*, representavam as pernas, a base do corpo. O quarto e o quinto, *A luta I* e *II*, eram os braços. O corpo, ou mais propriamente, seu tronco, surgia da junção de todas as partes. Assim, pela própria seqüência da montagem do Oficina, o grande épico de Euclides da Cunha começou a ser visto de uma perspectiva mais humanizada. Tendo em vista esse pensamento, podemos afirmar que, permanentemente, ao longo dos cinco espetáculos, acontecia um verdadeiro pulsar da vida humana, envolvida sempre numa tensão absolutamente dionisíaca, plena de teatralidade. Assim, surgia uma espécie de orgia antropofágico-cultural, em que a nudez se transformava numa veste ritual daquela cerimônia.

O desnudar é um tema recorrente na pintura e na literatura. É o momento em que o corpo se faz de arte viva. Para alguns autores, o “pôr a nu” é como “pôr à morte”, como se o corpo, desvestindo-se, se abandonasse às vertigens do nada e se separasse de toda aparência de ser ainda um sujeito. É o momento em que o corpo, na visão e no ato de ser visto, faz desaparecer a distinção sujeito/objeto. O desnudar é um momento atemporal da soberania do desejo na epifania das imagens corporais.⁶

6 Jeudy, Henry-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2002, p. 71.

Tudo isso representava um corpo sem órgãos, relembrando o pensamento de Antonin Artaud, citado no espetáculo. Esse corpo era conduzido pela dialética da vida, sob o domínio do sexo ao longo de toda a narrativa teatral. Entretanto, cada uma de suas partes

era autônoma, constituindo-se num espetáculo completo. Mas, quando acompanhávamos em seqüência as cinco peças, com sua narrativa multifacetada, chegávamos à conclusão de que estávamos num jogo, em que se discutiam e se jogavam os caminhos da vida. Portanto, nesse espetáculo, que seguia com precisão e muita criatividade praticamente todo o texto de Euclides da Cunha, o jogo ocupa um lugar preponderante.

A terra

O primeiro espetáculo de *Os sertões*, *A terra* começava com um prólogo cantado por vários coros. Enquanto cantavam, os coros ocupavam plasticamente os espaços, criando impactos visuais e momentos de rara beleza. O espetáculo, então, ao longo de suas quatro horas, mostrava, entre outras coisas, o surgimento da terra, do sertão, da caatinga e o povoamento. Encenava o surgimento da seca e o peso de sua miséria com belas imagens teatrais. Além disso, criava discussões profundas relacionadas à terra, esclarecendo, por exemplo, como se faz um deserto ou como ele pode ser extinto. O fenômeno da seca, também na obra de Euclides da Cunha, foi analisado com clareza e profundidade.

Assim é que as secas aparecem sempre entre duas datas fixadas há muito pela prática dos sertanejos, de 12 de dezembro a 19 de março. Fora de tais limites não há um exemplo único de extinção de secas. Se os atravessam, prolongam-se fatalmente por todo o decorrer do ano, até que se reabra outra vez aquela quadra. Sendo assim e lembrando-nos que é precisamente dentro deste intervalo que a longa faixa das calmas equatoriais, no seu lento oscilar em torno do equador, paira no zênite daqueles Estados, levando a borda até aos extremos da Bahia, não poderemos considerá-la, para o caso, com a função de uma montanha ideal que, correndo de leste a oeste e corrigindo momentaneamente lastimável disposição orográfica, se anteponha à monção e lhe provoque a parada, a ascensão das correntes, o resfriamento subsequente e a condensação imediata nos aguaceiros diluvianos que tombam então, de súbito, sobre os sertões?⁷

7 Cunha, Euclides. *Os Sertões*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2002, p. 34.

No espetáculo, antes do surgimento de Canudos, a terra, do Rio de Janeiro à Bahia, foi mostrada aos espectadores através dos mais diversos jogos de imagens teatrais. Fazendo essa viagem, do litoral ao interior, discutiu a topografia e a botânica das regiões atravessadas. No decorrer dessa viagem, chegava a Canudos. A cidade nos foi mostrada no espetáculo, sobretudo, em seus momentos de guerra. O espetáculo não colocou seu principal interesse no dia-a-dia dos sertanejos, mas preferiu discutir sua luta e seu martírio. Assim, a cidade apareceu mais como campo de batalha, ficando em segundo plano o jeito de viver daquela gente, que era mostrado apenas em alguns momentos.

O homem I e II

Em sua primeira parte, *O homem I* discutia dramaticamente o problema etnológico bra-

sileiro. Assim, a partir de uma série de cenas de cruzamentos contava o surgimento do sertanejo. Em seguida, a história evoluía através de coros, como o dos corpos índios queimados e o dos africanos. Depois, então, surgiam os primeiros povoados, a catequese, os jagunços e o homem que seria o habitante de Canudos. Então era contada a história da família de Antônio Conselheiro, o surgimento do jagunço e do crime organizado.

Em *O homem II*, em sua primeira parte, apresentava o caminho de Antônio Conselheiro até tornar-se pregador da palavra de Deus. Relacionando-se com a grande história contada, a Guerra de Canudos, surgiam, nesse espetáculo, inúmeras narrativas teatrais. Representavam muitas vezes uma espécie de parábola, relacionada a Canudos. A inclusão do mundo do circo, por exemplo, foi uma delas. Esse espetáculo circense, entretanto, era apresentado sob a forma de ópera, criando belas e surpreendentes imagens teatrais. Outra parábola apresentada foi a luta do Oficina pelo espaço, a guerra por sua terra no bairro do Bixiga, em São Paulo. Finalmente, tudo acabava num grande maracatu, cantado e dançado em meio ao público, relacionando tudo ao que espetáculo chamou de trans-homem.

Em *O homem I* os espectadores eram introduzidos no espaço cênico por uma grande ciranda, que todos cantavam e dançavam. Em seguida era discutida dramaticamente toda a história do homem, mostrando a evolução das raças, até chegar ao sertanejo. Depois disso, *O homem II* mostrava a história dos sertanejos e, particularmente, a de Antônio Conselheiro, principal personagem de toda a história, seguindo sempre o texto de Euclides da Cunha.

O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral. A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas. É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gingante e sinuoso, aparenta a translação de membros desarticulados. Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência que lhe dá um caráter de humildade deprimente. A pé, quando parado, recosta-se invariavelmente ao primeiro umbral ou parede que encontra; a cavalo, se sofria o animal para trocar duas palavras com um conhecido, cai logo sobre um dos estribos, descansando sobre a espenda da sela. Caminhando, mesmo a passo rápido, não traça trajetória retilínea e firme. Avança celeremente, num bambolear característico, de que parecem ser o traço geométrico os meandros das trilhas sertanejas. E se na marcha estaca pelo motivo mais vulgar, para enrolar um cigarro, bater o isqueiro, ou travar ligeira conversa com um amigo, cai logo – cai é o termo – de cócoras, atravessando largo tempo numa posição de equilíbrio instável, em que todo o seu corpo

fica suspenso pelos dedos grandes dos pés, sentado sobre os calcanhares, com uma simplicidade a um tempo ridícula e adorável. É o homem permanentemente fatigado.⁸

A visão de cientista, a perspicácia jornalística e as qualidades literárias de Euclides da Cunha fizeram dele um dos melhores narradores de sua época. Seu texto tem um compromisso muito claro com a verdade e a descrição objetiva dos fatos. Sob essa perspectiva, portanto, não busca atenuar a realidade, mas discuti-la de uma forma profunda e clara. No entanto, há uma certa dialética em sua maneira de retratar os fatos, pois, seguindo-se a esse perfil um tanto desabonador do homem nordestino, ele vem com um surpreendente complemento desse texto. Mostra então o outro lado da realidade do homem sertanejo, ou seja, um homem forte e lutador, um verdadeiro guerreiro, quando a vida se transforma em guerra.

Entretanto, toda esta aparência de cansaço ilude. Nada é mais surpreendedor do que vê-la desaparecer de improviso. Naquela organização combatida operam-se, em segundos, transmutações completas. Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias adormidas. O homem transfigura-se. Empertiga-se, estadeando novos relevos, novas linhas na estatura e no gesto; e a cabeça firma-se-lhe, alta, sobre os ombros possantes, aclarada pelo olhar desassombrado e forte; e corrigem-se-lhe, prestes, numa descarga nervosa instantânea, todos os efeitos do relaxamento habitual dos órgãos; e da figura vulgar do tabaréu canhestro, reponta, inesperadamente, o aspecto dominador de um titã acobreado e potente, num desdobramento surpreendente de força e agilidade extraordinárias. Este contraste impõe-se ao mais leve exame. Revela-se a todo o momento, em todos os pormenores da vida sertaneja – caracterizado sempre pela intercadência impressionadora entre extremos impulsos e apatias longas.⁹

Assim fala Euclides da Cunha em *Os sertões* sobre o surgimento do homem nordestino. Em seguida, ele nos mostra esse homem na vida prática e nos revela um de seus momentos de maior heroísmo, a Guerra de Canudos. Antes disso, porém, nos dá um retrato do líder espiritual dessa rebelião, Antônio Conselheiro. É mostrado como filho de uma família abastada que sofre revezes políticos e financeiros. Essa situação ruim fez Conselheiro descobrir o caminho de Deus e a pregação como poderosas armas contra os inimigos. Assim sua vida passou a ser caminhar pelo interior do Nordeste, pregando a palavra de Deus, criticando os costumes e a jovem República brasileira. Assim, diante do desespero da seca, das injustiças sociais ou da mais pura fé em sua doutrinas, acumulava seguidores por onde passava.

Toda essa seqüência proposta pelo texto sobre o Conselheiro era desenvolvida pelo espetáculo. Sua vida era contada, de uma forma um tanto documental, sem que aparecesse

uma discussão mais profunda sobre sua origem. Tratava-se de um dos momentos em que as imagens deixavam de ser grandiosas e passavam a ser mais próximas do cotidiano. A história da família Maciel (a família do Conselheiro) não acontecia em meio ao público, mas diante dele. Havia, na verdade, até um certo didatismo na explicações dos fatos que geraram o Conselheiro, sem, no entanto, criar qualquer tipo de crítica em relação a eles.

O espetáculo do Oficina trabalhava diretamente com essas imagens, recriadas a partir de uma visão teatral própria: colocava as cenas principais no meio da passarela central, mas, na verdade, ocupava os mais diferente e surpreendentes espaços do teatro. Tudo isso em meio a uma profunda entrega dos atores a seu trabalho, marcado em vários momentos por cenas de nudez e sexo, já que esse é um dos principais signos do surgimento das raças.

Pode-se afirmar que o verdadeiro artista está sempre disposto a qualquer sacrifício para atingir um momento de criatividade. O artista medíocre prefere não correr riscos, e por isso é convencional. Tudo que é convencional, tudo que é medíocre, está relacionado a este medo. O ator convencional põe um laque em seu trabalho, e lacrar é um ato defensivo. Quem se protege “constrói” e “lacra”. Quem quer se abrir tem que destruir as paredes.¹⁰

10 Brook, op. cit., p. 21.

Foi esse signo que o espetáculo elegeu como elemento básico para criar, dramaticamente, o aparecimento do homem nordestino. São imagens de pessoas despidas, gerando pessoas despidas, sem transformar a nudez em erotismo superficial. Assim, plasticamente, as cenas de sexo e nascimento eram apresentadas de uma forma crua e impactante, transformadas em poderosas imagens teatrais com os atores despídos.

Pôr “a nu” é como pôr “à morte” o desejo. Mesmo o corpo considerado como mais feio é tomado por uma estranha beleza no momento em que se desnuda, pois toda intensidade do desejo é então concluída nesse instante estético em que aquele que olha se avalia pela perda de seu próprio poder na *mise en scène* do olhar.¹¹

11 Jeudy, op. cit., p. 71.

O erotismo, que está no princípio da vida, é parte fundamental em tudo o que se refere ao ser humano. Entretanto, esse erotismo em *Os sertões* também pode ser encarado como uma linguagem escolhida para recriar momentos da história de uma perspectiva mais humanizada. Assim, o espetáculo trabalhou com todas as misturas raciais relatadas pelo escritor de *Os Sertões*, sem, no entanto, perder seu foco principal, a criação de um teatro vivo.

A luta I e II

A preparação da primeira expedição militar contra Canudos aparecia em destaque no início do espetáculo *A luta I*. Em contraste com isso apresentava a vida em Canudos e sua preparação contra o ataque iminente. Assim surgia um *rap* dos vaqueiros, um outro

rap funk dos guerrilheiros, prontos para a luta, duelando com as palavras. Em seguida, acontecia o confronto. O Exército, atacado por guerrilheiros emboscados ou por exímios atiradores, que acertavam seus oficiais, mesmo apoiado por canhões, começava a perder a batalha. Aconteciam, então, belos momentos de combates corpo a corpo, com os facões chocando-se no ar, enquanto o Exército, derrotado, realizava uma desesperada retirada.

Em *A luta II*, o grande assunto da guerra já havia chegado à cidade, e o povo, na Rua do Ouvidor, era convocado para a luta. O espetáculo então passava a relacionar, mais uma vez, a luta de Canudos e a luta do Teatro Oficina, ambos reagindo contra a prepotência armada e o poder financeiro. Em seguida, a luta explodia em todos os lugares, com as expedições militares atacando Canudos e os sertanejos defendendo-se bravamente. Inúmeras situações de luta e as forças que buscavam destruir Canudos eram mostradas na narrativa teatral. Finalmente, fragilizada por completo e quase deserta, a cidade, que jamais se entregou caía, sendo completamente destruída pelos canhões da República.

Euclides da Cunha nos mostra o homem sertanejo seguindo os caminhos que a vida lhe proporciona. Um deles está na revolta, na atitude contra a força opressiva dos donos da miséria. Sem trabalho melhor para ganhar a vida, vira jagunço, colocando suas armas a serviço de quem quiser pagar por elas. Além dos jagunços, ele discute também o papel do vaqueiro e do bandeirante. Entretanto, é no guerreiro que a narrativa mais se vai fixar, descrevendo a luta entre soldados e jagunços na Guerra de Canudos.

O assalto seria iniciado por duas brigadas, a 3ª e 6ª, dos coronéis Dantas Barreto e João César Sampaio, a primeira endurecida por três meses de contínuos recontros e a última, recém-vinda, de combatentes que ansiavam a medir-se com os jagunços. Aquela deixou, então, a sua antiga posição na linha negra, sendo substituída por três batalhões, 9º, 22º e 34º, e contra marchando para a direita, seguiu rumo à Fazenda Velha, de onde juntamente com a outra, formada dos 29º, 39º e 4º batalhões, se moveu até estacionar à retaguarda e flancos da igreja nova, objetivo central do acometimento. Completariam este movimento primordial outros, secundários e supletivos: no momento da carga, o 26º de linha, o 5º da Bahia e a ala direita do batalhão de São Paulo, tomariam rapidamente posições junto à barranca esquerda do Vaza-Barris, à ourela da praça, onde se conservariam até nova ordem. À sua retaguarda se estenderiam em apoio os dois corpos do Pará, prontos a substituírem-nos ou a reforçarem-nos, segundo as eventualidades do combate. De sorte que este, iniciado à retaguarda e aos flancos da igreja, iria, a pouco e pouco, deslocando-se para a linha de baionetas que se cosia à barranca lateral do rio, na face sul da praça. Era, como se vê, um arrochar vigoroso — em que colaborariam os demais corpos guarnecendo as posições recém-conquistadas e o acampamento. Interviriam na ação à medida

das circunstâncias, ou quando tombassem diante das trincheiras e das barrancas as chusmas de inimigos repulsados.¹²

12 Cunha, op. cit., p. 347.

Continuando com seu estilo narrativo, em que faz uma afirmação e, em seguida, nega essa afirmação, tudo através de um jogo dialético, Euclides da Cunha nos mostra o outro lado da guerra. Os sertanejos mal vestidos, mal alimentados e quase desarmados, conseguem vencer as poderosas forças militares.

E foi uma debandada. Oitocentos homens desapareciam em fuga, abandonando as espingardas; arriando as padiolas, em que se estorciam feridos; jogando fora as peças de equipamento; desarmando-se; desaperçando os cinturões, para a carreira desafogada; e correndo, correndo ao acaso, correndo em grupos, em bandos erradios, correndo pelas estradas e pelas trilhas que a recortam, correndo para o recesso das caatingas, tontos, apavorados, sem chefes (...) Entre os fardos atirados à beira do caminho ficara, logo ao desencadear-se o pânico – tristíssimo pormenor! – o cadáver do comandante. Não o defenderam. Não houve um breve simulacro de repulsa contra o inimigo, que não viam e adivinhavam no estrídulo dos gritos desafidores e nos estampidos de um tiroteio irregular e escasso, como o de uma caçada. Aos primeiros tiros os batalhões diluíram-se.¹³

13 Id., *ibid.*, p. 210.

No espetáculo, as várias situações de luta armada entre jagunços e o Exército eram criadas pelo Oficina, buscando estabelecer um verdadeiro clima de guerra, trabalhadas em todo o espaço cênico, e não apenas na passarela dos atores, mas também na platéia, espaço do público. Assim, a guerra acontecia à frente, atrás, de um lado e de outro da platéia, deixando-a, literalmente, no centro dos acontecimentos.

Jogos do espaço em *Os Sertões*

Um dos grandes jogos propostos pelo Oficina em sua montagem de *Os sertões* estava diretamente relacionado a sua criação de espaços, em que se desenrolavam as ações teatrais. Era o jogo teatral espalhado por vários espaços, muitas vezes usados em conjunto, que funcionava como uma poderosa força na dinâmica das ações dramáticas. Além disso, criava, constantemente, uma profunda relação com o público. Eram tantos e tão diferentes os espaços trabalhados no jogo do Oficina, que cabe uma pergunta: afinal, o que é o espaço no teatro e qual a sua importância na criação de uma estética? Entre muitas teorias sobre o tema, encontramos o pensamento de Anne Ubersfeld, em *Para ler o teatro*, discutindo a relação entre o signo literário e o signo teatral:

O duplo estatuto do signo cênico – Observamos que essas definições não se aplicam ao signo cênico sem algum tipo de adaptação. Em primeiro lugar, trata-se de não mais “convenções gráficas”, mas de outros



<http://cinecritica.wordpress.com/2006/09/28ossertoos>

14 Ubersfeld, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005, p. 98.

tipos de convenções codificadas; depois, ao contrário da pintura e do cinema, o signo não necessita de um “suporte material”, como a tela ou a película; mas, se assim se pode dizer, o suporte material é o próprio objeto, o próprio espaço. O objeto teatral é um “objeto no mundo”, em princípio idêntico (ou fundamentalmente semelhante) ao objeto do “real” não teatral, do qual é ícone. Trata-se de um objeto situado em um “espaço concreto”, que é o espaço da cena.¹⁴

Havia, portanto, no espetáculo do Oficina um jogo entre os diferentes espaços, uma permanente alternância entre eles. Ora sendo trabalhados separadamente, ora unidos, sem, no entanto, deixar de seguir as palavras de Euclides da Cunha.

15 Cunha, op. cit., p. 24.

O arraial, adiante e embaixo, erigia-se no mesmo solo perturbado. Mas vistos daquele ponto, de permeio a distância suavizando-lhes as encostas e aplainando-os — todos os serrotes breves e inúmeros, projetando-se em plano inferior e estendendo-se, uniformes, pelos quadrantes, davam-lhe a ilusão de uma planície ondulante e grande. Em roda uma elipse majestosa de montanhas...¹⁵

O espaço físico de todos os espetáculos que fizeram parte de *Os sertões* era sempre o mesmo. Tratava-se de uma passarela, entre duas arquibancadas, semelhante ao Sambódromo do Rio de Janeiro. O espaço da passarela, bem como os espaços no alto da arquibancada, eram destinados ao trabalho dos atores. O público tinha seu espaço nas duas arquibancadas que ladeavam a passarela. Durante todo o espetáculo o espaço da passarela era usado tanto como um lugar para desfiles (militares, por exemplo), como espaço dramático de criação das cenas e como um espaço ritual que unia o público e a platéia numa só ação.

As passarelas no alto, em volta do público, principalmente as duas que ficavam nas extremidades, eram constantemente ocupadas pela encenação de momentos dramáticos ou alegóricos (a representação da República, por exemplo). Finalmente um outro espaço era utilizado em várias cenas, o poço, com diversas descidas ao longo da passarela, criando espaços subterrâneos.

Jazia num dos casebres anexos à latada, e foi encontrado graças à indicação de um prisioneiro. Removida breve camada de terra, apareceu no triste sudário de um lençol imundo, em que mãos piedosas haviam disparzido algumas flores murchas, e repousando sobre uma esteira velha, de tábua, o corpo do “famigerado e bárbaro” agitador.¹⁶

16 Id., *ibid.*, p. 230.

Durante todo o espetáculo, câmeras de vídeo eram utilizadas, gravando a ação dramática, o público ou, em detalhe, os atores. Todas essas imagens eram projetadas em dois grandes telões, localizados no centro das duas arquibancadas, contando com outros dois provisórios, que surgiam nas extremidades da passarela central. Além dessas gravações, víamos também imagens históricas da Guerra de Canudos. O espaço do cinema, assim, penetrava o espaço do teatro e passava a fazer parte dele. À multiplicidade de espaços físicos que o espetáculo utilizava somava-se o espaço das imagens projetadas. Criava um desafio permanente na mente do espectador, que agora podia ver imagens em todos os espaços do teatro e, além disso, os detalhes cinematográficos dessas imagens. Todo esse jogo de espaços contribuía para criar no público a sensação de estar participando da obra de arte, que se estava criando naquele momento. O jogo dos espaços, portanto, criava um tal jogo com o espectador, que ele passava a sentir-se, como os atores, também um jogador do jogo do teatro. Em muitos momentos era usado o poço, como na encenação do seguinte texto:

Estava hediondo. Envolto no velho hábito azul de brim americano, mãos cruzadas ao peito, rosto tumefacto e esqualido, olhos fundos cheios de terra – mal o reconheceram os que mais de perto o haviam tratado durante a vida. Desenterraram-no cuidadosamente. Dádiva preciosa – Único prêmio, únicos despojos opimos de tal guerra! – faziam-se mister os máximos resguardos para que se não desarticulasse ou deformasse, reduzindo-se a uma masa angulhenta de tecidos decompostos.¹⁷

17 Idem.

O espetáculo, então, acontecia numa multiplicidade de espaços, em que, muitas vezes, vários eram usados ao mesmo tempo. Tudo isso à frente, atrás, de um lado e do outro dos espectadores. Essa configuração de espaços nos sugeria, de imediato uma divisão entre o palco e a platéia. Essa divisão, de fato, acontecia no espetáculo. Entretanto, uma surpresa aguardava a platéia. Seu lugar, antes protegido na semi-obscuridade, passava a ser constantemente invadido pelos atores. Subiam, desciam, pulavam e sentavam-se na platéia,

muitas vezes, sobre a platéia. Essa transgressão espacial criava uma nova relação entre as duas partes que queriam encontrar-se. Assim, em diversos momentos, graças a esse jogo de alternâncias espaciais, o público sentia-se no meio da ação dramática, no centro da Guerra de Canudos. Por outro lado, nada disso era feito com calma e tranqüilidade, mas num clima de guerra e, muitas vezes, de perigo (facções, manejados pelos atores, por exemplo). Assim também o encontro do cadáver de Conselheiro, que, retratado por Euclides da Cunha, foi criativamente recriado pelo Oficina, usando o espaço do fosso do teatro e auxiliando a visão do público com suas projeções.

Fotografaram-no depois. E lavrou-se uma ata rigorosa firmando a sua identidade: importava que o país se convencesse bem de que estava afinal extinto aquele terrível antagonista. Restituíram-no à cova. Pensaram, porém, depois, em guardar a sua cabeça tantas vezes maldita – e como fora malbaratar o tempo exumando-o de novo, uma faca jeitosamente brandida, naquela mesma atitude, cortou-lha; e a face horrenda, empastada de escaras e de sânie, apareceu ainda uma vez ante aqueles triunfadores (...) Trouxeram depois para o litoral, onde deliravam multidões em festa, aquele crânio. Que a ciência dissesse a última palavra. Ali estavam, no relevo de circunvoluções expressivas, as linhas essenciais do crime e da loucura...¹⁸

18 Idem.

O criativo uso da multiplicidade de espaços era uma das forças desse espetáculo. Os espaços dramáticos eram criados a partir de elementos essenciais, nunca utilizando decorações com o mero objetivo de marcar um ambiente. Pelo contrário, o espetáculo trabalhava muito com espaços vazios, criando sua caracterização a partir da indumentária e da atuação dos personagens. Assim, surgiam a todo momento os mais diversos espaços usados na narrativa teatral: a caatinga, as serras, a cidade, Canudos, o espaço das autoridades da República, etc. O jogo desses espaços nos levava para o centro da obra de Euclides da Cunha. Não tínhamos uma linearidade na apresentação desses espaços, mas tínhamos seu surgimento, de acordo com as necessidades do jogo. Assim esse jogo tornava-se cada vez mais envolvente, à que medida atraía uma multiplicidade de atenção do espectador, participando visualmente de vários espaços ao mesmo tempo. Isso se transformava, afinal, numa maneira de ler o espetáculo e mergulhar nos jogos que ele estava propondo.

Jogos do tempo em *Os Sertões*

Outro grande jogo proposto pela criação do espetáculo *Os sertões* do Oficina era o jogo do tempo. O tempo dramático do espetáculo surgia no ponto exato do cruzamento de vários tempos. Havia, em primeiro lugar, um tempo cronológico, em que o espetáculo conduz o público no jogo dos tempos. Em seguida, podíamos pensar no tempo dramático das ações teatrais, feito de fragmento, relacionando sempre o passado e o presente. Finalmente, os tempos das cenas e das ações teatrais. Também podíamos acrescentar a isso as várias épocas que faziam parte do espetáculo. Essas épocas seguiam do presente ao século

XIX, num caminho de idas e vindas, fazendo do tempo o jogo e não uma certeza. Era exatamente a partir desse jogo que o tempo presente se relacionava no espetáculo com tempo passado, a época de Canudos. O massacre dos sertanejos em Canudos era repetido na favela da atualidade.

Os significantes temporais – O problema fundamental do tempo no teatro é que ele se situa no “aqui-agora” que é aqui-agora da representação e que é, também, o presente do espectador: o teatro é o que por natureza nega a presença do passado e do futuro. A escritura teatral é uma “escritura no presente”. Tudo o que será signo do tempo está, portanto, por natureza, contido numa relação com o presente. O significativo do tempo no teatro é marcado tanto pela denegação quanto pelos outros significantes do teatro (...) O problema dos significantes do tempo é que designam um referente necessariamente extracênico: a dificuldade do tempo no teatro é que não podemos denominá-lo (...) “referente”, não podemos “mostrá-lo; situa-se por natureza fora da “mimesis”.¹⁹

19 Ubersfeld, op. cit., p. 132.

A seqüência dos cinco espetáculos que faziam parte da saga teatral *Os sertões* do Oficina começava discutindo a história do sertanejo, seguindo Euclides da Cunha, desde a origem das raças. Depois dessas primeiras imagens, o espetáculo passeava por diversas épocas. Assim, mostrava os sertanejos na luta de Canudos, o poder governamental da época, além de Conselheiro e seus seguidores.

O traje regional é simultaneamente um objeto e um signo ou, mais exatamente, o portador de uma estrutura de signos. Atesta a relação de pertinência com uma classe, nacionalidade, fé religiosa etc., indica a situação econômica de quem o usa, sua idade, e assim por diante. Da mesma forma, uma casa não é apenas uma coisa, mas também o signo da nacionalidade, da condição econômica, da fé religiosa de seu proprietário.²⁰

20 Bogatyrev, Piotr. Os signos do teatro. In *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 71.

Todos os momentos da história de Canudos nos eram revelados através de sucessivos jogos, em que as mais diversas épocas eram discutidas, em sucessivas cenas soltas. Entretanto, não havia a preocupação de criar seqüências de significados lógicos, mas de significantes teatrais que levassem o público a criar seus próprios pensamentos sobre a história narrada.

E quando a vanguarda lhe atingiu o meio, estourou uma descarga de meia dúzia de tiros. Era afinal o inimigo. Algum piquete de sobre-ronda à expedição, ou ali aguardando-a, que aproveitara a conformação favorável do terreno para um ataque instantâneo, ferindo-a de soslaio, e

furtando-se a seguro pelas passagens cobertas das ribanceiras do rio. Mas atirara com firmeza: abatera, mortalmente ferido, um dos subalternos da companhia de atiradores, o alferes Poly, além de seis a sete soldados. Descarregara as armas e fugira a tempo de escapar à réplica, que foi pronta.²¹

O tempo cronológico era constantemente misturado ao tempo cinematográfico, já que aconteciam muitas projeções de documentários ou fotografias da Guerra de Canudos. Além disso, havia um permanente jogo entre o tempo real e o tempo cinematográfico, uma vez que o espetáculo era permanentemente gravado em vídeo e projetado nos telões. Esse jogo levava o espectador a envolver-se com os mais diversos tempos, novamente, como um participante da ação e não apenas como um mero coadjuvante.

O grande número de situações narradas no espetáculo fazia com que seu tempo físico parecesse excessivamente longo. Muitas vezes chegava a cansar o espectador, mas, em seguida, as imagens teatrais eram tão cheias de vida, que uma nova energia despertava o espectador cansado. Graças à linguagem da encenação esse tempo físico funcionava como um jogo. Nesse jogo, o espectador, além de sua própria função, assistir ao espetáculo, era levado a outra, ou seja, participar do espetáculo com a função de coro. Todo esse jogo era favorecido pelo texto claro e profundo de Euclides da Cunha.

O comandante-em-chefe abraçou, num lance de alegria sincera, o oficial feliz que dera aquele repelão valente no antagonista, e considerou auspicioso o encontro. Era quase para lastimar tanto aparelho bélico, tanta gente, tão luxuosa encenação em campanha destinada a liquidar-se com meia dúzia de disparos. As armas dos jagunços eram ridículas. Como despojo, os soldados encontraram uma espingarda pica-pau, leve e de cano finíssimo, sobre a barranca. Estava carregada. O coronel César, mesmo a cavalo, disparou-a para o ar. Um tiro insignificante, de matar passarinho. “Esta gente está desarmada...”, disse tranquilamente.²²

Os mais diversos momentos da saga de Canudos eram transformados em imagens teatrais altamente eficientes dramaticamente. O espetáculo fazia um grande jogo com os tempos dramáticos, misturando diferentes épocas e diferentes momentos da narrativa teatral. Muitas vezes funcionava como uma parábola ou uma comparação, quando, por exemplo, o tempo da Guerra de Canudos era relacionado ao tempo da guerra de Hitler. Da mesma maneira a época de Canudos era relacionada à época atual, como se o tempo fosse cíclico, quando se tratava de um dominação do homem sobre outro. As constantes mudanças entre passado e presente acabavam levando o espectador a acompanhar os acontecimentos do passado como se fossem coisas do presente.



Jogos das ações em *Os Sertões*

Em meio a saltos e correrias acontecia uma súbita mudança de ritmo. Então o espectador se deparava com ações dramáticas construídas como jogos, em que tudo funcionava como parte de uma ampla narrativa. Assim, surgiam, inesperadamente, novos espaços, no alto, no meio ou no alçapão, definidos pela luz, revelando ações dramáticas plenas de teatralidade e nos mostrando tudo o que era importante no livro.

<http://cinecritica.wordpress.com/2006/09/28ossertoes>

Vinham de todos os pontos, carregando os haveres todos; e, transpostas as últimas voltas do caminho, quando divisavam o campanário humilde da antiga capela, caíam genuflexos sobre o chão aspérrimo. Estava atingido o termo da romagem. Estavam salvos da pavorosa hecatombe, que vaticinavam as profecias do evangelizador. Passavam, afinal, à terra da promessa – Canã sagrada, que o Bom Jesus isolara do resto do mundo por uma cintura de serras.²³

23 Cunha, op. cit., p. 116.

As ações dramáticas eram mostradas em *Os Sertões* como parte de um grande jogo. Representavam cenas da história, de Canudos ou da humanidade. Entretanto, fossem de Canudos, fossem da atualidade, as ações dramáticas eram sempre trabalhadas como jogos.

O discurso do ator no palco é um sistema de signos bastante complexo; veicula quase todos os signos do discurso poético e, além do mais, faz parte da ação dramática (...) Todos esses signos são utilizados pelo dramaturgo e pelo ator como meio de exprimir as relações de pertinência social ou nacional da personagem representada.²⁴

24 Bogatyrev, op. cit., p. 75.

Todas as situações da montagem eram criadas de uma maneira não realista, porém sempre verossímil. Buscavam, sobretudo, criar climas dramáticos, abrindo o espaço para o surgimento de um teatro vigoroso e profundamente humano. No entanto, essa força dramática não tinha a intenção apenas de emocionar, mas de levar o espectador a perceber os lados mais ocultos daquela história.

Dito de outro modo, o que a representação teatral exprime, sua mensagem própria, não é tanto o discurso das personagens, mas as condições de exercício desse discurso (...) Todas as camadas textuais (didascálias + elementos didascálias no diálogo) que definem uma situação de comunicação das personagens, determinando as condições de enunciação de seus discursos (...) É a condição de enunciação do discurso que constitui a mensagem e inscreve-se, pois, no discurso global do objeto-teatro endereçado ao espectador.²⁵

25 Ubersfeld, op. cit., p. 161.

O jogo entre cinema e teatro que percorria todos os espaços da montagem do Oficina mostrava de diferentes ângulos novos e inesperados aspectos das cenas, recriando sempre com extrema liberdade aquilo que Euclides da Cunha havia falado no livro. Assim, em todos os momentos do espetáculo, a ação dramática era, imediatamente, transformada em ação cinematográfica.

A luta, que viera perdendo dia a dia o caráter militar, degenerou, ao cabo, inteiramente. Foram-se os últimos traços de um formalismo inútil: deliberações de comando, movimentos combinados, distribuições de forças, os mesmos toques de cornetas, e por fim a própria hierarquia, já materialmente extinta num exército sem distintivos e sem fardas. Sabia-se de uma coisa única: os jagunços não poderiam resistir por muitas horas. Alguns soldados se haviam abeirado do último reduto e colhido de um lance a situação dos adversários. Era incrível: numa cava quadrangular, de pouco mais de metro de fundo, ao lado da igreja nova, uns vinte lutadores, esfomeados e rotos, medonhos de ver-se, predispunham-se a um suicídio formidável. Chamou-se aquilo o "hospital de sangue" dos jagunços. Era um túmulo. De feito, lá estavam, em maior número, os mortos, alguns de muitos dias já, enfileirados ao longo das quatro bordas da escavação e formando o quadrado assombroso dentro do qual uma dúzia de moribundos, vidas concentradas na última contração dos dedos nos gatilhos das espingardas, combatiam contra um exército. E lutavam com relativa vantagem ainda. Pelo menos fizeram parar os adversários. Destes os que mais se aproximaram lá ficaram, aumentando a trincheira sinistra de corpos esmigalhados e sangrentos.²⁶

26 Cunha, op. cit., p. 359.

As duas linguagens então se uniam no espetáculo, formando um duplo a cada momento: era teatro e era cinema. Por outro lado, também era cinema e teatro ao mesmo tempo. Esse permanente jogo fazia com que o espectador deixasse de pensar no cinema ou no teatro e participasse do espetáculo como que fazendo parte de um grande ritual, de uma grande cerimônia coletiva.

Viam-se, salpintando o acervo de cadáveres andrajosos dos jagunços, listras vermelhas de fardas, e entre elas as divisas do sargento-ajudante do 39º, que lá entrara, baqueando logo. Outros tiveram igual destino. Tinham a ilusão do último recontro feliz e fácil: romperem pelos últimos casebres envolventes, caindo de chofre sobre os titãs combalidos, fulminando-os, esmagando-os... Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a história, resistiu até ao esgotamento completo. Expugnado palmo a palmo, na precisão integral do termo, caiu no dia 5, ao entardecer, quando caíram os seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados.²⁷

27 Idem.

A multiplicidade das ações, quase um bombardeio de umas sobre as outras, ou, em dados momentos, uma calma quase zen na condução das ações envolvia completamente o espectador em seu jogo. Na verdade, não havia muito tempo para pensar entre uma ação e outra. Isso ocorria por um motivo muito simples: uma ação não era sucedida por outra, mas por uma multiplicidade de ações, acontecendo nos mais diferentes espaços cênicos disponíveis. Assim, o público saltava de uma sensação para outras, de uma emoção para outras, de um pensamento para outros, constantemente. Esse jogo das ações dramáticas fazia com que o público se sentisse no centro do teatro, participando da grande cerimônia na narrativa teatral da Guerra de Canudos.

A representação de momentos da história da República, bem como da Guerra de Canudos misturavam-se a outros momentos da história. Entre estas encontramos momentos em que são lembrados, pelos mais diversos motivos, Hitler, madre Teresa de Calcutá, o papa, Sílvio Santos, etc. Assim, no jogo se suas ações, o espetáculo nos mostrava a equivalência entre ações do passado e atitudes do presente. Sobretudo as atitudes revestidas de intolerância e de um poder que esmaga os outros. Todas as ações tramadas e executadas contra Canudos eram comparadas pelo espetáculo às ações realizadas contra as minorias que não detêm o poder.

Assim, a multiplicidade de ações acabava levando o espectador, num grande jogo que misturava o passado e o presente, a sentir-se sempre perto ou mesmo dentro dos acontecimentos mostrados. O espetáculo, assim, seguia de perto a seqüência traçada por Euclides da Cunha em *Os sertões*, trabalhando os mais diversos signos do teatro de uma maneira profundamente viva.

Conclusão

Criado a partir da relação entre os jogos dos espaços, dos tempos e das ações, *Os sertões* se constitui na síntese de todos esses jogos. É, exatamente, através do caminho do jogo que o espetáculo estabelece uma relação clara e verdadeira com a platéia: estamos aqui para jogar teatro. Todos buscamos juntos a criação da magia. E, poder alcançá-la é a nossa vitória nesse jogo. Assim, a partir do momento em que o invisível se revela a nossa frente, a essência do teatro é desvelada. Depois de instaurado esse jogo, nos deixamos conduzir pelos mais diversos caminhos, indo da Antigüidade à Modernidade, com uma outra visão das coisas. Nada é separado, mas tudo é parte de um conjunto: o massacre de Canudos e o massacre da favela moderna são um apenas. O Oficina é um grito contra nossa imobilidade diante das coisas. Precisamos refazer Canudos, refazer a favela e recriar as relações humanas não mais a partir do poder, mas sobretudo do debate e da discussão democrática.

Referências bibliográficas

- BOGATYREV, Piotr. Os signos do teatro. In *Semiologia do teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1988.
- BROOK, Peter. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- CUNHA, Euclides. *Os Sertões*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2002.
- DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Editora Hucitec, 2003.
- HUIZINGA. *Homo ludens*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.
- JEUDY, Henry-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2002.
- SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.

Iremar Maciel de Brito é doutor em Letras pela UFF. Diretor teatral, formado pela UNIRIO. Professor adjunto do Departamento de Interpretação da Escola de Teatro da UNIRIO. Romancista e autor teatral. / iremar@globo.com