



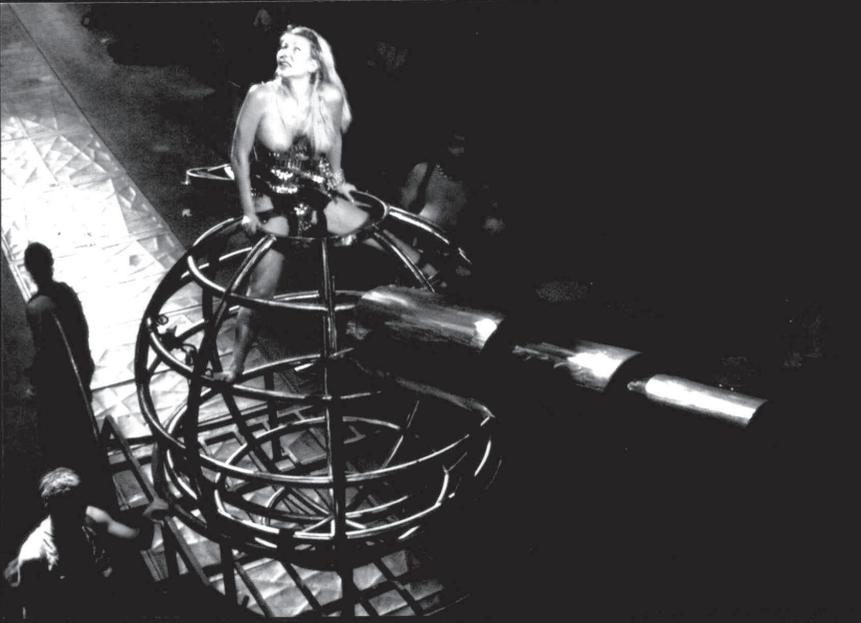
Os sertões como máquina de guerra: dramaturgia e animação do espaço e dos materiais¹

José Da Costa

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO



¹ Agradeço a Osvaldo Gabrieli, a quem dedico este ensaio, por todas as informações gentilmente fornecidas sobre aspectos de seu trabalho em *Os sertões* e, ainda, pelas fotografias enviadas para publicação.



PÁGINA 118: Espetáculo *Os Sertões* (2005). Cena de Luta II (foto acima) e Cena de Luta I (foto abaixo). Teatro Oficina Uzyna Uzona. Direção de José Celso Martinez Corrêa. Foto de Osvaldo Gabrieli. (Apresentação no Teatro Volksbühne – Berlim).

PÁGINA 119: (acima) Espetáculo *Os Sertões* (2006 - 2007). Cena de Luta II - IV Expedição. Teatro Oficina Uzyna Uzona. Direção de José Celso Martinez Corrêa. Foto de Osvaldo Gabrieli. (abaixo) Espetáculo *Os Sertões* (2003). Cena de Homem II - A Criação de Canudos. Teatro Oficina Uzyna Uzona. Direção de José Celso Martinez Corrêa. Foto de Osvaldo Gabrieli.



Resumo: O artigo examina a construção dramática e cênica do ciclo *Os sertões*, dirigido por José Celso Martinez Corrêa e realizado no Teatro Oficina a partir do livro de Euclides da Cunha. A abordagem dá especial atenção ao trabalho do Cenógrafo e Diretor de Arte Osvaldo Gabrieli, examinando os materiais utilizados na cena e as formas de usá-los, em associação com a arquitetura do teatro e com os modos coletivos de atuação.

Palavras-chaves: Teatro contemporâneo; Teatro Oficina; Osvaldo Gabrieli.

Abstract: The article examines the dramatic construction and stage direction of the *Os sertões* cycle directed by José Celso Martinez Corrêa, leader of the company Teatro Oficina based on an adaptation of the novel by Euclides da Cunha. Special attention is given to the work of scenographer and art director Osvaldo Gabrieli, examining the materials used in the scene, the way they were used and their relation to the architecture of the theatre and the collective modes of acting.

Keywords: Contemporary theatre; Teatro Oficina; Osvaldo Gabrieli.

Em seu livro *Os sertões*, Euclides da Cunha se dedica, no final da sessão III do capítulo *A luta*, a analisar um princípio que anima a vegetação sertaneja conhecida como caatingas. Esse princípio é o que dota as caatingas de subjetividade. Elas tomam partido nos enfrentamentos entre os soldados do Exército Nacional republicano e os sertanejos pobres seguidores do líder religioso popular Antônio Conselheiro. No trecho que recebe o título *A guerra das caatingas*, o autor afirma que essas últimas

“(...) são um aliado incorruptível do sertanejo em revolta. Entram também de certo modo na luta. Armam-se para o combate; agridem. Trançam-se, impenetráveis, ante o forasteiro, mas abrem-se em trilhas multívias, para o matuto que ali nasceu e cresceu” (CUNHA, 2001: 357).

Nesse instante de seu extenso relato, o escritor está tratando do avanço da segunda expedição, que integra um conjunto de mais três, organizadas as quatro, sucessivamente, contra o Arraial de Canudos, sede do agrupamento populacional que ali se estabelece sob o comando de Conselheiro no final do século XIX e que é visto como capaz de desestabilizar o governo republicano, em prol de um suposto projeto articulado de restauração da monarquia. Lembre-se que o conjunto de ataques a Canudos se dá entre os anos de 1896 e 1897, menos de uma década após a Proclamação da República, em 1889. Cada uma das expedições militares enfrentou, conforme relata Euclides da Cunha em seu livro, uma série muito variada de dificuldades, em boa medida por não levar em conta o grande conhecimento que os sertanejos tinham do ambiente natural em que viviam. Para representar o nível e os efeitos desse conhecimento, o proveito que dele tiram os sertanejos resistentes às tropas do Exército, Euclides, em sua escrita, lança mão, dentre outros, do recurso narrativo que referi acima, pelo qual atribui à vegetação a capacidade de assumir um dos lados no interior da batalha em curso. As caatingas se trançam e se tornam impenetráveis para os soldados, enquanto abrem inúmeras trilhas favoráveis às ágeis evoluções dos guerrilheiros canudenses.

Os espectadores do espetáculo *A luta I*, quarta das cinco peças que compõem o ciclo *Os sertões* do Teatro Oficina (tendo sido exibidas entre os anos de 2002 e 2007, todas dirigidas por José Celso Martinez Corrêa), veem, em certo momento, que os soldados iniciam um deslocamento por terra. Nesse momento, é projetado, sobre os telões dispostos no teatro, vídeo mostrando movimentos de tropas que lembram as do exército nazista na Segunda Guerra Mundial. Essa sequência é logo substituída, no telão, pela imagem de

galhos secos e retorcidos, lembrando a vegetação típica dos sertões áridos do norte e nordeste do país. Simultaneamente, começamos a ver, no palco-pista, mulheres vestidas com uma roupa de malha aderente ao corpo e cuja cor lembra areia ou terra pardacenta. É o mesmo figurino que predomina nos coros dos atores e atrizes durante o primeiro espetáculo do ciclo, *A terra*, no qual se representa fundamentalmente as vegetações, os ambientes, os ventos, os rios e as condições topográficas das regiões áridas conhecidas como sertões. As mulheres, feitas terra árida e caatinga, seguram grandes pedaços de pau, ou melhor, galhos secos e tortuosos. A representação da caatinga se concretiza, assim, tanto nos telões, quanto ao longo do palco-pista ou palco-passarela característico do Teatro Oficina.

Em sua marcha em meio à caatinga, os soldados são surpreendidos por tiros esparsos e regulares, disparados pelos sertanejos. Respondem com uma descarga pesada, utilizando-se de suas armas individuais (espécies de metralhadoras) nas direções de que vêm os tiros persistentes dos revoltosos. A banda de músicos colabora decisivamente, por meio dos sons da percussão, com a materialização das rítmicas diferenciadas de tiros dos revoltosos e de disparos da tropa, como o faz, de resto, acompanhando e ajudando musicalmente a concretizar blocos de sensações consistentes nos diversos episódios, ao longo do desdobramento narrativo do argumento. O grupo das mulheres – segurando os grandes pedaços de pau retorcidos e de cor esbranquiçada, material com o qual as atrizes animam a representação das caatingas no interior do confronto – faz os soldados caírem, se machucarem, rasgando suas fardas, retirando-lhes suas armas e os deixando perdidos e desequilibrados. É assim que se configura em cena a situação coletiva dos combatentes do Exército Nacional, que começam enfrentando as caatingas como se se tratasse de matéria viva, mas passiva, surpreendendo-se, entretanto, com uma espécie de alma bravia e de vontade própria assumidas, conforme a escrita euclidiana, por essa vegetação desprovida, a princípio, de quaisquer sinais de vitalidade ou de exuberância.

Em cena, percebemos agrupamentos específicos e diferen-

ciados: o coro das caatingas, o dos soldados e o dos guerrilheiros sertanejos invisíveis aos militares. Esses últimos não chegam, de fato, a distinguir de onde exatamente agem seus inimigos fatais. Os disciplinados soldados atuam, nas peças do ciclo, segundo lógicas e pressupostos genéricos e apriorísticos. Já os revoltosos, fortemente integrados ao ambiente, respondem aos eventos particulares do contexto que se apresenta. Militares e sertanejos constituem, em seus esforços, o que se pode chamar de agenciamentos maquínicos diferenciados, associados a modos de subjetivação (i.e., de sentir e entender a realidade, de nela agir, de criar alianças etc.) singulares, mas extra-individuais, modos de subjetivação esses caracterizados, no caso dos militares, pela incapacidade de lidar com as circunstâncias locais e com os múltiplos fatores do acaso. Os soldados em seus deslocamentos cênicos configuram, de fato, um modo particular de operação que poderíamos chamar de linear (mais ou menos unívoco e unidirecional), distinguindo-o, assim, do modo de subjetivação rizomático (múltiplo, maleável, não hierárquico, não regularizado, ainda que expressando um programa próprio e imanente de desejo) assumido pelas ações e pelos movimentos coletivos e individuais dos sertanejos, bem como das plantas localizadas nas terras áridas dos sertões e do conjunto de fatores ambientais, de elementos sócio-culturais que integram o móvel sertanejo geral (que é também um móvel de resistência, móvel guerreiro ou guerrilheiro), sempre múltiplo, no interior da guerra que se encena².

Mas nos dois casos, tanto no dos soldados, quanto no dos sertanejos, as diferentes subjetivações se associam, ao longo das peças do ciclo *Os sertões*, com os objetos, as armas, os materiais diferenciados que são manipulados e animados a cada instante por cada um dos grupos. Para ampliar a noção desses grupos para além de conjuntos humanos, poderíamos falar de móveis gerais, como já foi

² Inspiro-me aqui, para tratar dos modos de subjetivação, na reflexão de alguns poucos pensadores. Seguem algumas referências bibliográficas: DELEUZE, GUATARRI: 1966; GUATARRI, ROLNIK: 2008; FOUCAULT: 2005; PELBART:2003.

feito acima em relação ao que foi chamado de móvel sertanejo geral. Da mesma forma, há, então, um móvel militar geral. As subjetivações (modos de acionamento das sensações e da sensibilidade, formas de conhecimento e sentidos de pertencimento) e os agenciamentos (modos distintos de operar as forças e os objetos no mundo, de gerar e gerir impulsos, mudanças, desconfiguração e reconfiguração nos estados anteriores de equilíbrio) são fundamentalmente coletivos (corais) e se organizam em grande medida por meio do uso compartilhado dos materiais (tecidos, tubos, estruturas de ferro, etc.) e dos recursos cenográfico-espaciais dispostos no edifício (janelas, varandas, corredores, galerias, passagem subterrânea, etc.).

É precisamente no ato de manipular os materiais (como, por exemplo, os pedaços tortuosos de pau no caso da Guerra das Caa-tingas), de animá-los e, assim, animarem-se determinadas imagens, representações, sensações, bem como no ato de, por assim dizer, se animar o próprio espaço, por meio da circulação dos objetos, dos elementos cenográfico-esculturais, dos grupos de atores e atrizes (na horizontalidade e na verticalidade do espaço cênico), que os agenciamentos maquínicos coletivos se operam. Quando faço menção à verticalidade e horizontalidade de circulação, estou me referindo aos diversos modos de se deslocarem elementos cenográfico-esculturais e às várias formas de subirem e descerem materiais por meio de mecanismos específicos (estruturas de roldanas, de motores, etc.) ou por meio da manipulação dos atores, tendo em mente ainda o trânsito intenso dos próprios intérpretes escalando, em vários momentos, a estrutura de ferro, galerias com grande agilidade e de alto a baixo. Fundamentalmente, não se trata, nas peças do ciclo, da interação humana e intersubjetiva tradicional do drama, mas da subjetivação produzida no ambiente e por meio do ambiente em que se encontram pessoas, instrumentos musicais, sons, projeções de imagens, materiais manipulados e animados (grandes tecidos, plásticos, tubos, etc.) e dispositivos cenográficos de vários tipos (esculturais, de intervenção arquitetônica, etc.). A dimensão maquínica dos agenciamentos se refere, então, em grande medida,

aos diferentes móveis específicos (objetos, materiais, atores e atrizes; bem como desejos, impulsos e convicções particulares associados aos diferentes episódios da narrativa). Se os móveis gerais dizem respeito a traços mais amplos de natureza ou de qualidade, traços definidores de grandes campos: o campo estatal-militar e o campo guerreiro-sertanejo, os móveis específicos têm função e circunscrição mais definida e pontual no enredo das peças. Além dessas duas categorias do que estou chamando, permitindo-me certa liberdade vocabular, de móveis para falar de tudo o que se move fisicamente e no âmbito sensível-espiritual (das subjetivações e do desejo), a dimensão maquínica dos agenciamentos se refere também aos diversos tipos de movimento propriamente ditos (a cada vez simultaneamente físicos e espirituais, objetivos e imaginários, materiais e sensíveis, concretos e virtuais) e de trajetória efetiva (mais ou menos linear ou multi-direcionado) que os vários móveis específicos desenham no espaço e no tempo do evento teatral, no qual os espectadores se inserem como observadores-participantes que afetam e são afetados a cada instante.

O ciclo de peças do Teatro Oficina realizadas a partir de *Os sertões* contou com uma equipe muito numerosa e com colaboradores diferentes para cada uma das áreas da criação (música, vídeo, dramaturgia, figurinos, cenografia, etc.), nos diferentes espetáculos. Neste artigo, estou interessado especialmente em destacar a colaboração que Osvaldo Gabrieli fornece como diretor de arte e como cenógrafo dos três espetáculos finais (*O homem II, A luta I e A luta II*) do ciclo euclidiano do Oficina. É, portanto, em razão do foco priorizado neste texto, que os meus exemplos de cenas são extraídos especificamente das três últimas peças do ciclo. É nelas que busco e recorto certos materiais cênicos e formas de utilizá-los, certos objetos esculturais, determinados dispositivos cenográficos mais ou menos complexos. É no interior dos mesmos espetáculos que seleciono formas de utilização do edifício teatral que testemunham determinadas intervenções arquitetônicas realizadas pelo cenógrafo.

No trabalho radical e multifacetado de Osvaldo Gabrieli, bus-

co os elementos que me permitam compreender todo o programa criativo de *Os sertões* como uma máquina de guerra e como um conjunto de agenciamentos maquínicos, envolvendo modos distintos de subjetivação. Penso, de fato, que a colaboração de Gabrieli a partir de certo momento do processo de criação do ciclo, com a construção dos espetáculos finais e com a retomada (remontagem) dos trabalhos criados antes da inserção do cenógrafo, penso, repito, que essa colaboração foi crucial no aprofundamento do agenciamento múltiplo e extra-humano que José Celso Martinez Corrêa e sua equipe do teatro Oficina quiseram operar como princípio nuclear de ativação criadora no projeto *Os sertões*.

A atenção que dou à manipulação dos diferentes materiais e elementos de cena – objetos portáteis; aparatos móveis de pequeno porte; esculturas também móveis, mas de escala mais avantajada, de maior peso e complexidade estrutural ou funcional –, isto é, a atenção dada a essa manipulação dos elementos e dos materiais, entendida como animação de formas é decorrente, em primeiro lugar, do modo específico pelo qual percebo o ciclo *Os sertões*: como experiência fundamental com e dos materiais, como experimentação sensível no e do espaço. Penso, de fato, que não é possível entender a construção dramaturgica do ciclo separadamente da espessura do espaço e da experiência que nele se dá.

Além da dimensão construtiva, de caráter material, que a criação dramaturgica assume no projeto do ciclo, o sentido de animação de objetos, de animação de materiais e do próprio espaço, em conjunção com a criação dramaturgica, é destacado aqui também em decorrência de outro aspecto. Sendo Osvaldo Gabrieli, como criador teatral, alguém fortemente ligado ao que se chama de teatro de bonecos ou de teatro de formas animadas, em uma vertente contemporânea e experimental dessa prática, como a trabalhada em seu Grupo XPTO, sediado na cidade de São Paulo, é perceptível que muitos dos procedimentos do campo do teatro de animação foram tomados de empréstimo e forneceram algumas das estruturas criativas fundamentais para o projeto de teatralização

de *Os sertões*. Projeto esse que é vivido como máquina de guerra³, como dispositivo complexo e intensivo de invenção, de produção de singularidade, de promoção de diferença, de resistência à homogeneização colonizadora da sensibilidade. É esse projeto cultural amplo que é acionado por meio da complexa estrutura teatral do ciclo *Os sertões* do Teatro Oficina.

Ao insistir aqui em expressões como “agenciamentos maquínicos e coletivos” tenho uma inspiração direta em Deleuze e Guatarri, que diferenciam os exércitos daquilo que chamam de máquinas de guerra. Os primeiros são vistos como instrumentos do aparelho de Estado. Diferentemente, a máquina de guerra é associada pelos autores aos bandos nômades, às alianças momentâneas e externas ao cálculo estatal de constituição e de manutenção de órgãos permanentes de poder. A máquina de guerra está ligada aos modos de produção de singularidades, à diferenciação permanente, ao movimento ininterrupto, à passagem, isto é, ao devir. Já os aparelhos de Estado (e, dentro desses aparelhos, os seus vários órgãos, como os exércitos, mas também, poderíamos acrescentar, a escola, a instituição religiosa, o aparelho judiciário, os partidos políticos, as instituições de cultura, de arte e de lazer, etc.) estabelecem a ordem, a homogeneidade, a regularidade, a fixação de padrões e de lugares para as pessoas e para os objetos. Os aparelhos de Estado colonizam os corpos, enquanto os guerreiros das máquinas de guerra desconhecem as regras que buscam capturá-los em organizações fixas (DELEUZE, GUATARRI: 1966).

Em *A luta I*, há uma cena, anterior à da guerra das caatingas, na qual os atores e atrizes portam grandes galhos repletos de folhagens de diversos tipos. Grande parte desses galhos carregados de folhas é distribuída para os espectadores. A cena teatraliza a situação em que os soldados da Primeira Expedição contra Canudos foram surpre-

³ Devo a Gabrieli ter-me lembrado o quanto a noção de máquina de guerra foi usada pelo diretor José Celso Martinez Corrêa como importante fator de estímulo à equipe, durante o processo criativo de *Os sertões*.

endidos, à noite, enquanto dormiam, pela chegada dos guerreiros canadenses. As folhas e galhos configuram uma citação dramaturgicamente à floresta que anda no final da peça *Macbeth* de Shakespeare. Na tragédia shakespeariana, o deslocamento da floresta prenuncia a máquina de guerra, podemos dizer, que se move contra o poder de Estado, contra o acúmulo e a fixação do poder operados pelo soberano impostor. Mas, na peça do Teatro Oficina, essa breve citação é parte da operação maquínica pela qual se anima a reação da multidão de seguidores de Antônio Conselheiro aos soldados desavisados, ingênuos em sua confiança no organismo estatal que é o Exército, em sua confiança nos preparativos táticos e nos saberes estratégicos de que partem.

A multidão pode ser vista como extra-humana ou como trans-humana, conforme a cena das caatingas antes mencionada. Do ponto de vista teatral, o que ocorre na cena da floresta que anda é a configuração de um signo de dupla validade. No interior do enunciado narrativo, trata-se de um subterfúgio para a ocultação do avanço dos rebeldes nas sombras da noite. Mas, para fora do âmbito narrativo, a cena é máquina de guerra feroz contra a forma dramática tradicional. Ela opera uma supressão relativa da importância do rosto individual dos personagens dramáticos ortodoxos e substitui esses últimos por corpos coletivos compostos por homens, mulheres, crianças, folhas, galhos, sons, etc. É essa perspectiva de uma subjetivação trans-humana, transfiguradora da análise humanista a que se prende a forma dramática, que a floresta que anda reforça e anima, com a participação dos espectadores adensando, festiva e carnavalescamente, a multidão, coral dos alegres intérpretes e manipulando os mesmos materiais que eles (galhos, folhas grandes como as de bananeiras e outras folhagens de que dispõem).

A máquina de guerra e a multidão são também redes, rizomas, cipoais, tramas mais ou menos apertadas, labirintos desafiadores não só para os soldados do Exército Nacional, mas também para os espectadores em sua tarefa de desenovelar fios distintos: aquele do relato euclidiano, o do tempo festivo e carnavalesco do Teatro

Oficina e, ainda, a linha tortuosa e multidirecional da máquina de guerra que se faz no evento teatral. Máquina essa que a companhia parece querer acionar a todo instante em contraposição aos modos normatizados da forma dramática ortodoxa, aos consensos gerais sobre os formatos espetaculares viáveis, à submissão da criação pela instituição teatral, pelos pressupostos sobre viabilidade econômica, sobre duração aceitável dos espetáculos, etc. As linhas do novelo necessitam a todo instante ser separadas entre si e rejuntadas rapidamente, segundo estímulos imprevistos, sensações que se acumulam, e não conforme o estatuto de uma racionalidade estrita, sob a forma única de um enredo a ser bem entendido em sua causalidade lógica e cronológica .

Há, no espetáculo *A luta II*, um momento em que se encena a marcha da primeira das duas colunas militares de que se compõe a Quarta Expedição organizada contra Canudos. No relato euclidiano, estamos ainda na fase inicial do longo trecho dedicado a essa última expedição. Nesse momento, o ânimo dos soldados não fora ainda alquebrado pelos sucessivos enfrentamentos com o ambiente sertanejo e com os guerrilheiros canudenses. Em sua marcha otimista, a primeira coluna passará pela localidade conhecida como Juetê. Recorrendo a uma longa citação de texto escrito pelo engenheiro militar Siqueira de Menezes, que estivera acompanhando o Exército, Euclides trata das cunanãs, vegetação encontrada pelos soldados e que lhes cria dificuldades diversas. As cunanãs são descritas na citação de Siqueira de Menezes como uma “espécie de cipó com aspecto arborecente”, que se espalha pelo chão, estendendo suas folhas cilíndricas, formando “um enorme polvo de milhões de antenas (...), cobrindo, não raras vezes, considerável superfície do solo”. Trata-se de “labirinto de nova espécie”, considerando aqueles já enfrentados pelas expedições anteriores, e de “vegetação traiçoeira”, como o são igualmente as caatingas. As cunanãs, que se espalhavam ao longo de muitos quilômetros do terreno a ser vencido pelos soldados, tiveram que ser por eles guerreadas (MENEZES *apud* CUNHA, 2001: 528-9).

Na cena das cunanãs, o roteiro dramaturgico de *A luta II*, apresenta fala coral atribuída à “Caatinga Espinhenta e Feroz do Juetê”. A rubrica que introduz a fala cantada, do coro formado por meninas, indica que elas estarão “protegendo o Touro que está nos labirintos das Cunanãs, que como polvos do mar, começam a se desenrolar – Labirinto de luz, de matéria luminosa, a ser abatido”. Logo depois, outra rubrica prescreve que as “Cunanãs vegetam suicidas como um polvo de antenas acendidas”⁴. Gabrieli constrói as cunanãs com grandes tubos que lembram borrachas. Esses tubos são muito adereçados artesanalmente, aparentando uma crosta de matéria que se acumula em sua superfície, e têm uma fonte luminosa por dentro, refratando uma luz avermelhada. As meninas da parte mirim do elenco manipulam essas borrachas (ou tubos) e as espalham do palco em direção às galerias dos espectadores, enquanto cantam na condição de cunanãs. Sua voz de crianças, a melodia que entoam, as borrachas (grandes tubos) reluzentes que manipulam e que fazem chegar aos espectadores, todos esses elementos, enfim, animam e materializam a representação das cunanãs, até que elas sejam, finalmente, abatidas pelos militares, quando a fonte luminosa interna aos tubos se apaga. Nem na guerra das caatingas e nem na cena das cunanãs o trabalho das atrizes é o de representarem personagens dramáticas, mas fundamentalmente o de manipularem e animarem, de forma compartilhada, certos materiais.

Em determinada cena de *O homem II*, o oceano é um imenso plástico muito fino e transparente que se manipula do alto das galerias superiores e chega até o chão do palco-pista, enquanto os telões projetam imagens de águas e ondas do mar. Mas o importante no plástico-mar não é a representação mimética estrita do mar, mas é a sensação que o material provoca ao ser movido, é o ar que ele desloca, é a imensidão oceânica que ele constitui

⁴ Opto por não mencionar página do roteiro porque cito a partir de arquivo digital fornecido pela equipe do Teatro Oficina, à qual agradeço a gentileza de atender sempre às minhas solicitações de documentos e informações.

descerrando, em sua transparência em frente aos espectadores nas galerias e por toda a extensa faixa em que essas últimas se estendem, a experiência do atravessamento do olhar, do ver para além do imediato, do local e do familiar.

Se a verticalidade espacial e a transparência dos grandes atravessamentos de horizontes – por meio da projeção do desejo e da visão – são trabalhadas aí, ocorre, em uma cena de *A luta II*, que um tecido azul opaco cobre toda a extensão horizontal do palco-pista, sendo um lago no qual submerge o mundo e em cuja profundidade aparece uma espécie de figura feminina mitológica. Sob o tecido esvoaçante (ao qual os atores-manipuladores imprimem movimento, segurando-lhe as extremidades), uma figura que é meio sereia, uma entidade da água doce (a atriz Anna Guilhermina), dança sensualmente sua nudez em movimentos curvilíneos. Uma luminosidade azulada banha o espaço em sua totalidade. Estamos submersos, mas a leve dança da atriz-sereia sensual e amigável, ao fundo das águas, traz, no interior da narrativa cênica e da máquina de guerra teatral, a esperança de renovação e de que possam emergir novas possibilidades de amizade, afeto e sociabilidade. Se o plástico transparente na vertical anima a sensação de horizonte que se descortina à frente, o tecido opaco de cor azul no palco-pista constitui uma espécie de infinito para baixo, o fundo dos rios e dos lagos, os mistérios profundos que aí se podem guardar e a esperança de que cantos de inspiração do novo sejam inesperadamente entoados por vozes que se encontram submersas.

Porém, os materiais manipulados pelos atores não são apenas tecidos, plásticos e borrachas. Não são apenas materiais moles, maleáveis e leves. Os canhões dirigidos pelos soldados são construídos com ferro, dão a sensação de aço muito pesado e são compostos formalmente por duas grandes rodas laterais e um cano que representa o local de onde se expõem os disparos. As duas rodas são presas entre si por uma barra cilíndrica. O ator que manipula a estrutura pode estar preso a ela e suspenso atrás dela, empurrando esse objeto escultural móvel, por meio dos impulsos que dá em seu

próprio corpo, mas, pode também, de pé, impulsionar a escultura-canhão apenas segurando-a com as mãos e caminhando sobre o chão enquanto a empurra à sua frente. Esteja colado ao canhão ou diante dele, é o intérprete-manipulador que dá o impulso para que a estrutura se locomova. Nos dois casos de manipulação do objeto, o ator se integra ao canhão para animá-lo. O intérprete-manipulador se torna dois: o soldado que dirige a máquina e a própria máquina que ele anima, vestindo-se com ela, por assim dizer. O falo do soldado-canhão é o cano de disparos da arma. Os movimentos dos canhões sobre o chão produzem um som metálico.

Além desse som devido ao atrito das rodas da estrutura móvel contra o solo, há também, em vários momentos, a manipulação ruidosa de correntes pelos atores que animam outras esculturas semelhantes à forma do canhão: as metralhadoras móveis. Os dois tipos de armas cenográficas têm o mesmo desenho geral: as duas rodas; o tubo que as liga; o cano grande que é o canal dos disparos e é também alusão fálica, no caso do canhão; canos de menor diâmetro no caso das metralhadoras móveis, que têm tamanho menor que o dos canhões. Somente as metralhadoras dispõem de correntes que produzem sons metálicos característicos ao serem manipuladas. Os efeitos expressivos dos aparatos canhão e metralhadora – em suas duas formas básicas assemelhadas e em seu conjunto de estrutura escultural em ferro, de funcionamento operado pelo intérprete, de sons produzidos pelas rodas ou pelas correntes – se completam com os outros elementos da máquina teatral global, como, por exemplo, aqueles fatores acionados pela orquestra de músicos, e nesse caso específico, destacadamente, pela percussão. Quer dizer, os objetos cenográficos representativos do Exército, como parte do aparelho de Estado (na ordem do enunciado narrativo-ficcional, i.e., da ação representada), são, no plano maior do projeto artístico (e do processo de enunciação, i.e., da ação de representar), absorvidos pela máquina de guerra teatral mais ampla com a qual está envolvido o conjunto dos artistas e também dos espectadores. Máquina de guerra teatral e cultural essa à qual, para além da dimensão

mimético-representacional e narrativa propriamente dita, servem todos os móveis, objetos e materiais manipulados em cena.

Outras estruturas de maior tamanho que a dos canhões e metralhadoras, de maior peso e densidade que esses últimos, aparecem e são manipuladas em cena. Uma delas é o grande tanque de nome “Whitworth de 32”, que é utilizado pela Primeira Coluna (um dos dois grandes grupamentos de tropas) da Quarta Expedição, cujo percurso é teatralizado no último espetáculo do ciclo. Osvaldo Gabrieli constrói a 32 (como é chamada a arma monstruosa pelos militares no espetáculo) com a forma de esfera feita em ferro e em proporções gigantescas. Essa escultura móvel – ainda que pesada, lenta e, portanto, de mobilidade menor do que a dos canhões e metralhadoras a que me referi acima – é levada para dentro da cena desde a porta do teatro. Seu deslocamento é feito por um conjunto de atores responsáveis por fazer a estrutura mover-se, trazendo-a do lado de fora do edifício.

No alto da esfera e em posição centralizada aparece uma atriz que fala como sendo o próprio tanque-canhão. É ela que atira. Ela vive e anima o canhão, habitando-o e dando a ele sua voz. As características pessoais da atriz também são valorizadas na concretização da imagem da 32. A atriz é muito loura, é uma mulher de rosto forte, de grande presença cênica, de rosto e sorriso largos e de seios grandes, que ficam desnudos na cena. A esfera é vazada e se constitui como uma trama de barras de ferro. A rubrica do quadro intitulado “Entra a 32” refere-se à grande escultura de ferro do seguinte modo: “a withworth eletric sound, uma máquina-atriz que fala sons microfonados, um globo da morte”. Trata-se de arma descrita por Euclides da Cunha como tendo o peso de mil e setecentos quilos e que gera inúmeras dificuldades à necessária agilidade das tropas. Euclides é muito crítico em relação à opção de utilização de um tanque que se mostra totalmente inadequado para o terreno e que seria antes uma arma para ficar estacionada defendendo as fortalezas nas costas litorâneas do país, ou seja, na região limítrofe externa. A grande arma importada deveria servir

para proteger o interior do país de eventuais ataques vindos de fora. Mas ela, que é importada de países ricos com essa finalidade, acaba integrada ao projeto de massacre do “país de dentro”, como se alude no roteiro dramaturgico, em consonância da obra teatral com as posições expressas no texto euclidiano.

O uso da arma, que tem a forma de uma grande rede ou trama de ferro, enreda-se decididamente no complexo dos erros cometidos pela primeira República em relação a Canudos e analisados por Euclides da Cunha. Mas se integra também na trama da máquina de guerra, da máquina global de teatralidade anti-dramática e anti-neo-liberal, de teatralidade produtora de subjetividade coletiva e transfiguradora dos consensos gerais e banalizados sobre a profissão teatral e sobre a arte, no que tange, dentre vários aspectos, à prioridade da técnica e do desempenho individual do intérprete. Em certo momento, um grupo de meninos canudenses decide ultrapassar a linha que separa o acampamento dos soldados. O grupo de crianças sertanejas vai atacar o grande canhão esférico, que chamam de “Matadeira”. Avançam e chegam às escondidas até a estrutura. Sobem na esfera, atacam a atriz-máquina, matam-na batendo nas tramas de ferro da pesada escultura. Em decorrência do ataque dos meninos sertanejos à 32, eles serão alvos dos disparos dos soldados. Quase todas as crianças morrem em sua fuga do acampamento militar, que invadiram de modo temerário. Há, então, duas formas de animar a grande escultura esférica: uma é sob o comando da mulher forte e robusta, que fala em inglês e, por assim dizer, representa o poder econômico-cultural dos países ricos, aspecto que alude à alienação dos militares em relação à realidade humana, cultural, social e geográfica dos meandros internos do país e, em especial, dos sertões. A outra forma de animar a estrutura é sua repentina apropriação anárquica, coletiva, lúdica e, momentaneamente, transfiguradora dos valores aos quais está, a princípio, associada. Apropriação transfiguradora essa que é feita agora coletivamente pelo grupo de meninos que brinca de matar a Matadeira (ou, poderíamos dizer, de fazê-la viver, de animá-la, de

outro modo), sem se aterem a qualquer cálculo antecipado sobre as consequências possíveis de seu ato de enfrentamento do Exército e da ordem militar estatal.

Monte Santo é o nome de um morro na cidade homônima no interior da Bahia. Nesse morro, há uma escadaria encimada por uma capela, que fora construída pelo Frei Apolônio de Toddi e fiéis que o acompanharam na empreitada de fé, ainda no século XVIII. Euclides da Cunha faz inúmeras menções ao Monte Santo em seu livro. Isso ocorre na parte introdutória intitulada *A terra*, depois na parte intermediária, *O homem*. No trecho em que se dedica às várias expedições organizadas contra Canudos, a cidade de Monte Santo também terá grande importância, em especial na parte relativa à Quarta Expedição. Para além das menções verbais nas falas dos coros e dos personagens, há pelo menos duas maneiras de representar o Monte Santo durante as peças do ciclo do Oficina: por meio das imagens projetadas e captadas pela equipe em visita ao Monte e por meio da estrutura complexa criada por Osvaldo Gabrieli, como um conjunto de várias peças esculturais de grande dimensão, todas feitas em ferro, ligadas por um sistema de interconexão específico. São, ao todo, três escadas no conjunto e uma plataforma, que serve de base plana mais larga para a atuação do elenco. A inserção do conjunto cenotécnico Monte Santo em cena recorre a vários meios. A escada grande e inteiriça, principal peça da estrutura, é movida pelos atores. Há outra escada dobrável, que é montada em cena por contrarregras. Há uma terceira escada que tem um mecanismo que a faz descer pela vertical. A plataforma é acionada por um motor. Como estrutura cenográfica complexa, Monte Santo é animado de múltiplas formas, não só nos deslocamentos de suas partes componentes, mas no modo de ser habitado pelos atores e atrizes nas cenas que ali ocorrem, nos vários degraus, nas diversas escadas e na plataforma.

O conjunto Monte Santo integra-se esteticamente à arquitetura interna do Teatro Oficina, cujas galerias dos espectadores são suportadas também por estruturas de ferro semelhantes no aspecto,

na textura e na cor ao material de que é feito o sistema de escadas e plataforma com que Gabrieli concebeu Monte Santo. Mas não é apenas no conjunto cenográfico Monte Santo que se flagra o diálogo estético de Gabrieli com a estrutura interna do edifício. O Teatro, cujo projeto arquitetônico foi concebido pela arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi, tem uma imensa parede de vidro, que é atravessada por uma árvore que nasce dentro do edifício e atravessa a vidraça em busca de sol e de ar. Gabrieli projetou grandes varandas estreitas, que são corredores, em três níveis distintos em toda a altura da parede de vidro. Também abriu janelas que permitem a realização de cenas em uma pequena plataforma que se projeta para a área externa ao Teatro. Essas varandas, sob a forma de corredores dispostos ao longo da parede de vidro, as janelas e a plataforma são espaços utilizados intensamente nos espetáculos. Ora representam as igrejas do Arraial de Canudos; ora um dos casebres em que soldados se acolheram ao dormirem na cidade de Uauá e no qual têm sonhos de amor, antes de serem surpreendidos na aurora pelos guerrilheiros canudenses, dentre funções representacionais episódicas que adquirem.

O pequeno fosso localizado na parte central foi escavado e aumentado em direção às extremidades do palco-pista. As tampas desse fosso estreito e comprido, criado em diálogo direto com o imaginário arquitetônico de Lina Bo Bardi, foram feitas em ferro. A manipulação das tampas produz um som forte, ao se abrirem e se fecharem com mais ou menos energia pelos atores e atrizes. O fosso serve, dentre outros usos, para materializar a ideia de trincheiras tanto para os soldados, quanto para os guerreiros canudenses. Em certo momento, o público é convidado a fazer uma manifestação anárquica e ruidosa de grafitismo urbano nos muros internos desse corredor subterrâneo, que viabilizou maior circulação das pessoas, uma vez que, agora, pode-se entrar no fosso e sair do palco-pista do outro lado do corredor subterrâneo.

É muito vasta a colaboração de Gabrieli para a construção e para animação da máquina de guerra, de resistência, de produção

de subjetividade que se instaura no Teatro Oficina nas encenações do ciclo *Os sertões*. Os casebres dos canudenses feitos com estruturas de armar que lembram guarda-chuvas e que enchem alegre e anarquicamente o palco em certo momento, bem como as barracas brancas assépticas e ordenadas do Exército, são outras estruturas diretamente manipuladas e animadas pelos atores. Não seria viável dar conta aqui de toda essa colaboração, descrevê-la e analisá-la ponto a ponto. Mas chamo a atenção ainda para a estrutura de roldanas e maquinismos que permitem a subida e descida de materiais e adereços, como é o caso da rede que, em certo instante, cobre toda a pista e será belamente alçada para o alto, um pouco depois. Aliás, a imagem da rede (cipoal, caatinga) e do entrelaçamento de linhas de múltiplas direções é fundamental como expressão autorreflexiva do projeto artístico-cultural do ciclo. Justamente a complexidade da rede e do sistema de representação e de produção de sentido no ciclo é que eu quis destacar por meio da expressão “máquina de guerra”. É no interior dessa máquina de guerra que podemos compreender os vários aspectos do que se pode chamar de dramaturgia específica dos materiais e do espaço, no caso de *Os sertões*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CUNHA, Euclides. *Os sertões*. Ed. Leopoldo Bernucci. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- DELEUZE, Gilles, GUATARRI, Félix. *Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Joana Moraes Varela e Manuel Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 1966.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- GUATARRI, Felix, ROLNIK, Suely. *Micropolítica do desejo*. Petropólis: Vozes, 2008.
- PELBART, Peter Pál. *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.