

Cultura e Comunicação em cena: *Os Sertões* de Euclides da Cunha e de José Celso Martinez Corrêa*

Marleine Paula Marcondes e Ferreira de Toledo**

Universidade de São Paulo (USP)

Universidade de Sorocaba (UNISO)

E-mail: marleinpaula@hotmail.com

O teatrólogo brasileiro José Celso Martinez Corrêa compôs cinco peças, dramatizando o livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, em estilo carnavalizado e extremamente comunicativo.

As apresentações começaram em 2002, e a última parte está em ensaios, devendo entrar em cartaz ainda neste maio de 2006. Tomando por base o conteúdo de *Os Sertões*, José Celso escreveu um texto-roteiro para cada uma das partes e libretos que contêm letras de cantos; estes últimos são entregues aos espectadores, para que possam cantar com os atores. Neles há também fotos das apresentações e a ficha técnica.

Zé Celso não é e nunca foi um diretor e dramaturgo convencional. Todas as suas produções são marcadas pelo polêmico, incomum e inesperado, porque polêmica, incomum e inesperada é sua personalidade. Em pequeno artigo para o jornal *O liberal*, Belém do Pará, 05/09/1971, ele se autodefine e autobiografa:

* Trabalho apresentado no NP “Comunicação e Culturas Urbanas”, sob coordenação da Profa. Dra. Silvia Helena Simões Borelli (PUCSP/SENACSP), no XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, na Universidade de Brasília, DF, no período de 6 a 9 de setembro de 2006.

** Graduada em Letras e Direito pela Universidade de São Paulo. Como professora da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, doutorou-se aí, em 1981. Leciona nos cursos de graduação e pós-graduação da Universidade de Sorocaba. Professora visitante em universidades européias. Pesquisadora nas áreas de Comunicação e Cultura, Teoria da Literatura e Literaturas de Expressão Portuguesa. Vem ministrando cursos, palestras, conferências no Brasil e no exterior. Tem participado de congressos nacionais e internacionais. De seu currículo constam inúmeras publicações.

Meu nome é José Celso Martinez Corrêa. Por birra. Quando comecei a fazer teatro exigiram um pseudônimo mais curto, mas eu dizia: quem vai fazer teatro somos nós quatro: o José, o Celso, o Martinez e o Corrêa. Portanto, eu inteiro, chato de decorar, não auditivo... Mas acabaram me reduzindo a Zé Celso e eu até que acabei gostando. Virando Zé. Sou de nacionalidade brasileira, espanhola, italiana, portuguesa e índia. Enfim, uma contribuição milionária de todos os erros. Um complexo onde falta o soul, falta o negro. Eu tento compensar com a cabeça e o beat do meu corpo. A arte é a causa e consequência em minha vida; e vive quem vive artisticamente. Como artista eu me considero um privilegiado e quero que todos o sejam (Corrêa, 1998:15).

Euclides da Cunha, ao escrever *Os Sertões*, pensava primeiramente apenas em historiar a Campanha de Canudos, conflito armado ocorrido no sertão do Estado da Bahia, de 1896 a 1897, entre o exército nacional da República e um bando de fanáticos religiosos, seguidores de um taumaturgo, Antônio Conselheiro, havidos como monarquistas perturbadores da ordem instituída na recém-implantada. O livro cresceu, porém, em extensão e profundidade, até tornar-se um documento trágico da aridez do sertão do nordeste e da vida dramática do sertanejo que o habita. Formam-no três partes: *A Terra, O Homem, A Luta*.

Na *Terra*, Euclides da Cunha descreve o lugar dos acontecimentos -Canudos e cercanias, no interior da Bahia- em estudo geológico, geográfico, climatológico, ecológico. Localiza primeiramente o sertão no norte da Bahia, quadrilátero irregular delimitado pelos rios São Francisco e Itapicuru, rios transitórios, subordinados ao regime torrencial, como os demais da região. Focaliza o relevo, formado por cordas de serras paralelas, que se unem formando ao redor do arraial de Canudos uma elipse estratégica, fechada ao sul pelo Morro da Favela. Prossegue com a descrição do clima hostil, tão seco que mumifica cadáveres insepultos, com dias quentes e noites frias. Em seguida, vem um estudo das secas que assolam ciclicamente o lugar e são a razão da flora decídua, característica das regiões semidesérticas, formada sobretudo por cactáceas e algumas poucas espécies de árvores de maior porte, mais resistentes à intempérie. Concluindo, Euclides da Cunha apresenta a açudagem como solução para debelar esse quase deserto que martiriza seu habitante.

Em *O Homem*, Euclides da Cunha faz o estudo mais abrangente que lhe permitia a ciência da época sobre o habitante daquelas terras semi-áridas. O ponto de partida é a inviabilidade de um tipo racial mais ou menos uniforme, já que o brasileiro saiu de um complexo cruzamento de três raças, das quais resulta um variado leque de mestiços. O sertanejo do Nordeste, devido a vicissitudes históricas peculiares, é quase sempre um mameluco. "Puri-

ficado" pelo isolamento geográfico resultante da hostilidade do meio ambiente, acabou transformando-se no tipo "de uma subcategoria étnica já constituída" (Cunha, 1973: 96): tez acobreada, cabelos lisos e duros ou levemente ondedos, envergadura atlética, às vezes magro, deselegante, mas "um forte" (Cunha, 1973: 99). O isolamento cultural de três séculos (XVI a XIX), conseqüência do isolamento físico, tornou-o retrógrado, supersticioso, crédulo, influenciável por taumaturgos.

Antônio Conselheiro foi um desses taumaturgos. Nasceu em Quixeramobim, Estado do Ceará. Problemas familiares, somados a um temperamento desequilibrado, levaram-no a abandonar a terra natal e a embrenhar-se no sertão do Nordeste. Peregrinando de vila em vila, pregando a vinda iminente do fim dos tempos, atraía as pessoas, que passaram a acompanhá-lo nessa hégira singular. Em 1893, depois de um combate armado de pequenas proporções com a polícia baiana, prevendo novas perseguições, guiou seus adeptos, mais ou menos duzentos, para uma velha fazenda de gado abandonada, à margem esquerda do Rio Vaza Barris, onde se estabeleceram.

Nasceu assim o arraial de Canudos. Para lá logo convergiram habitantes dos povoados vizinhos, em busca da salvação eterna. Ali se juntou uma população multiforme de sertanejos simples, fazendeiros ricos, famílias, velhos, doentes, prostitutas, bandidos, que chegaram a somar cerca de 20.000 pessoas. Rezava-se muito e saqueava-se a redondeza.

O Conselheiro pregava todas as tardes e atacava a jovem República como se ela fosse o Anticristo, sinal da catástrofe cósmica que inauguraria um posterior reino de felicidade e fartura. Não tinha absolutamente intuito restaurador, pois os sertanejos, em seu atraso cultural, em matéria de governo, só eram capazes de conceber "o império de um chefe sacerdotal ou guerreiro" (Cunha, 1973: 153). Confundidos e combatidos como monarquistas *stricto sensu*, eram na verdade vítimas do isolamento e do atraso cultural; exigiam providências integradoras e não a guerra que lhes foi infligida.

A *Luta* começou com um "incidente desvalioso" (Cunha, 1973: 167): o juiz de Juazeiro, Estado da Bahia, não quis entregar ao Conselheiro um lote de madeiras, já pagas, destinadas à construção de uma nova igreja em Canudos. O Conselheiro ameaçou invadir a cidade, reforços policiais foram pedidos e enviados, travando-se assim o primeiro combate. Chefiava o destacamento policial o Tenente Pires Ferreira, que debandou com a tropa, assustado com a ousadia sertaneja (novembro de 1896). Sucederam-se três expedições milita-

res, comandadas respectivamente pelo Major Febrônio de Brito (dezembro de 1896, mais ou menos 500 homens); Coronel Moreira César (fevereiro de 1897, 1.300 homens); General Artur Oscar (3000 homens), General Savaget (2.350 homens), Marechal Bittencourt, então Ministro da Guerra (3000 homens). A quarta expedição, cheia de revezes, durou de abril a outubro de 1897.

Desconhecendo as condições do meio, fardados de lã vermelha e azul, rasgando-se na caatinga, teimando em ataques tradicionais em massa, os soldados não conseguiam derrotar as guerrilhas sertanejas, apropriadas à região. A luta assumia uma feição misteriosa, cheia de acontecimentos dramáticos, às vezes cômicos, todos imprevistos. Só terminou com a derrota dos sertanejos, que lutaram até o último homem válido, quando o Ministro da Guerra reformulou tragicomicamente a estratégia: junto com a munição de guerra, mandou comida, no lombo de burros, de modo que "o mais caluniado dos animais ia assentar, dominadoramente, as patas entaloadas em cima de uma crise, e esmagá-la..." (Cunha, 1973: 334). Bem alimentados e armados, os soldados cobraram ânimo e valentia.

Morreu o Conselheiro e seus principais lugares-tenentes. Canudos caiu em 5 de outubro, quando caíram seus últimos defensores: um velho, dois homens feitos e uma criança, "na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados" (Cunha, 1973: 392).

A campanha de Canudos foi um crime e por isso *Os Sertões* são um livro vingador.

Outros Canudos estão acontecendo? Estão por acontecer? José Celso pensa que há perigo: em sua primeira peça, *A Terra I*, dedica suas teatralizações de *Os Sertões* "a todos que estejam criando agora (...) uma possibilidade de poder cultural, político, econômico, para o Brasil presente, diante do esgotamento cultural, político, econômico do macro e micro modelo dominante" (Corrêa, 2005: contracapa).

A encenação de José Celso de *Os Sertões* poderia ser realizada em muitos locais, porém no Teatro Oficina Uzyna-Uzona, espaço *sui generis* para quem está acostumado com o teatro tradicional, de palco italiano, as apresentações ganham características especiais. Localiza-se no Bairro do Bexiga, região central da cidade de São Paulo, Brasil.

O terreno total do teatro tem 9m x 50m. A entrada é um grande portão que, quando aberto, envolve quase toda a largura do terreno, com 5 m. de altura totalmente livres, para facilitar a entrada e saída dos atores e materiais utilizados durante a apresentação. O teatro tem um corredor central, em toda a extensão. Em boa parte dele uma platéia fica de frente

para a outra, “teatro sanduíche”. Na lateral direita, uma estrutura metálica de quatro andares, ou galerias, recebe a platéia. Na lateral esquerda, a mesma estrutura se repete, até a metade do teatro. Em seguida está o espaço da pequena orquestra. Todo o restante da extensão e altura do lado esquerdo é de vidro transparente, possibilitando visualização do exterior do teatro. Na parte baixa, junto a essa grande janela de vidro, o chão é de terra. Dele se projeta, para o lado de fora, uma grande árvore que ali nasceu há mais de 20 anos. Torna-se exuberante, integrada ao cenário.

Do lado direito, próximo ao meio, em frente à orquestra, há uma fonte. É perto dela que se passa boa parte da ação, embora esta se realize em todos os espaços: na rua, nos corredores, nos andares superiores e no meio do público. Os atores sobem as escadas fixas nas paredes ou por trás dos espectadores, escalam as estruturas metálicas, correm sobre o teto, que é transparente, móvel e pode abrir-se. Passam voando em cabos de aço de ponta a ponta, na extensão superior, e correm por uma estrutura metálica na parte alta da janela de vidro, de onde caem enormes cortinas coloridas ou de tecidos transparentes.

Os tecidos, utilizados como cortinas, nas mãos dos atores e do público que é convidado a interagir, ganham outros sentidos quando se transformam em rios em movimento, em elos entre os atores e o público, etc.

A sala de operação de luz e som, no fundo do último andar, também é espaço para encenação e para os atores aguardarem seu momento de entrar em cena. Muitos deles, enquanto esperam sua vez, ficam à vista dos espectadores e transitam por todos os espaços do teatro.

Um túnel subterrâneo, em quase toda a extensão da passarela central, com 1,50m de largura e cobertura metálica de tela, é utilizado em vários momentos em que os atores contrastam com o público e permite a visão de seu interior.

O portão de entrada do teatro, fechado, serve como telão para projeção de imagens ampliadas das próprias ações dos atores ou do público, imagens auxiliares da criação do clima da peça. Outros dois locais também são utilizados para projeção.

A sonoplastia desenvolve-se com gravações ou ao vivo, pelos músicos que tocam piano, guitarra, tambor, instrumentos de sopro e percussão característicos de regiões do Brasil, relacionadas ao enredo. A música, juntando-se ao canto e dança, é uma das princ

pais responsáveis pela criação de um clima de muita excitação, quase que de um transe carnavalesco e orgiástico.

O coro é elemento fundamental na montagem, perpassando-a, com os atores cantando e dançando, convidando o público a também cantar e dançar, num jogo constante de movimento, descontração, sensualidade.

Em muitos momentos, o espectador precisa escolher para onde dirige o olhar: se é para o telão, se é para os músicos tocando, para o ator ou atriz que canta em sua frente, para o ator que está sentado a seu lado, para o ator ou atores ao lado esquerdo do corredor central ou ao lado direito, para o telão, para os efeitos da chuva ou dos fogos de artifício que saem do túnel, imitando tiros e criando ambientação de guerra, de luta... Outras vezes nem consegue ficar observando, pois um dos atores puxa-o pela mão para participar da ação.

Portanto, raramente esse espectador consegue ficar passivo, principalmente aquele que está sentado no espaço térreo.. A proximidade física com os atores, com os músicos, dá ao público maior possibilidade de partilhar, de colaborar com o desenvolvimento das ações, não apenas vendo ou ouvindo, mas envolvendo-se num exercício de toque, de canto, ou de sabor, quando lhe dão algo para beber. Importa o sentir. Com isso, quem está sentado no térreo e é chamado para participar, transfere-se de lugar várias vezes. Poderá sujar-se de terra, molhar-se, produzir sons, tocar em algum objeto ou sentir sensações diversas, como areia caindo sobre si, ou líquido. E assim as ações se vão sucedendo, às vezes lentas, silenciosas, outras vezes muito movimentadas e barulhentas, em verdadeiros rituais, ora sérios, ora divertidos, mas quase sempre impregnados de sensualidade.

Espectadores tiram sapatos e até mesmo camisa, para dançar, pular, cantar, sentar-se ou deitar-se no chão com outras pessoas ou atores.

Percebe-se a valorização do corpo, da aproximação, do toque, do sentir. Atores jovens ou velhos, com pouca vestimenta ou totalmente nus, interagem com espectadores. Alguns destes ficam tensos, receosos. Outros desinibem-se, cantam, dançam, riem, deixam-se envolver pelo ritual. Às vezes, há muito movimento e barulho, que dão a impressão de um amontoado de gente e muita confusão envolvendo espectadores e elenco. Este conta com atores das mais variadas idades, dentre eles uma atriz com mais de 80 anos, e um número significativo de crianças e adolescentes de 7 a 17 anos, que moram no próprio bairro do Teatro e participam de um projeto social de integração por meio do teatro. Além dos

atores, mais de 40, os próprios músicos às vezes deixam seus instrumentos e também atuam.

O que toda essa parafernália tem que ver com *Os Sertões*?

A escritura de Euclides da Cunha em *Os Sertões* estabelece um consórcio indissociável entre ciência e arte, realizado por meio de uma impressão dominante que empolga o escritor. Esse consórcio tem raízes, ou pelo menos incidências, *míticas*, porque as realidades e os fatos não são simplesmente descritos ou narrados, mas vão *nascendo* da pena do escritor, qual página rediviva de uma cosmogonia, e as idéias e explicações, por mais científicas que sejam, estão assentadas num substrato mítico, universal e atemporal.

O mito organiza em uma unidade original e totalizante a pluralidade dos fenômenos naturais e dos acontecimentos, formando um verdadeiro cosmos; "o mito é o princípio ordenador imóvel num tempo imperecível e perenemente presente" (Grassi, s/d: 75). Joseph Campbell define o mito como "a canção do universo, tão enraizada em nosso inconsciente coletivo, que dançamos ao som dela, mesmo sem saber o nome da melodia" (Campbell e Moyers, 2005).

Há formas subjacentes de mitos em quase todas as atividades e relações humanas e Mircea Eliade admite a possibilidade de dissecar a estrutura mítica de obras de literatura moderna. (Eliade, 1972: 163). Uma leitura mítica de *Os Sertões* foi certamente o que permitiu teatralizá-lo da forma como José Celso o fez. Do ponto de vista mítico, a trilogia euclidiana *Terra, Homem, Luta* é uma seqüência de cosmogonia, "antropogonia" e escatologia. Na tri(pentalogia) de José Celso encontramos os mesmos componentes míticos, acrescidos do ambiente orgiástico, que também é mítico, porque reproduz a *feira* em sua sacralidade primitiva.

Em José Celso, a primeira parte da tri(pentalogia) -*A Terra*- estreada em 2 de dezembro de 2002, dia do centenário do livro de Euclides, é a sua moda uma cosmogonia e revela a *musicalidade* do solo sertanejo. Rochas, plantas, bichos, vividos por atores, cantores, dançarinos, desvelam os mistérios mais recônditos da natureza, fazendo-os vibrar também nas artérias humanas. Zé Celso de branco (roupa e cabelos), cercado de uma multidão de atuantes, vestidos ou nus, de preto, pardo, enlameados, enrolados em tecidos transparentes ou em estopa; panos multicores cobrindo e descobrindo atuantes e cena; ação ora no comprido corredor que separa as arquibancadas onde se empoleira o público, ora nas pró-

prias arquibancadas, em intercâmbio com a assistência, transformando-a em atuante também. Essa interação atores-público é uma forma de agir mítica, porque se insere na concepção globalizante do mito, que não separa actantes de espectadores, não faz defrontações objetivas.

Os euclidianos grés argiloso, cabeça-de-frade, palmatória do inferno, umbuzeiro, jurema, ema, seriema, sericóia, pomba brava, cavalo seco, caititu, cajuí, icozeiro, xisto metamórfico, rio tietê, rio itapicuru-açu, rio das velhas, vulcão de caldas, angico, mandacaru, queixada, quipá reptante -e o Conselheiro, representado por Zé Celso- viram gente nua ou vestida, moça ou velha, gente que canta, fala, pula, ri, chora, dialoga entre si, interage com o público, monologa, discursa, silencia: "Xistos: Decaímos, / Sotopondo-nos / Outras mais modernas de espessos estratos de grés" (Corrêa, 2005:9).

Os textos de Euclides são declamados em sua pureza ou mesclados de intromissões poéticas e pertinentes de Zé Celso: "O Planalto Central do Brasil desce, nos litorais do Sul, em escarpas inteiriças, altas e abruptas. Assoberba os mares" (Corrêa, 2005: 15) é puro Euclides, entoado pelo coro dos viajantes da peça de Zé Celso. Já a fala do grés argiloso mescla Euclides e José Celso, que a transpõe para a primeira pessoa: "Sob a linha fulgurante do trópico, estiramos para o norte em extensos chapadões nossas camadas horizontais" (Corrêa, 2005: 16).

O espetáculo é uma *fiesta* no sentido mítico, uma epifania dionisiaca. Daí a presença do *nu* e da *cópula*: incorporam a erótica da *Terra*, a qual pode ser entendida em Euclides como uma imensa personagem trágica, feminina, aberta a também imersos himeneus. O texto, longo e poético, 56 webpáginas, é na essência um jogral, com coros, corifeus, monólogos e diálogos. Há um profundo respeito pelo texto euclidiano, que adquire força de comunicação, quando suas narrações e descrições, originalmente em terceira pessoa, transformam-se em fala de personagens, em primeira pessoa do singular ou plural. A essas falas segue-se geralmente a encenação de um "nascimento" mítico: "Corifeu Grés: Sob a linha fulgurante do trópico, / Estiramos para o norte / Em extensos chapadões, / nossas camadas horizontais:/ Grés argiloso... (Corrêa, 2006:6).

Sáimos da *Terra* e adentramos o *Homem*. Tanto em Euclides quanto em José Celso subjaz também ao *Homem* um estrato mítico. Euclides da Cunha, inventando um arianismo às avessas, procura no sertanejo purificado pelo isolamento o *arquétipo* do brasileiro, agi-

gantando-o, como um proto-herói; assim, ele é "o cerne vigoroso da nossa nacionalidade" (Cunha, 1973:91). A sua moda, despindo-o, fazendo falar aquele ou aquilo que não fala, acasalando-o com a terra em cantos, gritos e sussurros, José Celso igualmente o glorifica em sua pobreza, ignorância e marginalidade: de qualquer forma ele é o *homem*, e nisso vai uma forma de entender e expressar mítica. Trata-se de um *herói*, ainda que para os parâmetros do bom senso, um anti-herói.

O Homem I são 76 webpáginas. A peça, com recursos cênicos homólogos à *Terra*, acompanha o texto euclidiano, com acréscimos ou inserções de José Celso. Começa com a gênese do povo brasileiro (cap. I do *Homem euclidiano*), indo até as explicações psicológicas, psiquiátricas, culturais e sociológicas da figura de Antônio Conselheiro. Como o povo brasileiro é miscigenado e miscigenação inclui cópulas, estas são apresentadas ao vivo; depois de acasalamentos sucessivos, que vão produzindo os mestiços brasileiros (curiboca, mulato, cafuz), há uma orgia generalizada, correspondente à festa mítica, celebrando o aparecimento de todos os tipos raciais, culminando no *pardo*, tipo abstrato mais provável do brasileiro. *Será?*, pergunta-se Zé Celso.

No *Homem I* preponderam as questões antropológicas, sociológicas, raciais, sempre carnavalizadas, ritualizadas ou personificadas, como na *Terra*, com significativo poder de comunicação com o público. Para tanto, é preciso admitir -como quer Campbell- que a *consciência* não seja apanágio exclusivo do homem. No caso do *Homem I* os atuantes são a consciência das diferenças raciais, da mestiçagem, do atraso cultural, da defasagem litoral-sertão. O texto euclidiano colocado no final da peça é esclarecedor dessa necessidade de tomada de consciência, sobretudo a respeito do Conselheiro:

A sua frágil consciência oscilava em torno dessa posição média, expressa pela linha ideal que Maudsley lamenta não se poder traçar entre o bom senso e a insânia./Parou aí indefinidamente,/Nas fronteiras oscilantes da loucura, nessa zona mental onde se confundem facínoras e heróis,/Reformadores brilhantes e aleijões tacanhos,/E se acotovelam gênios e degenerados (Corrêa, 2006: 76).

O herói mítico aparece com toda a sua força no *Homem II*. Para Campbell, todo herói dá sua vida por algo maior ou diferente dele mesmo; é autor de proezas físicas ou espirituais; sua jornada inclui partida, realização e regresso e pode traduzir-se também em vida, morte e ressurreição, para o bem da humanidade. Tanto para Euclides quanto para

José Celso, o herói pessoal é o Conselheiro. Tem sua saga, homóloga à do herói mítico: parte de Quixeramobim, embrenha-se no sertão nordestino, reaparece para cumprir a missão de salvar a humanidade. Em Euclides a saga é narrada em terceira pessoa, em Zé Celso é dramatizada em primeira e o que não é personagem, à semelhança da *Terra* e do *Homem I*, transforma-se em personagem. No prólogo, Zé Celso propõe Canudos como uma história de amor ao próximo; não há amor humano sem sexualidade; daí a presença em cena de atos sexuais. O texto acompanha o capítulo IV do *Homem* euclidiano, adotando o mesmo procedimento anterior de substituir o narrador onisciente de Euclides pela fala dos próprios protagonistas.

A Luta I, 120 webpáginas, deu a José Celso o prêmio APCA 2006, como melhor diretor de teatro¹. Compreende a encenação das três primeiras expedições contra Canudos, caminhando para a última. Subjacente, o estrato mítico da escatologia, isto é, a guerra é a catástrofe inevitável e esperada para que se acabe este mundo e nasça um novo, paradisíaco. O "incidente desvalioso" que desencadeia os combates transforma-se em crime ecológico, uma vez que as madeiras teriam sido extraídas da Amazônia, mas tudo se desculpa, uma vez que servirão para uma obra santa: "grande obra de arte e fé" (Corrêa, 2006: 3). Carnavaalização comunicante... Fluem as expedições, ora em clima sério, ora carnavalizado. O final é tragicômico, mesclando os temores republicanos do tempo, de que os jagunços monarquistas se levantassem e marchassem rumo ao sul, com piadas e querelas da atualidade. Mais carnavalização e comunicação: "Os jagunços já tomaram Monte Santo, Salvador e o Iraque./ Marcham convergentes para o sul, / Acrescidos de novos contingentes, / Demandam o litoral, avançam agora sobre o Rio de Janeiro / Onde querem derrubar o Corcovado/E a TV Globo, o Projac Inteiro!" (José Celso, 2006: 120).

A Luta II ainda não foi encenada. Dela foram feitos dois ensaios abertos, em 25 de janeiro, aniversário da cidade de São Paulo, e em 21 de abril, dia de Tiradentes, mártir da Independência do Brasil. Por eles se pôde perceber a qualidade e o tom, que é praticamente o mesmo, mítico, tragicômico, erótico e carnavalizado, das partes anteriores. Muito nu, muita transparência, muito sexo. O texto, de boa qualidade, consta de 324 webpáginas. Sua encenação conhecerá com certeza o mesmo sucesso das partes anteriores.

¹ Notícia do jornal *O Estado de São Paulo*, 2 de abril (2006), Caderno 2, p. D2.

Euclides da Cunha termina *Os Sertões* falando das "loucuras" e dos "crimes das racionalidades" (Cunha, 1973:393), o que foi realmente a Campanha de Canudos. Uma visão sobranceira destaca no livro o aspecto *louco, absurdo*, pode-se dizer até kafkiano ou felliniano, da *Luta*: o pontapé inicial dado pelo "incidente desvalioso"; soldados pegos de surpresa, saindo dos catres, amarrando as calças, em Uauá, atacados por jagunços armados de foices e varapaus; o major Febrônio, na segunda expedição, atravessando os vales do Cambaio, enquanto a jagunçada o atacava em tocaias sobranceiras, gritando para os soldados "Avança, fraqueza do governo!"; Moreira César incitando a soldadesca combalida a "almoçar em Canudos"; o empalamento num galho de angico do Coronel Tamarindo; as bordas da estrada salpintadas de caveiras; fome e sede de ambos os lados, enquanto no Rio de Janeiro se julgava imprescindível salvar a República... Ao fim, impassível diante da impaciência geral, o Marechal Bittencourt organizando comboios e comprando muares... Etc. Uma sarabanda de loucuras.

José Celso explora quanto pode esse aspecto satírico e carnalizado, difícil de perceber em *Os Sertões* numa primeira leitura. Significa que o teatrólogo o leu em profundidade e fez aflorar algo que Euclides reservava à perspicácia de leitores argutos.

Neste aspecto, Zé Celso, propositadamente ou não, tira proveito da antiga sátira *menipéia*², de grande poder de comunicação e persuasão. A sátira *menipéia* é uma espécie de gênero jornalístico da Antigüidade, em enfoque mordaz, o que lhe confere um aspecto publicístico atualizado. José Celso utiliza constantemente esse recurso, misturando acontecimentos do tempo de Canudos com informações obtidas pela tecnologia moderna e transformando a narração euclidiana em reportagem ao vivo: "Governador Luís Viana: *General Sólon?* / General Frederico Sólon (expectante): *Governador Viana.* / *Pode falar.*/Governador Luís Viana: *Os infantes acabam de chegar.*/ General Frederico Sólon: *Em Juazeiro?* Governador Luís Viana: *Em Juazeiro / Já correu a notícia / Pelo país inteiro?* General Frederico Sólon: *Estão derrotados?* / Governador Luís Viana: *Coitados*" (Note-se que os interlocutores, personagens históricos do século XIX, estão munidos de webcâmeras...).

²A sátira *menipéia* constitui um gênero cômico-sério, devendo sua denominação a Menipo de Gadare, filósofo do séc.III a.C., que lhe deu forma clássica. Essa modalidade satírica atravessou a Antigüidade, a literatura cristã antiga e bizantina; sob diferentes variantes e denominações, continuou a desenvolver-se também nas épocas posteriores, Idade Média, Renascimento, Idade Moderna, até hoje; há quem considere aspectos do Brás Cubas de Machado de Assis reminiscências da *menipéia* (cf. Bakhtin, 1981: 100 e segs.).

Dando seqüência a esse diálogo tragicômico vem um apelo pretensamente piedoso, mas na verdade debochado e excêntrico (que também caracteriza a menipéia), em francês acaipirado, da Baronesa de Jeremoabo:

Le Peuple, l'armée, n'ont pas la comprehension del'esprit de mes pauvres gens du sertão,/Le peur, la paranoiá de petits font toujours confusion/...Ici a Paris, avec com (sic!) chien, mon chat, mon bom Proust, en prennant ma tapioca, pinga avec romã/Je vous demandes pour mes gens du pays du dededans/Moi la Baronese de Jeremoabo,/La desterrée pour les gens de Conselheiro qu'ont occupée/Les terres de m'infance perdue,/...Moi, la baiana exilé.../sens l'odeur de la merde cru, qui brule seche dans mon foyer foutu (Corrêa, 2006: 3).

Em José Celso a carnavalização da linguagem acompanha a da encenação. Esse *boom* de recursos lingüísticos, cênicos, audiovisuais, informáticos, musicais, circenses; a mistura do sério, trágico com o cômico culto e vulgar; dos atores com o público; o pudico ao lado do obsceno; o nu ao lado do vestido; o profano ao lado do sagrado; o histórico ao lado do mítico; o antigo ao lado do atual -enfim, o bom humor que origina e provoca tudo isso-contagia, convence e comunica.

Referências bibliográficas e webgráficas

- BAKHTIN, Mikhail (1981). *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária..
- CAMPBELL, Joseph e MOYERS, Bill (2005). *O poder do mito*. Cap. *A saga do herói*. Manaus: DVD, LOG ON, Editora Multimídia.
- CORRÊA, Zé Celso Martinez (1998). *Primeiro ato. Cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Editora 34.
- ____ (2005). *Folhetos das peças A Terra, O Homem I, OhomemII, A Luta I*. São Paulo: Teatro Oficina-Uzyna-Uzona.
- ____ (2006). *Textos de Terra/ Homem I/ Homem II/ Luta I/ Luta II*. www.teatrooficina.com.br. Acesso em 2/5/2006, às 15h.

CUNHA, Euclides da (1973). *Os Sertões*, edição didática, preparada por Alfredo Bosi e Hersílio Ângelo. São Paulo: Cultrix .

ELIADE, Mircea (1972). *Mito e realidade*. Trad. de Pola Civelli. São Paulo: Ed. Perspectiva (Col. *Debates*).

GRASSI, Ernesto s/d. *Arte e mito*. Trad. de Manuela Pinto dos Santos. Lisboa: Livros do Brasil.

JORNAL *O ESTADO DE SÃO PAULO*, 2/4/2006, *CADERNO 2*.

PIRES, Ericson (2005). *Zé Celso e a Oficina-Uzyna de corpos*. São Paulo: Annablume Editora.