

Sandra Regina Facioli Pestana
Mestranda em Artes Cênicas
Escola de Comunicação e Artes - Universidade de São Paulo

Corporeidade Contemporânea e os Figurinos de *Os Sertões*

Sandra Regina Facioli Pestana
(Pós-Graduação em Artes, Universidade de São Paulo)

Resumo:

Este trabalho faz uma breve análise dos figurinos do espetáculo *Os Sertões*, do Teatro Oficina, com direção de José Celso Martinez Corrêa, traçando paralelos entre a concepção de corporeidade no teatro contemporâneo e a criação de figurinos.

Abstract:

This paper is a brief analysis of the costumes of the show *Os Sertões*, by Teatro Oficina, directed by José Celso Martinez Corrêa, drawing parallels between the conception of corporeality in contemporary theater and set design.

Introdução

O Teatro Oficina Uzyna Uzona encenou entre 2000 e 2005 *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, sob direção de José Celso Martinez Corrêa. O livro de Euclides da Cunha divide-se em três partes: A Terra, O Homem e A Luta. O Uzyna Uzona encenou a saga de Canudos em cinco peças, dividindo os capítulos O Homem e A Luta em duas partes cada, desta forma, obteve-se os espetáculos: *A Terra, O Homem I – do pré-homem à revolta, O Homem II – da revolta ao trans-homem, A Luta I – 1ª, 2ª e 3ª expedições, e A Luta II – o desmassacre*. Olintho Malaquias coordenou a criação dos figurinos das quatro primeiras peças e Sônia Ushiyama da quinta parte do ciclo, que posteriormente foram reelaborados por Malaquias para a filmagem do DVD do espetáculo.

Este artigo é a abordagem inicial da análise dos figurinos deste ciclo de espetáculos, estudo que integra a pesquisa de mestrado *Identidade Cultural Brasileira nos Figurinos do Teatro Oficina – estudo de dois processos criativos*, de autoria desta pesquisadora, com orientação do Prof. Dr. Fausto Viana.

Há diversos trabalhos que abordam o processo criativo do espetáculo estudado, mas, até o presente momento, não chegou ao conhecimento desta pesquisadora textos focados na criação dos figurinos. Desta forma, estudou-se o processo criativo dos figurinos através da leitura de bibliografia sobre o espetáculo *Os Sertões*, entrevistas, e textos elaborados pela companhia para os programas das peças, buscando relacionar a criação dos figurinos com os modos de criação do teatro contemporâneo, e dentre todos os princípios que compõem o processo criativo teatral a *corporeidade* destaca-se como fundamental para este estudo por ser a base da criação dos espetáculos e dos figurinos.

Assim, debruçou-se sobre como o Teatro Oficina Uzyna Uzona concebeu e se relacionou com o conceito de *corporeidade*, observando tal ponto com o apoio de dois prismas: a análise do Prof. Dr. José da Costa, e a conceituação de corporeidade de Hans-Thies Lehmann.

Os Sertões

Em 1969, em consequência de uma necessidade de busca do “homem brasileiro” o Teatro Oficina anunciou no programa da peça *Na Selva das Cidades* que encenaria *Os Sertões* de Euclides da Cunha (VARGAS, 2002,

p. 139). Porém, devido a diversos fatores, entre eles a dissolução da primeira formação da companhia e o exílio de José Celso Martinez Corrêa, o projeto foi adiado até 2000, quando José Celso resgatou a ideia da encenar na íntegra o livro de Euclides da Cunha, pretendendo fazer uma “voodoozação” (CORREA, Revista *Sala Preta*, p.146) para resolver um impasse entre a companhia e o grupo Silvio Santos - que desde os anos oitenta planejava construir um *shopping center* nos arredores do prédio do Teatro Oficina. José Celso comparou a situação do prédio e do fazer teatral no Brasil com a do arraial de Canudos: um pequeno reduto de idéias inovadoras oprimido por uma grande potência conservadora (Revista *Sala Preta*, p.146).

Corporeidade Contemporânea

O Teatro Oficina é um dos exemplos atuais mais contundentes das novas formas de teatro que exploram a corpo, usando sua energia e plasticidade como um dos principais alicerces da criação teatral. A presença corporal intensa se faz marcante em *Os Sertões*, uma *vocalização* do texto de Euclides da Cunha (COSTA, 2005, p.04) que “**pelos atitudes corporais dos atores**, pelo tom da vocalização proposta a cada momento, pelas imagens projetadas, pela musicalidade e pelos movimentos coletivos dos intérpretes no espaço cênico” (COSTA, 2005, p. 05), torna-se espetáculo teatral.

Os Sertões, como outros espetáculos teatrais contemporâneos, problematizam o *sentido* e a *presença*, sendo esta tratada de forma ambígua, em que ora há uma “presença material e corporal intensa” (COSTA, 2009, p.126), ora um “esmaecimento irônico e cerebral dessa presença” (idem p.128). A presença corporal intensa se manifesta, especialmente em *Os Sertões*, na veemência necessária para ocupar todos os espaços do teatro-passarela-sambódromo do Teatro Oficina, “bem como na vitalidade rítmica dos numerosos coros, cujos integrantes povoam o palco-pista e escalam as arquibancadas” do teatro (COSTA, 2009, p.127). Enquanto a presença corporal esmaecida se constata na disseminação dos corpos através da “multiplicidade de canais (vídeos, filmes, jogo de luzes e de sombras, sonorização dos espetáculos etc.)” (idem, p. 195), e através da diluição de uma personagem em corpos de vários atores, como em *O Homem I* que as personagens Euclides da

Cunha e Antônio Maciel se desdobram em infância, juventude e maturidade simultaneamente.

Tais procedimentos são possíveis no teatro contemporâneo devido à autonomia outorgada ao corpo do interprete, o que possibilita que no teatro pós-dramático¹ o caráter sensório da cena ganhe cada vez mais espaço com relação ao sentido, e o corpo seja cada vez mais explorado como *agente provocador*². Da mesma forma a cenografia tornou-se *dramaturgia visual*, pois diante da “des-hierarquização” dos signos teatrais o texto dá espaço para que outros elementos tomem a frente na encenação, de modo que “no lugar de uma dramaturgia pautada pelo texto, uma *dramaturgia visual* parece ter alcançado predomínio absoluto” (idem, p.153); no mesmo sentido há a compreensão do corpo humano com fluxo de movimento, como uma escrita que compõe a dramaturgia visual, deste modo, o figurino utilizado pelo corpo do intérprete é também cenografia e conseqüentemente dramaturgia visual. E segundo José Celso, sua “escrita de diretor somente se realiza na montagem, com a criação dos atores” (CORREA, 2005, p. 3)

Análise dos Figurinos de *Os Sertões*

A dramaturgia visual de *Os Sertões* é composta pelos diferentes fluxos de movimento dos corpos do elenco através palco-pista do Teatro Oficina, atuando como agentes provocadores através de diversos modos de presença corporal, tais como:

- coisificação dos corpos;
- mecanização dos movimentos;
- antropozoomorfização;
- teatro como espaço místico e sagrado através da espiritualização do corpo;

¹ Nomeação do crítico alemão Hans-Thies Lehmann para as encenações contemporâneas (iniciadas à partir da década de 1970) que “se situam em territórios bastardos, miscigenados de artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo, performance e novas mídias. Fazem opção por processos criativos descentrados, avessos às ascendência do drama para a constituição de sua teatralidade e seu sentido” (FERNANDES, 2006, p.7)

² “Foi necessária a emancipação do teatro como uma dimensão da própria arte para se compreender que o corpo, sem prolongar uma existência como significante, pode ser *agente provocador* de uma experiência livre de sentido, que não consiste na atualização de um real e de uma significado, mas é *experiência do potencial*.” (LEHMANN, 2007, p.336).

Os figurinos que compõem com o fluxo de movimento do intérprete a dramaturgia visual do espetáculo dialogam com essas diferentes formas de presença do corpo, em uma via dupla de influência do movimento/corpo na escolha do material e do tipo de figuro, bem como de influência do material escolhido na corpo/movimento do intérprete.

Corpos-Coisas

O teatro pós-dramático possibilitou a retomada da interação do corpo humano com o mundo dos seres inanimados, “temas teatrais que eram excluídos do teatro dramático e só podiam desfrutar de uma existência, no teatro infantil” (LEHMANN, 2007, p. 348). Ao realizar essa interação o teatro pós-dramático retoma o “potencial de fantasia das coisas” (LEHMANN, 2007, p. 347) reprimido no teatro dramático. Nas cinco peças que compõem a saga de Canudos a transformação do corpo do ator em objeto é constante e um dos alicerces da encenação:

Os interpretes, em sua vocalização e corporalização de Os Sertões, tornam-se corpos-terra, corpos-rios, corpos-ventos, corpos-ambientes-ressequidos, corpos-plantas, corpos-caatingas, corpos-pontos-em-redes, no movimento contínuo de suas evoluções vocalizantes e dançantes, amorosas e eróticas pelo espaço do Teatro Oficina. (COSTA, 2005, pág. 07)

Essa transformação do elenco em corpos-coisas dá-se tanto através da manipulação de objetos como tecidos, elásticos e mangueiras, quanto na utilização nos próprios corpos dos intérpretes de elementos como terra e lama, de tal forma que “transmudam-se eles próprios nos ambientes, nas condições hidrográficas e atmosféricas a que aludem e que instauram em seu jogo cênico” (COSTA, 2005, pág. 06). Desta forma, para criação dos corpos-rios, corpos-ambientes-ressequidos os figurinos utilizados foram, em primeira instancia os corpos do elenco, e em segunda instancia pigmentos e terra (seca ou lama).

Colocar o corpo humano como *figurino* de um espetáculo pode parecer, há princípio, um disparate. Porém, a nudez é encarada como um figurino nos trabalhos de José Celso, que coloca que “**os outros figurinos** existem, mas a nudez é uma coisa muito bonita, muito bela” (CORREA apud LOPES/COHN, 2008, p. 254).

Mecanização e Seres-elásticos

A mecanização de movimentos propiciada pelas marchas militares também possibilitou que o encenador José Celso desenvolvesse “corografias” (coreografias para os coros) baseadas nas estratégias dos militares brasileiros - que utilizavam métodos de guerra do exército francês para se deslocarem pela caatinga cearense. As estratégias planejadas para um ambiente absolutamente diferente e desconhecido tanto pelos soldados quanto pelos estrategistas evidencia a presença de um “corpo estranho” dentro do “organismo” do sertão. Ao mesmo passo que a guerra de tocaia dos sertanejos evidencia a comunhão desses corpos com o organismo sertão. Na encenação do Teatro Oficina essa relação se clarifica através da espacialização, da atitude corporal e dos figurinos utilizados:

- Especialmente os soldados ocupam o palco-pista e sertanejos as arquibancadas, mezaninos e periferias do espaço cênico;
- Os corpos dos soldados são eretos e enrijecidos, seu deslocamento realizado através de movimento predominantemente retilíneos; enquanto os sertanejos apresentam corpos flexíveis que correm em diversas direções, saltam, rastejam, embreiam-se pelos cantos das periferias do Teatro Oficina;
- Os figurinos do exército são azuis e vermelhos, confeccionados em brim pesado, enquanto os figurinos dos sertanejos levam cores da terra, são confeccionados em algodão cru, couro e elásticos.

Os figurinos de soldados e sertanejos foram construídos baseados nos dados fornecidos por Euclides da Cunha, conforme relata José Celso

(...) se você lê, por exemplo, 'A Guerra das Caatingas', que é um capítulo exatamente sobre as estratégias dos militares, que era uma estratégia em que eles iam com as fardas do exército austro-húngaro, azuis e vermelhas, e o pessoal de Canudos usava aquelas roupas de couro (CORREA, 2005, p.148)

Porém, além dos dados históricos e das indicações de encenação a relação figurino e presença corporal, é, ao mesmo tempo, determinante e determinada pelo material escolhido para confecção dos figurinos: a postura militar e o algodão pesado, como o brim, e a postura de tocaia e o algodão leve, como o algodão cru ou sacaria.

Entretanto, o figurinista Olintho Malaquias utilizou um material inusitado na confecção dos figurinos de alguns atores, o que alcançou um resultado

visual interessantíssimo, e que possibilita diversas interpretações: o elástico. Este material, além da evidente liberdade de movimentos que proporciona aos atores, ao ter suas tiras costuradas e constituídas como traje proporcionou aos integrantes do elenco enorme mobilidade para transitar entre diversos personagens, constituindo o que se denominou neste estudo como “seres-elástico”. Há o predomínio desses figurinos em *A Terra*, episódio da saga que descreve o clima e a geografia da caatinga, mas os seres-elásticos estendem-se por todo ciclo de espetáculos compondo a vegetação, hidrografia, os coros de moradores de Canudos, retirantes, beatos, sertanejos etc.

Antropozoomorfização

Nas fábulas a transformação de animais em humanos possibilita formular “a doutrina dialética de que os homens se comportam como animais” (LEHMANN, 2007, p. 351), enquanto que no teatro pós-dramático a presença de deformações, distúrbios de fala, gritos e ruídos animais aproximam os seres humanos do reino animal, declarando “o quanto a realidade do corpo humano tem afinidade com a do corpo animal” (idem).

Na encenação *de Os Sertões* há grande presença de seres antropozoomorfos: tanto atores interpretando cabras, bois, vacas etc., quanto seres mitológicos antropozoomorfos. Para constituição desses personagens os figurinos foram confeccionados através de combinações que tinham como base os figurinos dos seres-elásticos com elementos como couro, pêlos e chifres, de tal forma a expor partes do corpo do intérprete, mantendo um jogo constante entre humano e animal.

Espiritualização dos Corpos

O resgate do teatro como espaço místico e sagrado também decorre das mudanças da concepção e relação dos artistas com o corpo, seja através do treinamento corporal disciplinado visando a “espiritualização do corpo”, como no caso de Jerzy Grotowski³, seja “na oração, no ritual, no coro e na

³ Diretor de teatro polonês, criado do Teatro Podre, “estilo de encenação baseado numa extrema economia de recursos cênicos (cenários, acessórios, figurinos) e preenchendo esse vazio por uma grande intensidade de atuação e um aprofundamento da relação ator/espectador” (PAVIS, 1999, p.393)

comunicação de tipo comunitário, o teatro segue o rastro de suas raízes religiosas e ‘místicas” (LEHMANN, 2007, p. 361)

A ritualização do teatro está presente no fazer teatral do Oficina desde as experiências iniciais com *Gracias, Señor*, realizada em parceria com *Living Theatre* em 1971, e em *Os Sertões* a relação entre ritual e treinamento corporal disciplinado fez parte do processo criativo:

Primeiro um treinamento bem militar, e, depois, ela [Maura Baiochi, coreógrafa] vai fazendo uma espécie de mandala do corpo, e eu pedi que ela trabalhasse os elementos do fogo, do ar, e da terra no sentido do ator ter a onda do mar dentro, que eles têm. Porque para falar do fogo você tem que recorrer ao teu fogo interno. Quando você fala de mar, é do teu mar interno. Quando você fala de ar a mesma coisa, pois o corpo humano tem esses elementos dentro dele (CORREA, 2005, p. 150).

A ideia de um espetáculo como ritual remete ao traje ritual de Antonin Artaud, artista bastante influente no trabalho de José Celso. Artaud propõe recorrer a roupas não contemporâneas, preferencialmente trajes milenares, de uso ritual, “em virtude da proximidade que mantém com as tradições que lhes deram origem” (ARTAUD, 1999, p. 111), bem como a utilização de cores e peças de roupas que tenham um caráter simbólico na encenação, como nos figurinos de *Os Cenci*, para os quais Artaud e Balthus desenvolveram uma cartela de cores e uma sequência de uso para “revelar o estado emocional de cada personagem” (VIANA, 2010, p. 173).

Na encenação de *Os Sertões* em muitos momentos são utilizados trajes de diferentes rituais, como candomblé, catolicismo e xamanismo. Entretanto, especificamente os figurinos do personagem Antônio Maciel, que posteriormente se torna em Antônio Conselheiro, têm interessante relação com o traje ritual. A princípio Antonio Maciel é apresentado como uma figura muito próxima a Euclides da Cunha “O Antônio Maciel, como Euclides, é um homem também preso, e quase que usa o mesmo traje. A mesma gravatinha, a mesma roupa preta, o mesmo chapeuzinho” (CORREA, Dossiê *Os Sertões*, p. 150), mas quando Maciel decide fundar a igreja, que posteriormente originou o Arraial de Canudos, ele se despe dos seus trajes que o assemelham a Euclides e passa a usar túnicas. As vestimentas usadas por Antônio Maciel quando se transforma no Conselheiro podem ser vistas como trajes rituais em vários sentidos: primeiramente por ser o traje usado em um momento de transcendência metafísica da personagem (histórica e ficcional), que de acordo

com o ponto de vista de José Celso é um momento em que ela entra em contato com o corpo sem órgãos, que “é a visão anímica, é a visão do sagrado em tudo” (CORREA, Dossiê *Os Sertões*, p. 145), desta forma este pode ser entendido como um traje ritual, mas apenas dentro do contexto deste espetáculo, por se tratar especificamente de tal personagem em tal situação; segundo por ser a roupa usada por Conselheiro para as celebrações religiosas por ele comandadas; e terceiro por não serem contemporâneos ao período em que a peça é ambientada e remeterem à tradição milenar do cristianismo (a figura de Antonio Conselheiro é bastante semelhante à imagem que se tem de Jesus Cristo).

Porém, o figurino de Antônio Conselheiro pode ser entendido como um traje ritual apenas dentro do contexto deste espetáculo, por se tratar especificamente de tal personagem em tal situação. Pois conforme observa Fausto Viana, em seu estudo sobre os figurinos nas renovações cênicas do século XX: “esta busca que Artaud propõe de um traje ritual para o teatro continua ainda hoje. Não se chegou a uma forma de representar roupas tradicionais de qualquer país do oriente de forma satisfatória, dentro de uma encenação” (VIANA, 2010, p. 178).

Considerações finais

Este trabalho iniciou a análise dos figurinos dos espetáculos que compõem *Os Sertões*, montagem do Teatro Oficina, dirigido por José Celso Martinez Corrêa. Neste texto buscou-se relacionar a criação dos figurinos com o entendimento de corporeidade no teatro contemporâneo, pois se percebe o papel relevante do corpo na criação teatral, entende-se o figurino como elemento fundamental na construção da dramaturgia visual, e o diálogo eficaz entre estes dois componentes propicia criações inovadoras e desafiantes dos limites da criação teatral.

Estes são os escritos iniciais de um longo trajeto. Compartilha-los é, sobretudo, compartilhar equívocos e lacunas, mas também é partilhar o percurso de uma grande aventura.

Bibliografia

- ARTAUD, Antonin – *O Teatro e Seu Duplo*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1993;
- BARDI, Lina Bo; ELITO Edson; CORRÊA, J. C. M. - *Teatro Oficina*. São Paulo, Instituto Lina Bo Bardi, 1999.
- COSTA, José da – *Teatro Contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009;
- _____ - *Zé Celso e Euclides da Cunha: Os Sertões do Teatro Oficina*. 2005, disponível em: <http://www2.uol.com.br/teatrofocina/novosite/roteiros/geral/daCosta1.doc>
- FERNANDES, Sílvia – *Subversão no Palco*. Revista Humanidades nº52. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2006.
- LEHMANN, H. T. – *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo. Cosac & Naify, 2007
- PAVIS, Patrice o Dicionário de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- RAMOS, Luis Fernando – *Dossiê Os Sertões*. Revista Sala Preta nº2. São Paulo. Departamento de Artes Cênicas - Escola de Comunicação e Artes - USP, 2002
- SILVA, Armando Sérgio da – *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo. Perspectiva, 2ª Ed. 2008.
- STAAL, Ana H. C. – *Primeiro Ato: Cadernos, depoimentos, entrevistas (1958 – 1974) / José Celso Martinez Corrêa*. São Paulo: Ed. 34, 1998
- VIANA, Fausto – *O figurino teatral e as renovações cênicas do século XX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010;