

CAPÍTULO 3

O FEITIÇO DE MEDÉIA



E agora, chamado pelos meus encantamentos, ó astro da noite, vem com o teu mais funesto rosto, tendo a ameaça sobre a trílice fronte (...) Para ti a minha mão sangrenta entrelaçou estas grinaldas amarradas com nove serpentes. Para ti peguei estes membros que foram de Tifeu, o rebelde que abalou o império de Júpiter. Eis o sangue do pérfido Nexo que ele mesmo me deu no momento de morrer; eis a cinza recolhida na fogueira do monte Oeta, cinza que ficou embebida do veneno que fez morrer Hércules.

Sêneca, *Medéia*

3.1. A história

A dimensão da morte, fisicamente presente na autoconsciência do historiador tradicional, que se debruçava sobre um objeto perdido e superado pela irreversibilidade do tempo, muito embora tenha cedido espaço à vitalidade dos experimentos da Nova História, a partir da década de 70, na França, talvez ainda persista fortemente arraigada em alguns âmbitos desse campo disciplinar. Em contraste com a história da literatura, cuja existência material dos textos impressos confere (pseudo?) segurança ao historiador, o qual pode, então, confortavelmente permitir-se à exploração do campo das mentalidades tal como proposto pela terceira geração dos *Annales*; a história do teatro não consegue livrar-se tão facilmente da morte, constitutiva do efêmero das encenações. A saída por muito tempo foi o textocentrismo que reduzia teatro à literatura entendida a partir de uma unidade textual – obra. Quando, por fim, o olhar voltou-se para questões específicas de encenação, em verdade, não passava do encontro com um cadáver semiologicamente embalsamado.

A tentativa de encontrar outro caminho possível inicia-se pela problematização daquela relativa segurança sentida pelo historiador da literatura pela disponibilidade física do próprio objeto, o qual a despeito de sua existência concreta pode continuar inacessível se desvinculado de certos contextos. Não mais tem lugar o compromisso com uma suposta veracidade original atestada pelo simples fato de a fonte histórica *existir* e legitimada como uma lei incontestável das ciências naturais. Se mesmo estas leis hoje já nos são apresentadas como construções paradigmáticas estáveis, e se mesmo determinadas situações históricas que sempre nos pareceram definitivas hoje já alcançaram o estatuto de fenômenos de longa duração, por que a duração do contato físico do historiador com sua fonte histórica tem que ser eterna? E no caso de não ser eterna, por que sua obsessão em afirmar reiteradamente seu caráter fugidio? Muito mais importante do que o testemunho desarticulado de uma concretude é a tarefa de evocar a materialidade. O libelo a favor de uma história do presente, unindo o imediato da experiência e o imediato da percepção do historiador, situa-se como uma articulação bem-sucedida de ambas as dimensões: a do testemunho e a da mediação. O estatuto fantasmagórico do teatro que o aprisiona na obsessão de sua própria efemeridade (Birringer, 1993) passa para a escrita de sua história que, em lugar de deixar-se seduzir pelo testemunho da materialidade da encenação,

estabelece um pacto de morte com o próprio crítico literário comprometido com procedimentos hermenêuticos.

A história das mentalidades aparece como possibilidade de enxergar outros aspectos que não os políticos vinculados às histórias nacionais, então privilegiados pela historiografia tradicional. A interdisciplinaridade que marca a interseção da história com outros campos de investigação concretiza a ampliação da noção de fonte histórica, no sentido de problematizar uma história feita a partir do ponto de vista dos dominantes e dos grandes acontecimentos. A partir do momento em que aspectos mais particulares, mais singulares, e mais populares, passam a ser enfocados, o passado de certa forma é humanizado, ganha vida, e é trazido para um presente específico que o acolhe. Na noção de mentalidade coexistem paradoxalmente as idéias de permanência e mudança. O fato de ocorrer a formação de determinada mentalidade, a qual se vincula a certos comportamentos e atitudes, configura o conceito de mentalidade como estrutura e, em certo sentido, poderia até ser equivocadamente confundida com uma constante antropológica; mas, no entanto, a sua mobilidade vem exatamente do caráter não sincrônico desse aspecto residual: os comportamentos não são naturais, estão em permanente modificação – Mentalidades precisam ser historizadas.

Falar hoje sobre novas possibilidades de escrita da história implica um posicionamento diante da historiografia tradicional – o que já se exigia, nos anos 30, da primeira geração dos *Annales* que, a despeito da heterogeneidade entre seus membros, devia sua unidade justamente à recusa a “uma História” globalizante. A diferença, entretanto, situa-se no caráter relacional assumido atualmente pela circunscrição do campo da história, o qual necessita ser permanentemente contextualizado *em relação a* sua tradição disciplinar, isto é, necessita ser, ele também, e principalmente ele, historizado.

Uma das razões desta exigência reside certamente na emergência, já no século XIX, do que o sociólogo Niklas Luhmann chamou de observador de segunda ordem: uma categoria epistemológica condenada à auto-reflexividade, que surge em contraste com o sujeito puramente espiritual, constitutivo da observação de primeira ordem e emergente a partir da modernidade renascentista. A diferença entre ambos os graus de observação situa-se precisamente no fato de que enquanto a observação de primeira ordem, a partir do Renascimento, impõe um distanciamento entre o sujeito da observação e o objeto, provocando uma

descontinuidade com o modo medieval de apropriação do mundo³; a observação de segunda ordem implica a indissociação do corpo do observador no ato de observar, ou seja, além da apreensão do mundo pelos conceitos, inclui também uma percepção pelos sentidos.

A questão da conciliação entre experiência e percepção, concernente à crise da representação desencadeada, na filosofia européia, justamente pela emergência desse observador de segunda ordem, torna-se, assim, fundamental no contexto da proliferação dos pontos de vista, então responsável pela dissolução do referente. Isso se justifica pelo privilégio concedido à interpretação como função primordial das ciências humanas, ou do espírito, em oposição às ciências naturais, às quais caberia a fisicalidade da matéria, ou seja, o corpo. A separação das ciências, que foi apontada por Hans Ulrich Gumbrecht em seu ensaio “Breve romance epistemológico” (1999) como tentativa frustrada de superação da crise, destina as humanidades, assim, a uma relação dicotômica entre superfície e profundidade consumada na prática hermenêutica, em que a forma constitui-se como ponto de partida de uma escavação cujo objetivo final é o conteúdo, implicitamente ocultado. O campo da história, segundo o autor, reage à crise epistemológica com uma resposta historicista materializada exemplarmente no projeto de Hegel: uma história total que abarca todas as representações lhes conferindo um sentido (Gumbrecht, 1999, p.64). Neste âmbito, tanto na teoria da arte – e mais especificamente na teoria da literatura – quanto na história a constituição do sentido se impôs de forma determinante e exclusiva.

No início de seu ensaio emblemático “Contra a interpretação” (1969), Susan Sontag estabelece uma distinção entre a hermenêutica antiga e a moderna. Segundo a autora, na Antigüidade, a visão mítica do mundo passou a ser inaceitável pelos gregos com o desenvolvimento do conhecimento científico, gerando uma ruptura entre a tradição e a contemporaneidade. No entanto, dada a impossibilidade de se abandonar definitivamente a tradição, a interpretação surge como estratégia de mediação, que adapta um texto antigo “às exigências de seus leitores posteriores” (Sontag, 1987, p.14). A interpretação moderna, por sua vez, não está comprometida com nenhum projeto de conservação ou preservação da

³ Pensar a cultura medieval, na Idade Média, supõe um distanciamento inexistente na própria cultura medieval, constituída muito mais por relações em presença do que por representações: “Compete ao corpo, como auto-referência das culturas de presença, inscrever-se nos ritmos e nas regularidades do mundo e da ordem cosmológica.” (Gumbrecht 2001, p.12).

tradição, ela surge com a função de legitimar as ciências humanas através da afirmação de seu campo de atuação – o da “expressão” – em oposição ao das ciências naturais. Precisamente a partir da ênfase sobre o sentido em detrimento da presença.

Por presença entende-se aquilo que escapa a uma apreensão conceitual, vinculando-se muito mais à percepção sensorial imediata. O exemplo oferecido por Sontag são os filmes de Bergman que, a despeito de qualquer pretensão intelectualizante do diretor, possuem imagens tão fortes que são capazes de afetar o espectador de maneira independente de uma constituição de sentido. Essa “imediatez” ilustrada pela autora através do cinema apóia-se na imagem que, mais facilmente que a palavra impressa, em geral já tão carregada de sentidos, não exige do fruidor uma atitude interpretativa. No caso da literatura, entretanto, o *nouveau roman* francês configura-se não apenas como experimento em que a excessiva descrição inviabiliza o gesto hermenêutico, impondo ao leitor muito mais a emergência de uma certa concretude imediata, mas, sobretudo, como tentativa de abandono de uma narrativa linear a qual se sujeitaria mais docilmente à interpretação.

Esta problematização da forma, muito praticada também pelas vanguardas, recusando qualquer leitura hermenêutica, desloca-se para o campo da história no sentido do interesse pela própria historiografia, ou melhor, pela escrita da história. Sob este aspecto, o próprio Gumbrecht oferece um experimento exemplar. Publicado em 1996, nos Estados Unidos, seu livro *Em 1926. Vivendo no limite do tempo*, surpreendentemente um best-seller, apresenta-se como reunião de verbetes sobre o ano de 1926, concernindo música, literatura, notícias de jornal, entretenimentos, culinária, invenções científicas, entre outros, de modo a recriar a “atmosfera” daquele ano, levando o leitor a experimentar de maneira praticamente sensorial o que seria viver naquela época. Justamente pelo fato de não se tratar de uma tentativa de reprodução do ano de 1926, mas de produção de um determinado ambiente histórico, a ênfase recai muito mais sobre relações espaciais do que temporais. E, como consequência, o procedimento de descrição é privilegiado em detrimento da narração: logo no “Manual para o usuário”, o leitor é liberado de qualquer comprometimento com a linearidade da leitura, à vontade para percorrer arbitrariamente as páginas do livro. Neste sentido, a minimização da narrativa a favor de um olhar descritivo constitui-se como estratégia que, em lugar de

promover a homogeneização de uma época a partir da configuração de um sentido unificador, como *Zeitgeist*; estimula percepções de superfície que acentuam a história como simultaneidade e contingência (Gumbrecht, 1997).

Sob este aspecto, o ensaio que aparece no fim do livro, “Depois de aprender da história”, introduzindo um segundo nível de leitura – a despeito da própria recusa do experimento em ser um manual endereçado para a academia – oferece perspectivas interessantes de discussão, à medida que problematiza a validade do conhecimento histórico, uma vez que o passado já não mais oferece ao presente exemplos que lhe ensinarão como proceder no futuro: não é mais possível aprender com o passado. Se o futuro não pode mais ser previsível com segurança a partir da exemplaridade do passado, ele passa, então, a se inscrever em termos do que seria provável ou improvável, isto é, como contingência. Neste sentido, uma vez eliminados os aspectos normativos e pedagógicos do conhecimento histórico, Gumbrecht justifica o interesse no diálogo com o passado pela fascinação, ou seja, é à medida que atrai um presente específico que o passado é ativado e ganha vida. Precisamente porque fascina, o passado torna-se imediato e tangível: “Essa experiência direta do passado deveria incluir a possibilidade de tocar, cheirar e provar aqueles mundos e objetos que os constituíram”. (p.419). Isso significa a retomada, quase 30 anos depois, da reivindicação de uma “erótica da arte”, proposta por Sontag, na década de 60, no contexto da contra-cultura e da emergência de um discurso teórico do pós-moderno nos Estados Unidos: “O que importa agora é recuperarmos nossos sentidos. Devemos aprender a *ver* mais, *ouvir* mais, *sentir* mais”. (Sontag, 1987, p.23).

É, no entanto, quando confessa paradoxalmente o caráter ilusório de seu experimento que Gumbrecht admite uma alternativa teórica criativa com relação à possibilidade de lidar com uma realidade enquanto referência concreta. Não é porque se configura como ilusão que a re-apresentação do passado deixa de afetar e tocar o presente. O fato de que exista uma fenda entre as “palavras” e as “coisas” não significa que não possamos *produzir* coisas – com palavras. O que equivale a dizer: a impossibilidade da representação não aponta para uma total dissociação entre linguagem e mundo – na qual ou o mundo se perderia a favor de uma vida discursiva, ou a linguagem se perderia a favor de um mundo silencioso – mas se abre para a construção de mundos alternativos, e nem por isso menos imediatos.

No âmbito desses gritos a favor da produção de presença situa-se uma vontade teórica que, assumindo-se como observação de segunda ordem, não mais pretende reduzir a complexidade de seus objetos através da ênfase sobre o sentido; ao contrário, assume, contentada, a tarefa de catalisar essa complexidade constitutiva da própria sociedade. Nos termos da teoria sistêmica de Luhmann, que tem como ponto de partida especificamente a sociedade moderna, funcionalmente diferenciada, a construção de sentido vincula-se com a emergência de sistemas como organizações menos complexas do que o entorno do qual se diferenciam e, no entanto, com a capacidade de gerar complexidade interna, constituindo-se como complexidade organizada. Segundo Luhmann, a emergência dessa complexidade organizada se dá a partir de uma seleção imposta que, como tal, significa a concretização de uma dentre várias possibilidades. Neste sentido, a probabilidade de um sistema não emergir é muito maior do que a probabilidade de sua emergência. A complexidade implica, então, contingência. A sintonia entre a ilusão produzida pelo experimento de Gumbrecht e a proposta teórica de Luhmann materializa-se precisamente no pressuposto luhmanniano da impossibilidade de observação da complexidade. Uma tal tentativa implicaria imediatamente em um processo de redução. Por isso, em lugar de se constituir como uma teoria *sobre* a sociedade, ou *sobre* a complexidade, o projeto de Luhmann se apresenta como uma espécie de redução estratégica com o objetivo de aumentar potencialmente a complexidade teórica. Isto é: catalisá-la. Ou, nas palavras da teórica americana Eva Knodt: “Simular complexidade para explicar complexidade” (Luhmann, 1995, p.xii).

Neste ponto, gostaria de vincular tanto o apelo de Sontag quanto o experimento de Gumbrecht àquela noção de “mentalidade”, discutida no início, mais especificamente pelo fato de muitos dos novos historiadores serem medievalistas, ou seja, concentrarem suas pesquisas sobre um período histórico anterior à emergência do observador de primeira ordem (a despeito das controvérsias existentes entre os historiadores com respeito à própria delimitação do que seria considerado como Idade Média) e à prática da interpretação como principal meio de aquisição de saber. Segundo o próprio Gumbrecht em seu ensaio “Produção de presença perpassada de ausência. Sobre música, libreto e encenação” (2001), apesar de simultaneamente constitutivos de qualquer manifestação cultural, os componentes de sentido e de presença podem estar associados em maior ou menor

grau com cada manifestação – a cultura medieval identificando-se, assim, muito mais fortemente com a produção de presença, enquanto a Europa do século XVII, cartesiana, acentuadamente vinculada à produção de sentido. Além disso, no que se refere aos fenômenos culturais, na literatura, por exemplo, a produção de sentido se dá mais enfaticamente que na música, em que a presença, por sua vez, é mais marcante. Na ópera, que surge já com o Renascimento, há uma hibridização mais equalizada, uma vez que ao mesmo tempo em que o libreto introduz os componentes de sentido, é na encenação que se manifesta a presença.

O conceito saussureano de signo – que fundamenta práticas interpretativas, semiológicas e semióticas – ligado fortemente à cultura de sentido, opõe-se, na cultura de presença, a uma noção sîgnica aristotélica unindo substância e forma, segundo a qual “a substância representa aquilo que ocupa um espaço, criando e conservando, deste modo, a presença; enquanto a forma, a todo momento, torna perceptível e distinguível a substância presente”. (Gumbrecht, 2001, p.13). Em verdade, essa outra concepção de signo, torna-se importante para o delineamento de um campo não-hermenêutico, em que a materialidade é enfatizada em detrimento do sentido.

Nessa perspectiva, o que ocorre no caso da ópera é a emergência da substância sonora a partir de uma forma já dada de antemão, i.e, a ação que consta no libreto. É apenas porque já conhecida e esperada que a forma possibilita a emergência da substância. Sob esse aspecto, a noção de evento, que do ponto de vista do sentido se caracterizaria somente como elemento imprevisível, configura-se agora a partir da produção de um “efeito de presença”. O exemplo fornecido por Gumbrecht é o momento de abertura de um concerto: “o momento em que surge o primeiro som, mesmo sendo esperado por todos e a sua identidade fazendo parte, pelo menos, da expectativa dos especialistas. Sem o efeito desse tipo de evento de abertura – ou seja, tratando-se apenas da novidade dos conteúdos – as encenações sofreriam um desgaste rápido em suas repetições regulares”. (Gumbrecht, 2001, p.14).

A partir da modernidade renascentista, quando a arte começa a adquirir autonomia, os efeitos de presença passam a ser minimizados na vida cotidiana e acentuados na expressão artística. A presença passa a ser enfatizada sob o pano de fundo do sentido e convencionam-se maneiras de instaurar a descontinuidade com o cotidiano: por exemplo, o silêncio antes do início de uma encenação (p.18). A ruptura com o cotidiano que sustenta o próprio conceito de teatro – na cultura de

sentido, com toda a carga simbólica para os corpos dos atores – na cultura de presença simplesmente inexistente. O corpo do ator é possuído por uma outra presença e essa possessão não se dá em termos de substituição, mas a partir de uma ênfase.

No surgimento do teatro, na Antigüidade, por volta do século VI a.C., quando então a cultura de presença preponderava na sociedade grega, situa-se o culto de louvor a Dioniso. Neste rito, cantavam-se ditirambos e bebia-se vinho, ato pelo qual se ingeria a alma de Dioniso. Não se trata de simbolicamente o vinho representar a alma do deus; o vinho presentificava a alma, enfatizando-a, tornando-a tangível. E o entusiasmo provocado pelo consumo da bebida literalmente constituía a presença do deus dentro do indivíduo. A possessão se concretizava pela ultrapassagem da medida (métron) proporcionada pelo estado de êxtase, em que o indivíduo saía de si. No sacrifício do bode, outro momento do rito, o animal morria para libertar a alma de Dioniso⁴. Não há uma descontinuidade entre o bode que estaria representando o deus e o próprio deus: o bode é Dioniso encarnado. Quando Téspis (considerado o primeiro ator) chega ao êxtase e começa a *agir como se fosse* Dioniso, em cima da mesa de sacrifício, dirigindo-se aos demais presentes que cantavam em coro, nesse *como se fosse*, não existe uma idéia de substituição de algo ausente (Dioniso) por algo presente (Téspis). O que ocorre é a ênfase da presença do deus no corpo do ator.

A analogia entre o culto a Dioniso e o culto medieval a Jesus Cristo – no qual a eucaristia constitui a ingestão do corpo e do sangue de Jesus no pão e no vinho –, no que se refere ao aparecimento do teatro na Idade Média talvez já acuse uma perda de presença, embora pouco significativa, a favor de determinados componentes de sentido. Igualmente ligado ao culto religioso, o teatro medieval surge com função eminentemente catequizadora, como forma de mediação entre a Igreja e a sociedade, já que o cristianismo tornava-se praticamente inacessível aos fiéis por conta do latim. No entanto, a despeito de seu papel pedagógico, o que se ressaltava era muito mais a presença do sagrado – e do terror – do que a idéia de representação. Deus era presentificado a partir do medo, que emergia como efeito, e não em termos de uma representação figurativa e verossímilante. A função ilustrativa da Bíblia assumida pelos *tableaux vivants*, pelos tropos e pelos

⁴ O bode foi uma das últimas formas assumidas pelo deus para fugir da ira de Hera e, no instante de sua imolação, presentifica Dioniso (Brandão, 1988).

milagres não implicava uma representação nos termos de uma cultura de sentido, em que se poderia identificar os atores como atores desempenhando um papel, principalmente pelo fato de serem todos padres (do baixo clero) e pelo fato de a encenação ocorrer dentro da Igreja, isto é, em um templo sagrado.

Tomando como exemplo os mistérios, primeira forma de teatro a ocorrer fora da Igreja, mais precisamente em sua segunda fase, quando as carroças em que se davam as encenações eram justapostas em semicírculos na praça da cidade⁵, o que acontecia era uma enorme simultaneidade cênica em que se encenavam, em determinadas carroças, histórias bíblicas e, ao mesmo tempo, em outras, cenas do Inferno. Isso implicava um contraste entre o sagrado e o grotesco, uma vez que o Inferno era, em geral, presentificado por pessoas com deformidades físicas, anões e doentes mentais praticando atitudes escatológicas e libidinosas entre si e com animais. Com a acentuação gradual do componente de sentido na cultura medieval, quase no Renascimento, a Igreja passa a encarar essa justaposição como vulgarização do sagrado e, como já não desfruta de tanto poder quanto antes, não podendo proibir o teatro de modo geral, desvincula-o, ao menos, do cristianismo.

Nesse contexto, observa-se nessa estrutura teatral um caráter um pouco mais dissociado do culto religioso, muito embora as encenações contassem sempre histórias da Bíblia, sendo precedidas por um sermão feito pelo padre e entremeadas por cantos corais religiosos. Os mistérios podiam durar de 3 a 40 dias e começavam às 9 da manhã, com uma pausa para o almoço, continuando até o anoitecer.

A idéia de *comunitas* presente na apresentação das tragédias gregas, durante os festivais de teatro da Antigüidade, congregava também os medievais em torno da encenação dos mistérios. Em ambos os casos, a cidade parava e toda a vida comunitária acontecia em função do teatro, materializando uma integração orgânica entre a vida cotidiana e a encenação. No entanto, podem-se apontar elementos de sentido timidamente manifestos tanto no âmbito dos mistérios quanto no dos festivais da Antigüidade. No que diz respeito aos mistérios, este elemento situa-se no que ocorre posteriormente ao sermão, ou seja, no momento em que o padre narra tudo ao que se vai assistir naquele dia. Esta forma previamente delineada é o que permitirá a emergência da substância no momento

⁵ O número de carroças podia variar de 11 a 66 (Gassner, 1980).

em que a encenação tiver início. Com relação aos festivais anuais de teatro da Grécia antiga, a partir da construção de uma estrutura arquitetônica específica para as encenações, ao ar livre, as peças baseavam-se na mitologia, profundamente arraigada na vida social. Os espectadores, então, já conheciam as histórias que seriam apresentadas.

A substância sonora desempenha papel interruptor do gesto racional tanto na estética clássica quanto na medieval. Após o sermão e a narrativa do padre, nos mistérios da Idade Média, a orquestra começava a tocar, provocando uma quebra na constituição de sentido a partir da emergência da primeira nota como efeito de presença. O lugar fundamental ocupado pela música na tragédia concretiza-se literalmente em seu próprio nome (trago + oedia = canto do bode, canto do sacrificado) e na função primordial do coro. No início da forma trágica, era só o coro e seus cantos ditirâmicos. Com a institucionalização dos festivais, o coro passou a situar-se na orquestra, uma área redonda, espécie de fosso, operando a interseção entre o palco e a platéia. Composto de 15 integrantes, em geral personagens mitológicos de baixo calão – bacantes, sátiros – ou membros desvalorizados do próprio povo (velhos, mulheres, etc), o coro dançava o tempo inteiro, evoluía livremente a partir de uma dança coreografada, e sob esse aspecto, sua movimentação era bem mais ágil que a dos próprios atores, por isso, seus integrantes usavam roupas mais leves e sapatos baixos.

Em um contexto de releitura do trágico no século XIX, Friedrich Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, localiza na presença do coro o aspecto dionisíaco da tragédia. De fato, por se constituir como elemento que não se deixa apreender por uma tentativa de construção de sentido, o coro resiste, nos festivais do século V a.C., como vestígio de uma religiosidade que pouco a pouco é perdida. O contraste entre a imagem do coro e a da própria ação performada no palco, com o passar do tempo, torna-se tão marcante que o coro torna-se um elemento instaurador de descontinuidade entre o teatro e a vida cotidiana.

Em certa medida, pode-se traçar um paralelo entre a tipologia proposta por Gumbrecht, de componentes de presença e de sentido, e a distinção feita por Nietzsche entre aspectos dionisíacos e apolíneos de uma cultura. Da mesma forma que Gumbrecht localiza a ópera como fenômeno cultural em que se pode visualizar mais claramente a hibridização em que coexistem tanto elementos de sentido quanto de presença, Nietzsche atribui à tragédia esse espaço em que o

indiferenciado da música – dionisíaca – une-se ao figurativo apolíneo da encenação. No entanto, em verdade, em seu horizonte contemporâneo estava, de fato, a ópera wagneriana como manifestação artística ideal.

Nietzsche atribui a morte do trágico justamente à emergência do ceticismo, da filosofia, do conhecimento científico – o que, na tipologia proposta por Gumbrecht, pode ser vinculado ao predomínio dos elementos de sentido. O efeito imediato de indiferenciação provocado pela tragédia – “o Estado e a sociedade, o abismo entre um homem e outro, dão lugar a um superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza” (Nietzsche, 1992, p.89) – a partir da tentativa de apreender seu sentido, não mais consegue se cumprir.

3.2. A melancia

Quanto tempo dura o cheiro de uma melancia estraçalhada?

Uma especulação a respeito poderia levar em consideração o espaço em que transcorreu o estraçalhamento. Por exemplo: locais pequenos seriam preenchidos em menos tempo pelo cheiro, o qual ganharia intensidade podendo se entranhar talvez mais perpetuamente nas pessoas e objetos presentes.

No entanto, é necessário fazer ainda uma distinção circunstancial: a permanência do cheiro depende também da quantidade e da “qualidade” de pessoas presentes e da co-presença de objetos e ações na mesma dimensão espacial e temporal de nossa melancia estraçalhada. Porque as pessoas têm cheiros. E histórias de cheiros. E histórias de melancia. Seus próprios cheiros podem concorrer em diversos níveis com o cheiro em questão. Do total anulamento dos odores individuais, passando por um instante de coexistência até o apagamento absoluto do cheiro de melancia, subjugado pela mistura odorífera, homogênea ou não, insossa ou não, de todos os presentes.

(Quanto tempo dura o cheiro de uma pessoa inteira?)

Gostaria de sublinhar o momento de coexistência que mesmo nos casos de predominância de um cheiro sobre o outro não deixa de acontecer. Existem instantes em que os cheiros ficam física e materialmente co-presentes, ainda que por frações breves de tempo, até um sobressair e se dissipar ou se impor hegemonicamente no espaço. Precisamente esta simultaneidade invisível, quando apresentada em um espetáculo teatral, concretiza uma espécie de presença que,

justamente por emergir a partir de uma ausência precedente, instaura a descontinuidade, fazendo surgir algo que não fazia parte do até então existente. O medievalista francês Paul Zumthor atribui essa materialidade emergente em contextos de presença física direta ao que ele chama de “perceptibilidade” (ou tangibilidade). O caráter imediato e contingente de uma interação ao vivo, para o autor, possibilita a constituição de formas sociocorporais, i.e., elementos não textuais conectados à corporalidade dos participantes e a sua existência social enquanto membros individuais de um grupo. Segundo Zumthor, as obras medievais, em que prevalecia a junção entre elementos textuais e sociocorporais a partir da presença da voz do intérprete, mobilizavam simultaneamente os sentidos da visão e da audição, contrastando, por exemplo, com a performance de uma leitura em voz baixa, quando então a perceptibilidade do texto seria extremamente fraca (Zumthor, 1994).

Zumthor expande a concepção de performance desenvolvida pelo antropólogo Dell Hymes, nos anos 70, a partir do redirecionamento de seu enfoque sociolingüístico no sentido de uma perspectiva mais complexa. Hymes estabelecia uma distinção entre “recepção” e “performance”, calcada fundamentalmente sobre uma questão temporal: enquanto a recepção seria caracterizada pelo fosso temporal inegável que separaria a produção artística de sua realização social; a performance seria baseada diretamente na própria experiência, com tudo o que traz de imediato e instantâneo. Esta oposição, talvez um tanto quanto absoluta, é, então, rearticulada e recontextualizada por Zumthor em termos do acelerado desenvolvimento tecnológico alcançado no século XX, o qual, segundo o autor, alterou radicalmente as condições de performance, a partir das mudanças sofridas pela mídia audiovisual e auditiva (Zumthor, 1994).

Na perspectiva de Zumthor, além de seu evidente vínculo antropológico com qualquer tipo de ação comunicativa, no sentido de remeter às condições de apresentação e de experiência, o termo performance refere-se tanto a um determinado ponto do tempo experienciado como presente quanto à presença concreta dos participantes da ação (p.218). Por seu lado, a recepção de um texto acusa um processo histórico de compreensão, diretamente associado a sua inserção social, em determinada comunidade de leitores, implicando um processo temporal não imediato. Contrastando, assim, com a performance, a qual se situa “outside the flow of time”. (p.218). Nesse sentido, a concretização efetiva do texto

se dá na performance e não na recepção. A recepção é um processo de concretização social, em que o texto não se materializa efetivamente. Essa sua materialização só ocorre no momento da performance: “It could be said that performance is a moment of reception, a privileged point in time in which a text is actually experienced”. (p.218). O tipo de concretização operado na recepção alcança, portanto, apenas as dimensões da sociedade, ou seja, enquanto realidade socialmente construída, à medida que a recepção corresponde ao processo através do qual um texto se transforma em realidade social. Em oposição aos discursos produzidos na vida cotidiana, em que a recepção se limita à performance, dado o seu caráter efêmero; no texto literário, verifica-se um enorme contraste entre recepção e performance.

No que se refere à nossa melancia e ao seu precoce estraçalhamento, adianto que fazem parte de uma encenação específica e que sua participação nela não dura mais do que poucos segundos dentro das suas 6 horas e meia de duração total. Reporto-me à primeira parte de *A luta*, encenada por José Celso Martinez Corrêa e o Grupo Oficina Uzina Uzona, penúltima parte de outro espetáculo em movimento, *Os sertões*. Somando cerca de 30 horas, a transcrição para o evento teatral do romance de Euclides da Cunha, dividida em 5 partes, começou em 2002, com *A terra*, e deve acabar em 2006, com sua última parte, *A luta II: a quarta expedição*.

Esse relato em movimento da Campanha de Canudos (1896-7), em que se deu o confronto entre o exército de uma república recém-proclamada e os seguidores de Antonio Conselheiro, líder espiritual e político, privilegia, em lugar de uma perspectiva messiânica, uma resistência ativa e criativa por parte dos sertanejos. Nas palavras de Zé Celso: “Messiânico é quem espera algo que vá acontecer no futuro. Eu trabalho no aqui-agora, para expandir. O próprio Antonio Conselheiro não era messiânico. Queria fazer agora”. (Corrêa, 2003).

Neste ponto, o aqui-agora de Zé Celso vincula-se tanto à própria materialidade da experiência teatral, a partir de sua condição imediata, envolvendo presença física de atores e espectadores, quanto à materialidade adquirida pelo passado, arrastado amorosamente pelo presente de seu espetáculo. O olhar sobre a Campanha de Canudos só se expande em cheiro, som, gosto, textura e cor à medida que identifica aquele cerco de mais de cem anos atrás ao seu cerco mais imediato, ao

cercos material do próprio Teatro Oficina. O espaço da encenação é um espaço cercado.

A materialidade da encenação e a do passado presentificado estão, pois, intimamente ligadas à exploração dos estímulos sensoriais dos espectadores e à própria caracterização do espetáculo como um épico musical, em que a presença da música configura-se como elemento fundador das relações cênicas. Retomando a definição de signo proposta por Gumbrecht, pode-se dizer que, por um lado, existe uma forma dada de antemão, seja pela historicidade da Campanha de Canudos, seja pela publicidade de *Os Sertões*, seja pela narração dos acontecimentos da peça por uma espécie de programa-libreto, à venda na bilheteria do teatro, tornando a história encenada conhecida de grande parte dos espectadores⁶. Por outro lado, a presença emergente se consubstancia na performance dos atores e dos músicos. E, nesse sentido, o fato de o programa-libreto oferecer as letras das músicas cantadas em coro pelos atores instaura dois níveis de apreensão, o do texto e o da obra, nos termos de Zumthor. No nível textual, há uma constituição de sentido, à medida que determinadas letras são narrativas ou permitem de algum modo a formação de contextos; enquanto no nível da obra, concretizado apenas no momento da execução das músicas, a presença da voz dos atores e da própria substância sonora instaura efeitos de presença renovados a cada encenação. Únicos, como cada melancia destruída por apresentação. O cheiro exalado por espetáculo – a despeito de uma categoria homogeneizante que o classificaria como “cheiro de melancia” – é sempre diferente, condicionado ao tamanho, à consistência, à quantidade de água e ao tempo de madura da melancia escolhida para morrer.

Outros cheiros d'*A luta* atuam de forma mais perene, como o de sálvia, jogada no fogo pelos atores ao longo de boa parte da peça, exalando uma fumaça aromática que percorre não apenas visualmente os espaços do teatro como os corpos e cabelos dos espectadores. Ainda fazem parte, dissipados pelo ar, os cheiros de alecrim, guiné, espada de São Jorge e outras plantas e ervas em que os jagunços banhavam seus corpos para se defender contra o exército. Ao penetrarem no público, os odores levam a platéia para a cena por sua própria presença, por seu

⁶ O fato de os acentos não serem marcados implica a chegada ao teatro muito antes do horário de início do espetáculo, e, no caso da compra do programa-libreto, este tempo de espera pode ser usado em sua leitura, no sentido de uma familiarização prévia e recente com o contexto narrativo.

próprio ocupar-um-lugar naquele espaço físico. Interessam-me, pois, os cheiros d'*A luta*, que ganham visibilidade à medida que mobilizam tão intensamente o olfato dos fruidores que aguçam igualmente sua visão, audição, tato e paladar. Analogamente a um gesto que exigiria o ver e o ouvir, os cheiros não apenas mobilizam uma intensa multisensorialidade, como estimulam uma percepção sinestesticamente emoldurada.

Voltemos, pois, para o espaço do estraçalhamento de uma firme, opulenta, e agora quase antiga melancia, por um facão sertanejo, no espaço de uma rua. Em um teatro-rua.

O conceito de rua em que se baseou a arquitetura do Teatro Oficina, projetada por Lina Bo Bardi e Edson Elito, destrói a possibilidade de assistir aos espetáculos a partir de um lugar privilegiado. Há uma pulverização dos locais de observação que explode infinitas construções plásticas. O espetáculo passa. Carrega com ele seus cheiros. No entanto nem todos. Em oposição ao odor concentrado e breve da melancia que, uma vez estraçalhada, tem seus destroços arremessados no ar e nas pessoas, irradiando de forma incisiva aquele cheiro, o momento final do espetáculo atinge seu ápice quando o odor de carne queimada toma conta gradativamente do teatro e se engasta tão profundamente nos presentes que chega a ultrapassar o tempo e o espaço da encenação. O público sai do teatro levando no corpo gestos e vozes dos atores.

De forma geral, os cheiros tendem a desaparecer mais facilmente quando em certos momentos são abertas as portas do teatro para a saída de objetos cênicos ou partes maiores do cenário. É precisamente nesses instantes de agregação e interação entre a cena e a rua Jaceguay, o viaduto 13 de maio, os vendedores ambulantes enfileirados defronte a repentina abertura das portas à espera do intervalo, e os carros e pessoas ocasionalmente *em passagem*. Nesse sentido, explora-se não apenas a teatralidade de um espetáculo que passa, mas também a dos passantes dessa cena em movimento, os quais captam cheiros, sons, gestos, ou gostos – impressão única no meio da velocidade do seu deslocar-se.

Contrastando com a imposição dessa percepção única, dado o tempo efêmero de que dispõe uma pessoa que passa, por acaso no exato momento em que se abrem as portas; àqueles que se encontram do lado de dentro, ou seja, na posição de quem fica, em relação ao espetáculo que vai, impõe-se uma seleção muito difícil. Os espectadores têm que deliberadamente ou não escolher uma moldura a partir

da qual orientar sua percepção, tamanha a simultaneidade de imagens, sons e cheiros. E essa escolha começa já na entrada, em que se faz necessário eleger um lugar para assistir ao espetáculo. No entanto não importa o local de sua opção, o espectador não se livra da sensação de que algo lhe escapa. A enorme complexidade do espetáculo se depara com a impossibilidade de uma fruição plena de suas simultaneidades. Qualquer olhar que se direcione para a cena já se constitui como uma redução. A encenação recusa-se a uma apreensão autoritária.

Esclareço que não me refiro aqui à multiplicidade de interpretações do espetáculo que podem ser suscitadas a partir dos diferentes lugares de observação. Refiro-me antes à multiplicidade de espetáculos que podem ser construídos nestas condições de apreensão. E a partir da descrição das condições de emergência d'*A luta*, em lugar de ambicionar uma explicação ou interpretação, no sentido hermenêutico, da encenação, estas reflexões intentam apenas (?) entender o fato de que precisamente *este* espetáculo foi encenado, e não outro. *A luta* requer, então, uma reconstrução histórica constante por parte do presente do olhar interessado de sua investigação.

Gostaria de retomar agora um outro agora, isto é, aquele agora que Zé Celso encravou em seu Antonio Conselheiro e em sua *luta*, e, de certa forma, em toda a estrutura de *Os sertões*, no que se refere à sua condição de obra em movimento, a partir da incorporação material, na própria poética da encenação, não apenas de elementos contextuais de sua produção, mas também de acontecimentos atualmente em discussão na esfera da sociedade. Essa mobilidade que confere ao espetáculo, decepado em cinco partes, um estado de encenação permanente configura-se também e principalmente na interação com o público, o qual pôde participar anteriormente de inúmeros ensaios abertos e leituras experimentais antes da estréia. Segundo José da Costa, em sua Tese de Doutorado, *Teatro brasileiro contemporâneo: um estudo da escritura cênico-dramatúrgica atual*, “essas instâncias de abertura e exposição do processo criativo” possibilitam a incorporação de reações pontuais do público na própria “escritura cênico-dramatúrgica” do espetáculo. (Costa, 2003, p.172). Nesse sentido, o movimento da encenação inscreve-se de forma muito particular, não apenas no âmbito imediato, mas também no âmbito processual e histórico, à medida que os ensaios abertos passam a integrar organicamente o espetáculo, em certo sentido, como possibilidade de criação coletiva.

Neste ponto, coloca-se a distinção oferecida por Umberto Eco entre “obra aberta” e “obra em movimento”, em seu livro *A obra aberta*. Segundo Eco, todas as obras de arte se caracterizam por uma abertura, que seria exatamente o traço performático que marca uma postura participativa do fruidor. No entanto, tal colaboração se configura apenas no nível teórico e conceitual – quando se trata de uma fruição estética, se estabelece imediatamente um receptor que constrói sentido – em que o fruidor goza de liberdade de interpretação. Desta forma, identifica-se, portanto, nitidamente o receptor diante de um objeto artístico, pronto, acabado, em toda a sua “completude estrutural” (Eco, 2001, p.58). Seria o caso de um leitor diante de *Crime e Castigo*, por exemplo, que por mais polifonicamente construído que seja, e pelas infinitas interpretações que possa suscitar, já se apresenta ao leitor como um todo organicamente estruturado desde sua origem.

Algumas obras, no entanto, além desta abertura que lhes é constitutiva enquanto objetos artísticos, configuram-se de um modo inacabado, isto é, necessitam fisicamente que o fruidor as complete, ou melhor, as crie. Esta colaboração se faz *materialmente* necessária, porque desde sua origem são estruturalmente imprevistas, permitindo uma certa mobilidade, ou, nas palavras de Eco, podem reproduzir-se “caleidoscopicamente aos olhos do fruidor”. (p.51). Um dos exemplos utilizados pelo autor é o *Klavierstück XI*, de Stockhausen, estruturado de forma que o intérprete devesse escolher, entre vários grupos propostos em uma única folha, aquele a partir do qual a peça musical começaria. Em seguida, deveria escolher um por um, os grupos que se seguiriam ao primeiro. O intérprete combina, desta forma, os grupos, de modo que a peça só se produz a partir de sua “montagem” da seqüência de frases musicais. (p.62).

O pequeno movimento de *A luta* concretizado, então, nos ensaios abertos e no próprio processo de embate com o grupo Silvio Santos – a partir de que uma série de elementos vão sendo incorporados à encenação conforme o desenrolar dos acontecimentos, isto é, conforme a contingência das respostas do grupo financeiro e do grupo teatral em sua interação – inscreve-se, porém, no movimento de *Os sertões*, espetáculo encenado há cinco anos com “fim” previsto para abril de 2006, quando estima-se que estreará *A luta II*.

Juntamente com os componentes de evento constitutivos da encenação, coloca-se a questão da “intermedialidade” (Pavis, 2003). O fato de partes d’*A luta* serem

filmadas em circuito fechado impõe a presença intermitente de um cameraman/ator, projetando imagens atuais, imediatas, do próprio espetáculo em três lugares simultaneamente. Em alguns momentos, as projeções funcionam como telões devassando cenas que de outra forma não passariam de borrões de voz e gesto. O vídeo inscreve-se também como ferramenta para a concretização de uma direção fortemente marcada pela visualidade. Durante os ensaios, as câmeras muitas vezes são utilizadas para fornecer um outro ângulo de imagem para os atores, no sentido de criar uma maior conscientização de seus movimentos. Neste contexto, insere-se o exemplo de um ensaio de *A luta II*, ocorrido em 26 de janeiro de 2006, em que Zé Celso procurava construir a partir da movimentação dos atores, que seguravam bastões de bambu, a imagem de um martelo. Enquanto estava posicionado na pista, no nível dos atores, sua assistente de direção situava-se no segundo andar das arquibancadas, tendo uma visão do alto, a preparadora corporal do grupo, que também atua neste espetáculo, transitava entre um nível e outro, propondo movimentos que se adequassem à produção da imagem do martelo, e o diretor de arte desenhava a giz, no próprio chão da pista, possíveis concretizações visuais de martelo. A função da câmera, então, configurava-se na projeção a partir de uma posição mais alta – também no segundo andar das arquibancadas – da imagem para que os atores, situados embaixo, pudessem ter uma visão do todo, orientando, assim, a sua movimentação. Em sua análise do espetáculo *Cacilda!* (1991), também dirigido por Zé Celso, José da Costa aponta para uma “dramaturgia visual” delineada a partir da intensa utilização do vídeo nesta peça:

o registro em vídeo das cenas representadas pelos atores e a projeção imediata e simultânea das imagens captadas constituem uma espécie de dramaturgia visual paralela à verbal, com ela intimamente imbricada, e realizada durante mesmo a exibição do espetáculo. Trata-se, nesse caso, de uma escrita que ressoa e duplica (em jogos de correspondência ou de contraponto) tanto a escrita vocal e corporal dos intérpretes em suas evoluções cênicas, quanto os discursos verbais enunciados pelos personagens. (Costa, 2003, p.236).

A construção da “coreografia” contrasta, no entanto, com a perspectiva fragmentada dos espectadores, inserindo-se como a composição de apenas um dos elementos que podem ser visualizados diante da multiplicidade de eventos simultâneos durante o espetáculo. A visualidade coloca-se, pois, de forma extremamente complexa, dada a configuração espacial do teatro que permite olhar a encenação a partir das mais variadas posições, sendo, inclusive, a escolha passível de mudança ao longo do espetáculo.

E para aqueles que se posicionam na arquibancada em frente às enormes janelas, há ainda a possibilidade, com o cair da noite, pelo reflexo no vidro, da auto-observação observante, i.e., da observação de segunda ordem, nos termos de Luhmann. A noção da observação de segunda ordem me parece pertinente, no caso, por caracterizar a atitude construtiva. É só a partir da observação do modo como observamos que nos tornamos conscientes da construtividade da realidade. Construtividade que – muito mais do que um processo controlado voluntariamente por nós – configura-se como algo parcialmente imposto. A atitude construtiva concebe a realidade como construção social fortemente condicionada por realidades empíricas circundantes. A perspectiva sistêmica ofertada pela teoria de Luhmann permite, pois, o enfoque do encontro entre duas superposições: uma entre a ação social do autor do livro *Os sertões* e a do encenador de *Os sertões*; e a outra entre a ação social do leitor e a do espectador. Precisamente este encontro dissincronicamente sincrônico se constitui como condição para a formação histórica de sentido e presença em *A luta*.

E agora evoco a confusão eloqüente apontada por Jesús Martin-Barbero para caracterizar a relação homônima mantida no castelhano (e também no português) entre duas acepções da palavra humor, aludindo simultaneamente à expressão de determinada veia cômica e aos líquidos corpóreos – “os secretos humores do corpo analisados pelos médicos” (Martin-Barbero, 2003, p.107). Este vocábulo irrompe em seu texto no contexto da retomada do estudo feito por Mikhail Bakhtin de Rabelais, em que a cultura popular da Idade Média é enfocada a partir de duas coordenadas centrais, uma espacial (a praça) e outra temporal (o carnaval). Esses dois eixos inscrevem-se de maneira fundamental no âmbito de ambas as partes de *A luta* – e, de forma ainda mais ampla, na própria experiência teatral performada pelo Oficina, calcada fortemente no encontro afetivo entre ator e espectador instaurando momentos de indiferenciação, em que não mais é

possível distinguir ambos os papéis. Conforme definiu Zé Celso: “A superação do grande complexo de ser esse ninguém chamado todo mundo pela possibilidade de ser todo mundo”. (Costa, 2003, p.171).

Convocados a pisar a pista do teatro e a se embrenhar por seu subterrâneo, os espectadores passam a compor, juntamente com os atores, uma pequena multidão que dança, corre, combate – *morre*. O acordo tácito de que os convites feitos pelos atores, sugando determinados espectadores à cena, não são na maioria das vezes direcionados de forma individualizada e específica, motiva todos os demais componentes do público a voluntariamente invadir a pista satisfazendo uma arrebatadora vontade de incorporação – também fazer parte do descontrole de todo aquele pequeno caos inesperadamente instaurado. É nestes termos que a rua se converte em praça:



A *praça* é o espaço não segmentado, aberto à cotidianidade e ao teatro, mas um teatro sem distinção de atores e espectadores. Caracteriza a praça sobretudo uma linguagem; ou melhor: a praça é uma linguagem, ‘um tipo particular de comunicação’, configurado a partir da ausência das construções que especializam as linguagens oficiais, seja a da Igreja, a da Corte, ou a dos tribunais. (Martín-Barbero, p.106).

Corpos que partilham o mesmo espaço físico expõem-se a uma homogeneidade térmica, que a despeito das distintas e individuais sensações de frio ou calor, concretiza a instauração de uma temperatura média pouco a pouco estabilizada. Uma grande quantidade de corpos concentrados tem, em geral, a capacidade de proporcionar sensações térmicas associadas a temperaturas mais elevadas. O toque de um corpo no outro, transferindo calores, indiferenciando suores, confundindo umidades. “O carnaval é aquele tempo em que a linguagem da praça alcança o paroxismo, ou seja, sua plenitude, a afirmação do corpo do povo, do corpo-povo e seu humor”. (p.107).

Assim, a temperatura d' *A luta* tende a ficar alta não apenas pelos recursos cênicos de que lança mão, tais como a própria iluminação, a carne queimada e as velas acesas – isto é, pela presença do fogo – mas principalmente por ser muito populosa. E a movimentação coletiva, quando se torna agitada, também favorece, de modo evidente, o aquecimento global do espaço teatral. Sob esse aspecto, o contato físico entre espectadores e atores além de esquentar seus corpos proporciona uma apreensão do espetáculo extremamente particular, já que essa tangibilidade põe em questão o próprio lugar do espectador. É claro que as possibilidades de esse questionamento ocorrer a um espectador, no momento preciso em que é agarrado por um ator, não são inexistentes, mas, diante de uma proximidade tão imprevisível, são muito maiores as chances de sua percepção prevalecer involuntariamente sobre sua razão. Patrice Pavis oferece, porém, uma abordagem não dicotômica desses dois níveis de apreensão, explicitando a simultaneidade em que um pode penetrar o outro:



Uma vez tocado não somente pela graça da arte teatral mas também pelo corpo do ator/atriz, o espectador modifica radicalmente sua abordagem do espetáculo, escapa o cálculo frio do olho geométrico, entra em um mundo de sensações que são, por vezes, também acompanhadas de reflexões abstratas (Pavis, 2003, p.184).

As lufadas de ar frio que repentinamente irrompem a cena a cada vez que as portas se abrem para a saída dos atores ou do cenário não constituem grande diferença em nível coletivo. Outono, a noite fria de São Paulo só se percebe no intervalo, quando as pessoas repetem, de forma muito mais distraída, a agregação vivenciada dentro do teatro. Amontoam-se lá fora, os estreitos espaços entre um corpo e outro percorridos pela fumaça quentinha do carro de pipoca.

Depois entram de novo.

Centradas nos acontecimentos das quatro expedições contra Canudos, *A luta I* (nas três primeiras) e *A luta II* (na última) se articulam a partir da complexa

movimentação de duas forças combativas: os soldados e os jagunços. A oposição entre os dois lados do embate é marcada espacialmente, pelo modo de distribuição dos atores ao longo do espetáculo. Enquanto os soldados ocupam predominantemente a pista-passarela-rua, adotando uma movimentação mais hollywoodianamente coreografada, os jagunços escalam as arquibancadas entremeando-se de forma mais criativa e imprevista entre os espectadores, deslocando-se em passos de capoeira – inclusive, quando estão de tocaia, à espreita, eles também convertidos em espectadores. Eles, que têm a seu favor o fato de conhecerem tão bem seu espaço e estarem tão aclimatados com a temperatura dos sertões. Híbridos.

Muito embora essa oposição fundamental identifique seus pares antagônicos com outras oposições – teatro à italiana x teatro de estádio, cultura da elite x cultura popular, países centrais, que patrocinam a guerra com seus canhões e com seus ideais republicanos x países periféricos, país periférico, que se apóia em uma criatividade ambivalente; isto é, estratégias militares, racionalmente estudadas x improvisação criativa sertaneja – essas duplas não são performadas em termos de acirrar dicotomias, à medida que o espetáculo inteiro se alimenta de elementos de todos esses componentes, as coreografias, ou melhor, corografias, são permanentemente rearticuladas intercambiando lugares: os soldados também passam a percorrer os bancos entre os espectadores e os jagunços também se instalam na pista para preparar suas estratégias. A oposição se dissolve. A dimensão humana e poética que acompanha a performance dos soldados, bem como a postura ativa e não vitimizada dos jagunços de alguma forma os une. Todos híbridos.

Essa espécie de dança bélica, que em alguns momentos se confunde com coreografias típicas de festas tradicionais de povoados sertanejos em que os soldados chegam antes de atacar Canudos, pode ser justaposta ou não à música, que se compõe de tiros, explosões, piano, chuva, artilharia, violino, silêncio, e dos sons do próprio teatro, incluindo os dos espectadores. Um dos fatores que escurecem a longa duração do espetáculo é sem dúvida o ritmo. Ou melhor, os ritmos. Ajudam os corpos a esquecer o cansaço estimulando a participação. A mistura de gêneros em que se cruzam maracatu, música oriental, clássica, eletrônica, rap, cordel, justapõe-se aos versos entoados pelo coro em sua corografia, inscrevendo, no espaço, simultaneamente melodia, ritmo, poesia e

teatro. Neste ponto, cabe a pergunta sobre em que medida o projeto de *Gesamtkunstwerk* preconizado por Wagner é revertido com a reunião performática desses meios e linguagens distintos.

O descentramento da direção de Zé Celso, de certa forma, vincula-se diretamente a essa questão, à medida que determinados ensaios muitas vezes são dirigidos por núcleos específicos, como por exemplo, o musical ou o de corpo, havendo uma criação coletiva dos atores a partir de improvisações e experimentações, em um regime participativo que discute questões sobre cenário, iluminação, e demais aspectos de encenação.

Segundo Renato Cohen, em seu livro *Performance como linguagem*, o gênero da performance se utiliza da interdisciplina como caminho para uma arte total, mas essa totalidade é vista apenas como possibilidade de coexistência de diversas linguagens artísticas, sem, no entanto, estarem subordinados ao todo do espetáculo:

Na concepção da ópera wagneriana esse processo de uso de várias linguagens é harmônico: a música se integra com a dança, ambas são suportadas por um cenário, uma iluminação, uma plástica que se compõe num espetáculo total. Na *performance* (...) utiliza-se uma fusão de linguagens (dança, teatro, vídeo, etc.) só que não se compoem de forma harmônica, linear. O processo de composição das linguagens se dá por justaposição, colagem. (Cohen, 2002, p.50).

Muito embora *A luta* não se identifique plenamente como uma performance, dada a sua inserção na moldura de *Os sertões*, o espetáculo incorpora determinados traços performáticos, se permitindo a certas aberturas em sua estrutura, capazes de reajustar essa moldura. Abriga o evento. Nesse sentido, a autonomia paradoxal alcançada por determinados momentos da encenação no mínimo perturba a tranquilidade harmônica sugerida por sua condição de última parte de um outro espetáculo mais amplo. A ambivalência dessa organização cênica, que ao mesmo tempo subordina e autonomiza, deve-se ao estabelecimento de uma relação muito particular com o caráter *eventual* da experiência teatral, o qual, em determinados momentos da encenação, é explorado radicalmente. A possibilidade da abertura prevista estruturalmente na encenação.

No ensaio aberto de *A luta II*, ocorrido em 25 de janeiro de 2006, dia do aniversário da cidade de São Paulo, o espetáculo terminou não em termos de uma descontinuidade a partir de que o público sairia da experiência teatral para retornar à vida cotidiana. As portas do teatro se abriram, Zé Celso e os atores saíram levantando um enorme plástico preto, parte do cenário, começando uma passeata que percorreria o quarteirão que cerca o Oficina, ao som de um *rap* composto pelo ator Haroldo Ferrari e pelo próprio Zé Celso, intitulado TREP – segundo eles, a combinação de Teatro, Ritmo e Poesia, síntese da experiência teatral desenvolvida pelo Teatro Oficina e, ao mesmo tempo, alusão à pronúncia de *trap*, termo em inglês para armadilha (Corrêa, 2006). Ao deparar-se sozinho no teatro, o público decide seguir a passeata, que, ao longo de seu percurso, contagia também moradores às janelas, transeuntes e motoristas, que foram imediatamente incorporados. Buzinas ao ritmo do TREP.

Lá fora, um taxista pergunta: “A peça já acabou?”

A passeata atinge seu ápice ao chegar do outro lado do muro que cerca o terreno lateral do teatro, contornando o ambicionado espaço vazio, onde Zé Celso e o Oficina querem concretizar seu projeto de construção do Teatro de Estádio, e onde também Silvio Santos pretende erguer um shopping center. Nesse momento, todos os integrantes da passeata encostam suas mãos no muro. No muro que espera ser demolido. A duração desse evento performático foi cerca de meia hora, a passeata voltando ao teatro e se desfazendo pouco a pouco. Final diluído.

O TRÉP do 25
(de Haroldo Ferrari e Zé Celso)
Tinha o repente



Tinha o
RapRepente
Mas de Repente do
Rap
Chegou o Trép! O
Trép do Trép!
Trép! Trép! O Trép
do Trép!
Trép! Trép!
O Trép do Trép!
O Trép do Trép!
Trép! Trép!

O R do R do Ritmo
O P do P da Poesia
Entra agora o T

!Tessão do Teatro!
 Conta quatro
 Trép! Trép! O Trép do Trép!
 Trép! Trép!
 O Trép do Trép!
 O Trép do Trép!
 Trép! Trép!

Armadilha
 Da Quadrilha
 Da emboscada encantada
 Da fogueira Santo Antonio namorada
 de São João dionisio serelépe
 de São Pedro guardião do Estadio do
 Trép! Trép! O Trép do Trép!
 Trép! Trép!
 O Trép do Trép!
 O Trép do Trép!
 Trép! Trép!

25
 junho feliz ano novo!
 25
 dezembro natal ano novo de novo?



O Trép do Trép!
 Trép! Trép!
 (Corrêa, 2005a)

25
 abriu Portugal e
 Moçambique
 25
 janeiro São Pã
 trouxe o Pique
 Trép! Trép! O Trép
 do Trép!
 Trép! Trép!
 O Trép do Trép!
 O Trép do Trép!
 Trép! Trép!

Pão Pã
 De São Pã Pã Pã
 Trép! Trép! O Trép
 do Trép!
 Trép! Trép!
 O Trép do Trép!

Uma última questão diz respeito ainda àquelas figuras que, em meio à dança da multidão, adquirem certa autonomia de inventivamente iniciarem outros passos, capazes de influenciar as direções do movimento global. Em relação às outras partes de *Os sertões*, que foram anteriormente encenadas, *A luta* particulariza-se pela ênfase sobre protagonizações. Enquanto em *A terra* e *O homem I e II* a dimensão de grupo – traduzindo a própria coletividade em que se pauta seu processo criativo – se expressava pela importância do coro, *A luta I* baseia-se na

contracenação entre coros e protagonistas, ou seja, nos coros como condição para o destaque individual de determinado personagem, como por exemplo, o Coronel Moreira César, ou o próprio Alferes Wanderley, soldado encontrado morto há três meses por Euclides da Cunha, com o corpo inalterado, devido à aridez. O que está em foco, n' *A luta*, então, é o poder de ações individuais.

É nesse contexto que se coloca novamente, e por fim, a pergunta sobre a duração dos cheiros d' *A luta*. Apenas para sugerir que suas possíveis respostas passariam inevitavelmente por uma história dos cheiros – não apenas em nível textual, ou seja, dos cheiros de uma Canudos pré-inundada, em que se misturariam pólvora, fogo, sangue e suor, mas em nível da atualidade física e material com que e em que é experimentada, i.e., dos cheiros do Teatro Oficina, os metais de suas arquibancadas e a terra em que se agarra a raiz de sua árvore; e os cheiros do próprio Bixiga, exalando a especulação imobiliária e o queijo derretido das lasanhas.

3.3. A luta

Convidado a abrir o evento *A paixão em Medéia*, ocorrido no dia 5 de dezembro de 2005, no Sesc Copacabana, no Rio de Janeiro, Zé Celso falou de Medéia como força capaz de mobilizar possibilidades de reação. Dentre as várias versões do mito, ele privilegiou a de Sêneca, por conferir grande ênfase aos poderes mágicos de Medéia, à sua feitiçaria, ou seja, justamente à sua ação de resistência. Com efeito, a força política desta Medéia mais cerebral reside no fato de explicitar a opinião estoica de Sêneca relativamente ao Império de Nero, que, assim como Creonte, exercendo seu poder de forma tirana, tolhia a liberdade individual. A voz de Medéia era, pois, a voz de uma cidadã que, dentro da lógica do estoicismo, conhecia seus direitos e estava consciente de seus crimes passados. A justaposição desta racionalidade à possibilidade do feitiço e à orientação pela paixão fazia dela uma força particularmente poderosa, apesar de todo o sofrimento que lhe era imputado. Essa força se materializa na existência do Oficina na luta pelo seu espaço, e talvez seja precisamente ela que garanta aquela continuidade capaz de entrelaçar tantos teatros diferentes em um mesmo lugar. Sendo seus inimigos inicialmente mais nítidos, era mais fácil canalizar os esforços contra uma ditadura

paralela à de Nero ou Creonte, ou simplesmente à ameaça de um prédio cultural transformar-se em um símbolo do consumo. A luta que se impõe hoje carece de uma força maior, uma força capaz de lidar com o fato de ter resistido e com sua imediata conseqüência: a possibilidade de coexistência de um teatro e de um shopping.

“Antes de tudo é uma arquitetura específica, cercada por uma empresa de televisão, e onde se batalha dentro de certa qualidade estética, que está no cerco da ordem liberal, e mesmo nele conseguiu construir um repertório”. Assim Zé Celso, em entrevista concedida à *Folha de São Paulo*, em 1997, responde à seguinte pergunta: “O que é o Oficina hoje?” A palavra “cerco” empregada pelo encenador evocando as condições econômicas sob as quais o grupo trabalhava não deixa de aludir à dificuldade a partir de que se dava a sua empreitada, pelo menos cinco anos antes da estréia da primeira parte de *Os sertões* (Corrêa, 1997). Neste sentido, o contexto de cerco econômico em que se encontra o sertão e em que se inscreve a guerra de Canudos não funciona apenas como metáfora textual, já que as condições de produção são inseridas materialmente na poética do espetáculo, culminando no cerco geográfico do próprio Oficina devido ao encontro entre a utopia de construção do teatro de estádio, no terreno lateral onde hoje existe um estacionamento, e as pretensões do grupo Silvio Santos de transformar o mesmo lote em shopping center. Sob este aspecto, a palavra “cerco” paradoxalmente supõe a coexistência simultânea de um isolamento e de um entorno. E é precisamente no gesto de levar à cena, fisicamente, este entorno que se rompe o cerco e se desnudam as formas de inter-relação e interação entre arte e sociedade. A materialização de traços da complexa rede de relações políticas, econômicas, sociais e culturais da produção do espetáculo concretizará, na performance e na recepção, juntamente com os gestos ativos dos espectadores/atores, a própria inserção do sistema artístico no sistema social. Nessa perspectiva, o gesto teatral se materializa como ação, no sentido de circunscrever a própria esfera artística como subsistema do sistema social global.

O cerco que atualmente encurrala o Oficina entre ruínas traduz-se, então, pelo início do processo de construção do shopping a ser gerido pelo grupo Silvio Santos, proprietário da maior parte dos imóveis do Bixiga. O fato de ser tombado protege o Oficina da especulação imobiliária, mas não protege seu entorno. Muito embora a legislação que regula os processos de tombamento preveja que se

respeite uma distância de 300 metros do patrimônio tombado, a atual direção do CONDEPHAAT segue as diretrizes do “tombamento moderno”, isto é, ignora o entorno, não impedindo, assim, que o shopping seja erguido no terreno lateral, não apenas descaracterizando completamente a concepção teatral que o Oficina concretiza, mas sobretudo aniquilando o sonho de construção do teatro de estádio previsto no projeto original de Lina Bo Bardi.

As relações entre o poder econômico e a produção de arte colocam-se hoje de forma no entanto mais complexa do que à época da encenação de *O rei da vela*, em que o contexto explícito de opressão direcionava de modo radical as energias combativas contra um inimigo definido. Atualmente, muito embora seja possível caracterizar o grupo Silvio Santos como principal antagonista do Oficina, faz-se muito mais urgente entender como todos esses elementos se colocam em relação e de que maneira o poder se estabiliza e desestabiliza a partir de determinadas estratégias. O encontro entre Zé Celso e Silvio Santos no ano passado foi emblemático da modificação dos procedimentos estratégicos de luta. A negociação entre ambas as partes instaurou participativamente um lugar não dicotômico e ambivalente em que a arte se alia ao poder e simultaneamente desestabiliza-o. O empresário concordou que se mantivesse a idéia do teatro de estádio, apesar de não ter aberto mão do shopping. Ficou decidido, portanto, que o terreno lateral abrigaria tanto o projeto do teatro de estádio quanto o do shopping center. A idéia desse trans-shopping, como o chamou Zé Celso (Corrêa, 2006), rendeu uma homenagem do Oficina a Silvio Santos, pessoa física, materializada na dedicatória da primeira parte de *A luta*, impressa logo em seguida às fotografias de Oswald de Andrade e do próprio Silvio Santos no programa da peça, e transcrita abaixo:

Ao empresário acima de tudo artista, animador, ator Silvio Santos: Nesses 25 anos tivemos a sorte de contracenar com um dos mais poderosos atores do capitalismo vídeo financeiro – nosso antagonista que me inspirou em todos os trabalhos que fiz desde que ele, Silvio, quis comprar o Oficina. Se não fosse essa luta com este homem na Selva das Cidades eu não passaria talvez de um artista alienado numa caixa preta. Não teria sido levado a ter meu trabalho tão ancorado no meu tempo e ao mesmo tempo tão praticamente implicado na transmutação em viagem desencoradora deste tempo. Justamente há um ano atrás, olhos nos

olhos, encontramos no Teatro Oficina e mudamos a história da luta no mundo entre o poder da presença e a presença do poder. Vimos que somos irmãos no poder humano do artista. Juntos abrimos uma brecha no simbolismo dogmático implacável do shopping na sociedade de espetáculos. No mundo dominado pelos fundamentalismos, abrimos nossas portas ao poder da intervenção humana da cultura e estamos na iminência de dar ao mundo um exemplo democrático e de construção de um outro mundo, além dos massacres e das guerras. (Corrêa, 2005b, s/p).

Neste sentido, o poder econômico constituído por Sílvio Santos, assim como o patrocínio da Petrobrás, sofre uma espécie de agenciamento a favor da produção do espetáculo sem cooptá-lo no sentido de uma visão acrítica. A fenda aberta por Zé Celso entre a pessoa física e a pessoa jurídica de Sílvio Santos permite assumir a paradoxal função constitutiva do empresário em sua própria produção artística, e um olhar para Sílvio Santos que ao mesmo tempo reconhece qualidades artísticas e humanas. Esse reconhecimento tornado público ao ser impresso no programa do espetáculo configura-se como um gesto político, à medida que a justaposição das imagens de Oswald de Andrade e de Sílvio Santos, de forma simultânea crítica a lógica neoliberal, enaltecendo um de seus principais agentes, e funciona como estratégia para atrair o empresário no sentido de estimular a continuidade prática do que foi acordado verbalmente por ambos. Diante, porém, do silêncio de Sílvio Santos – desde sua visita ao Oficina, em que pediu um *lay out* do teatro de estádio, ele nunca mais se comunicou com Zé Celso ou com qualquer representante do Oficina (Corrêa, 2006) – o encenador mudou suas estratégias optando agora por uma rearrumação discursiva que enfatiza explicitamente seu descontentamento com relação as atitudes do grupo Sílvio Santos. Segundo Zé Celso, Oscar Niemeyer se dispôs a fazer um esboço do teatro de estádio, mas, no entanto, os arquitetos Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki foram chamados pelo grupo Sílvio Santos para a elaboração do projeto, o que só aceitaram mediante a concordância do encenador em também participar. Foi decidido então que primeiramente seria convocada uma assembléia contando com a presença de arquitetos, jornalistas, intelectuais e artistas, no sentido de discutir o projeto e o próprio conceito de teatro de estádio. Os dois arquitetos, entretanto, já compareceram ao encontro na condição de contratados do grupo Sílvio Santos. Zé

Celso declarou que apesar de contrariado, redigiu ainda assim um programa com a concepção do teatro de estádio, o qual foi entregue ao grupo financeiro (Corrêa, 2006). Em uma assembléia posterior, os arquitetos apresentaram uma maquete eletrônica do shopping que, nas palavras do encenador, “abraçava apertadamente um clone de ‘teatro de estádio.’” (Corrêa, 2005a). A maquete era um projeto de estádio de apenas 1000 lugares – “um auditório improvisado” – e, em verdade, apropriava-se da idéia do programa redigido por Zé Celso, “mas sem levar em conta o mais importante que o mesmo continha.” (Corrêa, 2005a).

Nesse contexto, insere-se a encenação de *A luta II*. Enquanto a primeira parte do espetáculo situava-se dentro de uma moldura de otimismo a partir do encontro entre Silvio Santos e Zé Celso, em que o empresário mostrou-se extremamente receptivo às idéias do encenador; a última parte de *Os Sertões* encontra uma situação de acirramento do conflito diante dos últimos acontecimentos. O reajustamento das estratégias de combate configura-se, assim, na direção não mais da ênfase sobre as qualidades da pessoa física do empresário, mas sobre a crítica de sua pessoa jurídica, em tom de denúncia. Zé Celso aponta para a construção da idéia, disseminada no senso comum, de que Sílvio Santos esteja realmente construindo o teatro de estádio, quando em verdade seu projeto enfatiza exclusivamente o shopping center:

A mídia guarda a impressão positiva de apaziguamento desta visita do ano passado e reluta em abrir publicamente o conflito, pois a parte envolvida é não somente um grande anunciante mas uma das corporações financeiramente mais fortes do país, líder da representação de um conceito fundamentalista, metafísico, de propriedade privada acima dos limites sociais e legais e que até hoje não realizou nada fora do Business. (Corrêa, 2005a).

Em sua comunicação “Aqui e agora – José Celso Martinez Corrêa, um intelectual em performance”, apresentada no IX Congresso da ABRALIC, em Porto Alegre, Maria Helena Werneck enfatizou a reivindicação de Zé Celso de “uma posição simultaneamente bélica e pacifista do ato criador”. (Werneck, 2004, p.460). Essa abordagem da postura performática do encenador não deixa de se associar à sua resistência, delineada de forma muito particular a partir da possibilidade de

constantes reajustamentos de que o gesto artístico lança mão em suas relações com o mercado e com a indústria cultural, em função de determinados interesses estratégicos.

Nesse âmbito, situa-se a discussão da futura gestão do teatro de estádio. Enquanto Zé Celso defende que exatamente por se configurar como um projeto público (não estatal), como um evento cultural ligado à transformação da cidade, o teatro de estádio deve ser gerido por um conselho formado por pessoas vinculadas à área de cultura – “sábios de samba, de sexualidade, de internet, de teatro” (Corrêa, 2006); a perspectiva do grupo financeiro, orientada a partir da centralidade do shopping, direciona-se no sentido da auto-reivindicação da gestão, segundo o argumento de que nem o Estado, nem o próprio Oficina teriam dinheiro para gerir o teatro (Corrêa, 2006). Nesse último enfoque, a gestão alia-se a priori à situação econômica, desvinculando-se da problematização da capacidade técnica e cultural dos gestores.

Em seu artigo “Mercado de arte/ Brasil 2000”, Sérgio Miceli discute como a orientação conservadora dos grandes patrocinadores exerce função ativa no sistema artístico, colocando-se como um dos principais problemas de liberdade de expressão e produção cultural do Brasil: “os diversos agentes técnicos e protagonistas institucionais já se tornaram hoje tão ou mais importantes para a dinâmica da vida artística do que os próprios criadores”. (Miceli, 2002, p.97). Isso significa apontar para uma interferência na esfera da arte capaz de perturbar a sua autonomia, traduzindo novos vínculos entre as instituições culturais e as estratégias de investimento e valorização da dimensão comercial e financeira.

Analisando exatamente essas novas mediações no contexto da América Latina, em que modernidade e pós-modernidade se permeiam de formas ainda mais contraditórias, Néstor García Canclini afirma o caráter frágil da independência da arte diante das forças do mercado e da indústria cultural: “A autonomia do campo artístico, baseada em critérios estéticos fixados por artistas e críticos, é diminuída pelas novas determinações que a arte sofre de um mercado em rápida expansão, onde são decisivas forças extraculturais.” (Canclini, 1998, p.56). Essas forças, no entanto, são apontadas pelo autor também como possibilidade de democratização a partir da diluição da dicotomia entre arte culta e arte popular. Nesse sentido inscreve-se a presença de Silvio Santos no projeto de *Os sertões* – o esforço de

neutralização das interferências de seu poder econômico nas próprias condições de produção do espetáculo catalisa sua penetração estética na encenação.

Foi então diante da frustração provocada pelo encontro da apresentação de um esboço de teatro com 1000 lugares e da expectativa de um verdadeiro estádio para 7000 pessoas que o encenador resolveu propor ao próprio irmão e a sua sobrinha, ambos arquitetos, a elaboração de um projeto arquitetônico utópico. Baseado na geografia da montanha de Cocorobó, localizada na região de Canudos, descrita por Euclides da Cunha em *Os sertões* como portadora de “volutas impossíveis, curvas inimagináveis” (Corrêa, 2006), o novo projeto do teatro de estádio então elaborado é absolutamente curvilíneo. E nas suas curvas sua maior sedução – teatro grego rebolante e curvilíneo: “o amphiteatro que desejo, em formas rebolantes como uma orelha, um ouvido da cidade no bexiga, em curvas de nível como os montes que cercam canudos, com muros redondos esburacados (...) furado como um coliseu, rompendo bromélias sertanejas em sua superfície crua”. (Corrêa, 2005b). As ondulações parecem dissolver a rigidez oposta à atitude incorporativa que rege não apenas a própria concepção de teatro de estádio, mas também a noção de universidade.

O projeto de construção de uma “Universidade Popular de Cultura Brazyleira de Mestiçagem Orgiástica Bárbara Tecnicizada de Inclusão” materializa o novo saber/sabor exigido pela nova concepção de teatro de estádio, em que a própria história do teatro brasileiro é recontada, suas origens não mais remontando ao Padre Anchieta, mas à devoração ritual, em roda, do bispo Sardinha. Nesse contexto, as bases teóricas dessa universidade comprometida com a construção de um teatro ligado à transformação cultural e social calcam-se em teses de Oswald de Andrade, como “Da arcádia à inconfidência” e o próprio “Manifesto antropofágico”; enquanto que seus fundamentos práticos vinculam-se diretamente ao Projeto Bixigão, realizado com 40 crianças da comunidade do Bixiga, que recebem assistência médica e dentária, são alfabetizadas através de *Os sertões* e participam da encenação. O projeto que no início contava apenas com o apoio financeiro do jogador Raí posteriormente também passou a receber auxílio da Petrobrás. Além disso, no que se refere à tecnologia, Zé Celso pretende propor a Silvio Santos um projeto de interatividade na universidade, a partir da concessão de bolsas às crianças, viabilizando um trabalho digital ligado “a uma cultura que não seja a do século XIX, binária”. Segundo o encenador, a universidade reunirá

educação, saúde e cultura, “a partir do estudo de tudo o que está excluído”. (Corrêa, 2006).

Diante da possibilidade de esse projeto ser subordinado ao shopping center, a performance de Zé Celso, buscando enfatizar exatamente o oposto, isto é, uma lógica que não seja simplesmente a mercantil, propõe um shopping a serviço do teatro de estádio e da universidade popular – a arte operando agenciamentos com o mercado no sentido de estimular a produção cultural e legitimar o seu espaço. A gravação das peças em DVD, com o patrocínio da Petrobrás, concretizou um primeiro passo nessa direção, a partir da transformação dos espetáculos em um novo produto audiovisual – já que o DVD não é simplesmente a filmagem das peças – expressando a possibilidade de “um teatro reproduzível através da revolução digital.” (Corrêa, 2006).

Nesse contexto, a ênfase conferida por Canclini na teatralidade que traz à luz determinadas ações sociais estratégicas relaciona-se estreitamente ao feitiço de Medéia: “Talvez o maior interesse para a política de levar em conta a problemática simbólica não resida na eficácia pontual de certos bens ou mensagens, mas no fato de que os aspectos teatrais e rituais do social tornem evidente o que há de oblíquo, simulado e distinto em qualquer interação”. (Canclini, 1998, p.350).

“Eu sou Medéia”, declarou Zé Celso.