

SUBJETIVIDADE PROCESSUAL PÓS- COLONIAL EM OS SERTÕES DO OFICINA

Patrick Campbell¹

RESUMO: O objetivo deste artigo é explorar como o conceito do subalterno sem fala de Gayatri Chakravorty Spivak questiona /é questionado pelo espetáculo *Os Sertões* (2002-2007) do Teat(r) o Oficina Uzyna Uzona. Enquanto a delimitação marxista do subalterno desenvolvida por Spivak mantém este num abraço binário com o privilegiado Sujeito da Europa, *Os Sertões* apresenta-nos com uma rede interligada de três sujeito-efeitos, na qual o Trans-Homem (o artista militante pós-colonial) transcende sua condição de Homem (o sujeito castrado do neocolonialismo) ao infundir seu discurso com a ebulição rítmica do Pré-Homem (o substrato subalterno da sociedade brasileira). O Oficina articula esta subjetividade híbrida, conflituosa e processual no palco ao retornar à cena primal da concepção do Brasil, revelando um tropo diferenciado potencialmente articulando a subjetividade e

a representabilidade no Brasil; o *estupro-como-grama*. É esse fio de DNA textual, esse eterno retorno da violência sexual, disciplinar e epistêmica que aparece em cena, articulando a subjetividade brasileira. Porém, ao antropofagicamente cooptar essa herança trágica no palco ao realçar a diferença contra-hegemônica das manifestações culturais e sagradas do subalterno que desde sempre espaçam o texto (pós) colonial, a companhia subverte uma narrativa histórica de perda e privação, transformando-a em um rito de passagem rítmico e libidinoso cujo vitalidade transcende as limitações do falocentrismo.

Palavras-chave: O Teat(r) o Oficina Uzyna Uzona; *Os Sertões*; Gayatri Chakravorty Spivak; o subalterno

¹ Ator, diretor, graduado em Modern Iberian and Latin American Regional Studies pela Universidade de Londres, Mestre e Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia.



ABSTRACT: The aim of this article is to explore how Gayatri Chakravorty Spivak's concept of the speechless subaltern challenges/is challenged by the Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona's performance *Os Sertões* (2002-2007). Whilst Spivak's Marxist-inspired delineation of the subaltern locks her in a binary embrace with the privileged Subject of Europe, *Os Sertões* presents us with a tripartite, interrelated set of subject-effects in which the Trans-Man (the militant post-colonial artist) transcends his condition as Man (the castrated subject of neocolonialism), by fusing his discourse with the rhythmic ebullience of the Pre-Man (the subaltern substratum of Brazilian society). The Oficina articulates this conflictual, hybrid, processual subjectivity on stage by returning to the primal scene of Brazil's violent conception, revealing a differant trope potentially articulating subjectivity and representability in Brazil; *rape-as-grammè*. It is this strand of textual DNA, this eternal return of sexual, disciplinary and epistemic violence, which is shown to shape Brazilian subjectivity to the present day. However, by anthropofagically co-opting this tragic heritage on stage by emphasising the *différance* of the subaltern cultural manifestations and praise practice always already spacing the (post) colonial text, the company subvert a historic narrative of loss and privation, transforming it into a rhythmic and libidinal rite of passage whose vitality transcends the limits of phallogocentrism.

Keywords: O Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona; *Os Sertões*; Gayatri Chakravorty Spivak; the Subaltern

Este artigo, baseado na minha tese de doutorado intitulado *Narciso Ctônico: Os Sertões e a (r)evolução estética do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona*, atribui-se fundamentalmente à obra de Gayatri Chakravorty Spivak, e, sobretudo, seu discurso desafiante e provocante acerca da subjetividade e representabilidade do sujeito subalterno. Aproveitando-me de uma frase idiomática frequentemente empregada por Spivak, espero que a minha escritura engaje Spivak-como-nome-próprio num 'abraço desconstrucionista', para explorar as maneiras pelas quais a escritura cênica do Teat(r)o Oficina, como exemplificada no espetáculo *Os Sertões* (2000-2007) obri-

ga-me a ponderar a questão da representabilidade do subalterno e seu papel na formação da noção do *Trans-Homem* dentro da obra contemporânea do Oficina.

Os Sertões é uma reescritura radical da história e da realidade sociopolítica atual brasileiras, e um dos conceitos mais importantes desenvolvidos pelo Teat(r)o Oficina ao decorrer do espetáculo de mais de vinte-e-quatro horas de duração é a noção do *Trans-Homem* – o sujeito-em-processo criativo que ultrapassa sua condição castrada de Homem (o servo cego do texto hegemônico neoimperialista) através de uma fusão com o *Pré-Homem*, que representa as camadas subalternas da cultura e da sociedade brasileira. Segundo Zé Celso,

Invocamos do *PréHomem* ao *Transhomem*, o fim dessa figura amaldiçoadora de "Homem" para estarmos aptos para a Luta que não tem fim pois a vida quer a luta. Luta pelo desmascaramento do homem classificado. O desmassacre começa cada noite, cada temporada em que remontamos "Os Sertões" (...) Muitos vão passar por estas Mandalas, como por muitas outras. O Teatro está potente em Sampa, para isso. É sua desrazão de ser (CORRÊA, 2006a: 22)

No espetáculo, a mulher subalterna aparece várias vezes no local do *Pré-Homem*, enquanto o subalterno, o jagunço de Canudos, serve como modelo para o *Trans-Homem*. É essa apropriação cênica canibalística e radical do Outro socioeconômico por membros da elite artística liberal de São Paulo que levanta uma série de questões relacionadas aos limites da subjetividade e da representabilidade dentro do contexto pós-colonial contemporâneo, que já foram exploradas e problematizadas pela desconstrucionista feminista e marxista, Gayatri Chakravorty Spivak.

Spivak torna político o projeto da Desconstrução, deslocando-o para o campo dos Estudos Pós-Coloniais, provocando o pesquisador, dialogando com/trabalhando dentro da práxis cultural dos chamados 'países em desenvolvimento' a refletir sobre as várias maneiras pelas quais a produção, recepção e subsequente análise de obras de arte regionais são articuladas e espaçadas pela iterabilidade

de do texto pós-colonial hegemônico, eurocêntrico e falocêntrico.

Spivak constantemente traça a ligação intrínseca entre a micro-política da academia e o macro-discurso do imperialismo ocidental, aconselhando o pesquisador a abordar de forma ética e meticulosa qualquer representação textual do Outro do Ocidente – o “subalterno”; o sujeito menos privilegiado da sociedade pós-colonial, que é empobrecido, sócio-economicamente marginalizado, racial e etnicamente segregado e exacerbadamente representado em termos de gênero.

Pode o subalterno falar?, de Spivak de 1985, talvez seja seu ensaio mais famoso, no qual ela avalia os limites tanto do agenciamento do sujeito oprimido pós-colonial quanto a possibilidade de sua representação pelo sujeito ocidental(izado) do discurso acadêmico. Dada a violência da “inscrição epistêmica imperialista, social e disciplinar” (SPIVAK, 2010, p.59), a alienação total do subalterno e sua falta de inserção dentro do discurso capitalista dominante do texto neoimperialista, Spivak é obrigada a concluir que:

Para o “verdadeiro” grupo subalterno, cuja identidade é a sua diferença, pode-se afirmar que não há nenhum sujeito subalterno irrepresentável que possa saber e falar por si mesmo. A solução do intelectual não é a de abster da representação. O problema é que o itinerário do sujeito não foi traçado de maneira a oferecer um objeto de sedução ao intelectual representante (Ibid., p.60).

O subalterno não é somente destituído de voz-consciência, um sujeito sem fala nem presença, barrado pela violência da escritura neocolonial – ele é também irrepresentável. Nunca pode ser “conhecido”, já que é o Outro do Self ocidental(izado), e por isso, do ponto de vista do sujeito do capitalismo, é a própria arqui-alteridade em si. Isso não implica que o subalterno não seja um indivíduo histórico e geo-politicamente localizável, nem que não fale no sentido vulgar de “enunciação”; meramente implica que o subalterno é excluído sem reservas da narrativa hegemônica. É um ponto morto; um buraco negro.

A única hora que o subalterno aparece no radar sócio-político é como insurgente. Porém, Spivak nos adverte que, mesmo como militante radicalizado, frequentemente o subalterno é fundamentalmente in-consciente das plenas conotações de suas ações dentro do contexto de uma narrativa da qual é intrinsecamente barrado. Deste modo:

Quando passamos à questão concomitante da consciência do subalterno, a noção daquilo que o trabalho não pode dizer se torna importante. Na semiose do texto social, as elaborações de insurgência permanecem no lugar da “declaração”. O emissor – o “camponês” – está marcado apenas como um indicador de uma consciência irrecuperável. Quanto ao receptor, devemos perguntar quem é “o real receptor” de uma “insurgência”? O historiador, transformando a “insurgência” em um “texto para o conhecimento”, é apenas um “receptor” de qualquer ato social pretendido coletivamente. Sem qualquer possibilidade de nostalgia pela origem perdida, o historiador deve suspender (tanto quanto possível) o clamor de sua própria consciência (ou consciência-efeito, como sendo operada pelo treinamento disciplinar), para que a elaboração da insurgência, empacotada em uma consciência-insurgente, não se congele em um “objeto de investigação” ou, pior ainda, em um modelo de imitação. “O sujeito”, inferido pelos textos de insurgência, pode servir apenas como uma contrapossibilidade para as sanções narrativas conferidas ao sujeito colonial nos grupos dominantes. Os intelectuais pós-colonialistas aprendem que seu privilégio é sua perda (Ibid., p.65).

Essa citação extensiva nos obriga a fazer uma análise sóbria da apropriação que o Teat(r)O Oficina faz dos jagunços de Canudos, que servem como cópia heliográfica para o Trans-Homem, e da mulher subalterna abjeta – que serve como modelo para o Pré-Homem. Se, como sugere Spivak, o subalterno, mesmo como insurgente, continua sendo o fantoche inconsciente de maquinações sócio-econômicas além de sua compreensão (e muito menos seu controle), então, não seria a apropriação



de sua “Luta” como tropo para uma reapreciação universal do potencial transformativo do sujeito apenas outro exemplo das inclinações anti-humanísticas do intelectual esquerdista europeu/eurocêntrico, e de sua tendência em constituir o Outro (pós) colonial² como um possível local para uma alternativa à edipalização asfíxiante que permeia de forma geral a subjetividade falocêntrica ocidental? Porém, concomitantemente, a obra do Teat(r)O Oficina obriga-nos a radicalmente reconsiderar as afirmações de Spivak.

No enquadramento epistêmico de Spivak, não há nenhum espaço para o hibridismo problemático que permeia tanto *Os Sertões* como a realidade (pós) colonial brasileira. Longe de ser um Outro articulado de forma binária e essencialmente fonocêntrica (banido através do recurso da fala), o subalterno brasileiro revela-se como o rastro de alteridade desde sempre grafando o texto palimpséstico (pós) colonial no qual todo sujeito é inscrito. O subalterno e, principalmente, a mulher subalterna, estão intrinsecamente ligados à (não) origem do povo brasileiro pela agressão da re-inscrição-colonial-como-estupro, e sua exclusão social sustenta todo discurso, efetivamente possibilitando-a.

Longe de ser uma apropriação ingênua do/a subalterno/a sem fala, o impulso incestuoso e fusional do conceito de Trans-Humanidade manifestado no texto performático de *Os Sertões* obriga-nos a reconhecer a maneira em que este/a Outro/a engendra-nos todos, articulando a maneira pela qual somos escritos como sujeitos pós-coloniais essencialmente híbridos. Encoraja-nos a infundir nosso discurso com seu texto contra-hegemônico – os discursos alternativos sócio-culturais que desde a época colonial sempre dialogaram com a escritura hegemônica eurocêntrica – para recuperar e re-significar uma identidade contestada, alienadora e fragmentada, para encontrar dentro dela estratégias pré-existent de agenciamento sócio-cultural e político.

² Ao decorrer deste artigo, frequentemente substituo o termo “pós-colonial” com (pós) colonial, em reconhecimento da maneira pelo qual o texto performático não-linear de *Os Sertões* desafia a possibilidade de qualquer “pós” colonialismo, dado o eterno retorno da violência epistêmica e disciplinar assombrando o texto neoimperialista hegemônica, que continua a inscrever o sujeito brasileiro até hoje em dia.

Essa é a dimensão ética radical do Trans-Homem do Teat(r)O Oficina como uma re-apreciação desconstrucionista e pós-colonial do enquadramento eurocêntrico da subjetividade. Gostaria de retornar agora ao ensaio de Spivak, *Pode o subalterno falar?* para esmiuçá-lo e explorar a maneira pela qual ela constitui o subalterno como sujeito sem fala, para depois questionar este enquadramento a partir do texto performático de *Os Sertões*.

PODE O SUBALTERNO FALAR?

O ensaio de Spivak é, essencialmente, uma crítica à maneira pela qual teóricos europeus redutivamente constituem o Outro da Europa – o sujeito pós-colonial – na sua tentativa de repensar o Ocidente como Sujeito. Spivak ostensivamente critica o texto “Os intelectuais e o poder: conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze”³ pela sua constituição positivista e empírica do oprimido como sujeito, incluindo o Outro pós-colonial dentro de uma invocação genérica da “luta dos trabalhadores” enquanto afirmando a capacidade das massas de *entender* sua condição e expressá-la através da *fala* (SPIVAK, 2010, p.23-28).

Recorrendo à teoria marxista, Spivak enfatiza as maneiras insidiosas pelas quais os interesses, os motivos e o poder (como conhecimento) desse Outro foram desde sempre deslocados dentro do discurso ocidental devido às necessidades de uma situação econômica dinâmica – o colonialismo e, em seguida, o capitalismo global. Spivak aborda a questão da representação ao retornar a Marx e diferenciar entre dois termos em alemão – *Vertreten* e *Darstellen* – empregados na sua construção de classe como conceito descritivo e transformativo. Enquanto o primeiro termo (*Vertreten*) refere-se à representação como “falar por”, como ocorre na política, o segundo (*Darstellen*) alude à representação como “re-presentação”, como acontece na arte ou na filosofia (Ibid.. p.31)

Segundo Spivak, a sutileza dessa diferença em Marx não aparece no texto de Deleuze e Foucault.

³ Publicado, em inglês, no livro FOUCAULT, Michel. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Trans. Donald F. Bouchard and Sherry Simon. Ithaca, NY, Cornell University Press, 1977.

O uso de *Vertretung* (tanto *substituição* como representação) na escritura de Marx implica que a representação de classe como ‘retrato’ (*Darstellung*) é desde sempre uma construção deslocada e alienadora que reflete os interesses da ‘força executiva’ em vez ‘das massas’ que não são apenas *irrepresentáveis* dentro de um enquadramento marxista, como também *fundamentalmente inconscientes*, uma vez que o agenciamento de classe pleno (que Spivak questiona), envolve a adoção do discurso dominante do capitalismo, acarretando necessariamente “uma *substituição* contestadora, assim como uma *apropriação* (um *suplemento*) de algo que é “artificial” para começar – “as condições econômicas de existência que separam seu modo de vida” (Ibid., p.39).

Spivak (Ibid., p.45) questiona “o sujeito clandestino do poder e do desejo marcado pela transparência do intelectual”, e sugere que ele também age como substituto sociopoliticamente localizável, apropriando-se do sujeito oprimido dentro de seu discurso em vez de representá-lo de forma neutra. As complexidades da representação tornam-se ainda mais problemáticas devido às desigualdades globais do (con) texto pós-colonial, que leva Spivak a concluir que:

Esse S/sujeito, curiosamente atado a uma transparência por meio de negações, se associa aos exploradores da divisão internacional do trabalho. É impossível para os intelectuais franceses contemporâneos imaginar o tipo de Poder e Desejo que habitaria o sujeito inominado do Outro da Europa (loc.cit.).

Spivak oferece uma proposta metodológica para o intelectual procurando pesquisar esse Outro da Europa:

Diante da possibilidade de o intelectual ser cúmplice na persistente constituição do Outro como a sombra do Eu [*Self*], uma possibilidade de prática política para o intelectual seria pôr a economia “sob rasura”, para perceber como o fator econômico é tão irreduzível quando reinscrito no texto social – mesmo este sendo apagado, embora de maneira imperfeita – quando reivindica ser o determinante final ou o significado transcendental (Ibid., 2010, p.46).

Assim, “o fator econômico” – o capitalismo global como extensão dos mecanismos do colonialismo – é *irreduzível*, mesmo se o intelectual optar por colocá-lo sob rasura para focar outros fatores, é necessariamente *apagado deformaimperfeita*. A postura desconstrucionista de Spivak impede que ela o declare abertamente, mas há um sopro do significado transcendental aqui, e um claro paralelo é traçado entre a consciência, a representabilidade e o poder aquisitivo.

Em seguida, Spivak discute o trabalho do Grupo Indiano de “Estudos Subalternos”, que recorreu à obra do teórico italiano Antonio Gramsci para explorar a relação entre grupos estrangeiros, grupos dominantes nativos (nos níveis nacional e regional) e as classes subalternas no contexto do subcontinente indiano, investigando as maneiras pelas quais o projeto imperialista impede a integração social do subalterno dentro do contexto pós-colonial da Índia.

Enquanto reconhece que sua linguagem acadêmica é um tanto essencializante, Spivak elogia o trabalho do grupo, comparando-o favoravelmente com a conversa transcrita dos intelectuais franceses, já que “(...) na conversa entre Foucault e Deleuze, um vocabulário pós-representacionista esconde uma agenda essencialista. Nos estudos subalternos, devido à violência da inscrição epistêmica imperialista, social e disciplinar, um projeto compreendido em termos essencialistas deve trafegar em uma prática textual radical de diferenças” (Ibid., p.59).

Diferentemente dos europeus, os integrantes do Grupo Indiano de “Estudos Subalternos” revelam as variadas maneiras pelas quais o subalterno *não pode falar*, uma vez que não tem “voz-consciência”, e nem registra nos radares dos membros da elite regional e nacional que, dentro de um enquadramento marxista, seriam encarregados de sua representação, e que, segundo estes autores, agiam consistentemente de acordo com os interesses do poder dominante estrangeiro, de qualquer maneira (Ibid., p.57).



Em seguida, Spivak explora as maneiras pelas quais a mulher subalterna é triplamente silenciada por sua condição social, racial e de gênero. Segundo Spivak (Ibid., 85):

Pode o subalterno falar? O que a elite deve fazer para estar atenta à construção contínua do subalterno? A questão da “mulher” parece ser a mais problemática nesse contexto. Evidentemente, se você é pobre, negra e mulher, está envolvida de três maneiras.

Spivak elabora textualmente o silêncio da mulher subalterna, mesmo como militante radical, ao explorar o fenômeno de *sati*⁴ e da autoimolação como ato político no subcontinente indiano, acentuando a impossibilidade da mulher subalterna ser ouvida mesmo nessas circunstâncias extremas. Ela termina o ensaio constantando que:

O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à “mulher” como um item respeitoso nas listas de prioridades globais. A representação não definiu. A mulher intelectual como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar com um floreio (Ibid., p.126)

Essa análise sóbria da (im)possibilidade ideológica de representar o subalterno - e sobretudo, a mulher subalterna essencialmente sem voz - obriga-nos a refletir seriamente sobre as maneiras pelas quais o Teat(r)O Oficina apropria-se tanto da Guerra de Canudos como extensão metafórica de suas próprias Lutas, e de seu conceito do Trans-Homem, que ultrapassa sua condição de Homem ao fundir-se novamente com o Pré-Homem que, como já mostramos, representa as camadas subalternas da sociedade brasileira. Segundo Zé Celso, falando sobre a montagem de *Os Sertões*:

Não copiamos os fatos, alteramos todas as datas, todas as genealogias, todos os desenhos do acontecimento, criamos nomes, personagens, só não afirmamos aquele velho clichê que qualquer semelhança é mera coincidência, porque não desfiguramos a alma, nem a cor, nem os sentimentos canudenses, nem os nossos, ou os euclidianos (CORRÊA, 2006b, p.19).

Como é que ele pode ter certeza disso? Como membro da elite artística e intelectual esquerdista de São Paulo, o Teat(r)O Oficina está distante tanto da (questionável) voz-consciência do jagunço do Sertão do século dezenove como do sujeito subalterno da sociedade brasileira contemporânea. Sua representação desses sujeitos não é transparente; de fato, poderia-se fazer a mesma acusação que Spivak faz com referência a Deleuze e Foucault, e sugerir que o texto performático de *Os Sertões* “(...) reintroduz o sujeito constitutivo em pelo menos dois níveis: o Sujeito de desejo e poder como um pressuposto metodológico irreduzível; e o sujeito do oprimido, próximo de, senão idêntico, a si mesmo” (SPIVAK, 2010, p.44). Assim, visto desta perspectiva, o grupo meramente apropria-se da Luta do Outro irreduzível para fabricar seu próprio Eu Ideal redutivamente narcisista e romântico – o Trans-Homem – que não tem relevância alguma além do contexto da encenação teatral de uma fantasia (burguesa), um desejo anti-humanístico para um fim à castração e à edipalização.

Assim, chegamos aos limites das implicações ideológicas do idioleto estético do Teat(r)O Oficina como de seu conceito de Trans-Humanidade. Porém, o que acontece se retornarmos a *Pode o subalterno falar?* para tentar desemaranhar o tecido epistêmico atando a maneira pela qual Spivak constrói o subalterno, e principalmente a mulher subalterna, sem fala? Quais são as propensões ocultas articulando essa escritura? Há alguma maneira de redimir a noção do Trans-Homem do Teat(r)O Oficina?

Podemos, junto com o Oficina e sua obra, coletivamente esparzir uma luz diferenciada sobre a subjetividade dentro do contexto pós-colonial do Brasil sem fundamentalmente marginalizar e desappropriar o homem e a mulher subalternos, sem reproduzir um processo de colonização no qual eles

⁴ Sati ou Suttee (o feminino de *sat* "verdadeiro") é um antigo costume entre algumas comunidades hindus, considerado ilegal hoje em dia, que obrigava a esposa viúva devota a se sacrificar viva na *pira funerária* de seu marido morto.

são constelados, na melhor das hipóteses, como Outro transcendental, ou, no pior dos casos, como deturpação cêntrica, e nunca como sujeitos sócio-historicamente localizáveis por si mesmos? Vamos pelo menos encetar essa tarefa (im)possível.

DESCONSTRUINDO A ESCRITURA DE SPIVAK

Em primeiro lugar, a maneira pela qual Spivak recorre ao tropo da *fala* em vez da escritura ao decorrer deste ensaio é problemática. Enquanto ela está – é claro – referindo-se o tempo todo às presunções fonocêntricas de Deleuze e Foucault na sua conversa documentada, que serviram como ponto de partida para seu próprio texto, ela continua todavia a articular sua elaboração do subalterno dentro do mesmo enquadramento ôntico do que os intelectuais franceses.

Consequentemente, a elaboração textual de subalternidade de Spivak é, ironicamente, *logocêntrica*; pois, ao articular a subalternidade recorrendo ao paradigma da fala, com suas oposições binárias implícitas mais nunca abertamente questionadas (presença contra ausência; lógica contra ilógica; poder contra desvantagem; etc.) ela recusa-se a levar em conta as variadas maneiras pelas quais um texto (euro)cêntrico pode ser (e já foi) reescrito e rearticulado pela diferença da *inscrição* (pós) colonial.

Em segundo lugar, ao definir as possibilidades da representação de acordo com o enquadramento epistêmico do Marxismo (com o “fator econômico” como significado transcendental “imperfeitamente apagado”), ela ignora as múltiplas maneiras pelas quais sujeitos de várias camadas sociais têm construído modelos não-hegemônicos de auto-representação que subvertem, transcendem ou aproveitam dos confins do projeto eurocêntrico do imperialismo e do capitalismo global, desde à época colonial. Enquanto sugere que:

Talvez não seja demais pedir que o subtexto da narrativa palimpséstica do imperialismo seja reconhecido como um “conhecimento subjugado”, ‘todo um conjunto de conhecimentos que foram desclassificados como inadequados para sua tarefa ou como insuficientemente elaborados, isto é, conhecimentos

ingênuos, localizados na parte mais baixa da hierarquia, abaixo do nível requerido de cognição ou cientificidade (Ibid., 2010, p.48).

Não obstante, esse ‘conhecimento subjugado’ é fundamentalmente deixado de lado na conceituação econômica da consciência e da representabilidade articulada por Spivak através da escritura de Marx. Não há nenhuma apreciação do papel desse conhecimento ‘desqualificado’ na construção, resistência e propagação de formas contra-hegemônicas de representação e subjetividade durante os períodos colonial e pós-colonial.

Um exemplo óbvio desse tipo de fenômeno no contexto brasileiro seria o conhecimento litúrgico e tácito das tradições sagradas indígenas e afro-brasileiras, e as manifestações culturais do Nordeste e Norte do país, que desde sempre forneciam os grupos dominantes locais e a classe subalterna da sociedade brasileira com uma base ôntico-ontológica e epistêmica diferenciada na qual poderiam *inscrever-se*.

A maneira pela qual Spivak implementa um modelo generalizado, e um tanto simplificado, do capitalismo global como extensão de um projeto imperialista que é, mais uma vez, apresentado de forma binária, é também problemática. Spivak declara que:

A divisão internacional do trabalho contemporâneo é um deslocamento do campo dividido do imperialismo territorial do século 19. Colocado de forma clara: um grupo de Países, geralmente do Primeiro Mundo, está na posição de investir capital; outro grupo, geralmente do Terceiro Mundo, fornece o campo para esse investimento, ambos por intermédio de compradores capitalistas nativos e por meio de sua força de trabalho mal protegida e mutável. No interesse de manter a circulação e o crescimento do capital industrial (e a tarefa simultânea de administração no contexto do imperialismo territorial do século 19), os sistemas de transporte, de lei e de educação padronizada foram desenvolvidos – enquanto as indústrias locais foram destruídas, a distribuição da terra reconfigurada e a matéria-prima transferida ao país co-



lonizador. Com a suposta descolonização, o crescimento do capital multinacional e o alívio do encargo administrativo, o “desenvolvimento” agora não mais envolve uma legislação indiscriminada nem o estabelecimento de sistemas educacionais comparáveis. Isso impede o crescimento do consumismo nos países compradores (...) conservar a divisão internacional do trabalho ajuda a manter o suprimento de trabalho barato nos países compradores (Ibid., 2010, p.67).

Enquanto sucintamente pontual, as afirmações arrebatadoras de Spivak não deixam espaço para as sutilezas e contradições em jogo no comércio translocal (pós) colonial, com suas subseqüentes possibilidades complexas de intercâmbio sociocultural. Durante os últimos vinte anos, por exemplo, o acesso subversivo de setores economicamente marginalizados da sociedade colonial a formas alternativas de representação religiosa e cultural dentro do contexto do capitalismo transatlântico tem sido o enfoque de uma gama de reapreciações críticas de narrativas historiográficas hegemônicas acerca da Diáspora Africana nas Américas.

Um número de acadêmicos renomados anglofonos - como Gilroy (1993, 2010), Lorand Matory (2005) e Reid Andrews (2004), para citar somente alguns - muitas vezes recorrendo a pesquisas de campo mais antigas de sociólogos e antropólogos brasileiros como Gilberto Freyre (1933; 1936), Edison Carneiro (1937; 1947; 1948; 1963), e Arthur Ramos (1934; 1937; 1940; 1942) - têm traçado tanto os códigos complexos regendo as relações políticas entre as diferentes classes sociais e etnias no Brasil colonial e pós-colonial como a contínua resistência de relações socioeconômicas paralelas unindo brasileiros afro-descendentes com a África por meio de uma classe elitista de negociantes negros atravessando o Atlântico através de rotas comerciais imperialistas.

Como Lorand Matory (2005, p.268) afirma “As instituições locais das repúblicas americanas racistas nunca foram grandes o suficiente para conter o imaginário e as aspirações comunais do povo afro-americano” (Tradução nossa). No caso do Candomblé afro-baiano, por exemplo, desde pelo menos o final do século dezenove para frente, uma

elite privilegiada dentro da comunidade religiosa afro-brasileira teve acesso a um diálogo translocal com o litoral ocidental do continente africano que radicalmente contribuiu para a auto-representação e a resistência cultural dentro da comunidade negra mais ampla e socioeconomicamente marginalizada.

Assim a cadeia representacional ligando a elite regional, a elite Pan-Índia e as autoridades coloniais no contexto indiano pesquisado pelo Grupo de Estudos Subalternos (SPIVAK, 2010, p.60) contrasta diretamente com a experiência baiana, onde membros da elite afro-brasileira estabeleceram ligações culturais e econômicas autônomas com a África Ocidental que desafiaram os interesses e o discurso da elite eurocêntrica Pan-Brasileira e as autoridades coloniais.

Consequentemente, para a subalterna negra e brasileira do *Recôncavo*, houve rotas alternativas de acesso a estruturas afrocentristas de conhecimento e poder religioso que foram sempre valorizados (mesmo que temidos e marginalizados politicamente) por uma ampla parte da sociedade, inclusive entre membros da minoria branca elitista.

Não é coincidência que a mulher subalterna é quase sempre inscrita dentro do texto performático de *Os Sertões* usando os códigos semióticos do Candomblé ou da Umbanda, num gesto político astuto que imbui sua representação cênica com o peso sagrado da religiosidade afro-brasileira. Porém, há uma grande diferença entre a consciência da população subalterna do Recôncavo, com seu acesso ao comércio transatlântico e modos alternativos de auto-representação, e a realidade do jagunço do Sertão da virada do século vinte.

Isolado socioculturalmente e marginalizado economicamente, o sertanejo suportou o impacto da violência epistêmica e disciplinar do colonialismo, junto com o clima impiedoso e a pobreza endêmica do interior baiano, com seus períodos de seca e fome. Enquanto a voz-consciência do jagunço possa ser igualada com a do subalterno afro-baiano do litoral dentro da re-escritura desconstrucionista de *Os Sertões* do Teat(r)o Oficina, as discrepâncias históricas entre as duas comunidades foram enormes.⁵

⁵ Vide CUNHA, 2002, p.125; 156

A advertência de Spivak com respeito à consciência adotada e alienadora do militante subalterno parece corresponder ao receio de Cunha quanto à postura anti-republicana de Antônio Conselheiro e seus seguidores:

(...) atribuir a uma conjuração política qualquer a crise sertaneja, exprimia palmar insciência das condições naturais da nossa raça. O caso, vimo-lo anteriormente, era mais complexo e mais interessante. Envolvia dados entre os quais nada valiam os sonâmbulos errádios e imersos no sonho da restauração imperial. E esta insciência ocasionou desastres maiores que os das expedições destroçadas. Revelou que pouco nos avantajáramos aos rudes patrícios retardatários. Estes, ao menos, eram lógicos. Insulado no espaço e no tempo, o jagunço, um anacronismo étnico, só podia fazer o que fez – bater, bater terrivelmente a nacionalidade que, depois de o enjeitar cerca de três séculos, procurava levá-lo para os deslumbrados da nossa idade dentro de um quadrado de baionetas, mostrando-lhe o brilho da civilização através do clarão de descargas (...) Aquele afloramento originalíssimo do passado, panteando todas as falhas da nossa evolução, era um belo ensejo para estudarmos-las, corrigirmos-las ou anularmos-las. Não entendemos a lição eloquente (CUNHA, 2002, p.379).

Consequentemente, talvez o jagunço de Canudos realmente represente uma erupção no radar social do subalterno brasileiro sem voz-consciência, insurgente inadvertido de uma causa oca. Porém, se deixar de lado a lógica unitária e linear construindo a insurgência militar como ocorrência histórica discreta e politicamente motivada, e se refletir sobre a violência essencial impregnando o texto colonial e pós-colonial, então a aparente irracionalidade por trás da Guerra de Canudos - esse embate binário entre duas civilizações (a litorânea sulista e a sertaneja bárbara) e duas mentalidades (uma eurocêntrica, a outra primitiva) fundamentalmente diferentes - é apenas outro reflexo, outro eco, outro rastro de uma não-origem desde sempre grafando todo discurso no Brasil.

O ESTUPRO-COMO-GRAMA

Pois, em vez de utilizar a metáfora logocêntrica da fala (e assim prender o subalterno silencioso num abraço binário com a elite privilegiada com acesso inquestionável à voz-consciência), *Os Sertões* parece sugerir um tropo alternativo e mais complexo para articular a subjetividade e a representabilidade dentro do (con)texto (pós) colonial do Brasil; o *estupro-como-gramasustentando a inscrição neocolonial*.

O estupro como caneta desfigurando uma folha de papel desde sempre impressa; o estupro como a marca abusiva do autor colonial eurocêntrico barando a mulher subalterna e reinscrevendo-a como palimpsesto, como sujeito *sob rasura*, como o pergaminho sobre o qual a fábula colonial será rabiscada incessantemente. E é esse momento de reescritura, esse instante violento da caneta abrindo brecha na página (desde sempre previamente) gravada, que é o fio de DNA textual que se repete *ad nauseum* dentro do corpo simbolicamente consagrado do sujeito brasileiro. O sujeito brasileiro é essa fusão de tinta espermática e texto violado.

Os Sertões remete-nos à *cena primal* que engendrou o Brasil, e obriga-nos a avaliar a maneira pela qual o povo brasileiro foi gerado, de um lado pela violência imperialista européia e, do outro, pela privação da população indígena e dos escravos africanos importados à força. Longe de ser uma leitura freudiana redutiva, impondo um modelo normativo da família nuclear edipiana para determinar a subjetividade (pós) colonial, o espetáculo revela as maneiras pelas quais esse modelo importado *foi imposto e ao mesmo tempo colocado sob rasura* pela força executiva colonial através da violência do estupro.

Enquanto a mulher subalterna foi constelada como 'mãe' pela coesão violenta, ela foi também constituída como 'puta' pelos colonizadores, e consequentemente rasurada como figura materna positiva. Seu filho, o sujeito mestiço subalterno, junto com os escravos e servos Africanos e Indígenas masculinos, foram subsequentemente *duplamente castrados* por uma função paterna colonial ausente e agressiva que empunhava uma ordem simbólica forasteira e importada que fundamentalmente alienava e separava o mestiço, o negro e o Indígena de suas raízes maternas, literalmente dividindo seu Ser.



Assim, o estupro transforma a gênese *problemativamente* híbrida do povo brasileiro em *não-origem*, em *não-identidade*; um vazio que reverbera pelo texto (pós) colonial, uma violência desde sempre perpetrada pronto a estourar novamente a qualquer momento. Essa é a (não) lógica que une toda opressão e insurgência (pós) colonial no Brasil.

Deste modo, longe de ser banida de todo discurso neocolonial como sujeito silencioso da linguagem-como-fala, no contexto brasileiro, a mulher subalterna é a própria materialidade desde sempre espaçando o texto colonial e pós-colonial, encarando-nos da página dessa escritura, articulando todo sujeito pós-colonial como produto do estupro-como-grama, como palimpsesto inconsciente e relutante.

Na luz do estupro-como-grama da inscrição (pós) colonial, o hibridismo cultural e étnico do Brasil é um local de perpétuo conflito, uma ferida, uma chaga, mas também um espaço de fusão (forçada), um processo complexo e incessante de mediação. Enquanto a subalternidade como sujeito-efeito irrepresentável da inscrição violenta e alienadora do sistema hegemônico neo-colonial continua sendo o único papel do texto pós-colonial disponível para muitos brasileiros (fundamentalmente regulado pelo poder aquisitivo, pelo gênero e pela cor da pele), para uma grande parte da população a vida é uma improvisação constante, na qual camadas diferenciadas do palimpsesto sócio-cultural – e não somente as regidas pelo Nome-do-Pai hegemônico – são acessadas e adotadas. Para esses sujeitos, a subjetividade é, portanto, em estado de fluxo; é processual, e fundamentalmente articulada pelo subalterno, que está constantemente presente-como-ausência, agindo sobre o *espaçamento* desse texto-em-processo reapropriado.

Além do mais, se examinarmos atentamente, fica aparente que o sujeito subalterno desde sempre revela o rastro de uma escritura diferente do texto hegemônico (pós) colonial. Ele/a é desde sempre *escrito/a*, mesmo que não tenha acesso à *fala* falocêntrica. É essa inscrição contra-hegemônica - codificada nas manifestações culturais e práxis tácita e sagrada da população subalterna do Brasil – que mina o poder do Nome-do-Pai cêntrico, oferecendo um contraponto restaurativo a essa trágica leitura.

Pois *Os Sertões* revela *outra cena*; um reapropriação jubiloso e antropofágico da narrativa historiográfica vigente, que recorre às escrituras subversivas, contra-hegemônicas da religiosidade afro-brasileira, das manifestações culturais do Nordeste e da cultura popular das populações subalternas dos centros urbanos do Brasil que desde sempre articulam todo sujeito brasileiro (querendo ou não) para assim acentuar o aspecto positivo de todo esse horror – o nascimento do povo brasileiro. O que poderia ser pura tragédia é, ao contrário, apresentado em cena como uma reescritura triunfante e exultante do discurso histórico hegemônico.

Em *Os Sertões*, o estupro-como-grama da inscrição colonial é portanto simultaneamente abordado e totalmente subvertido por uma identificação incestuosa com a diferença semiótica⁶ do Pré-Homem espaçando todo brasileiro como sujeito essencialmente híbrido. A violência neocolonial nunca se oculta, como nos reapropriamentos nacionalistas de figuras e manifestações culturais subalternas, ou no mito da mestiçagem pacífica e feliz – o conflito é sempre reencarnado na pista performática; mas tampouco há recorrência alguma aos discursos hegemonicamente sancionados de vitimização.

O Teat(r)o Oficina articula a subjetividade pós-colonial como um processo fluido de *negociação* (levando em conta o irreduzível “fator econômico” e seu papel determinante com relação ao acesso que o subalterno tem à consciência e à auto-representação) e Luta, no qual o sujeito é constituído/constitui-se através de cadeias significantes diferentes englobadas pelo palimpsesto (pós) colonial; uma rede interligada de diversos textos - hegemônicos e contra-hegemônicos – refletindo o legado conflituoso do hibridismo forçado do Brasil. É essa noção de hibridismo e o jogo palimpséstico de escrituras socioculturais conflituosas que faltam

⁶ Neste artigo, o termo “semiótica” refere-se ao semiótico de Julia Kristeva (*le sémiotique*, que não deve ser confundida com a semiótica saussuriana ou peirciana, nem com o campo relacionado da semiose). O semiótico kristeviano é inter-relacionado dialeticamente com o simbólico lacaniano, e representa a maneira pela qual as pulsões corporais descarregam-se através da significação, por meio do ritmo, da sonoridade repetitiva e do impacto material do próprio signo (KRISTEVA, 1980, p.28). É a “trela primal”, sempre ligando o sujeito falante à relação mãe/criança pré-linguística (Ibid., p.30).

na articulação da subalternidade realizada por Spivak, mas que é presente-como-rastro ao decorrer do texto performático de *Os Sertões*.

Há sempre o perigo, é claro, que a mulher subalterna continue silenciosa, irrepresentável, no melhor dos casos *deificada* dentro da re-escritura da subjetividade pós-colonial do Uzyna Uzona. Porém, vale a pena enfatizar que a delimitação marxista (e portanto, essencialmente eurocêntrica) da subalterna sem voz realizada por Spivak também estabelece-a, em última análise, *como significante transcendental em vez de sujeito*. Ao contrário, a articulação textual do Oficina recorre à cadeia significativa afrocentrista do Candomblé numa tentativa de delinear sua não-presença através dos tropos ancestrais e ritualmente consagrados da religiosidade afro-brasileira.

Assim, se a mulher subalterna só pode permear a escritura cênica do Oficina como rastro, se ela continua fundamentalmente barrada do simbólico, pelo menos o estupro-como-grama reconhece o papel ativo que sua diferença tem na fabricação palimpséstica e problemática do texto pós-colonial, em vez do tropo da fala, que a relega à ausência fonocêntrica da lógica binária eurocêntrica. Dentro dessa elaboração teórica alternativa há também espaço para o sujeito-em-processo híbrido do Brasil - o Trans-Homem - que se perde na oposição dualista entre o privilegiado Sujeito europeu/eurocêntrico e o oprimido sujeito-efeito subalterno sem fala delimitada pela escritura de Spivak.

Vamos focar agora o texto performático para analisar como a reescritura historiográfica cênica do Oficina articula esse complexo jogo de representação e subjetividade no contexto (pós) colonial do Brasil.

A CRIAÇÃO DA TERRA – A TERRA⁷

Analisarei três momentos interligados durante o primeiro ato de *A Terra* nos quais a formação geomórfica da Terra brasileira é impregnada com a *cena primal* do estupro-como-grama. Deste modo, a articulação cênica do entalho da paisagem pelos elementos constantemente ecoa e subverte a inscrição violenta e forçada do sujeito (pós) colonial pelos representantes bélicos do imperialismo europeu.

O Oficina cenicamente reconfigura a criação do continente americano como um processo libidinoso combinando “três formações geognósticas”, que estão representadas em cena por três tecidos enormes que esticam-se ao longo da pista performática; há as *Massas Gnáissicas* – a força geológica masculina e fálica, representada por um comprido tecido vermelho segurado pelos membros masculinos do coro, cujos textos coletivos são sempre embalados por uma música tecno viril; o *Grés Argiloso* – o princípio geológico feminino e voluptuoso, representado por um tecido amarelo segurado pelas atrizes da companhia, cujo texto cantado é acompanhado pelo ritmo suave de um baião; e finalmente os *Xistos Metamórficos* – o princípio andrógino, representado por um longo tecido verde segurado pelos adolescentes do Projeto Bexigão⁸, cujos textos corais em forma de rap são acompanhados pela sanfona.

Essas três formações geológicas interligadas – descritas por Cunha na primeira parte do romance *Os sertões* – refletem a noção tripartida da subjetividade articulada pela companhia (o Homem, o Pré-Homem e o Trans-Homem). Consequentemente, assim como no livro de Cunha, o sujeito brasileiro é fundamentalmente conectado e moldurado pela paisagem, que ecoa pelo seu próprio Ser.

⁷ Os Sertões é articulado como uma seqüência de cinco textos performáticos, separados, porém interligados, cada um com uma estrutura pré-determinada (mas fluida) refletindo, contrastando, ou dialogando com o relato seminal de Euclides da Cunha sobre a Guerra de Canudos. *A Terra* (2002) foi o primeiro “capítulo” da obra do Oficina.

⁸ ONG fundada pelo próprio Teat(r)o Oficina, que trabalha com jovens moradores do bairro do Bexiga no Centro de São Paulo. Jovens integrantes do Projeto Bexigão participaram no elenco de *Os Sertões*.





Figura 1 *A Terra*: Caudal Rio Grande (Foto – Autor)

O primeiro momento cênico que vamos analisar⁹ ocorre no contexto desse jogo de tecidos coloridos e semanticamente carregados. Há uma mudança musical repentinosa para um ijexá¹⁰ – o ritmo sagrado de Oxum¹¹ – tocado pelos mús-

*cos na percussão e acompanhado no piano. Várias atrizes usando saias transparentes e azuis por cima de seu traje coral correm até a entrada/saída principal em **Estado Rítmico (leve e acelerado)** e começam a cantar, balançando o quadril de um lado para o outro, braços levantados à frente do corpo, cotovelos dobrados, com as palmas da mão para frente:*

CAUDAIS

(oxum agua doce, suave, para as graníticas)

Nós doces caudais,
revelamos seu pendor insensível,
derivando,
vencendo,
seu antagonismo permanente, montanhas!

Uma das Caudais (Célia Nascimento) canta de forma mais vigorosa, e é ecoada pelas outras atrizes:

CAUDAL RIO GRANDE

(Luta entre Serra da Canastra e Rio Grande, oxuns de ritmos e sons de correntes fortes)

Rio Grande,

⁹ Ao decorrer desta análise do texto performático de *Os Sertões*, o formato da minha escritura mudará, para melhor ilustrar a cena sendo discutida. Os textos transcritos diretamente dos roteiros originais dos cinco capítulos da obra final⁹, fornecidos generosamente pelo Oficina, estarão inseridos em fonte 10, texto normal, enquanto as rubricas originais estarão em fonte 10, texto itálico e entre parênteses. As descrições da ação cênica da minha autoria estarão em fonte tamanho 12 e itálico, enquanto os trechos de LMA (Laban Movement Analysis) que acompanham essas descrições estarão em fonte tamanho 12 e realçados em itálico e negrito. Finalmente, meus comentários analíticos sobre as cenas em questão estarão em fonte tamanho 12 e normal (títulos, palavras e expressões estrangeiras e palavras com sentido especial, continuarão em itálico, de acordo com as normas da ABNT). Para mais detalhes sobre a LMA, favor consultar o livro FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo, Annablume Editora, 2000.

¹⁰ Ijexá: Nação do Candomblé, formada pelos escravos vindos de Ilesa na Nigéria. É também o nome de um ritmo musical presente nos Afoxés. Dentro do Candomblé, é tocado em louvor a vários Orixás, mas principalmente a Oxum.

¹¹ Oxum: Orixá das águas doces, ligada ao amor, intimidade, beleza, riqueza, fertilidade e diplomacia. Seu nome deriva da

palavra iorubana orísùn, que significa fonte. Oxum é dona de Eérindínlógún, um jogo de búzios divinatório, diferente do Ifá, e praticado tanto por mulheres como por homens.

rompo rasgando com a força da minha corrente,
Serra Canastra.

*As atrizes começam a mover-se com **Organização Homóloga** do corpo, imitando a ação de 'cortar' com o braço direito (**direto, forte, desacelerado**), o braço esquerdo levantado em forma de escudo, atravessando o tronco. Em seguida, correm para frente, em direção à parede, em **Estado Alerta (acelerado e direto)**, lideradas por Célia Nascimento, abrindo um caminho através do movimento cortante de seu braço, empurrando de lado os atores e os membros da platéia que estão em pé na pista, em baixo dos tecidos vermelho e verde.*

Na entrada/saída principal, a atriz Vera Barreto Leite aparece nua entre as Caudais restantes. Seu corpo tremuloso está pintado com listras azuis. A música muda para um ajagun¹². Vera Barreto Leite fala o seguinte texto:

CAUDAL RIO DAS VELHAS

Velhas
do Rio da Velhas
Vamos abrindo fundos vales
Velhas erosões.

*As atrizes mais novas atrás dela puxam suas saias até o peito, usando-as como as camisas típicas de mulheres iniciadas no Candomblé. Passam entre as pernas do Rio das Velhas, e começam a dançar de forma rítmica em um círculo, como se estivessem em um xirê de Candomblé, com **Organização Homóloga**, o tronco dobrado para frente, gesticulando-se com os braços de forma errática e espasmódica com **Tensão Central**, imitando os gestos rituais de Nanã, o Orixá da lama primordial. O piano entra mais uma vez, tocando uma melodia fragmentada e dissonante.*

Ao recorrer à cadência semiótica e às cadeias significantes rituais do Candomblé, as águas diluvisiais que molduraram o continente das Américas são incorporadas em cena através da figura divina da Mãe Fállica iorubana – manifestação cênica do Pré-Homem – em primeiro lugar pela jovem e bela, porém feroz, *Oxum Apará*, uma *qualidade* bélica do Orixá feminino das águas doces, e, em seguida, pela imagem grotesca do corpo nu de Vera Barreto Leite, que representa o Rio das Velhas.



Figura 2 A Terra: Caudal Rio das Velhas (Foto – Autor)

¹² Toque bélico, associado com o Orixá Ogum, ferreiro dono dos metais, divindade guerreiro.



O corpo da atriz madura – concomitantemente esbelto e bonito, velho e arrugado – transforma-no contexto cênico em grafema material do aspecto ctônico e ameaçador do princípio feminino – em feiticeira, precursora da morte em vez de concessora da vida, possuída de um profundo conhecimento e controle dos aspectos destrutivos da natureza. Isso é acentuado pelos passos ritualísticos dançados pelos membros do coro ao seu redor, que conotam Nanã, a anciã divindade afro-baiana do pantanal, que é tanto uma força generativa como arauto da morte. Assim, o tratado geográfico positivista de Cunha é fundamentalmente rearticulado pelo Oficina, que refrata seu texto através do prisma da religiosidade afro-brasileira, destronando o *logos*, que cede em cena à potência pulsional e semiótica escrita encarnada contra-hegemônica do Pré-Homem.

Essa analogia semiótica é reforçada pelo entalhe cênico da paisagem, com sua fusão caótica dos princípios masculino, feminino e andrógino, refletindo até certo ponto a desordem pré-simbólica do corpo da criança durante os primeiros meses de vida antes do Estádio do Espelho. Deste modo, localizamo-nos cenicamente num *eco* poético da experiência primordial e pré-linguística da realidade como mistura conflituosa de prazer e desprazer, de forças confusas e pulsões descontroláveis.

Assim, a gênese do Brasil é intrinsecamente caótica, ardente e violenta – a formação geomórfica da Terra refletindo tanto a fundação subsequente da Colônia e do Estado-Nação como o forjamento conflituoso da subjetividade (pós) colonial. Focalizarei agora uma parte posterior da mesma sequência, que sucede dez minutos depois da ação cênica descrita acima.

Um ator (Aury Porto), aparece nu, coberto por uma capa de chuva azul transparente, interpretando o Rio São Francisco, fala o seguinte texto enquanto pendurado do andaime da galeria superior direita:

SÃO FRANCISCO

Aviso a transformação geral da região.

Revelo a queda

Caio para os terraços inferiores,

E desato

na corredeira de quatrocentos quilômetros à jusante de Sobradinho;

*A Terra (Luciana Domshke) reage a sua fala do centro do concurso, olhando-o, agachando e esticando os braços, o tronco inclinado para frente. São Francisco desliza da galeria superior, segurando nas mãos um tecido azul enrolado, que ele puxa no chão enquanto corre pela pista em **Estado Alerta (acelerado e direto)**. Outros atores correm atrás dele, ajudando a segurar o tecido.*

*O elenco forma uma fila ao longo da pista, segurando o tecido nas mãos. Inclina e endireitam o tronco, braços esticados, num remar coreografado, com a **Organização Corporal Homóloga**, produzindo uma **Forma Direcional Arcada no Plano Sagital (frente alto, frente baixo) em Estado Estável (leve e direto)**:*

CORO

Para o norte,

até me desvendar no salto prodigioso de Paulo

Afonso,

viro mar...

Os membros do coro colocam o tecido no chão e fazem uma estrelinha por cima enquanto o texto e a música terminam com "... viro mar". O elenco começa a abrir o tecido enrolado (que é composto, na verdade, de três panos diferentes). Estes panos azuis encapelando-se conjuram imagens de água, que são acentuadas mais ainda pela cadeia metonímica estabelecida pelos seguintes grafemas teatrais:

*A música muda para uma melodia melíflua tocada no piano. Zé Celso inicia uma canção dedicada a Iemanjá.¹³ A atriz Ana Guilbermina entra desde o lado extremo da pista nua, girando com uma coroa de flores na sua cabeça como a deusa grega Afrodite. Dança no pano azul colocado no chão, com **Impulso Mágico (livre, leve e indireto)**, com movimentos circulares dos braços que exploram as **Transversais**. Pétalas vermelhas e brancas caem na pista, do teto.*

Iemanjá chega ao final do tecido. Os atores levantam este tecido juntamente com membros do público, e começam a encapelá-lo para cima enquanto Iemanjá dança por baixo com membros do coro. Os três tecidos azuis agora incham e afundam-se ritmicamente, provocando uma brisa que acaricia o público sentado nas galerias e espalhando as pétalas,

¹³ Iemanjá: (Yeye OmoEja - Mãe-dos-filhos-peixe) Divindade mãe do panteão dos Orixás, cultivada dentro do Candomblé e da Umbanda no Brasil. Originalmente ligada ao Rio Ogum na África, seu culto transferiu-se ao mar no Brasil.



Figure 3 A Terra: Iemanjá (Foto – Autor)

que flutuam no vento. Uma imagem do mar é projetada no tecido do teto. O coro canta:

CORO E SOLO

Vasto oceano cretáceo
rolou suas ondas sobre as terras fronteiras das
duas Américas,
ligando o Atlântico ao Pacífico.
Cobria, assim, grande parte
dos Estados setentrionais brasileiros.
Não existiam os Andes.
As grimpas mais altas das nossas cordilheiras
mal apontavam ao norte, na solidão imensa das
águas...
(mar calmo)

CORO DE XAMADO DO AMAZONAS

Ondas de Solidão Amazônica,
largo mar entre as altiplanuras

GUIANAS

das Guianas ao Norte,

MACIÇO DE GOIÁS

e o maciço de Goiás ao Sul

O ritmo da música muda mais uma vez, e o texto é falado agora em vez de cantado. As atrizes ao lado da entrada/saída principal, segurando uma das extremidades do pano azul, levantam o braço direito no ar dizendo:

GUIANAS

Guianas separadas do núcleo do Antigo dos
Continentes

O piano volta, tocando uma melodia mais frenética. Os atores masculinos cantam a seguinte letra:

VULCÃO DE GOIÁS

No núcleo do futuro continente
fulguro,
em plena atividade,
Vulcão de Caldas.
(solta lavas)



Um ator perto da entrada/saída principal (Fioravante Almeida) liga um extintor de incêndio, que representa o vulcão. Há membros do público dançando embaixo do tecido com o coro enquanto os atores masculinos cantam loucamente:

CORO

O núcleo do futuro continente...

(música progressiva de cataclismo revolucionário das terras)

Porque
se operava
lentamente
uma sublevação geral:
o fato prodigioso
do alevantamento dos Andes!
do alevantamento dos Andes!

CORO

“Swedenborg, há mundo porvir?”

ANDESO

O Inca há de subir!”

(As águas azuis do pano dão passagem para os Andes que surgem embarreados)

*Os músicos retornam ao tema inicial tranquilo de Iemanjá. O pano azul é retirado, revelando São Francisco (Aury Porto) deitado no centro da pista, arrodado por quatro atores adolescentes nos quatro pontos cardinais. Todos sentam e levantam-se de forma coreográfica, seguindo um impulso inicial dos braços estendidos com **Tensão Central no Plano Horizontal em Forma Direcional Linear**, enquanto falam:*

ANDES E NOVAS TERRAS

Novas terras afloram nas águas:
trancamos
num extremo,
o Canal Amazônico,
transmudando-o
no maior dos rios;

Os tecidos azuis são carregados fora da pista, enquanto as atrizes cantam:

CORO DO AMAZONAS

Xama Ama Xama Ama Zonas

O contorno da América Latina, que foi riscado no chão com pomba durante a ação cênica anterior, é agora visível ao público. Um ator (Fioravante Almeida) cobre-o com pólvora despejada de um chifre de touro. O Rio São Francisco fala o seguinte texto enquanto os atores e os membros do público formam uma fila na beira da pista, os braços levantados no ar por cima da cabeça, de mãos dadas:

NOVAS TERRAS

(juntas à Terra)

Arquipélagos esparsos fundimo-nos,
os contornos das costas arredondamos;
integramos o novo continente:
a América.

A pólvora é acesa e o contorno do continente Americano explode-se, soltando fumaça.

Mais uma vez, a figura deslocada de uma divindade afro-brasileira (Iemanjá, condensada cenicamente com a deusa grega de amor libidinosa, Afrodite) no início dessa sequência dá uma potência subversiva e animista à descrição original positivista da Terra brasileira feita por Cunha, que é rearticulada como fonte sagrada de forças divinas antropomórficas. Dessa vez, porém, o Pré-Homem aparece na sua forma benigna como a deusa materna de amor, incorporada no palco pela beleza sensual de atriz Ana Guilhermina junto com os panos azuis, a imagem projetada do mar, a cascata de pétalas e a música melódica, que fundem-se para formar uma cadeia metonímica de gramas teatrais traçando uma imagem positiva do princípio feminino divinizado.

Todavia, a acumulação final de grafemas divergentes – o mapa geopoliticamente definido do continente Americano traçado em pólvora, que explode no palco – aponta para uma aparição cênica agressiva do invisível porém todo difuso Nome-do-Pai castrador (pós) colonial, e para a violência que desfigurará a história decorrente das Américas. A beleza lírica e sensual de Iemanjá, junto com os poderes ctônicos temerosos da figura de Oxum/

Nanã – como representação tripartida da Mãe Fálica, do Pré-Homem, filtrada pelas cadeias significantes da religiosidade afro-brasileira – contrastam-se com o princípio paterno ausente e volátil do imperialismo bélico.

Desta maneira, a violência essencial do estupro-como-grama – a metáfora paterna (colonial) barrando o princípio feminino (subalterno) conotado através do semiótico – permeia o modo pelo qual a formação geológica do continente e a delimitação do Brasil são encenadas na pista performática. Ao decorrer do espetáculo *Os Sertões*, o Oficina parece eternamente retornar à cena primal da violência colonial que gerou o povo brasileiro. Passaremos agora para mais um exemplo cênico curto, para avaliar como esse grama textual primal articula o modo pelo qual o Uzyna Uzona encena a colonização do Brasil e a decorrente mestiçagem étnica que produziu sua população híbrida.

A GÊNESE DO POVO BRASILEIRO – O HOMEM I¹⁴

A cena a seguir ocorre no início de *O Homem I*, e é um trecho de uma seqüência cênica prolongada

da colonização do Brasil. Nesse ponto da montagem, há dois coros diferentes na pista; o coro indígena, representando as nações Tupi-Tapuios, cujos membros estão nus, salvo seus colares de sementes; e o coro europeu, que veste roupas brancas coloniais e que é liderado por um Emissário da Igreja Católica (Ricardo Bittencourt), vestindo uma longa túnica dourada e segurando um crucifixo gigante e fálico.

Há um pano branco, como uma tela, na plataforma sobre a entrada/saída principal, revelando as silhuetas de um grupo de atores negros, que formam um terceiro coro, que estão dançando, seguindo um ritmo percussivo tocado pelos músicos. Na pista, os atores europeus congregam-se. O Emissário Católico (Ricardo Bittencourt) inverte o crucifixo, segurando-o como uma arma, enquanto os outros membros do coro europeu tiram pistolas. Correm até a escada levando à plataforma em **Estado Alerta (acelerado e direto)**.

O som de fogo de artilharia ricocheteia pelo espaço, e ouvem-se gritos. O coro europeu chega até a plataforma. Fazem recuar a tela branca, revelando os membros do coro negro. A música percussiva ao vivo mistura-se agora com uma melodia sinistra tocada no teclado. Os membros do coro europeu colocam suas pistolas nas cabeças dos atores negros, atam-os com corda e colocam algemas nos seus pescoços. Euclides da Cunha (Marcelo Drummond) assiste da pista embaixo.

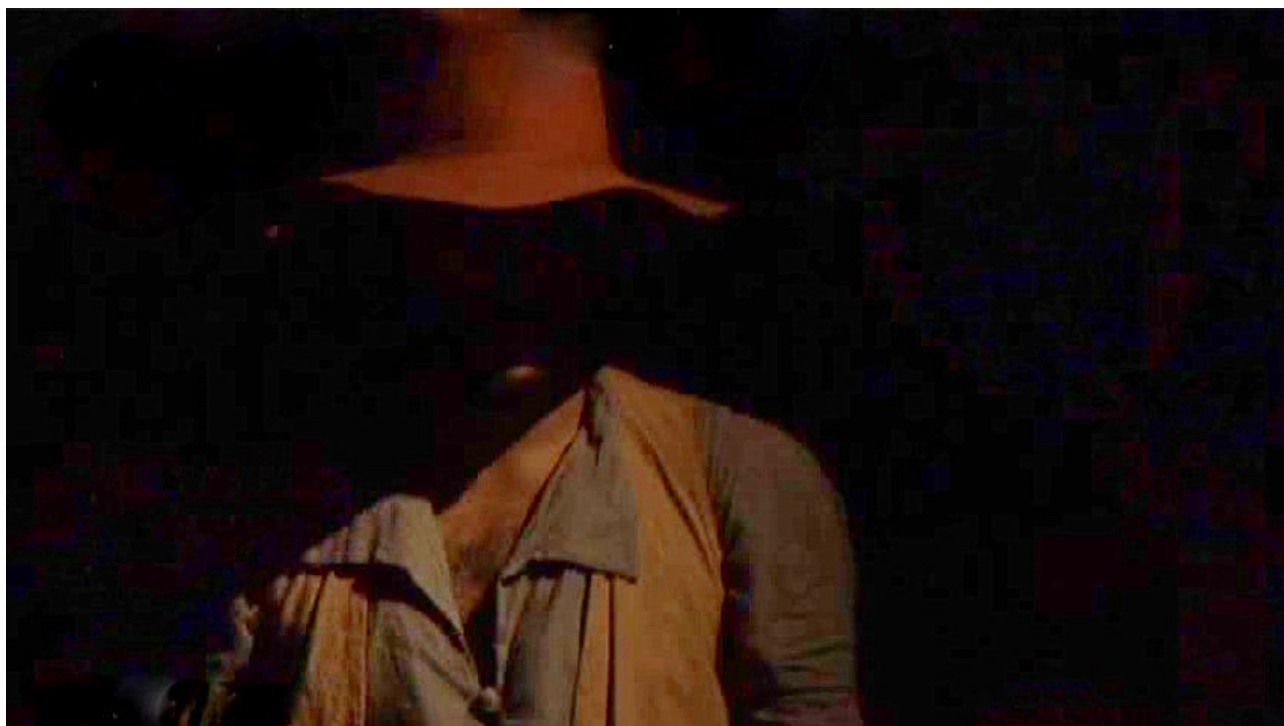


Figura4 O Homem I: O Fazendeiro (Foto - Autor)

¹⁴ O segundo dos cinco espetáculos que compõem *Os Sertões*, *O Homem I* estreou em São Paulo em 2003.



Na pista, Princesa Isabel (Luciana Domshke) - usando um vestido branco colonial - e um ator vestido como fazendeiro (Danilo Tomic) - usando um sobretudo, calça bege de linha e botas pretas - olham enquanto os europeus ameaçam e insultam os atores negros, esbofeteando um dos homens e atando o outro com força no chão. O Emissário Católico grita agressivamente enquanto endireita o crucifixo na plataforma. Os outros atores europeus também berram, arrastando os atores negros algemados até a pista. O grupo indígena assiste a tudo, em silêncio.

Os atores negros estão obrigados a formar uma fila na pista perto da entrada/saída principal. O fazendeiro aproxima-se-lhes, olhando-os lentamente, decidindo qual escravo vai comprar. Ele coloca sua mão no queixo do primeiro ator negro (Pedro Epifânio), inspecionando seu rosto; o ator cospe no chão, com desdém. Ele passa para o segundo ator (Zé de Paiva) cuja cabeça é puxada para trás com força por um 'feitor' (Félix Oliveira), que coloca uma faca no seu pescoço. O fazendeiro passa enfim para a única mulher do grupo (Célia Nascimento), cujo peito está despido. Ele cheira-a, e logo em seguida escolhe-a com um gesto de mão.

Ela é desatada por um ator com o rosto pintado de branco (Lucas Weglinski), que veste um traje de época, baseado na roupa usado pelos europeus do século dezesseis. Vigorosamente, ele arrasta-a até o feitor, que coloca seu chicote ao redor do pescoço dela, puxando-a até o fazendeiro, que está imóvel, esperando no centro da pista. O feitor empurra a escrava nos braços do fazendeiro. Ele agarra-a, lascivamente mordendo sua bochecha, e em seguida empurra-a agressivamente até o chão. A escrava grita enquanto os outros atores - inclusive Princesa Isabel - olham, imóveis. O fazendeiro coloca-a de quatro, ajoelha atrás dela, e imita um estupro violento enquanto ela chora.

Princesa Isabel anda pela pista, passa pelo marido (o fazendeiro) e dá-lhe uma bofetada na cara antes de aproximar-se dos algemados atores negros em **Estado Móvel (contido e acelerado)**. Ela entrega seu lenço ao feitor, que afasta-se. Ela chega perto dos três atores negros (Pedro Epifânio, Zé de Paiva e Samuel de Assis), que estão atados ainda. Ela arranca suas tangas, revelando seus falos. Enquanto o fazendeiro assiste, estuprando a escrava, Isabel é possuída violentamente pelos três atores negros. Ela geme - ou extasiada, ou em agonia - e depois os quatro desmoronam-se em uma pilha no chão, suados e sem fôlego. O fazendeiro afasta-se em seguida da escrava.

A escrava e Isabel enfrentam-se na pista, sentadas no chão, os braços estendidos. Apagam-se lentamente as luzes. Dois atores adolescentes (Edilson e Edísio dos Santos) apa-

recem no centro da pista, um ao lado do outro mas virados em direções opostas, com seus troncos inclinados para frente. Lentamente, endireitam-se, antes de realizarem um atlético salto mortal para trás simultaneamente. Os membros do coro gritam:

CORO

Mulato!

Os jovens atores correm até Isabel e a escrava, cada ator abraçando sua respectiva "mãe"; uma criança indo para a 'casa grande' e a outra para 'a senzala'. Os membros do elenco posicionam-se no espaço em preparação para a próxima cena.

O Nome-do-Pai colonial - que apareceu em A Terra como metonímia poética (pólvora) - é personificado em O Homem I, primeiro pelo ator Ricardo Bittencourt, como representante cênico da Igreja Católica, manejando um crucifixo enorme e fático, e em segundo lugar por Danilo Tomic como o fazendeiro impiedoso e desumano. Não mais conotado, o estupro-corno aparece explicitamente nessa revivência cênica profundamente perturbadora da concepção feroz de uma nação.

A brutalidade falomórfica da força executiva imperialista é um tanto deslocada pela figura desafiante de Princesa Isabel, que aplaca seu desejo sexual através de uma orgia violenta com os escravos algemados. Porém, esse retrato cênico da sexualidade feminina é, em última análise, duplamente permeado por propensões cêntricas, revelando o enquadramento racista e misógino que continuamente reduz e rebaixa o sujeito (pós) colonial. Consequentemente, a mulher sexualmente liberada é, de fato, uma esposa ciumenta procurando vingar-se de seu marido traçoeiro, enquanto o homem negro é mais uma vez articulado de forma estereotipada como garanhão sexual.

Assim, a violência epistêmica, disciplinária e sexual do colonialismo gera um povo mulato *essencialmente dividido*, separado entre a 'Casa Grande' e a 'senzala'. Porém, essa leitura pessimista é amenizada pela fisicalidade vigorosa dos jovens atores encarnando 'o mulato' e pela aceitação calorosa de suas mães abjetas, que tanto reflete a maneira pela qual o Oficina rejeita o Nome-do-Pai pós-colonial, abraçando de forma incestuosa o semiótico subalterno ao decorrer de *Os Sertões*.



Figura 5 Princesa Isabel e os Escravos (Foto – Autor)

Até esse momento (quase trinta minutos após o início do espetáculo), a história da conquista do Brasil e a mistura das três “raças” fundadoras foi contada através de movimento, música e imagens em vez da fala, assim privilegiando o semiótico em vez do simbólico, e o *Pré-Homem* em vez do Pai Castrador. Ao adotar a fisicalidade visceral e a musicalidade em vez do logocentrismo hegemônico, a revivência incorporada dos horrores do legado colonial do Brasil é profundamente comovente, subvertendo a vitimização ao enfatizar a potência libidinosa e a resiliência da população mestiça do Brasil.

O ETERNO RETORNO DO TEXTO COLONIAL – A TERRA

A cena a seguir acontece quase no final do espetáculo *A Terra*. Após uma cena na qual a desmatamento do Sertão pelo povo indígena é representado através de uma sequência ritualística que termina com a copulação incestuosa e violenta entre um ator ‘indígena’ nu (Fioravante Almeida) e uma atriz ‘indígena’ coberta por lama (Ana Guilhermina) – há uma brusca mudança temporal.

Os músicos tocam uma marcha militar percussiva. Dois atores negros (Zé de Paiva e Pedro Epifânio) entram dos

dois extremos da pista performática carregando bastões de madeira e um nó corrediço, movendo de forma rápida em **Estado Alerta (acelerado e direto)**, agressivamente colocando o nó ao redor do pescoço do ator ‘indígena’, que cai de forma violenta ao chão com **peso forte**. O ator indígena levanta-se, e anda em **Estado Remoto (contido e direto)**, sendo espetado até o lado extremo da pista por um dos feitores negros. Enquanto eles saem, o ator Ricardo Bittencourt entra vestido como Bandeirante, segurando duas tochas acesas, uma em cada mão, e dá a seguinte fala,

O SERTANISTA EXECUTIVO BANDEIRANTE

Afogado nos recessos de uma selva estupenda, que me escurenta as vistas
sombreira as tocaias do tapuia
dilacero-a golpeando-a de chamas,
para desafogar os horizontes
e destacar bem perceptíveis,
tufando nos descampados limpos,
as montanhas que me norteiam,
balizando a marcha das minhas bandeiras
em busca do El Dorado.



*A percussão pára de forma abrupta. Um grupo de atores brancos vestidos de forma elegante com roupa preta, entra na pista das galerias superiores em **Estado Alerta (desacelerado e direto)**, gesticulando e pedindo para que o público se levante enquanto uma versão gravada e metálica de 'Land of Hope and Glory' toca no fundo. Concomitantemente, na plataforma por cima da entrada/saída principal que abre para Rua Jaceguai, uma atriz negra (Célia Nascimento) é arrastada acorrentada, seu peito exposto, usando uma saia branca e um colar de contas de Xangô. Ela é amordaçada como a Escrava Anastásia.*

No roteiro, ela é denominada como Libertas, a mulher afro-brasileira semi-histórica que fundou o Quilombo do Bexiga, onde é hoje o bairro da Bela Vista, no qual está sediado o Teat(r)o Oficina. Libertas é acorrentada ao corrimão da plataforma por um ator branco (Fernando Coimbra) vestindo o traje moderno de um guarda-costas. O ator Félix Oliveira, que está de pé na pista entre o coro eurocêntrico, vestindo um terno branco, fala o seguinte texto:

O LOTEACTOR LOBBY SIR STRIPADOR

Sou o paulista produtor de grandes hecatombes.

Os atores aplaudem, encorajando o público a bater palmas também. Dois atores vestidos de terno preto (Samuel de Assis e Guilherme Calzavara) desenrolam um mapa do Bexiga no centro da pista. Enquanto Libertas chora silenciosamente na plataforma em cima, Sir Stripador aponta para uma atriz coberta de lama (Luciana Domsbke) - que durante todo o espetáculo interpretou a personagem A Terra, e que nesse momento deita no chão com os braços e pernas estendidos, perto do mapa - enquanto ele fala seu texto:

O LOTEACTOR LOBBY SIR STRIPADOR

Estou comprando e loteando as Terras de Libertas,

terrenos e casas velhas do Bexiga.

Seduzo Lulu,

o espírito da Terra.

Preparo-a como uma noiva para o Mercado

A sequência acima alude à repetição da violência, à malversação e à opressão perpetradas pelos representantes da ordem (pós) colonial contra o sujeito (subalterno) do Brasil. Deste modo, uma sequência de gramas teatrais díspares - denotando



Figure 6 *A Terra: Libertas* (Foto - Autor)

a colonização do Sertão pelos Bandeirantes do século dezessete, o tráfico de escravos transatlântico e a especulação imobiliária contemporânea - são todas interligadas por uma cadeia metonímica que relaciona os horrores do colonialismo à destruição do Bexiga pelo Grupo Sílvio Santos (conotado pelo Loteador Lobby Sir Stripador, representante cênico do Homem).

O imperialismo colonial mistura-se *concorrentemente* no palco com o capitalismo global, enquanto a companhia acentua cenicamente mais uma vez sua solidariedade com o subalterno silencioso e dejetivo, através da condensação metafórica do Oficina com os grafemas teatrais do tupi capturado, da figura acorrentada e amordaçada de Libertas, e de “Lulu” (Luciana Domshke) o “espírito da Terra”. Vamos voltar à descrição da cena:

A atriz interpretando A Terra olha fixamente para Sir Stripador do chão, onde ela continua deitada. Um músico improvisa no contrabaixo acima de ‘Land of Hope and Glory’ enquanto dois ‘engenheiros’ usando terno preto e capacete (Samuel de Assis e Guilherme Calzavara) aproximam-se a ela junto com dois ‘guarda-costas’ (Fernando Coimbra e Danilo Tomić), levando nas mãos o mapa e um rolo de fita crepe. Projeta-se pelo espaço um mapa do Bexiga colonial. Os quatro atores esticam a fita crepe horizontal e transversalmente pela pista, formando assim uma cruz que passa por cima da boca de A Terra e ao longo de seu corpo, despedaçando-a. Sir Stripador fala:

O LOTEACTOR LOBBY SIR STRIPADOR

Faço da região, paraíso de Hospedaria,
para o repouso dos meus lobby men.
Adeus velho Bixiga...

Mais quatro atores surgem da parede no extremo da pista vestidos com macacões azuis e capacetes, representando operários de uma construção. Libertas chora silenciosamente na plataforma em cima enquanto fotos em sépia do antigo Bexiga são projetadas pelo espaço. A versão gravada de ‘Land of Hope and Glory’ de repente distorce-se. Sir Stripador começa a apalpar o peito de A Terra, e depois deita em cima dela, entre sua pernas, ‘estuprando-a’ no centro da pista enquanto ela continua passiva, deitada por baixo dele. Ele vira para trás, levanta uma chave de fenda que tem na mão direita acima da cabeça, e grita,

O LOTEACTOR LOBBY SIR STRIPADOR

Viva Bela Vista!

*O coro eurocêntrico ecoa seu ‘Viva’ com entusiasmo. O ambiente jubiloso é quebrado repentinamente por uma atriz (Camila Mota) vestindo o traje do coro (camiseta e calça brancas de couro liso), com uma coroa de louros na cabeça, que entra correndo em **Estado Alerta (acelerado e direto)** até A Terra. Ela é agarrada por um dos guarda-costas (Fernando Coimbra) que carrega-a fora da pista chutando e gritando, enquanto uma voz feminina (Adriana Capparelli) grita “não!” da galeria em cima.*

As mãos e os pés de A Terra são atados com fita crepe por um dos ‘engenheiros’. Sir Stripador segura a chave de fenda por cima de sua cabeça enquanto grita:

O LOTEACTOR LOBBY SIR STRIPADOR

Coro dos Punhais !

Ele começa a apunhalar o chão ao redor do corpo de A Terra com a chave de fenda, como se estivesse esfaqueando-a. A Terra enrosca-se, como se estivesse se retorcendo em agonia. Outros atores de capacete ecoam a ação de Sir Stripador pelo espaço, batendo contra o chão com ferramentas, criando uma cacofonia estrondosa e metálica. Uma imagem de chamas projeta-se por todo o espaço cênico.

O estupro violento de A Terra pelo representante cênico da ordem hegemônica neocolonial tanto ecoa como difere drasticamente da cena prévia do espetáculo com o personagem indígena, cujo coito assegurava a fecundidade do solo. No texto original de Cunha, os tupis são culpados pela natureza árida do Sertão, devido aos incêndios que criavam:

Esquecemo-nos, todavia, de um agente geológico notável – o homem. Este, de fato, não raro reage brutalmente sobre a terra e entre nós, nomeadamente, assumiu, em todo o decorrer da história, o papel de um terrível fazedor de desertos. Começou isto por um desastroso legado indígena. Na agricultura primitiva dos silvícolas era instrumento fundamental - o fogo. Entalhadas as árvores pelos cortantes dgs de diorito, encoivarados, depois de secos, os ramos, alastravam-lhes por cima, crepitando as caixaras, em bulcão



de fumo, tangidas pelos ventos. Inscreviam, depois, nas cercas de troncos combustos das caíças, a área em cinzas onde fora a mata exuberante. Cultivavam-na. Renovavam o mesmo processo na estação seguinte, até que, de todo exaurida aquela mancha de terra fosse, imprestável, abandonada em capuera – mato extinto – como o denuncia a etimologia tupi (...) Veio depois o colonizador e copiou o mesmo proceder (CUNHA, 2002, p.89).

A re-escritura cênica do *Oficina* questiona esse retrato negativo dos tupis. Os incêndios criados pelo ator indígena na cena anterior (representados cenicamente por uma pira metonímica, acessa no centro da pista) são representados com os arreios positivos do ritualismo, e a relação sexual final entre o Adão e Eva indígenas produz um sabugo, realçando a maneira pela qual o fenômeno de *caapuera* estava inserido dentro da lógica contra-hegemônica e sagrada de uma sociedade primitiva silvícola.

Em comparação, a violação de *A Terra* por Sir Stripador condensa a especulação imobiliária com o estupro. As maquinações do Homem, o representante do imperialismo/capitalismo globalizado, revelam-se como a verdadeira causa da devastação do Brasil, um fato enfatizado pelo som diabólico de metal entrecrocando-se e as imagens projetadas de chamas durante essa cena, que metaforicamente incendia o teatro.

O *Oficina* – representado cenicamente pela atriz Camila Mota, cuja indumentária coral denota a companhia enquanto sua coroa de louro alude metaforicamente ao santo padroeiro do Uzyna Uzona, Dionísio – opõe-se ideologicamente a esse comportamento destrutivo. Assim, o espaçamento da escritura cênica de *Os Sertões* funde diversos grafemas para traçar uma crítica ideológico-política coerente da realidade contemporânea do Brasil. Vamos voltar ao texto performático, pulando até o final desta sequência de ação cênica:



Figura 7 *A Terra: Estupro do Espírito da Terra* (Foto - Autor)

Euclides da Cunha (Marcelo Drummond) aparece em cena, apanha a chave de fenda que Sir Stripador deixou cair ao lado do cadáver do canudense, e grita:

EUCLIDES DA CUNHA

Vim para matar ou morrer!

*Euclides corre até Sir Stripador em **Estado Alerta (acelerado e direto)**. Eles lutam e Euclides cai até o chão em cima de A Terra. Euclides repete a ação prévia de apunhalamento de Sir Stripador duas vezes, antes de sucumbir, desmoronando-se em cima de A Terra, deixando sua cabeça deitar no seu peito com Peso Passivo. Lentamente ele separa-se dela, passando sua mão por cima de seu corpo com ternura. Ele desata suas mãos e pés, tirando a fita de sua boca, falando o seguinte texto:*

EUCLIDES DA CUNHA

Fizemos talvez o deserto.

Mas podemos extingui-lo ainda,
corrigindo o passado.

E a tarefa não é insuperável.

Euclides arranca as ferramentas das mãos do coro eurocêntrico, lutando para puxar uma segunda chave de fenda de Sir Stripador. Ele segura a 'arma' de seu adversário, que a princípio resiste porém cederá mais tarde. Euclides anda pela pista em silêncio, tirando os utensílios dos outros atores. O único som é o tinido vazão de metal.

Na plataforma sobre a entrada/saída principal, a atriz com a coroa de louro (Camila Mota) aparece em cena nua, fumando um baseado, junto com um ator negro (Pedro Epifânio), e desata Libertas. O ator lhe tira a mordada, e a atriz nua passa-lhe o baseado, o qual ela fuma lentamente, em silêncio.

Consequentemente, as ligações metonímicas entre o Oficina (como Trans-Homem) e Libertas - a matriarca abjeta subalterna (o Pré-Homem) do Bexiga - são acentuadas numa "correção (cênica) do passado"; um passado perturbado que ressoa pelo texto social até hoje em dia. O espaçamento não-linear e helicoidal da escritura cênica da companhia dá uma dimensão polifônica e plural a uma premissa auto-reflexiva (um retrato cênico da luta entre o Teat(r)o Oficina e o Grupo Sílvio Santos). A linearidade hegemônica do conceito ocidental de tempo-espaço altera-se enquanto a Luta do Uzyna Uzona é contextualizada dentro dos eternos ciclos

da violência (pós) colonial que articulam-se concomitantemente pelo espaço cênico, através do tropo do estupro-cómo-grama, enfatizando a importância do esforço do Teat(r)o Oficina para preservar o Bexiga e a constante relevância de Canudos como modelo quilombola de resistência cultural e política.

CONCLUSÃO

Em resumo, é a relação íntima e incestuosa entre O Trans-Homem e o Pré-Homem - refletida no placó através da maneira pela qual o Oficina infunde seu discurso cênico com a cadência rítmica diferenciada das camadas subalternas matematicamente conotadas da cultura brasileira - que permite que questionemos a constituição cêntrica do sujeito subalterno sem fala desenvolvida por Gayatri Chakravorty Spivak. A pulsão fusional permeando *Os Sertões* desafia-nos a repensar as maneiras pelas quais o subalterno, esse Outro barrado, desde sempre impregna o texto hegemônico eurocêntrico aqui no Brasil, fundamentalmente minando sua autoridade através de sua diferença, enquanto proporcionando ao sujeito pós-colonial híbrido formas contra-hegemônicas de representação cultural com as quais ele pode criativamente tecer seu próprio discurso alternativo.

O conceito do estupro-cómo-grama - que ressoa tanto na historiografia brasileira como no texto performático de *Os Sertões* - é fundamentalmente importante para delinear essa negociação complexa, conflituosa e palimpséstica de subjetividade e representabilidade. Enfatiza a violência epistêmica, disciplinar e sexual que caracterizou a fundação do Brasil como território colonial e que continua a articular o sujeito brasileiro até hoje em dia, seja qual for o lado da divisão internacional do trabalho que ele se encontra. É uma ferida primal que reverbera pela sociedade, afetando o corpus social global. É o rastro da gênese problemática do povo brasileiro, que o Teat(r)o Oficina alegremente coopta no palco ao antropofagicamente incorporar o Pré-Homem - a (M)Other - em toda sua glória semiótica, enquanto rejeitando o Homem como fantoche castrado da função paterna (pós) colonial ausente e violenta.



REFERÊNCIAS

- A TERRA. Direção: Tommy Pietra. Produção: Lucas Weglinski e Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona. Patrocínio: Petrobras. DVD simples (190 minutos).
- CARNEIRO, Edson. *Negros Bantos*. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1937.
- _____. *O Quilombo dos Palmares*. Editora Brasiliense, São Paulo 1947.
- _____. *Candomblés da Bahia*. Editora Museu do Estado da Bahia, Salvador, 1948.
- _____. *Religiões Negras*. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1963.
- COIMBRA, Fernando, CORRÊA, José Celso Martinez, e PIETRA, Tommy. *Os Sertões – O Homem – primeira parte: do Pré-Homem à Re-Volta (roteiro)*. São Paulo, Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, 2003.
- CORRÊA, José Celso Martinez. *Programa de Os Sertões: O Homem II*. São Paulo, 2006a
- _____. *Programa de Os Sertões: A Luta II*. 2006b
- CORRÊA, José Celso Martinez e PIETRA, Tommy. *Os Sertões – primeira parte: A Terra (roteiro)*. São Paulo, Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, 2002.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões (Campanha de Canudos): Texto Integral*. São Paulo, Editora Martin
- FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo, Annablume Editora, 2000.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande Senzala*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1998.
- _____. *Sobrados e Mucambos*. Rio de Janeiro, Editora Global, 2004
- GILROY, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Londres, Verso, 1993.
- _____. *Darker Than Blue: On the Moral Economies of Black Atlantic Culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2010.
- KRISTEVA, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Nova Iorque, Columbia University Press, 1980.
- LORAND MATORY, J. *Black Atlantic Religion: Tradition, Transnationalism and Matriarchy in the Afro-Brazilian Candomblé*. Princeton; Princeton University Press, 2005.
- O HOMEM I. Direção: Fernando Coimbra. Produção: Lucas Weglinski e Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona. Patrocínio: Petrobras. DVD duplo com dois atos (Ato I/DVD 1 - 165 minutos. Ato II/DVD 2 – 125 minutos).
- RAMOS, Arthur. *O Negro Brasileiro: etnografia religiosa e psicanálise*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1934.
- _____. *As Culturas Negras no Novo Mundo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1937.
- _____. *O Negro Brasileiro*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1940.
- _____. *A aculturação negra no Brasil*. Rio de Janeiro, Cia. Editora Nacional, 1942.
- REID ANDREWS, George. *Afro-Latin America: 1800-2000*. Oxford University Press US, 2004
- SPIVAK, GayatriChakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010.