



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE TEATRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PATRICK GEORGE WARBURTON CAMPBELL

NARCISO CTÔNICO:

**OS SERTÕES E A (R)EVOLUÇÃO ESTÉTICA DO TEAT(R)O OFICINA
UZYNA UZONA – UMA ESCRITURA DESCONSTRUÇÃOISTA**

Salvador

2011

PATRICK GEORGE WARBURTON CAMPBELL

NARCISO CTÔNICO:

**OS SERTÕES E A (R)EVOLUÇÃO ESTÉTICA DO TEAT(R)O OFICINA
UZYNA UZONA – UMA ESCRITURA DESCONSTRUCIONISTA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas.

Orientação: Profa. Dra. Eliene Benício Amâncio Costa

Salvador
2011

Escola de Teatro - UFBA

Campbell, Patrick George Warburton.

Narciso ctônico: Os Sertões e a (r)evolução estética do teat(r)o oficina Uzyna Uzona – uma escritura desconstrucionista / Patrick George Warburton Campbell.

- 2011.

372 f.: il.

Orientadora: Prof^a. Eliene Benício Amâncio Costa.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2011.

1. Teatro. 2. Teatro – Literatura. 3. Criação. 4. Estética. 5. Pós - colonialismo - Estudos. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Costa, Eliene Benício Amâncio III. Título.

CDD 792



Serviço Público Federal
Escola de Teatro/ Escola de Dança
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

TERMO DE APROVAÇÃO

**PATRICK GEORGE WARBURTON CAMPBELL
NARCISO CTÔNICO**

**“Os Sertões e a (r)evolução estética do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona –
uma escritura desconstrucionista”.**

Tese Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutor
em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Pela Seguinte Banca
Examinadora:

Eliene Benício Amâncio Costa

Prof^a. Dr^a. Eliene Benício Amâncio Costa (orientadora)

Sônia Lúcia Rangel

Prof^a. Dr^a. Sônia Lúcia Rangel (PPGAC/UFBA)

Silvia Fernandes

Prof^a. Dr^a. Silvia Fernandes Da Silva Telesi (USP)

Vera Dantas de Souza Motta

Prof^a. Dr^a. Vera Dantas de Souza Motta (UNEB)

Ciane Fernandes

Prof^a. Dr^a. Ciane Fernandes (PPGAC/UFBA)

Salvador, 1º de agosto de 2011.

A

Meus jagunços Rob, Margarida e Carla. Muito obrigado por tudo.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe Hazel, por sua coragem, carinho e constante apoio.

A Rob, por iluminar meus dias e ser minha estrela guia.

A minha avó Margaret, por ser a minha “rocha viva”.

A meu pai Richard, pelos laços que nos unem.

A José Celso Martinez Corrêa, meu Narciso Ctônico, por sua obra inspiradora, sua garra face à adversidade, e pela beleza de Os Sertões.

A Tommy Pietra, por sua gentileza em ter me fornecido os DVDs e os roteiros de Os Sertões.

A Marcos Camargo, pelo uso das imagens no corpo da tese.

Aos integrantes do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, por sua criatividade fecunda e entrega incansável.

A minha orientadora Eliene Benício, pela sua paciência, competência e generosidade constante ao decorrer da elaboração desta tese (e pelo bolo e café com Ava!)

Ao CNPQ pela bolsa de estudos generosa que possibilitou esta pesquisa.

Ao PPGAC da Escola de Teatro da UFBA e seu corpo docente, pelo apoio, o ensino e as oportunidades de crescimento intelectual e profissional.

Aos colegas do PPGAC, pelo companheirismo e pelas observações e comentários riquíssimos que contribuiram muito a esta pesquisa.

Aos profissionais que trabalham nos acervos do Centro Cultural São Paulo, Centro Cultural Itaú, e do Arquivo Edgar Leuenroth em Campinas, por ter facilitado a fase da pesquisa historiográfica.

A Margarida, minha Professora Doutora da Escola da Vida. Nunca posso lhe agradecer o suficiente.

A Carla, minha parceira e tradutora, suas contribuições foram sempre preciosas.

A Rachel, amiga de longas datas, por sempre ter sido firme, forte e fiel.

A Kátia, minha musa Cockney-paulista, por ser simplesmente você.

A Tânia, por ter me ensinado tanto.

A Roque, pelo apóio perspicaz e sensível na hora certa.

Às professoras Doutoras Ciane Fernandes e Vera Motta, pela generosidade e perspicácia de seus comentários durante meu exame de qualificação, que me nortearam durante o desdobramento subsequente desta tese.

A Sônia Rangel, pela poesia de seu ensino, as performances que suas aulas inspiraram, pelo conceito do princípio norteador, e por participar da minha banca.

A Silvia Fernandes Telesi, por sua generosidade em participar da minha banca de defesa de tese.

Aos amigos de São Paulo – Fernanda, Rafaela, Henrique, Fernando e Jorge Lúcio – pelas conversas sobre a arte, a dança, o teatro e a vida!

A Carlos Vilmar, por toda a ajuda que você me ofereceu, e pela amizade.

A Alfredo Júnior e os integrantes da Companhia Teatral Farinha Seca, por seu trabalho Trans-Humano, revelando “geografias pessoais” no meio do Sertão.

A Paula Molinari, pelas aulas de voz que desvelaram minha alma.

A Dary Mota, por ter aberto as portas da sua casa para mim, mostrando um novo universo.

A Angus, meu guerreiro ctônico. Sua jornada foi o fio de Ariadne que me guiou até aqui. Obrigado por ser meu melhor amigo.

Uma Excelênci
a
dizendo que a hora é hora.
A junta agricultores
que o corpo vira semente
plantados mortes nascentes

Cântico do enterro de João Grande, “A Luta I”, Os Sertões.

CAMPBELL, Patrick George Warburton Campbell. Narciso Ctônico: Os Sertões e a (r)evolução estética do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona – uma escritura desconstrucionista. 370 f. il. 2011. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, 2011.

RESUMO

No decorrer desta análise desconstrucionista da evolução artística do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona e de sua obra contemporânea, exemplificada pelo espetáculo *Os Sertões*, o mitograma de Narciso é utilizado como tropo organizador para repensar a estética da companhia. Concorrentemente, a obra do Oficina serve como estímulo para identificar os aspectos restauradores do mito de Ovídio que não aparecem na conceitualização freudiana do narcisismo primário, mas que permeiam a teoria psicanalítica como rastro, apontando para uma questionável subjetividade-em-processo poética. Conexões são traçadas entre o mitograma original de Narciso com todos seus personagens suplementares, a teoria psicanalítica e desconstrucionista pós-freudiana, e a noção de Trans-Humanidade desenvolvida pelo Teat(r)o Oficina. Esta reescrita antropofágica e interdisciplinar revela um Narciso Ctônico, filho das águas, prole das divindades fluviais Lírio e Céfiso, cujo fascínio por sua imagem especular é, de fato, um anelo para unir-se com sua ancestralidade através do sacrifício transformador e criativo. Esta reapropriação do mitograma é utilizada subsequentemente como tropo para reescrever a historiografia do Oficina, cuja transformação de um grupo de teatro amador auto-reflexivo em uma entidade cultural fértil e fecunda, reflete a metamorfose do Narciso articulado por Freud no Narciso Ctônico (des)construído nesta escritura. Em seguida, o texto performático de *Os Sertões* é analisado a partir de quatro categorias estéticas sintagmáticas – tempo/espaco/ação; corporeidade; musicalidade; e multimídia - para tecer um sintagma narcísico-ctônico constituído pelo espaçamento policárpico, o corpo impróprio, o eco da (M)Other, e a reflexão geófita, que revela como Narciso rearticula e é rearticulado pela escritura cênica contemporânea do Uzyna Uzona. Finalmente, a questionável subjetividade-em-processo ctônica traçada pelo Oficina no decorrer da montagem de *Os Sertões* é relacionada ao sujeito subalterno silencioso e irrepresentável delineado por Gayatri Chakravorty Spivak. Em vez do tropo fonocêntrico da fala, que Spivak utiliza para prender o subalterno num abraço binário com o privilegiado Sujeito da Europa, *Os Sertões* apresenta-nos um alternativo; o estupro-como-gramma – uma noção conflituosa da inscrição e do hibridismo forçados que caracterizou a cena primal da colonização do Brasil, e que permeia o texto social até hoje como rastro. Essa ferida primal, essa (não) origem – comum ao mitograma de Narciso e à fundação do Brasil – é cooptada antropofágicamente no palco pelo Oficina, que demonstra que é a própria diferença do conhecimento incorporado, sagrado e sensual do subalterno que desde sempre espaça o texto (pós) colonial, (forçadamente) palimpsestico e híbrido que articula toda subjetividade no Brasil. O Teat(r)o Oficina sugere que, enquanto há muitos sujeitos brasileiros presos no discurso falogocêntrico alienador e imolador do neoimperialismo, ao imbuir sua escritura poética com a cadência ancestral das manifestações culturais subalternas africanas, indígenas e mestiças, o artista militante pós-colonial pode negociar e até momentaneamente transcender sua castração e transformar-se, assim como Narciso Ctônico, em sujeito-em-processo subversivo em constante (r)evolução.

Palavras-chave: Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona; Narciso Ctônico; *Os Sertões*; Desconstrução; Estudos Pós-Coloniais; Subjetividade.

CAMPBELL, Patrick George Warburton Campbell. Chthonic Narcissus: Os Sertões and the aesthetic (r)evolution of the Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona – a deconstructive writing.. 370 p. ill. 2011. Doctoral Thesis – Post-Graduate Programme in Performing Arts, Federal University of Bahia, 2011

ABSTRACT

Over the course of this deconstructionist analysis of the artistic evolution of the Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona and its contemporary oeuvre, as exemplified by Os Sertões, the mythogram of Narcissus is used as an organizing trope to rethink the company's aesthetic. Concurrently, the Oficina's work serves as a stimulus to identify the restorative aspects of Ovid's myth that were lost by Freud during his conceptualization of primary narcissism, but nevertheless pervade psychoanalytic theory as trace, pointing towards a questionable poetic subjectivity-in-process. Connections are drawn between the original Narcissus mythogram including all the supplementary characters, Post-Freudian psychoanalytic and deconstructionist theory, and the notion of Trans-Humanity developed by the Teat(r)o Oficina. This anthropofagic and interdisciplinary rewriting reveals a Chthonic Narcissus, child of the waters, offspring of the river deities Lyriope and Cephisus, whose fascination for his specular image is, in fact, a longing to unite with his ancestry through creative sacrifice and transformation. This re-appropriation of the mythogram is subsequently used as a trope to rewrite the historiography of the Oficina, whose development from a self-reflexive amateur theatre group into a fertile, fecund cultural entity reflects the metamorphosis of the Narcissus articulated by Freud into the Chthonic Narcissus (de)constructed over the course of this writing. The performance text of Os Sertões is then analysed using four syntagmatic categories - space/time/action; corporeality; musicality and multimedia – in order to weave a chthonic-narcissistic syntagm composed of polycarpic spacing, the improper body, the echo of the (M)Other and the geophytic reflection, which reveals how the Narcissus mythogram can both rearticulate and shed light on the Uzyna Uzona's contemporary scenic writing. Finally, the questionable subjectivity-in-process sketched by the Oficina over the course of Os Sertões the performance is related to the silent, unrepresentable subaltern delineated by Gayatri Chakravorty Spivak in her essay “Can the Subaltern Speak?” Instead of the phonocentric trope of speech, which Spivak uses to bind the subaltern in a binary embrace with the privileged Subject of Europe, Os Sertões presents us with an alternative; rape-as-grammè – a problematic notion of enforced inscription and hybridism that characterized the primal scene of Brazil's colonization and pervades the social script to the present day as trace. This primal wound, this (non) origin – common to both the Narcissus mythogram and the founding of Brazil – is anthropofagically co-opted on stage by the Oficina, who demonstrate that it is the very difference of the subaltern subject's embodied, sacred and sensual knowledge that always already spaces the (forcedly) palimpsestic, hybrid (post) colonial text articulating all subjectivity in Brazil. The Teat(r)o Oficina suggest that, whilst there are many Brazilian subjects who remain caught in the alienating and immolating phallogocentric discourse of neo-imperialism, by imbuing her poetic writing with the ancestral cadence of Brazil's subaltern African, Indigenous and Mestizo culture, the militant post-colonial artist can negotiate and even momentarily transcend castration and become, like Chthonic Narcissus, a subversive subject-in-process in constant (r)evolution.

Keywords: Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona; Chthonic Narcissus; Os Sertões; Deconstruction; Post-Colonial Studies; Subjectivity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Grafema do diálogo antropofágico traçado entre a Trans-Humanidade do Oficina, a teoria psicanalítica freudiana e pós-freudiana e o campo da desconstrução (Imagen: autor)	48
Figura 2	Grafema do Mitograma de Narciso (Ctônico) com seus personagens principais e suplementares, articulados a partir do diálogo antropofágico traçado neste capítulo (Imagen: autor)	49
Figura 3	Pequenos Burgueses (Foto - Arquivo Edgar Leuenroth)	77
Figura 4	O Rei da Vela (Foto – Arquivo Edgar Leuenroth)	81
Figura 5	Na Selva das Cidades (Foto – Arquivo Edgar Leuenroth)	87
Figura 6	Na Selva das Cidades (Foto – Arquivo Edgar Leuenroth)	88
Figura 7	Gracias Señor (Foto - Arquivo Edgar Leuenroth)	94
Figura 8	A Terra: O Estupro da Terra (Foto - Marcos Camargo)	133
Figura 9	A Luta I: Condoleezza Rice e os Fieldmarechais (Foto - Marcos Camargo)	139
Figura 10	A Luta II: A República (Foto: Marcos Camargo)	143
Figura 11	A Terra: O Corpo Paisagem-Coral (Foto - Autor)	150
Figura 12	A Luta II: As Zabaneiras (Foto - Marcos Camargo)	162
Figura 13	A Terra - A Gênese Semiótica (Foto - Autor)	169
Figura 14	O Homem II: O Cavalo de Omolu (Foto - Marcos Camargo)	181
Figura 15	O Homem I: Bispa InSônia e Cristo (Foto - Marcos Camargo)	188
Figura 16	O Homem II: O Realismo Sombrio (Foto - Marcos Camargo).....	190
Figura 17	A Terra: As Massas Gnáissicas (Foto - Marcos Camargo)	206
Figura 18	A Terra: Iemanjá (Foto - Marcos Camargo)	210
Figura 19	O Homem I: O Estupro-como-Grama (Foto - Marcos Camargo)	214
Figura 20	O Homem I: A Mãe Índia (Foto - Marcos Camargo)	223
Figura 21	O Homem I: O Nascimento do Vaqueiro (Foto - Marcos Camargo)	225
Figura 22	O Homem I: O Bispo Sardinha (Foto - Marcos Camargo)	231
Figura 23	O Homem I: A Devoração Antropofágica do Bispo (Foto - Marcos Camargo)	234
Figura 24	A Luta II: A 32 (Foto - Marcos Camargo)	244
Figura 25	O Homem II: Princesa Isabel (Foto - Marcos Camargo)	248
Figura 26	O Homem II: Libertas (Foto - Marcos Camargo)	251
Figura 27	O Homem II: Eva (Foto - Marcos Camargo)	257
Figura 28	A Luta I: Coronel Tamarindo (Foto - Marcos Camargo)	263
Figura 29	A Terra - O Mar de Mão Verdes (Foto - Marcos Camargo)	271

Figura 30	O Homem II: Semeando o Futuro (Foto - Marcos Camargo)	276
Figura 31	A Luta I: Pomba-Gira e Nossa Senhora (Foto - Marcos Camargo)	278
Figura 32	A Luta I: A Morte (Foto - Marcos Camargo)	280
Figura 33	A Luta I: A Terra (Foto: Marcos Camargo)	281

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1. HORIZONTE TEÓRICO E METODOLÓGICO	27
1.1 DERRIDA E A TEORIA DA DESCONSTRUÇÃO	28
1.2. O MITOGRAMA DE NARCISO (CTÔNICO)	30
1.3. A SUBJETIVIDADE	33
1.3. O TEAT(R)O OFICINA UZYNA UZONA E SUAS INFLUÊNCIAS ESTÉTICAS	34
1.3.1 Artaud	35
1.3.2. Nietzsche	37
1.3.3. Oswald de Andrade	39
1.3.4. Os Sertões o texto performático	42
1.4. SPIVAK, O PÓS-COLONIALISMO E O SUBALTERNO	42
1.5. BRICOLAGEM	45
2. RASTREANDO NARCISO CTÔNICO: DIÁLOGOS ANTROPOFÁGICOS COM A PSICANÁLISE	48
2.1. O HOMEM – O NARCISO/ÉDIPO DE FREUD E LACAN	50
2.1.1 O narcisismo freudiano	51
2.1.2. Narciso em Lacan: o imaginário	52
2.1.3. A castração e o simbólico	53
2.2. O PRÉ-HOMEM: RASTREANDO A (M)OTHER NA TEORIA PSICANALÍTICA	56
2.2.1. O gozo e o real	57
2.2.2. O chora e o semiótico	60
2.2.3. A mãe fálica e a abjeção	62
2.3. ECO-LOCALIZANDO A DIFERÊNCIA: A TEORIA DESCONSTRUCIONISTA	64
2.3.1. Eco	64

2.4. O TRANS-HOMEM: NARCISO CTÔNICO	67
3. (R) EVOLUÇÕES NARCÍSICAS: O TEAT(R)O OFICINA UZYNA UZONA, UMA REESCRITURA HISTORIOGRÁFICA	69
3.1. NARCISISMO PRIMÁRIO: A FASE AMADORA	71
3.2. NARCISO/ÉDIPO: DOMINANDO A LINGUAGEM TEATRAL	74
3.3. ECOS SUBVERSIVOS: DE O REI DA VELA ATÉ GALILEU GALILEI	80
3.4 NARCISO CTÔNICO: O ABRAÇO INCESTUOSO DO RASTRO	86
3.4.1 Reflexões abjetas: de <i>Na Selva das cidades</i> até <i>Te-Ato</i>	87
3.4.2. Os anos subterrâneos: o exílio e o retorno	96
3.4.3 O Renascimento: os anos 1990	102
3.4.4. Florescência Jubilosa: Os Sertões e os anos 2000	107
4. OS SERTÕES: UMA REINSCRIÇÃO NARCÍSICO-CTÔNICA	110
4.1. OS SERTÕES - UM SOBREVOO	110
4.1.1. Os Sertões – Primeira Parte: A Terra	114
4.1.2. Os Sertões – Primeira Parte: O Homem I – do Pré-Homem à Re-Volta	117
4.1.3. Os Sertões – O Homem II: da Re-Volta ao Trans-Homem	119
4.1.4. Os Sertões – A Luta 1: 1 ^a , 2 ^a e 3 ^a expedições + <i>Rua do Ouvidor</i>	121
4.1.5. <i>Os Sertões – A Luta II: 4^aexpedição</i>	122
4.2. A ARTICULAÇÃO DO TEXTO PERFORMÁTICO	127
4.2.1. O espaçamento policárpico: tempo/espaço/ação em <i>Os Sertões</i>	127
4.2.1.1. O eterno retorno do texto colonial – A Terra	129
4.2.1.2. Ecos absurdos do falogocentrismo: Condoleezza Rice – A Luta I	137
4.2.1.3. A condensação sínica: A república – A Luta II	141
4.2.2. Corpos impróprios: a coporeidade em <i>Os Sertões</i>	146
4.2.2.1. O corpo-paisagem coral – A Terra	147
4.2.2.2. O corpo-libidinoso-pulsional – A Luta I	151
4.2.2.3. O corpo-coletivo-tabu: as zabaneiras – A Luta II	157
4.2.3. Ecoando a (M)Other: a musicalidade em <i>Os Sertões</i>	167
4.2.3.1. A gênese semiótica – A Terra	168
4.2.3.2. O racismo científico contra o hibridismo rítmico – O Homem I	172
4.2.3.3. Omolu cura o gado – O Homem I	177

4.2.4. Reflexões geófitas: a multimídia em <i>Os Sertões</i>	183
4.2.4.1. A manifestação do céu do Sertão – <i>A Terra</i>	185
4.2.4.2. O oráculo – <i>O Homem I</i>	186
4.2.4.3. A linguagem cinematográfica – <i>O Homem II</i>	188
5. SUBVERTENDO A CASTRAÇÃO (PÓS) COLONIAL: PARA UMA SUBJETIVIDADE PROCESSUAL CTÔNICA	192
5.1. A não-origem de Narciso: o estupro como grama do texto (pós) colonial	204
5.1.1 A criação da terra – <i>A Terra</i>	205
5.1.2. A gênese do povo brasileiro – <i>O Homem I</i>	213
5.1.3. O nascimento do jagunço – <i>O Homem I</i>	217
5.2. Narciso/Eco: Subvertendo <i>O Homem (Castrado)</i>	228
5.2.1. A devoração antropofágica do Bispo Sardinha – <i>O Homem I</i>	229
5.2.2. A Mutilação do Tenente Pires Ferreira – <i>A Luta II</i>	234
5.2.3. O Whitworth 32 – <i>A Luta II</i>	239
5.3. O encontro com Lyriope/Céfiso: O Pré-Homem como (M)Other	245
5.3.1. Canto de Libertas – <i>O Homem II</i>	246
5.3.2. A rainha do Minhoca – <i>O Homem II</i>	253
5.3.3. Estranho fruto – <i>A Luta I</i>	260
5.4. O aviso de Tirésias: Narciso Ctônico e a Trans-Humanidade do jagunço contemporâneo	266
5.4.1. A estrela de Davi – <i>A Terra</i>	266
5.4.2. Semeando o futuro – <i>O Homem II</i>	273
5.4.3. Enterro de João Grande – <i>A Luta I</i>	277
CONCLUSÃO	282
REFERÊNCIAS	288
GLOSSÁRIO A	298
GLOSSÁRIO B	302
ANEXOS	308

INTRODUÇÃO

Anhagabaú, São Paulo, outubro de 2006. Estou numa viagem de táxi, sentado ao lado de um renomado diretor teatral britânico¹ e seu amigo brasileiro bilíngue. Nós iremos assistir ao espetáculo *A Luta 1*, uma das cinco montagens que compõem a versão épica de *Os Sertões* do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona², e estamos atrasados. Tínhamos encontrado com o diretor da companhia, José Celso Martinez Corrêa, o Zé Celso, no dia anterior, no teatro. Ele nos falou do Living Theatre, do exílio na África e de Dionísio, ele disse que *Os Sertões* era uma adaptação fiel do romance de Euclides da Cunha, até os últimos detalhes. Não sabíamos ao certo o que nos esperava.

– “Patrick, por favor, de vez em quando traduza o texto para mim, para que eu possa seguir o enredo”, pede o diretor britânico.

- “Claro”, eu respondo.

Chegamos um pouco em cima da hora. Os atores já estão cantando para um pequeno e íntimo grupo de espectadores sentados nas arquibancadas ao longo do espaço cênico comprido e retangular. A ação começa – um monólogo, a voz poderosa de um ator cortando o espaço. Soa como Shakespeare. Eu não entendo nada. O diretor vira para mim e pergunta:

- “Patrick, por favor, poderia começar a traduzir?”

Envergonhado, explico que na verdade eu não estou entendendo o que está acontecendo no palco. O diretor, um pouco irritado, vira-se para seu amigo brasileiro. Ele também não tem a mínima idéia do que está se passando.

¹ John McGrath, atual diretor do Teatro Nacional do País de Gales, no Reino Unido.

² Na década de oitenta, o antigo Teatro Oficina foi rebatizado “Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona”. O termo “Teat(r)o” refere-se ao Te-Ato, uma espécie de happening performático desenvolvido pelo grupo nos anos 1970 que conforma sua estética participativa e ritualística contemporânea. A expressão “Uzyna Uzona” foi acrescentada para aproximar o grupo a um centro de produção multimídia (uma usina) criando uma “zona” de criação permeada pela diferença cultural (Vide Meiches, 1997, p.40).

De repente, um homem jovem e musculoso está se masturbando no palco até gozar enquanto declama um texto. Uma mulher pneumática com seios enormes de silicone e lábios grossos e plastificados aparece em cena. “Condoleezza Rice” surge como drag dançando o can-can com um grupo de atores usando máscaras revestidas com cortinas vermelhas que se abrem e fecham de forma dramática. Rapidamente, paramos de tentar “entender” A Luta 1 e começamos a desfrutar a peça como um espetáculo puramente carnavalesco e sensorial.

No final do primeiro ato, um momento contundente: os atores começam a cantar um canto de fertilidade, enquanto membros do público são convidados a entrar numa procissão, cuja carga cinestésica impressiona-me muito. Uma atriz surge de um poço, com seu corpo nu coberto em sangue. Um homem morto é abraçado por uma mulher vestida como Terra. Zé Celso se aproxima de mim e pega a minha mão. Eu o sigo e começo a fazer parte do ritual que o elenco está criando. Naquele momento, eu estou totalmente seduzido por Os Sertões, mergulhado na simbologia potente, e muito comovido. E quando eu estou quase num clímax emocional, a cena se interrompe. Vem um intervalo de meia hora até o segundo ato.

O restante da performance é às vezes emocionante, e, às vezes, extremamente cansativo. A Luta contra Canudos é incessante. A violência exaustiva me permeia. Compartilho um pouco do cansaço dos conselheiristas. Os atores parecem entrar num estado alterado, entregando-se completamente à cena. Ao final, acontece uma execução em massa e a crucificação de um oficial do exército seguido do som de uma batucada frenética e da entrada do elenco que está completamente nu e dançando diante de um público alucinado. Eu fico sem palavras...

Naquela noite eu saio do teatro com a mente fervilhando. Não consigo tirar o espetáculo da minha cabeça. São as imagens, sobretudo, que causam mais impacto em mim. A “colcha de retalhos” ricamente simbólica que o Oficina costura se imprime na minha memória. Ao longo dos próximos meses eu começo, vagamente, a planejar uma maneira de pesquisar Os Sertões do Uzyna Uzona...

Ingresso no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro da UFBA em agosto de 2007, e em seguida começo a reformular a abordagem teórico-metodológica da minha pesquisa sobre Os Sertões e o Teat(r)o Oficina. Minha pesquisa inicia-se com um estudo comparativo entre a obra do Uzyna Uzona e o romance original de Euclides da Cunha, mas esta via de análise não me satisfaz – é óbvia demais e a minha paixão é pelo espetáculo do Teat(r)o Oficina em si, e não pela obra literária original.

Após tomar conhecimento sobre o universo do imaginário de Bachelard e Durand³, decido que falarei sobre o uso de imagens simbólicas dentro do espetáculo. Mas minha abordagem é confusa e vaga demais. Assisto a *Os Sertões* novamente, em Salvador e em Canudos, e o que mais chama minha atenção é a orgia estética apresentada, o corpo coletivo unido pela bacanal que Zé Celso e seus atores criam no palco, e não o conteúdo simbólico na cena.

Influenciado em parte pela defesa de doutorado de Luiz César Alves Marfuz⁴, um colega do PPGAC, e depois de ter falado com minha orientadora, Eliene Benicio Amâncio Costa, finalmente opto por outra abordagem – uma análise crítica da poética desenvolvida em *Os Sertões*. Quero entender como funciona este espetáculo que tanto capturou minha imaginação, e desvendar como os elementos mostrados em cena têm uma ligação orgânica, sendo regidos por uma imagem central: a orgia.

Começo a pesquisar intensamente, fascinado pela figura de Baco e a maneira pela qual as manifestações dionisíacas do ritual, do Carnaval e da orgia impregnavam a estrutura vigente de *Os Sertões*. Estudo Turner, Maffesoli, Nietzsche, Bakhtin, Kerenyi e Jung⁵. Percebo que o dionisíaco não é meramente uma categoria estética mas, de acordo com o pensamento da Professora Sônia Rangel,⁶ da Escola de Teatro da UFBA, um princípio norteador, uma força arquetípica viva e pulsante, um fenômeno psíquico e social que moldura o texto performático, tanto no conteúdo como na forma.

Fascino-me pela maneira com que a abordagem dionisíaca do Uzyna Uzona permite que sua releitura da obra prima de Euclides da Cunha possua uma pluralidade semântica. Já não questiono quando leio o Zé Celso afirmando que seu teatro representa “... o universo da fartura do Dionísio” (COMODO, 2009); é, naquele momento, minha linha de pensamento também.

É nesse contexto que um artigo publicado no site oficial do Teat(r)o Oficina, em agosto de 2008, desvia minha pesquisa e me obriga a reavaliar minha análise de *Os Sertões*.

³ Vide bibliografia.

⁴ “O Teatro de Samuel Beckett: Poética da Implosão e Estratégias de Encenação”, Orientadora: Profa. Dra. Cleise Furtado Mendes, PPGAC, 2007.

⁵ Vide bibliografia.

⁶ Sônia Rangel é artista visual e cênica, atuando como poeta, artista plástica, atriz, encenadora, cenógrafa, figurinista e professora universitária da Universidade Federal da Bahia. Interagindo com a poesia, as artes cênicas e as artes visuais, sua investigação atual se desdobra em projetos artísticos decorrentes da pesquisa sobre Imaginário e Processos de Criação.

O artigo em questão é uma carta escrita por Zé Celso (2008) em resposta ao crítico teatral Sérgio Salvia Coelho, da Folha de São Paulo. Numa crítica do espetáculo Cypriano e Chanta-lan, um texto escrito pelo irmão de Zé Celso, Luis Antônio Martinez Corrêa⁷, encenado pelos atores do Oficina e dirigido por Marcelo Drummond, o jornalista Sérgio critica a montagem: “Tratada como clássico, a brincadeira inconseqüente de Luis Antônio e Analu Prestes acaba soando arrogante, menosprezando previamente todos os que não possuem os códigos privados dos clubbers dionisíacos, que vêm trocando seu patrono por Narciso” (FOLHA DE SÃO PAULO, 2/8/2008).

O que mais chama minha atenção não é o comentário sarcástico de Coelho, mas a resposta vociferante de Zé Celso (2008):

Você não precisa ficar encerrado neste formato paulista-uspiano, inventou mais um ismo, com esta Ideologia do Narcisismo dos Atores do Oficina.... Todos são mesmo Divos. Cultivamos o Carisma, o que faz com que você que vê do ponto de vista do formato paulistas-classe média-cabeça e feio, achem isso terrível, e criam este novo ismo pretendendo nos ferrar: Narcisismo.

Lendo a resposta explosiva de Zé Celso, percebo que Coelho cutucara uma ferida e começo a ponderar até que ponto a força arquetípica do Narciso poderia ter desempenhado um papel na elaboração de outras obras do Teat(r)o Oficina, inclusive Os Sertões. Será que o espetáculo foi direcionado tanto por um impulso narcísico quanto pela orgia dionisíaca?

Passo a pesquisar a figura do Narciso detalhadamente, tendo como base o mito de Ovídio⁸ e a

⁷ Luis Antônio Martinez Corrêa (1950-1987) , ator, diretor e dramaturgo brasileiro.

⁸ Na obra de Ovídio (2008, p.61) Metamorfoses, Narciso foi o produto de um estupro, o filho da ninfa Liríope e o deus do rio Céfiso. Quando Narciso era apenas criança, Liríope visitou o vidente cego e hermafrodita Tirésias, e perguntou se o menino teria uma longa vida “Se ele não se conhecer”, foi a resposta crítica do velho sábio. Narciso tornou-se um jovem belíssimo, atraíndo pretendentes de ambos os sexos, porém continuou distante, impérvio à sedução. Um belo dia, a ninfa Eco vislumbrou Narciso enquanto ele estava caçando no bosque, e se apaixonou por ele. Eco tinha sido castigada pela deusa Juno por sua tagarelice enganosa (que ela tinha usado como artimanha para distrair Juno, enquanto Júpiter seduzia suas amantes), e foi amaldiçoada pela matriarca celestial, podendo apenas repetir as palavras dos outros e nunca falar por si só. Por acaso, Narciso, procurando seus camaradas, gritou “Alguém está por aqui?” e Eco respondeu “Aqui!”. Embarcaram em uma conversa, durante a qual Eco lentamente aproximou-se do jovem, sempre repetindo suas palavras. Quando ele finalmente pediu para ela aproximar-se, Eco correu para abraçar Narciso, mas ele a rejeitou violentamente, jurando “Antes perecer do que entregar-me a você” e Eco apenas respondeu lamentavelmente, “entregar-me a você” (Ibid, p.62). Inconsolável, Eco definhou-se; seu corpo murchou, seus ossos transformaram-se em pedra e somente sua voz permaneceu, ecoando pela eternidade. Narciso desdenhou vários outros, até que um jovem rejeitado rezou para Nêmesis, a deusa da justiça, pedindo “Que assim ame ele, sem possuir o que ame” (loc. cit). Um dia, enquanto andava pelo bosque, Narciso encontrou um poço de água límpida, e ajoelhou para saciar sua sede. Enquanto bebia, vislumbrou seu próprio reflexo pela primeira vez, e apaixonou-se loucamente pelo rapaz encantador, olhando-o fixadamente. Narciso estendeu os braços para abraçar e beijar o moço, que sumia cada vez que as águas do poço eram agitadas. Aos poucos, Narciso começou a compreender que estava permanentemente separado do belo jovem à sua frente, já que era apenas sua própria imagem especular enquadradada pelas águas frescas do poço. Atormentado, Narciso lamentou seu amor impossível. Em vez de diminuir seu anelo, esta realização aumentou o desejo de Narciso de tal forma que definhou de tristeza e morreu. Eco e as outras ninfas

psicanálise. Definitivamente, o meu objetivo não é comprovar se os artistas do Teat(r)o Oficina são narcisistas ou não; meu maior interesse é detectar até que ponto um impulso narcísico pode influenciar, mesmo que parcialmente, as estruturas subjacentes que começava a identificar em *Os Sertões*.

Minha pesquisa dirige-me mais uma vez para o universo da mitologia grega. Segundo Sousa Brandão (2005, p.173):

Narciso não é uma palavra grega. Talvez se trate de um empréstimo mediterrâneo, quem sabe da ilha de Creta. De qualquer forma, uma aproximação com o elemento *váρκη* (nárke), que em grego significa “entorpecimento, torpor”, cuja base talvez seja o indo-europeu *snerq, “encarquilhar, estiolar, morrer”... nárke será a base etimológica de nossa palavra narcótico...

A possível ligação a Creta, a relação etimológica com o torpor, a narcose e as conotações ctônicas da raiz indo-europeia hipotética de “Narciso” têm correlações diretas com minha pesquisa sobre Dionísio, cujo culto floresceu em Creta e que tinha uma ligação estreita com o Hades e também relacionava-se à embriaguez e ao êxtase. Embora haja contrastes precisos entre as duas figuras mitológicas e a maneira pela qual seus mitos foram adaptados e incorporados pela sociedade ocidental, é justamente essa herança comum que me faz dar mais peso para a possibilidade de uma projeção narcísica na tradução báquica do Teat(r)o Oficina para *Os Sertões*.

Por volta deste período, tentando incorporar uma perspectiva teórica coesa em minha pesquisa, começo a estudar a semiótica. Começando com Saussure, Barthes e Umberto Eco,⁹ fico fascinado com a noção de códigos e idioletos, intuindo que esta área de pesquisa correlaciona com a análise estruturalista incipiente que realizava nesta época, através da minha leitura de *Os Sertões*.

O conceito de Eco sobre a decodificação aberrante¹⁰ me é muito importante neste momento, oferecendo-me um quadro metodológico com o qual eu posso fazer uma leitura narcísica de *Os Sertões*. Mas é Lacan quem finalmente me dá a base teórica que necessito para iniciar minha análise do espetáculo. É sua visão particular da subjetividade humana em sua essência

lamentaram seu falecimento, mas quando chegaram para enterrá-lo, somente acharam uma flor amarela – um Narciso – brotando da ribanceira lamacenta ao lado do poço traiçoeiro que tinha engodado seu olhar (Ibid, p.66).

⁹ Vide bibliografia.

¹⁰ Um conceito relacionado à noção da obra aberta, Embora constantemente guiado pelo idioleto estético do autor em questão, o receptor de uma determinada obra também pode impor sua própria decodificação inesperada de um texto, constituída por suas próprias experiências pessoais e heranças sócio-culturais (ECO, 1979, p.22).

narcísica, e a justaposição da linguagem com o princípio do gozo¹¹ que norteia a minha análise do texto performático neste momento.

Não obstante, esta análise não me satisfaz. Minha escritura prende-se numa luta binária entre a impossibilidade do gozo báquico e uma visão psicanalítica de narcisismo que coloniza e reduz os grafemas teatrais pluridimensionais do Oficina, esgotando seu impacto cinestésico e libidinoso. Percebo que estou meramente repetindo a leitura redutiva da obra da companhia feita por Salvia Coelho, e circundando a maneira revolucionária pela qual Os Sertões desafia noções hegemônicas de subjetividade.

Começo a aprofundar-me em teóricos ligados a Lacan. Volto a Freud, e passo para Kristeva¹². É durante esse período, enquanto estudo a noção do semiótico em Kristeva – o nível rítmico e musical da linguagem sustentando a significação, que está ligado intrinsecamente às pulsões e à relação mãe/criança – que retorno à versão original do mito de Narciso, de Ovídio, e chego a uma epifania.

O que chama minha atenção no mito é a relação entre Narciso e as águas que refletem de volta sua imagem. Narciso é filho das águas – é prole das divindades fluviais Liríope e Céfiso. Assim, quando ele é seduzido por seu reflexo, é o engodo de sua própria imagem especular, fundida com o princípio materno-fálico que o engendrou, que conduz seu desejo.

Narciso manifesta essa fantasia regressiva e transformadora no real quando morre e renasce como planta, como extensão do mundo natural que o pariu. Esta fusão e metamorfose são conotadas pela antiga palavra grega ctônica, que significa ‘da Terra’, e sugere tanto a decomposição como a fecundidade, a morte como a regeneração. Portanto, começo a articular um Narciso Ctônico, baseado nesta releitura do mito original¹³.

Este elemento essencialmente incestuoso e tabu – que falta em leituras hegemônicas do mito de Narciso, tanto psicanalíticas como desconstrucionistas – ressoa tanto com as meditações de

¹¹ Vide Capítulo 2, página 55 e seguintes.

¹² Vide bibliografia.

¹³ Após ter elaborado a tese, ao ler *A Água e os Sonhos* (1942) do autor Bachelard, descubro suas meditações acerca de um “narcisismo cósmico”. Citando Joachim Gasquet, ele revela que “o mundo é um imenso narciso ocupado no ato de se pensar” (BACHELARD, 1989, p.27), e realça a ligação entre Narciso e a natureza e sua dupla identidade com Eco. Obviamente, há muita sincronicidade entre esta leitura e a minha elaboração ctônica do mitograma de Narciso. Talvez a grande diferença entre nossas respectivas reapreciações seja a maneira pela qual Bachelard foca a contemplação (a partir de Schopenhauer) e a duplicidade (entre Narciso e seu reflexo; Narciso e a natureza), enquanto eu enfatizo a fusão (a partir da morte de Narciso e seu renascimento no real) e a união incestuosa entre Narciso e as águas materno-fálicas.

Kristeva acerca do maternalmente conotado semiótico e seu uso na escritura poética como o próprio texto performático de *Os Sertões*, em que o Teat(r)o Oficina desenvolve um conceito tripartido de sujeito-efeitos interrelacionados, no qual o chamado Trans-Homem – o sujeito criativo como artista militante – funde-se com o Pré-Homem – as camadas subalternas e abjetas da sociedade brasileira – para transcender¹⁴ sua condição como Homem – o sujeito castrado do discurso neocolonial.

Estou apoiado nesta nova análise pela escritura de Jacques Derrida, que me fornece cada vez mais as premissas teórico-metodológicas com as quais posso elaborar a versão final desta tese. Um dos conceitos-chave dos quais eu me aproximo é o mitograma elaborado inicialmente por Leroi-Gourhan¹⁵, e citado por Derrida; é esta noção do mito como uma escritura poética, polivalente, palimpsestica e não linear que articula minha reapreciação do conto de Ovídio.

Elaboro a noção do Mitograma de Narciso (Ctônico) – uma reapropriação global do mito como escritura palimpsestica, que recorre a todos os personagens e relações interpessoais que o sustentam, porém sempre enfatizando o potencial ctônico de Narciso e sua propensão para fundir-se nos ciclos de morte e renascimento do mundo natural. É este tecido textual complexo e multifacetado que age como suplemento que desencadeia minha escritura essencialmente desconstrucionista, levando-me não somente a reavaliar a articulação estética diacrônica e contemporânea do Oficina desde uma perspectiva narcísica revisada abrangendo tanto a evolução artística mais ampla do grupo quanto o espetáculo *Os Sertões* como também a questionar o enquadramento hegemônico do mito pela psicanálise, e as maneiras pelas quais este é utilizado por Freud e seus seguidores para articular a subjetividade.

Há um outro elemento em comum entre o mito de Narciso e *Os Sertões* o qual chama a minha atenção – a não origem. Tanto a reescrita da ‘bíblia da brasiliade’ como o conto mítico de Ovídio articulam uma gênese parecida e problemática – o estupro. Narciso e o povo brasileiro são ambos frutos do estupro, e é este ato fundador de violência, que tanto apaga como reforça a família nuclear cêntrica da cena primal freudiana, que me leva a explorar a questão da subjetividade e da representabilidade dentro do contexto pós-colonial do Brasil.

¹⁴ No decorrer desta escritura, utilizarei o itálico para realçar certos trocadilhos, brincando, por exemplo, com o duplo sentido do sufixo “trans” (que remete ao conceito de Trans-Homem do Oficina) e da palavra “eco” (que conota a Eco mitológica), dentre outros, reforçando assim a matriz teórico-metodológica que sustenta a tese.

¹⁵ André Leroi-Gourhan (1911 — 1986) foi um arqueólogo, paleontólogo, paleoantropólogo e antropólogo francês, que também escreveu extensivamente sobre a tecnologia e a estética.

Recorrendo a esta noção da não-origem – o estupro-como-gramma, como está denominada dentro desta tese – dialogo com o conceito do subalterno sem fala, desenvolvido por Gayatri Chakravorty Spivak¹⁶. Ao analisar como o texto performático do Oficina antropofagicamente incorpora a própria diferença semiótica das manifestações culturais e sagradas da camada subalterna (maternalmente conotada) da sociedade brasileira, procuro articular uma noção palimpsestica de subjetividade – uma questionável subjetividade processual ctônica que é essencialmente híbrida e problemática, negociável, até certo ponto, mas sempre conflituosa – que ultrapassa os limites fonocênicos e essencialistas descritos por Spivak que relegam a mulher subalterna ao silêncio e à subjugação total, enquanto ignoram as maneiras pelas quais sua diferença articula o espaçamento do texto (pós) colonial¹⁷. Deste modo, minha análise desconstrucionista de Os Sertões e o mitograma de Narciso apontam para a (não) origem e a diferença essencialmente criativa, permeando toda subjetividade e representação pós-colonial.

Minha tese traz o rastro da morte – a destruição de Canudos, o declínio do Oficina nos anos 1970, o falecimento trágico do jovem herói vaidoso de Ovídio – mas também aponta para o renascimento, a regeneração e a metamorfose. É uma ode a uma das mais importantes companhias de teatro do Brasil – um grupo que durante as últimas cinco décadas tenazmente reescreveu as regras estéticas, infundindo seus espetáculos com tudo que é abjeto na sociedade brasileira. E, ao rearticular um antigo mito grego, esta tese também oferece uma reavaliação do potencial criativo e subversivo do questionável sujeito-em-processo pós-colonial.

O que segue é uma escritura imbuída com uma (i)lógica ctônica, que viceja em direções inesperadas, enquanto explora um conceito muito simples: que o Homem pode morrer como sujeito alienado e castrado e renascer, através da fusão com a arquialteridade que sustenta a Lei¹⁸ e a linguagem, como força de mudança criativa.

¹⁶ Gayatri Chakravorty Spivak (1942 -) é uma crítica e teórica indiana, que atua dentro do campo dos Estudos Pós-Coloniais, do feminismo e da desconstrução. Spivak leciona na Columbia University, nos Estados Unidos.

¹⁷ No decorrer desta tese, frequentemente substituo o termo “pós-colonial” por (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 que assombra o texto neoimperialista hegemônico, que continua a inscrever o sujeito brasileiro até hoje em dia (vide item 4.2.1. O espaçamento policárpico: tempo/espaço/ação em Os Sertões).

¹⁸ Lei com ‘I’ maiúscula refere-se ao conceito lacaniano da castração como a Lei principal da linguagem e da aculturação que “fala” todo sujeito através de sua inserção dentro da ordem simbólica. (Vide Capítulo 2, página 52 e seguintes).

Em essência, esta tese é uma crítica desconstrucionista da evolução estética e da obra contemporânea do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, exemplificada por *Os Sertões*, que ajuda a rearticular uma visão ctônica do mitograma de Narciso, diferenciando-se do narcisismo da psicanálise, obrigando-me a examinar os limites e as possibilidades da subjetividade e da representabilidade dentro do contexto pós-colonial do Brasil.

Como um dos grupos culturais mais antigos e influentes do Brasil, o Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona consistentemente atrai o olhar dos acadêmicos desde os anos 1970. Há uma plethora de livros, teses, dissertações e artigos sobre o Oficina, escritos desde uma variedade de perspectivas, enfocando espetáculos específicos; a estética inovadora do grupo; o impacto político das obras mais recentes da companhia; e sobrevoos históricos de sua evolução diacrônica.

Durante os últimos dez anos, várias pesquisas acadêmicas foram publicadas enfocando especificamente *Os Sertões* (SIMONI, 2006; LIMONGI, 2008; ANTONACCI, 2009), além de alguns ensaios (COSTA, 2006; BRITO, 2008), que exploram a articulação cênica do espetáculo e suas ramificações socio-políticas. Esses teóricos recorrem à postura báquica autodeclarada da companhia, e a conceitos deleuzianos-guatarrianos como o rizoma, o nomadismo, o Corpo sem Órgãos e a heceidade¹⁹ para transcrever o jogo dinâmico de intensidades e desejo que conduz a reescrita orgiástica da historiografia brasileira realizada pelo Oficina.

Esta tese segue uma abordagem diferenciada. Ao enfocar o mitograma de Narciso em vez da figura de Dionísio, oferece uma leitura desconstrucionista da evolução estética do Oficina e seu florescimento em *Os Sertões*, enquanto explora as maneiras pelas quais o espetáculo reinscreve de forma radical a subjetividade e a representabilidade no contexto pós-colonial.

Acredito que a natureza interdisciplinar desta escritura enfatiza as contribuições importantes que a obra do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona oferece aos campos da Teoria Crítica, dos Estudos Pós-Coloniais e a debates acerca das questões sensíveis da subjetividade, da representação e da memória dentro do contexto pós-colonial do Brasil contemporâneo.

Além disso, tenho convicção das contribuições que este trabalho traz ao corpo de obras acadêmicas já publicadas sobre o Teat(r)o Oficina e *Os Sertões*, oferecendo uma perspectiva subversivamente diferenciada sobre a estética contemporânea da companhia, enquanto esparz

¹⁹ Vide DELEUZE e GUATTARI, *Mil Platôs*, Vol I-V, São Paulo, Editora 34, 2007.

uma nova luz sobre as dimensões e ramificações filosóficas e sócio-políticas desta obra prima do teatro brasileiro.

O primeiro capítulo aborda o horizonte teórico e metodológico que sustenta esta tese. Em seguida, traço um diálogo antropofágico com a psicanálise no segundo capítulo, recorrendo à noção de Trans-Humanidade do Oficina, para desconstruir as maneiras pelas quais Narciso é adotado e apropriado por Freud e seus seguidores. Deste modo, articulo o rastro das raízes ctônicas do mitograma de Ovídio ainda detectáveis na noção lacaniana do gozo e nos conceitos interrelacionados da abjeção e do semiótico desenvolvidos por Kristeva, e sublinho a importância da figura suplementar de Eco, realçada nas escrituras de Spivak e Petek.

No terceiro capítulo, reescrevo a evolução diacrônica do Teat(r)o Oficina desde uma perspectiva narcísica fluida, mostrando como o próprio desenvolvimento estético da companhia articula e é articulado por um conceito mutável de Narciso, que progride de uma versão mais redutiva e freudiana do jovem herói de Ovídio (presente nas primeiras obras da companhia no final dos anos 1950), até minha reapropriação ctônica do mitograma, realçando o potencial transformativo do semideus grego, avaliando até que ponto ele parece conduzir as montagens contemporâneas do Uzyna Uzona, exemplificadas por Os Sertões.

Assim, a análise da minha pesquisa histórica e o uso de fontes primárias e secundárias são essencialmente lúdicas. O desenvolvimento do Mitograma de Narciso (Ctônico) no decorrer deste capítulo é, portanto, uma reflexão da minha assimilação e tradução criativa de uma história que é irrevogavelmente diferente; é um reflexo poético do meu encontro preliminar com o objeto do meu olhar acadêmico – o Teat(r)o Oficina e suas manifestações variadas no decorrer das últimas cinco décadas.

Assim, também estou inscrevendo a maneira orgiástica e pluridimensional pela qual meu olhar foi cativado, e subsequentemente reenquadrou, o objeto do meu desejo - meu engodo, o Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona que, não obstante, continua sendo absolutamente outro; um núcleo artístico instável, pulsante e libidinoso em constante fluxo e transformação.

Nos capítulos quatro e cinco, passo para o estudo de caso – minha desconstrução crítica de Os Sertões. No quarto capítulo, teço um sintagma narcísico-ctônico do texto performático de Os Sertões, enfocando as categorias estéticas sintagmáticas de tempo/espaço/ação; corporeidade; musicalidade e multimídia, recorrendo a alguns dos conceitos-chave que sustentam a escritura cênica do Tea(r)o Oficina, a partir dos autores Artaud, Nietzsche e Oswald de Andrade. No

quinto capítulo, elucido as maneiras pelas quais o Mitograma de Narciso (Ctônico) também surge da reescrita radical da subjetividade pós-colonial realizada pela companhia, traçando paralelos entre minha articulação revisada do mitograma e a noção tripartida de Trans-Humanidade desenvolvida pelo Oficina no texto performático de *Os Sertões*.

Em ambos os capítulos, recorro a exemplos cênicos oportunos para ilustrar meus argumentos. Numa tentativa de capturar de certa forma o gozo vibrante e a potência material do texto performático sob análise, complemento minha descrição da ação cênica com o vocabulário técnico da Laban Movement Analysis²⁰ que, segundo Ciane Fernandes (2000, p.38), permite que o texto descritivo transmita as dinâmicas rítmicas do espetáculo que transcendem a palavra falada.

Finalmente, concluo esta tese refletindo sobre suas contribuições ao conhecimento e apontando novos caminhos para futuras pesquisas. Porém, aprofundarei agora nas premissas teórico-metodológicas que sustentam esta escritura.

²⁰ Vide Glossário A para uma definição dos termos analíticos empregados pela LMA e utilizados nesta tese.

1. HORIZONTE TEÓRICO E METODOLÓGICO

Há algo inherentemente narcísico na escritura de uma tese de doutorado. Às vezes, é um processo quase autoerótico; passam-se anos absorvido no seu próprio processo reflexivo enquanto dão-se rédeas aos seus desejos intelectuais, às suas frustrações e incertezas para produzir um texto que possa reverberar na sociedade, afetando os demais, gerando novas vertentes.

Ao mesmo tempo, esse processo também se torna coletivo, tomando dimensões orgânicas e ctônicas, quando a pesquisa floresce e cresce, murcha e definha, germina e brota durante o contínuo diálogo fértil entre o pesquisador, o objeto de seu desejo – os sujeitos que seduziram o seu olhar – e os teóricos que lhe forneceram o enquadramento epistêmico que serve como treliça para as suas próprias ideias e hipóteses.

A pesquisa teórica que serviu como base para o desenvolvimento dessa tese foi um verdadeiro processo de incorporação antropofágica – fui penetrado pelos filósofos que estudei; suas escrituras articularam e informaram meu próprio texto, espaçando-o e moldurando-o, dando-lhe forma e conteúdo. A leitura foi um rito de passagem, o aprendizado uma mistura orgiástica de fontes textuais diversas que se mesclaram com a minha escritura, guiando-me na tentativa de abraçar o Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona e sua obra.

Passei semanas, meses e anos devorando livros de diversos autores para esculpir uma imagem cada vez mais clara da minha divindade padroeira – Narciso Ctônico, o tabu do Teat(r)o Oficina resignificado e transformado em totem subversivo, que tanto articula como também é articulado pela reescrita da subjetividade pós-colonial realizada nos textos performáticos da companhia.

Neste capítulo, após discutir a relevância da Teoria da Desconstrução de Jacques Derrida para esta tese, esclarecendo a noção de mitograma que sustenta minha reelaboração do mito de Narciso e explicando as ramificações sobre o uso do termo grego ctônico, elucidarei a maneira pela qual o conceito de subjetividade é articulado nesta tese. Depois, analisarei a influência dos três principais teóricos que sustentam a própria escritura cênica do Teat(r)o

Oficina – Artaud, Nietzsche e Oswald de Andrade - realçando as contribuições que cada autor traz à minha análise.

Em seguida, ao abordar a escritura de Gayatri Chakravorty Spivak, levarei em consideração as implicações políticas tanto da reescrita da historiografia pós-colonial brasileira realizada pela companhia, como da minha apropriação da sua ética radical. Finalmente, refletirei sobre as maneiras como o conceito desconstrucionista de bricolagem informou minha abordagem metodológica no decorrer desta pesquisa.

1.1 DERRIDA E A TEORIA DA DESCONSTRUÇÃO

Esta tese foi intimamente informada pela Teoria da Desconstrução e, mais especificamente, pela abordagem inovadora gramatológica desenvolvida por Jacques Derrida. A teoria desconstrucionista forneceu-me as ferramentas conceituais e metodológicas com as quais pudesse criativamente rearticular a obra do Teat(r)o Oficina, desde uma perspectiva narcísica revisada, na qual questiono o enquadramento hegemônico psicanalítico do narcisismo e as tendências falogocênicas pelas quais a psicanálise inscreve a subjetividade.

Uma das teorias-chave que sustenta esta tese é o conceito de escritura, desenvolvido por Derrida. É importante salientar que a noção reabilitada de escritura de Derrida não deve ser confundida com o que ele denomina de “escritura vulgar” (i.e. a escritura fonética). Ele privilegia a arquiescritura (DERRIDA, 2008, p.68), um termo que ele cunhou para descrever as inúmeras formas de inscrição que articulam o sujeito, e que englobam tanto a fala como a escrita fonética mais tradicional, as relações genealógicas, as classificações sociais, a inscrição genética e a programação cibernética.

Segundo Derrida, o fundamento da escritura é o grama, ou grafema, a marca da inscrição, seja ela gráfica, pictorial, genética, cibernética, social ou linguística. O grama é o elemento básico da inscrição, a base da significação como escritura. Tanto constitui como apaga a subjetividade, o logos e a metafísica em geral (Ibid., p.105), uma vez que o grama é também uma exteriorização do rastro.

Para Derrida, a questão do Ser é inherentemente problemática; é substituída na sua obra pela noção desde sempre sob rasura do rastro (segundo Heidegger, a palavra *rastro* é escrita, rasurada, e tanto a palavra como a rasura permanecem visíveis, assim enfatizando a necessidade contínua do termo, mesmo que sua “presença” seja questionada e

desconstruída).²¹ O rastro rasurado é uma não origem, uma arquialteridade que não pode nunca ser conhecida além do jogo infinito da significação, com suas oposições binárias e hierarquias arraigadas. (Ibid., p.57).

Deste modo, o rastro não existe; não há nada além do eco ilimitado da diferença e do diferimento que articulam a significação. Derrida cunhou o termo diferença²² para explicitar esse eterno adiamento do significado e a onipresença da cadeia significante. Derrida descreve a diferença como “[...] a formação da forma. Mas ela é, por outro lado, o ser impresso da impressão” (Ibid., p.77). É a articulação do processo significante que mapeia o tempo-espacío; cria a ilusão de uma experiência unitária e imediata, mas, na verdade, está sempre permeada pelo tempo morto, pelo efeito retardado (o *nachträglich* de Freud) que separa a percepção da consciência (Ibid., p.82).

Essa deiscência fundamental permeando a significação denominada de *brisura*²³ na Gramatologia implica que só temos acesso ao signo, e nunca à coisa em si. O real é inacessível – é, desde sempre, cognizado na forma de um signo, ou melhor, um grama. Portanto, a noção revisada e abrangente da escritura derridiana – articulada pela diferença e permeada pelo rastro – aponta para a epistemologia e a ontologia como construções, textos que, em última análise, são destituídos de qualquer verdade transcendental, ficando à mercê do jogo da presença e da ausência espaçando as cadeias significantes que as expressam (Ibid., p.85).

Deste modo, somos todos escritos; após Derrida, “a realidade” é um texto inherentemente instável, que está constantemente aberto a reinterpretações. E foi esta possibilidade de uma reescrita radical do texto social que me atraiu ao campo da gramatologia. Ampliou as implicações tanto da minha análise da historiografia do Uzyna Uzona e da escritura cênica de Os Sertões, como da minha reapropriação concomitante do mito de Narciso. Ao reescrever Narciso, estava também desconstruindo um dos tropos principais que enquadram inscrições pós-freudianas de subjetividade, e, ao enfatizar o vazio devorador do rastro e o jogo criativo e regenerador da diferença que espaçam a morte de Narciso e sua transformação em protusão

²¹ Embora a palavra “rastro” não apareça rasurada nesta tese por questões de legibilidade, a ideia de sua não presença e de seu inerente vazio continua sendo implícita, articulando toda minha escritura.

²² O neogramismo de Derrida é um erro de ortografia proposital da palavra “diferença” (ligada ao duplo sentido do verbo “diferir”, que tanto significa “diferenciar” como “adiar”), que não obstante permanece quase imperceptível na linguagem falada, devido à semelhança da sua pronúncia com a palavra original, privilegiando assim a escritura em lugar da fala.

²³ Uma palavra francesa aportuguesada, que significa “rotura”, “brecha”, “fratura”, “fenda” ou “fragmento”.

perenial da natureza, poderia radicalmente questionar tanto a cena do Uzyna Uzona como a maneira pelo qual o narcisismo primário é entrelaçado com a subjetividade a partir de Freud.

1.2. O MITOGRAMA DE NARCISO (CTÔNICO)

O conceito de diferença implica que o ônus de qualquer análise desloca-se do “significado” de um determinado texto para as maneiras pelas quais o texto é inscrito, espaçado e articulado. O significante tem precedência sobre o significado codificado e conotado (e irrecuperavelmente deslocado), e pode servir como uma chave para desenredar o texto, abrindo-o a novas interpretações radicais.

Em Gramatologia, esse elemento ambíguo e subversivo é chamado de suplemento, e é, segundo Spivak “[...] o momento no texto que abriga o desequilíbrio da equação, o truque de mãos no limite de um texto que não pode ser dispensado simplesmente como uma contradição (Tradução nossa)” (SPIVAK apud DERRIDA, 1997, p.xlix.).

O suplemento tenta suprir um vazio que desde sempre ameaça desenredar o tecido do texto em questão, apontando de volta para a anulação do significado e a não origem do rastro (DERRIDA, 2008, p.178). Ao detectar e puxar o fio do suplemento num dado texto, podemos começar a descosturar as hierarquias e oposições binárias emboscadas lá dentro.

No caso desta tese, o suplemento que impulsionou minha escritura desconstrucionista foi, sem dúvida, Narciso. A complexidade do mito do trágico semideus grego e seu status tabu dentro do Teat(r)o Oficina me permitiram revisar a trajetória estética da companhia e, mais especificamente, elaborar uma crítica desconstrucionista de Os Sertões.

Não obstante, minha abordagem gramatológica, influenciada tanto por Derrida como pela escritura cênica lúdica e antropofágica do Teat(r)o Oficina, também me obrigou a desconstruir a visão do narcisismo desenvolvida pela metapsicologia freudiana e depois seguida pela teoria pós-freudiana, ao invés de meramente adotá-la como base epistêmica alheia para sondar e dissecar um fenômeno teatral. Assim, forjando um diálogo, uma dança, uma orgia textual entre o Teat(r)o Oficina e a psicanálise (na qual estou intrinsecamente implicado como um dos sujeitos desta tese), pude realizar uma releitura do mito original que eu mesmo denominei ctônica.

Ctônico é uma palavra de origem grega antiga, que deriva da raiz etimológica *cthon* (“terra”), e que foi empregada para se referir às divindades relacionadas à terra e ao mundo subterrâneo,

ligadas tanto à morte como à fertilidade. Cthon era uma das várias palavras do grego antigo que significava “terra”, mas referia-se mais especificamente ao interior do solo, assim conjurando conotações de abundância, como também de decomposição e da cova (TRIPP, 1988, p.163).

Deste modo, ao utilizar o termo ctônico com relação a Narciso (que, junto com Édipo, são as figuras mitológicas mais importantes dentro da concepção de metapsicologia freudiana) não aponto apenas para o rastro da morte inerente à palavra grega e ao mito original, mas também enfatizo as conotações regeneradoras e restauradoras do termo e do mito grego, que se perdem na articulação psicanalítica do narcisismo.

No meu trabalho, o mito de Narciso não agiu meramente como metáfora ilustrativa, muito menos como um simples capricho estético; foi um fio de DNA textual que organiza todos os níveis da minha escritura. Para entender melhor este processo, recorri a um conceito originalmente desenvolvido por Leroi-Gourhan e somente abordado de forma brusca por Derrida em Gramatologia, mas que acabou ressoando por toda minha tese: o conceito de mitograma.

Segundo Derrida (2008, p.107):

A escritura no sentido estrito – e principalmente a escritura fonética – enraízam-se num passado de escritura não-linear. Foi preciso vencê-lo e pode-se, se assim se quiser, falar aqui de êxito técnico: garantia uma maior segurança e maiores possibilidades de capitalização num mundo perigoso e angustiante. Mas isso não se fez de uma vez. Instalou-se uma guerra e um recalque de tudo o que resistia à linearização. E do início do que Leroi-Gourhan denomina “mitograma”, escritura que soletra seus símbolos na pluridimensionalidade: nele o sentido não está sujeito à sucessividade, à ordem do tempo lógico ou à temporalidade irreversível do som. Esta pluridimensionalidade não paralisa a história na simultaneidade, ela corresponde a uma outra camada da experiência histórica e pode-se também considerar, inversamente, o pensamento linear como uma redução da história [...] Leroi-Gourhan lembra a unidade, no mitograma, de tudo aquilo cuja disruptão é marcada pela escritura linear: a técnica (a gráfica, em particular), a arte, a religião, a economia. Para reencontrar o acesso a esta unidade, é preciso des-sedimentar “quatro mil anos de escritura linear” [...]

Assim, longe de ser um anacronismo, uma construção arcaica, ou primitiva, Derrida sugere que o mitograma oferece uma alternativa sofisticada, coetânea e potencialmente subversiva à escritura linear falogocêntrica, pois o mitograma não é estático; está aberto a inumeráveis representações e interpretações. É um palimpsesto dinâmico, a partir do qual diferentes sistemas sígnicos e significações podem ser escavados ou sobrepostos. Deste modo, ele é maleável, e aberto ao jogo criativo e à transformação.

Para esta pesquisa, portanto, proponho que Narciso Ctônico seja articulado a partir do Mitograma de Narciso (Ctônico), o texto palimpsestico global que me fornece os variados grafemas através dos quais teço minha reapropriação ctônica do jovem herói de Ovídio. Coloco a palavra “ctônico” entre parênteses depois de “mitograma” para enfatizar que, no decorrer desta tese, minha apropriação do mitograma de Ovídio (e de suas re-elaborações teóricas posteriores) é sempre direcionada para corroborar e consolidar minha hipótese de um avatar ctônico de Narciso.

A natureza abrangente, processual e multifacetada do mitograma é muito importante. Minha revisão do mitograma global de Narciso não apenas enfatiza a relação entre Narciso e os personagens suplementares do conto de Ovídio, como Eco e Liríope/Céfiso; também reconhece as maneiras pelas quais o mito foi reelaborado posteriormente pela psicanálise e pela Teoria Crítica como tropo norteador da subjetividade, uma vez que, como entidade textual viva, o mitograma está sempre aberto a novas articulações.

Assim, Narciso Ctônico é essencialmente emoldurado pelas suas relações interpessoais com as outras figuras do conto de Ovídio; articulado a partir de sua diferença / semelhança em relação a Narciso/Édipo da teoria psicanalítica e a Narciso/Eco de Spivak e Petek; e espaçado pela minha análise desconstrucionista da trajetória historiográfica do próprio Teat(r)o Oficina e do texto performático de Os Sertões.

Com Freud, a psique humana é regida pelo filho de Liríope, através do narcisismo primário. A escritura de Freud efetivamente estabelece Narciso (junto com Édipo) como divindade padroeira do psiquismo humano. Assim, quando o Oficina fala do Trans-Homem, e o compara ao Homem alienado e castrado, servo do texto neocolonial hegemônico, está desde sempre remetendo ao sujeito essencialmente narcisista da teoria psicanalítica ortodoxa, também. Ao convidar-nos a repensar o homem, a companhia desafia-nos a rearticular Narciso.

Portanto, minha revisão do Mitograma de Narciso (Ctônico), intimamente informada pelo conceito de Trans-Humanidade do Oficina, aponta para uma outra possível inserção ética do sujeito dentro do texto social, realçando seu potencial para tornar-se sujeito-em-processo de metamorfose artística através do jogo da diferença, ao invés de sujeito alienado à Lei e à linguagem falogocêntricas.

Narciso Ctônico é talhado a partir das camadas textuais que formam minha rearticulação ctônica de seu mitograma global. Com efeito, Narciso Ctônico é esta escritura; ele é esta

tentativa de repensar a obra do Oficina a partir de uma perspectiva crítica. Não obstante, longe de ser uma metáfora concreta apoiando esta tese, Narciso Ctônico é também o buraco escancarado desde sempre ameaçando desenredar minha escritura. Ele não existe a priori – ao contrário, ele se articula no decorrer de cada capítulo, através da minha análise desconstrucionista tanto do mito de Ovídio como da Teoria Crítica e psicanalítica e da escritura cênica do Teat(r)o Oficina. Ele é necessariamente processual, hipotético e em constante (r)evolução. Deste modo, meu empenho textual essencialmente não linear é, assim como o mitograma, uma ficção criativa permeada pelo rastro da arquialteridade que sustenta toda escritura, e, consequentemente, aberta à metamorfose contínua.

1.3 A SUBJETIVIDADE

Como declara o próprio Derrida (*Ibid.*, p.197), “[...] circulamos hoje numa certa rede de significações marcadas pela teoria psicanalítica, mesmo quando não a dominamos e mesmo que estejamos certos de nunca podermos dominá-la perfeitamente”. Assim que optei por enfocar a figura de Narciso, fui obrigado a dialogar com a teoria psicanalítica; porém, da mesma forma, minha pesquisa sobre o Teat(r)o Oficina e minhas inclinações teóricas me encorajaram a adotar uma abordagem desconstrucionista ao aproximar-me da metapsicologia, para evitar que repetisse um processo de colonização que diminuísse meu objeto de estudo através da aplicação incontestada de um enquadramento epistêmico alheio.

Assim, foquei o modo pelo qual o mitograma original foi editado e apropriado por Freud e seus seguidores, e como uma leitura alternativa do mitograma pôde dialogar com, e reenquadrar outros aspectos úteis da teoria psicanalítica pós-freudiana, como o gozo e o semiótico, apontando assim para as dimensões ctônicas do herói suicida de Ovídio e os aspectos regenerativos e prolíferos de sua metamorfose fatal em extensão vegetativa do mundo natural²⁴. Por sua vez, essa rearticulação ctônica do mitograma de Narciso também me instigou a mergulhar na questão da subjetividade, uma vez que esta está fundamentalmente ligada, na teoria psicanalítica, ao conceito de narcisismo primário.

A metapsicologia freudiana radicalmente descentralizou conceitos hegemônicos ocidentais de subjetividade, que até aquele momento foram ainda, em grande parte, baseadas na auto-

²⁴ É necessário sublinhar que Narciso Ctônico é apenas outro avatar evanescente do jovem trágico de Ovídio, que de forma alguma supera ou contesta a validade da re(con)textualização de Narciso dentro da teoria hegemônica psicanalítica, nem questiona o conceito clínico de narcisismo. Ao contrário, esta tese dialoga de forma lúdica com a psicanálise, e recorre à sua base teórica para elucidar personagens e aspectos do mitograma original que não aparecem no discurso de Freud e seus seguidores, mas que podem ser identificados dentro do corpo da teoria psicanalítica como um todo, na forma de rastros.

experiência fenomenológica e na noção cartesiana do *cogito soberano*. Assim, quando falo da subjetividade, é dentro de um enquadramento pós-freudiano, porém desconstrucionista.

Todavia, inscrevo essa entidade textual, esse sujeito, dentro desta escritura por meio de três termos diferentes, de acordo com o campo do saber com o qual estou dialogando. Quando abordo a teoria psicanalítica pós-freudiana (e principalmente os conceitos de Lacan), utilizo o termo hegemônico ‘sujeito’; em outro momento, sobretudo quando articulo Narcísico Ctônico através das meditações de Kristeva (1980, p.136) acerca da instância poética transformadora, recorro ao termo do questionável sujeito-em-processo. Por último, quando abordo a questão da subjetividade a partir do conceito de Trans-Humanidade elaborado pelo Oficina, uso o conceito de sujeito-efeito, um termo adotado por Spivak da escritura de Deleuze e Guatarri. Segundo Spivak (2006, p.280):

Um sujeito-efeito pode ser brevemente traçado da seguinte maneira: o que parece operar como sujeito pode ser parte de uma imensa rede descontínua (um “texto” no senso geral) de fios que podem ser políticos, ideológicos, econômicos, históricos, sexuais, linguísticos, etc. (Cada um desses fios, se isolado, também revela-se composto por muitos outros fios). Nós e configurações diferentes desses fios, determinados por determinações heterogêneas que dependem, a sua vez, de inumeráveis circunstâncias, produzem o efeito de um sujeito operante (Tradução nossa).

Embora recorra a esses três termos diferentes para denominar o sujeito no decorrer da tese, desde o princípio considero que a subjetividade seja um mergulho textual palimpsestica e polivalente de discursos heterogêneos, tanto ortodoxos como contra-hegemônicos, que não pode ser reduzida à ‘verdade’ falogocêntrica da psicanálise, mesmo que, ao descrevê-la, coordeno-me em parte recorrendo à descentralização do *cogito* realizada por Freud. E é justamente minha rearticulação de Narciso Ctônico que serve como tropo norteador, ajudando-me a repensar este sujeito cambiável na luz do texto performático de *Os Sertões*.

1.4. O TEAT(R)O OFICINA UZYNA UZONA E SUAS INFLUÊNCIAS ESTÉTICAS

Fundamentalmente, sinto o rastro de Artaud, Nietzsche e Oswald de Andrade nesta tese. O anti-humanismo poético e delirantemente anárquico destes filósofos ecoa por *Os Sertões*, e, consequentemente, pela minha escritura. Reconheço a qualidade visceral de suas linguagens e a clareza surpreendente com a qual cada autor radicalmente reenquadrou os horizontes epistêmicos e ôntico-ontológicos do pensamento ocidental, preparando o terreno para grande parte da práxis teatral e da ideologia do Oficina. Embora meu diálogo com estes autores seja essencialmente mediado e filtrado pela estética do Uzyna Uzona, julgo necessário refletir

sobre a contribuição única que cada um traz, tanto para a prática do Oficina como para minha própria escritura.

Portanto, realço em seguida os modos pelos quais essas referências filosóficas e poéticas influenciaram minha análise desconstrucionista da articulação estética de *Os Sertões* e concomitantemente minha reapropriação do mitograma de Narciso, ajudando-me no decorrer do quarto capítulo a desenvolver um sintagma²⁵ narcísico-ctônico que esclarece as maneiras concretas pelas quais o texto performático de *Os Sertões* rege-se por Narciso Ctônico.

1.4.1 Artaud

De várias maneiras, a obra do Teat(r)o Oficina é inequivocamente influenciada pela noção visionária do Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud. O trabalho do grupo encarna o ideal artaudiano de uma abordagem teatral fisicamente visceral e sensorialmente carregada, que foge das tendências logocêntricas do teatro ocidental, rebaixando a fala e o drama da sua posição privilegiada e recon(text)ualizando-os como elementos estruturais iguais aos outros elementos da prática teatral (o movimento; o som; a iluminação; o espaço; etc.)

Deste modo, a obra do Oficina reflete uma mudança paradigmática pós-artaudiana no teatro a partir dos anos sessenta para uma forma de práxis teatral embodied, que envolve o espectador numa reescrita ritualística da realidade (cotidiana), fugindo da verossimilhança em prol de uma experiência libidinosa para “[...] alcançar diretamente o organismo [...] e atacar essa baixa sensualidade através dos meios físicos aos quais ela não resistirá” (ARTAUD, 1984, p.105).

Assim, o ideal artaudiano seria o fim da representação para uma experiência coletiva, encarnada da pura presença, vivida de forma tácita pelos sentidos, pelo organismo; uma representação ritualizada da Origem. Porém, como Derrida realça de forma tão sagaz no seu ensaio “O Teatro da Crueldade e o Fechamento da Representação” (DERRIDA, 2009, p.361), o próprio Artaud revela a impossibilidade do fim da representação quando fala do jogo de repetição, do Duplo e da natureza dialética da consciência – os conflitos incessantes que ressoam ad infinitum, desde sempre penetrando a Origem:

²⁵ “Designa-se pelo nome de sintagma uma combinação de elementos copresentes em um enunciado (frase ou discurso) definíveis, não apenas pela relação de tipo “e... e” que permite reconhecê-los, mas também por relações de seleção ou de solidariedade que mantêm entre si, bem como pela relação hipotáxica que os liga à unidade superior que constituem” (COURTÉS e GREIMAS, 2006, p.469)

Talvez antes de continuar nos peçam uma definição do que entendemos por teatro típico e primitivo. E com isso entramos no âmago do assunto. De fato, se se coloca a questão das origens e da razão de ser (ou da necessidade primordial) do teatro, encontramos de um lado, e metafisicamente, a materialização ou antes a exteriorização de uma espécie de drama essencial que conteria de um modo simultaneamente múltiplo e único os princípios essenciais de todo drama, já orientados e divididos, não tanto a ponto de perderem sua natureza de princípios, mas o suficiente para conter de modo substancial e ativo, isto é, cheio de descargas, infinitas perspectivas de conflitos. Analisar filosoficamente um drama assim é impossível e é apenas poeticamente, e arrancando dos princípios de todas as artes o que se torna possível através de formas, sons, músicas e volumes, evocar, passando por todas as semelhanças naturais das imagens e das similitudes, não direções primordiais do espírito, que nosso intelectualismo lógico e abusivo reduziria a inúteis esquemas, mas uma espécie de estado de tão intensa acuidade de uma agudeza tão absoluta que é possível sentir através dos estremecimentos da música e da forma as ameaças subterrâneas de um caos tão decisivo quanto perigoso. E este drama essencial, isso é possível sentir perfeitamente, existe, e é feito à imagem de algo mais sutil do que a própria Criação, que se deve representar como o resultado de uma Vontade una – e sem conflitos. É preciso acreditar que o drama essencial, aquele que estava na base de todos os Grandes Mistérios, esposa o segundo tempo da Criação, o tempo da dificuldade e do Duplo, o da matéria e do adensamento da idéia (ARTAUD, 1984, p.67)

No máximo, o Teatro da Crueldade consegue aludir à complexidade essencial do real que ultrapassa toda significação – às descargas reverberando da/pela (não) Origem inherentemente caótica e divergente. O teatro só consegue ser uma elaboração secundária, uma representação, um Duplo desta presença incognoscível que desde sempre supera todos os signos. Como constata Derrida (2009, p.361) “Não existe hoje no mundo do teatro quem corresponda ao desejo de Artaud”. Todavia, é precisamente neste local de impossibilidade, permeado pela dialética e opondo o rastro da “presença” contra o jogo da repetição, que se situa a obra contemporânea do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona.

O trabalho atual da companhia funde sua incursão parateatral pelo Te-Ato²⁶ junto com elementos do teatro tradicional (como a adoção de personagens ficcionais; o texto dramático abundante; um espaço teatral fixo (mesmo que alternativo)) e o mise-en-abîme da imagem de vídeo e da transmissão online em real-time de espetáculos ao vivo. Assim, seus espetáculos libidinosos, interativos e sensoriais, que acentuam a “presença” física tanto dos atores do elenco como dos espectadores-participantes, estão também sempre permeados pela diferença da representação e pela iterabilidade²⁷ da mídia digital.

²⁶ Uma fase de experimentação nos anos 1970 influenciada pelos happenings organizados por grupos americanos como o Living Theatre que, como veremos no terceiro capítulo desta tese, dedicado à reescrita historiográfica da trajetória do Oficina, levou à dissolução temporária da companhia.

²⁷ Na escritura de Derrida, a iterabilidade descreve a capacidade que um signo tem para ser repetido em contextos diferentes.

Um anseio pelo gozo da “presença” física apontará em *Os Sertões* para uma noção de corporeidade diferenciada. Influenciada pela noção artaudiana do corpo-sem-órgãos – um conceito trans-orgânico de corporeidade como possível canal para o fluxo não adulterado da energia libidinosa, desacorrentada da sublimação falogocêntrica das normas sociais, dos dogmas religiosos judaico-cristãos e das noções positivistas dos limites e limitações físicas – os atores e o público juntam-se no decorrer do espetáculo para formar um **Corpo Impróprio**²⁸ – um corpo coletivo que age como conduto não individualizado, permeado pelo tabu da sensualidade aberta e amalgamado pela re-present-ação ritualística em massa de uma reescrita subversivamente diferenciada da historiografia brasileira.

Este conceito está também fundamentalmente ligado à rejeição de Narciso Cônico da sua própria individualização, e ao seu desejo fatal (e tabu) de fundir-se em união incestuosa com o rastro barrado do princípio materno, como manifestado no reflexo das águas ancestrais que lhe mostram uma imagem de seu corpo como extensão do mundo natural ao seu redor.

As proporções cósmicas dadas ao corpo também terão um impacto colateral na maneira pela qual esta noção diferenciada de corporeidade é refratada e distorcida pela iterabilidade da imagem de vídeo projetada e por sua transmissão ao vivo pela internet. Assim como o corpo de Narciso entra em decomposição, transformando-se numa planta bulbosa que se bifurca, formando novos bulbos ou geófitas – novas fontes alimentícias de vida vegetal – a imagem projetada também cria **Reflexões Geófitas** do Corpo Impróprio, dispersando a corporeidade ritualística divinizada dos atores e espectadores pelo espaço performático do Teat(r)o Oficina e pelo plano virtual da internet.

1.4.2. Nietzsche

A tensão entre a “presença” e a representação discutida no contexto do Teatro da Crueldade de Artaud também problematiza a adoção do conceito nietzschiano do dionisíaco pelo Uzyna Uzona. Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche analisa a tragédia grega e a ópera Wagneriana utilizando os conceitos opostos porém interligados do dionisíaco e do apolíneo. O dionisíaco é o aspecto inebriante, extático e dilacerante da arte que provoca o entusiasmo e a perda dos sentidos, enquanto o impulso apolíneo é o *principium individuationis*, a harmonia estrutural da “ilusão” artística (NIETZSCHE, 2003, p.16).

²⁸ Utilizo o itálico em negrito aqui para melhor realçar as categorias sintagmáticas da análise estética de *Os Sertões*, dada sua importância e relevância para o desenvolvimento desta tese. Mais adiante, destacarei estes termos apenas utilizando o itálico, de acordo com as normas técnicas da ABNT.

Porém, a escritura de Nietzsche também realça a impossibilidade de uma arte puramente dionisíaca, uma vez que sua dissonância inebriante requer a estrutura apolínea para tomar forma. Segundo Nietzsche (*Ibid*, p.143):

Se pudéssemos imaginar uma encarnação da dissonância – e que outra coisa é o homem? - tal dissonância precisaria, a fim de poder viver, de uma ilusão magnífica que cobrisse com um véu de beleza a sua própria essência. Eis o verdadeiro desígnio artístico de Apolo. Sob o seu nome reunimos todas aquelas inumeráveis ilusões de bela aparência que, a cada instante, tornam de algum modo a existência digna de ser vivida e impelem a viver o momento seguinte. No entanto, daquele fundamento de toda existência, no substrato dionisíaco do mundo, só é dado penetrar na consciência do indivíduo humano exatamente aquele tanto que pode ser de novo subjugado pela força transfiguradora apolínea, de tal modo que esses dois impulsos artísticos são obrigados a desdobrar suas forças em rigorosa proporção recíproca, segundo a lei da eterna justiça.

Os dois impulsos estão fundamentalmente emaranhados – não há nenhuma forma artística dionisíaca que não seja desde sempre também apolínea. Além disso, a própria expressão artística dionisíaca é descrita num momento anterior da escritura de Nietzsche como “(..) a réplica desse Uno primordial em forma de música, ainda que esta seja, de outro modo, denominada com justiça de repetição do mundo e de segunda moldagem desta” (*Ibid.*, p.44). Assim como em Artaud, a concepção nietzschiana do dionisíaco, a manifestação extasiada da “presença” pura, é apenas um eco dissonante de uma impossibilidade; uma reflexão fraturada de um real inexpressível que nunca pode ser identificado em si.

Sem dúvida, a obra do Oficina mantém o rastro desse impossível gozo báquico, e não estou refutando sua autoidentificação dionisíaca no decorrer desta tese; sinto porém que um conceito renovado do impulso narcísico possa melhor englobar o fluxo inevitável entre a estrutura e o excesso que caracteriza a trajetória artística do grupo e suas obras mais recentes. Além disso, como um dos tropos articuladores da psicanálise freudiana e pós-freudiana, Narciso também nos mune com as ferramentas teóricas para explorar as maneiras pelas quais a reescrita da gênese do povo brasileiro realizada pelo Oficina, e seu conceito de Trans-Humanidade, desafiam noções hegemônicas de subjetividade, enfatizando assim as ramificações políticas da produção estética da companhia.

Dentro do contexto desta tese, e levando em consideração minhas próprias reflexões acerca da natureza ctônica de Narciso, o conceito do *Übermensch* de Nietzsche, desenvolvido em Assim Falava Zaratustra (2008) é, em realidade, mais útil em termos de uma análise desconstrucionista do Oficina. O superhomem – a noção radical da encarnação humana da divindade, que supera os limites do homem moderno na luz “da morte de Deus” (o declínio

do logocentrismo judaico-cristão) ao aceitar suas pulsões, seu corpo e a Terra como virtudes norteadoras – serviu como modelo para o Trans-Homem do Oficina, que é de fundamental importância para minhas indagações teóricas acerca das dimensões ctônicas do mitograma narcísico.

O superhomem está indissoluvelmente conectado ao conceito nietzschiano do eterno retorno – a repetição interminável e exata da vida em seus mínimos detalhes. A aceitação deste paradigma é considerada por Nietzsche como, paradoxalmente, o fardo mais pesado e a maior afirmação da vida, e é assim prova da superioridade inata do superhomem, uma vez que só ele seria plenamente capaz de aguentar tal hipótese e honestamente desejar a repetição de todos os instantes de sua vida, desde seus sofrimentos mais penosos até suas maiores alegrias.

Essa noção positiva, regenerativa e cíclica do tempo é inerente à reescrita não hegemônica da historiografia brasileira em *Os Sertões*, e aponta tanto para a maneira pela qual o Trans-Homem afirma sua ligação genealógica ao Pré-homem e à Terra no espetáculo, como reflete o renascimento de Narciso dentro do **Espaçamento Policárpico** do mundo vegetal, na minha re-apreciação ctônica do mitograma.

A palavra “policárpica” refere-se à vida perenial da flor Narciso, sua eterna morte e renascimento do solo. A nova flor sempre brota da matéria prima da primeira num ciclo eterno; desta forma, o passado é desde sempre recriado e reapropriado num presente que caminha para o futuro. De maneira parecida, *Os Sertões* reescreve a historiografia brasileira como uma fusão confluente do passado, presente e futuro, em que os Trans-Homens de hoje – nossos Narcisos Ctônicos contemporâneos – podem ter acesso à subversão coesa de Canudos, que, em vez de uma ocorrência histórica isolada, conceituada de forma linear – é reenquadrada pela companhia, tanto como uma postura ética duradoura quanto um caminho encarnado que leva à subjetividade processual criativa, face à opressão simbólica.

1.4.3. Oswald de Andrade

Oswald de Andrade talvez seja uma das influências mais claras e potentes sobre o Teat(r)o Oficina e sua estética. Desde *O rei da vela* até o *Manifesto Antropófago* e *Ponta de Lança* de 1936 (onde foi publicado o artigo *Do teatro que é bom*, no qual o conceito do Teatro Estúdio foi elaborado), a visão irreverente e anárquica de Andrade com respeito à identidade nacional e à expressão artística abasteceu a companhia com uma cópia heliográfica para seus próprios espetáculos iconoclastas e desconstrução do texto social brasileiro.

Enquanto a sátira ácida de *O rei da vela* foi o catalisador para uma reviravolta estética nos anos 1960, e apesar da relevância atual da noção de Teatro Estádio no trabalho mais recente da companhia²⁹, gostaria de aqui focar o *Manifesto Antropófago*, pois revela-se como fonte de alguns dos conceitos-chave que articularam os espetáculos contemporâneos do Uzyna Uzona, sobretudo o objeto de nosso estudo de caso - *Os Sertões*.

A estética do Oficina concretiza vários dos conceitos-chave que Andrade elabora no *Manifesto*. A noção do espaço teatral do Uzyna Uzona como terreiro eletrônico obviamente recorre ao conceito do bárbaro tecnizado de Andrade, e o trabalho do grupo constantemente “transforma o totem em tabu” (ANDRADE, 1928), questionando o pudor e os costumes dos pequenos burgueses brasileiros através das cenas de nudez e atos sexuais gráficos que acontecem com frequência nas obras contemporâneas da companhia.

A adoção cênica da ontologia sagrada do Candomblé ressoa com a afirmação de Andrade segundo a qual “O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquições exteriores” (loc. cit.). Além disso, ao rejeitarem a ética judaico-cristã, tanto Andrade como o Uzyna Uzona promovem uma aceitação jubilosa da sexualidade carnal que, assim como o gozo intolerável do eterno retorno nietzschiano, são vistas como uma tarefa árdua que poucos realmente suportariam:

Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos (loc cit).

Pretendo, desse modo, estabelecer uma correlação definitiva entre o antropófago de Andrade, o Trans-Homem do Oficina e meu Narciso Ctônico, que também perde-se no gozo fatal, dilacerante mas, em última análise, regenerativo do tabu, quando ele morre para fundir-se em união com as águas maternas que refletem sua imagem.

Outro aspecto fundamental que liga a escritura de Andrade com a estética do Oficina e minhas próprias meditações sobre Narciso é a maneira pela qual a antropofagia tenta subversivamente

²⁹ O grupo construiu uma série de protótipos da sua versão do Teatro Estádio como parte de *Dionisíacos*, uma turnê nacional que aconteceu em 2010. Esta experiência cênica é abordada na reescrita histórica do próximo capítulo (veja página 106).

infundir o texto falogocêntrico³⁰ pós-colonial com o gozo pulsional do legado matriarcal do Brasil. Pois, enquanto “ [...] Deus é a consciência do Universo Incriado, Guaraci é a mãe dos viventes. Jaci é a mãe dos vegetais” (loc cit). Há um conhecimento alternativo, sagrado e tácito, um aspecto pulsional do “Ser”, uma sabedoria prática do sobrevivente ligada à terra que sustenta todo discurso no Brasil, permeando os conceitos importados com um sotaque e um ritmo enfaticamente brasileiros, tão logo eles sejam aculturados e apropriados.

Esta prosódia matriarcal subalterna manifesta-se com mais força nas obras contemporâneas do Uzyna Uzona através da musicalidade potente dos espetáculos da companhia, que recorrem aos diversos ritmos e estilos da herança musical africana, indígena e nordestina do Brasil. Assim, o Oficina está efetivamente **Ecoando a (M)Other**³¹ – deixando reverberar, pelas paisagens sonoras que cria no palco, o legado cultural da mulher subalterna, que foi constituída por força como “mãe” na cena primal do colonialismo, e continua barrada do texto hegemônico pelo discurso falogocêntrico e eurocêntrico neocolonial, que a constituem como a arquialteridade.

Assim como minha reapropriação ctônica do mitograma de Narciso dá igual peso aos personagens de Eco e de Líriope/Céfiso (já que acredito que as relações entre Narciso e seu alter-ego feminino e Narciso bem como entre a figura da mãe-fálica ancestral revelam tanto sobre o mitograma global quanto seu fascínio pela sua própria imagem), tanto Andrade como o Oficina enfatizam as maneiras importantes pelas quais a herança matriarcal subalterna do

³⁰ O termo falogocentrismo foi cunhado por Jaques Derrida para ressaltar a maneira pela qual a metafísica ocidental é permeada tanto pelo logocentrismo (uma filosofia apodíctico pautada em “verdades”) como pelo falogocentrismo (termo que descreve o modo pelo qual o próprio logocentrismo é impregnado, desde sempre, por uma agenda masculinista e patriarcal). Assim, o falogocentrismo funde esses dois termos, realçando sua indivisibilidade.

³¹ O termo (M)Other foi cunhado pelo psicanalista Bruce Fink (1995) no seu livro *O sujeito lacaniano*: entre a linguagem e o gozo para descrever o papel da mãe na castração. Dentro de um paradigma lacaniano, é a consciência da criança do desejo que sua mãe (como Outra primordial) sente pela metáfora fálica que inicia a investida avassaladora da ordem simbólica (através da aquisição da linguagem e da socialização). Eu utilizo esse termo de maneira diferente dentro desta tese: a (M)Other a quem refiro é mais aparentada à noção da mãe fálica abjeta do semiótico de Julia Kristeva do que da agente materna simbolicamente determinada de Lacan. Como veremos no terceiro capítulo desta tese, as meditações de Kristeva acerca da importância da mãe como Outra primeva da criança rompe com as teorias (pós) freudianas ortodoxas relacionadas à cena primal, colocando a relação materna no mesmo patamar da metáfora paterna que introduz a socialização e a linguagem. Este conceito é de extrema importância, tanto para um maior entendimento da articulação estética e ideológica de *Os Sertões* como para minha reapropriação ctônica de Narciso-como-Mitograma. Assim, enquanto peço emprestado o termo de Fink, meu uso dele é bastante diferenciado, e isso ficará cada vez mais aparente no decorrer desta escritura. Decidi manter o termo em inglês, em vez de traduzi-lo, devido ao jogo original entre a maternidade e a alteridade na desconstrução da palavra inglesa (M)Other. Longe de ser uma imposição linguística colonizadora, espero que, dentro de um enquadramento pós-colonial, esse trocadilho feliz e revelador possa servir para realçar a maneira pela qual a mulher subalterna foi ao mesmo tempo inscrita e rasurada do texto colonial através da maternidade forçada, e como esta herança de violência e privação continua a mantê-la como Outra do Sujeito eurocêntrico até hoje, ainda que sua diferença inerente seja aquilo que espaça o texto pós-colonial palimpsestico articulador da subjetividade no Brasil (Vide Capítulo 5, página 243).

Brasil ecoa pela escritura social hegemônica, facilitando revisões subversivas do discurso dominante neocolonial do país.

1.4.4. Os Sertões o texto performático

É valioso refletir sobre as maneiras pelas quais a própria estrutura de *Os Sertões* e o peso filosófico dado aos títulos dos cinco capítulos do espetáculo guiaram-me na escritura desta tese. Enquanto a obra desenvolve-se diacronicamente de *A Terra* ao *Homem I: do Pré-Homem à Revolta*; *Homem II: da Revolta ao Trans-Homem*; *A Luta I* e *A Luta II*, é possível detectar um anseio regressivo articulando todo o espetáculo, que nos permite ler os títulos dos diferentes capítulos ao revés e assim perceber um eterno retorno acontecendo de forma sincrônica no decorrer da peça.

Com efeito, há uma constante **luta** para **transcender** os limites da subjetividade castrada ao fundir-se de novo com as camadas maternais **pré-coloniais** da sociedade brasileira, e assim retornar à “origem” da vida; a **Terra**. Essa é a pulsão ctônica agindo em *Os Sertões* e a obra do Teat(r)o Oficina como um todo: uma reescrita radical do possível sujeito-em-processo pós-colonial, nutrido pelas suas ligações artísticas e ancestrais ao solo brasileiro.

Assim, a escritura cênica do Oficina – que é, em realidade, também uma incorporação antropofágica da produção teórica de Artaud, Nietzsche e Andrade – guardece-me com muitas das ferramentas necessárias para dialogar com a psicanálise e reinscrever Narciso Ctônico como divindade padroeira do Teat(r)o Oficina.

1.5. SPIVAK, O PÓS-COLONIALISMO E O SUBALTERNO

Os Sertões é uma reescrita radical da história e da realidade sócio-política atual brasileiras, e um dos conceitos mais importantes desenvolvidos pelo Teat(r)o Oficina no decorrer do espetáculo é a noção do Trans-Homem – o sujeito-em-processo criativo que ultrapassa sua condição castrada de Homem através de uma fusão com o Pré-Homem, que representa as camadas subalternas da cultura e da sociedade brasileira.

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 sócio-econômico por membros da elite artística liberal de São Paulo, e minha subsequente utilização do Trans-Homem como inspiração para Narciso Ctônico (que serve como tropo para um questionável sujeito-em-

processo) que levantam uma série de questões relacionadas aos limites da subjetividade e da representabilidade dentro do contexto pós-colonial contemporâneo, já 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’, levando-o 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 do texto pós-colonial hegemônico, eurocêntrico e falogocêntrico.

Spivak constantemente traça a ligação intrínseca entre a micropolítica da academia e o macrodiscurso 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. Dadas 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 arquialteridade em si. Isso não implica que o subalterno não seja um indivíduo histórico e geopoliticamente 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 (SPIVAK, 2010., p.65).

Essa citação extensiva nos obriga a fazer uma análise sóbria tanto 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 - quanto do meu próprio uso do Trans-Homem como base para minha reescrita ctônica de Narciso como tropo articulador de um questionável sujeito-em-processo.

Se, como sugere Spivak, o subalterno, mesmo como insurgente, continua sendo o fantoche inconsciente de maquinações sócio-econômicas além de sua compreensão (e aquém de 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) colonial como um possível local para uma alternativa à edipianização asfixiante que permeia, de forma geral, a subjetividade falogocêntrica ocidental? Talvez aqui cheguemos aos limites tanto de Os Sertões do Teat(r)o Oficina, como da minha própria tese. Porém, concomitantemente, como mostrarei no quinto capítulo através da minha análise de Os Sertões, 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 palimpsestico 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 de Narciso Ctônico 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 ressignificar uma identidade contestada, alienadora e fragmentada, e para encontrar dentro dela estratégias pré-existentes de agenciamento sócio-cultural e político.

Essa é a dimensão ética radical tanto do Trans-Homem do Teat(r)o Oficina quanto do Narciso Ctônico como uma reapreciação desconstrucionista e pós-colonial do enquadramento eurocêntrico da subjetividade. Espero que esta escritura revele as maneiras pelas quais a estética do Teat(r)o Oficina pode nos ajudar a reavaliar os limites e as possibilidades de uma subjetividade-em-processo no contexto pós-colonial do Brasil. Também almejo que, até certo ponto, esta reescrita ctônica do mitograma grego contribua para redimir Narciso como uma força positiva e regenerativa de mudança, e que talvez assim ele possa achar um lugar entre a constelação consagrada de divindades padroeiras do Uzyna Uzona.

1.6. BRICOLAGEM

O campo da Desconstrução fornece ao pesquisador tanto uma não-ontologia radical como uma abordagem metodológica que permitem que se teça um diálogo com uma variedade de textos através de “(...) um movimento de auto-desconstrução perpétua que é habitado pela diferença (Tradução nossa)” (SPIVAK em DERRIDA, 1997, p.lxxviii). Todo conhecimento é provisional, saturado por centrismos. Deste modo, não há recursos à precisão da plenitude

epistêmica; todo “objeto” deve ser abordado de forma lúdica, e um possível caminho seria adotar o processo metodológico que Derrida denominou bricolagem³².

O termo bricolagem foi utilizado primeiro por Lévi-Strauss (1966) para descrever as estratégias metodológicas da antropologia. Ao contrário das ciências puras, cuja acuidade epistêmica é descrita pelo antropólogo francês utilizando o tropo da engenharia, a antropologia é, para Lévi-Strauss, uma forma de bricolagem pela qual o etnólogo aproveita ao máximo das ferramentas à sua disposição para analisar o objeto da sua pesquisa.

Derrida radicalmente estende esta metáfora ao questionar a validade da engenharia-como-tropo, em termos gerais. Ele sugere que todo conhecimento é necessariamente uma bricolagem, e que, desde uma perspectiva desconstrucionista, qualquer método adotado deve ser simultaneamente habitado e desconstruído por dentro:

No melhor dos casos, o discurso bricolador pode confessar-se como tal, confessar em si mesmo o seu desejo e a sua derrota, dar a pensar a essência e a Necessidade do já-aí, reconhecer que o discurso mais radical, o engenheiro mais inventivo e mais sistemático são surpreendidos, cercados por uma história, por uma linguagem, etc., por um mundo (pois “mundo” nada quer dizer além disso) de que devem emprestar as suas peças, ainda que fosse para destruir a antiga máquina (DERRIDA, 2008, p.170).

O pesquisador pede emprestado “peças” metodológicas de uma gama de disciplinas, habitando estas teorias enquanto expõe seus limites e limitações revelando assim o rastro de diferença que desde sempre as permeia como cadeias significantes presas nos tropos da linguagem.

O projeto provisório e autodesconstrucionista da bricolagem abrange a abordagem teórico-metodológica que implementei nesta tese, onde estou constantemente habitando, questionando e desafiando paradigmas estabelecidos em uma variedade de áreas de conhecimento para traçar uma reescrita lúdica e ctônica do mitograma de Narciso que reorienta minha análise sobre o Oficina e a sua obra, e que esparze uma nova luz sobre a questão da subjetividade e da representabilidade no contexto pós-colonial do Brasil.

A análise do espetáculo em si é também permeada por esta abordagem bricoladora, e é fruto da minha participação ativa como espectador de Os Sertões ao vivo em São Paulo, Salvador e Canudos, entre 2006 e 2007. Combinei esta experiência tácita e vivida com uma análise

³² FVM, faça-você-mesmo, seria uma crua tradução para o termo francês cheio de nuanças.

secundária exaustiva dos cinco capítulos do espetáculo através dos DVDs que a companhia me forneceu. Devido à alta qualidade destas gravações, consegui esmiuçar a maneira pela qual o Uzyna Uzona desenvolve os complexos gramas teatrais que evoluem no decorrer de cada cena, enquanto relembo de certa forma a potência libidinosa do evento teatral ao vivo, e a maneira pela qual certos momentos-chave tiveram grande impacto em mim como membro do público.

Escolhi ilustrar a minha análise desconstrucionista com um certo número de cenas-chave de *Os Sertões* que efetivamente corroboram meu argumento. Dada a duração e a complexidade do espetáculo, decidi contra uma descrição exaustiva da peça inteira, por questões de brevidade e concisão. Recorri à Laban Movement Analysis (LMA) nesses dois capítulos analíticos, uma vez que me forneceu uma terminologia objetiva através da qual pude traçar o jogo pulsional talhando o sintagma narcísico-ctônico do Tea(r)o Oficina no decorrer de *Os Sertões*.

Obviamente, há uma clara ressonância entre a obra do dançarino-coreógrafo húngaro (sua influência pelo Dadaísmo, sua “dança coral”, seu interesse no inconsciente freudiano e sua exploração do corpo em movimento na natureza) e certos aspectos das explorações estéticas contemporâneas do Uzyna Uzona. Assim, a LMA me ofereceu uma linguagem orgânica, porém precisa, através da qual pude exprimir a subversidade rítmica da (M)Other, o semiótico subalterno espaçando a cena de *Os Sertões*. Espero que minha escritura crítica, utilizando a Laban Movement Analysis, ofereça um panorama equilibrado de algumas das contribuições mais valiosas que o espetáculo oferece, tanto para a práxis teatral como para uma reapreciação sócio-política da questão da subjetividade e da representação, dentro do contexto pós-colonial brasileiro.

Havendo traçado as opções teóricas e metodológicas que sublinham esta tese, vamos agora voltar nossa atenção mais uma vez para a teoria, e aplicar este novo entendimento do mitograma narcísico à psicanálise, para explorar as maneiras pelas quais *Os Sertões* nos obrigam a redimensionar e reconsiderar noções hegemônicas de subjetividade.

2. RASTREANDO NARCISO CTÔNICO: DIÁLOGOS ANTROPOFÁGICOS COM A PSICANÁLISE

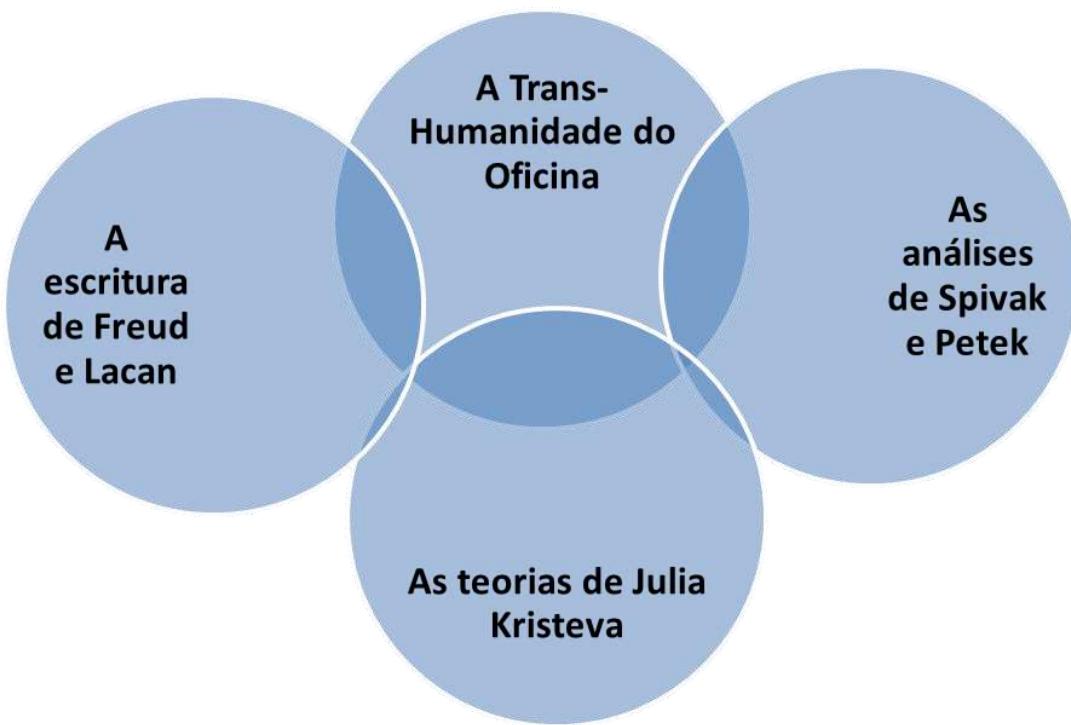


Figura 1: Grafema do diálogo antropofágico traçado entre a Trans-Humanidade do Oficina, a teoria psicanalítica freudiana e pós-freudiana e o campo da desconstrução (Imagen: autor)

Qualquer tentativa de analisar a obra do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona utilizando um enquadramento epistêmico alheio inevitavelmente se revelará um processo equivocado. A noção do Trans-Homem de Zé Celso não somente articula a estética interna de Os Sertões e as outras montagens mais recentes do Oficina; é um desafio, um convite, um manifesto, um vírus infeccioso que contagia e coage, obrigando o pesquisador a abordar a teoria com uma dosagem de ceticismo, criatividade e malícia.

Consequentemente, decidi tomar uma postura antropofágica com relação à minha re-apropriação do mitograma de Narciso no contexto desta análise desconstrucionista da obra do Oficina. Em vez de simplesmente aplicar a teoria psicanalítica com sua noção hegemônica de narcisismo à minha leitura de Os Sertões como camisa de força, tentei abordar tanto o meu

objeto como as escolhas teórico-metodológicas que, por um processo de transsubstanciação, guiaram meu olhar no decorrer desta pesquisa, de forma lúdica, libidinosa e orgiástica.

De que forma o conceito de Trans-Humanidade do Oficina encaixa-se, diverge e se funde com a subjetividade traçada pela metapsicologia e pela teoria pós-freudiana? Como é que esses conceitos diferentes convergem e se entrechocam? O que é que essas diferenças e diferimentos revelam sobre Narciso, esse jovem indolente, indiferente e totalmente indecente que Freud consagrou como um dos principais tropos articuladores do funcionamento psíquico?

Através desse jogo da diferença, conseguimos vislumbrar uma outra visão do filho de Liríope, que desafia de forma radical tanto o enquadramento tradicional psicanalítico do mitograma de Narciso, como a rejeição virulenta do Narciso pelo Zé Celso, e seu afastamento do panteão de divindades padroeiras do Uzyna Uzona. Das profundezas da teoria psicanalítica e crítica, e do texto performático do Oficina, surge na nossa frente uma entidade complexa, cujo desejo perigoso nos levará além do conceito do Homem como sujeito castrado da linguagem, para uma fusão incestuosa com o Pré-Homem na fronteira entre a existência e o caos; trata-se de Narciso Ctônico, uma figura tragicomediorgiástica de transgressão e transformação, cuja beleza é ao mesmo tempo abjeta e fascinante.

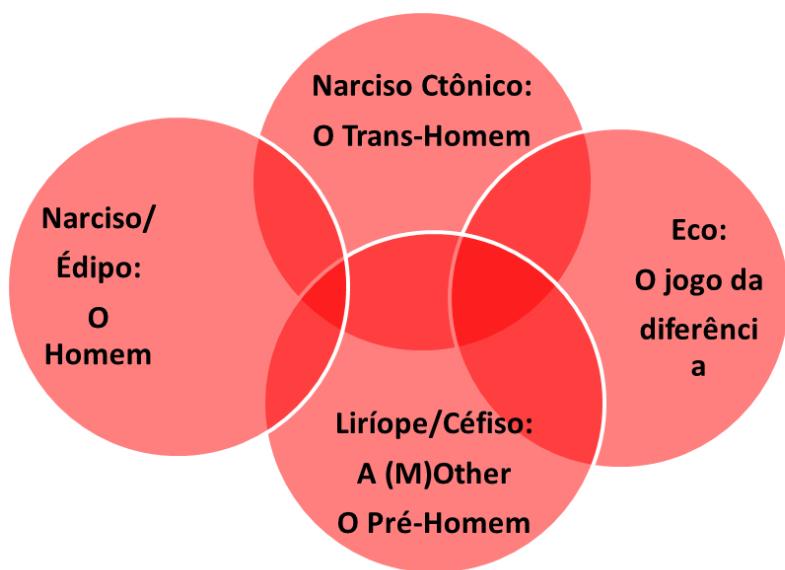


Figura 2: Grafema do Mitograma de Narciso (Ctônico) com seus personagens principais e suplementares, articulados a partir do diálogo antropofágico traçado neste capítulo
(Imagen: autor)

2.1. O HOMEM – O NARCISO/ÉDIPÔ DE FREUD E LACAN

No decorrer de *Os Sertões*, Zé Celso e o Teat(r)o Oficina buscam desmantelar as noções falogocêntricas do sujeito como produto castrado do logos, ao elaborar três sujeitos-efeitos interrelacionados em cena: há o Homem, o fantoche servil do sistema, que repete ad nauseum a violência alienadora do roteiro (pós) colonial; o Pré-Homem, que representa as populações subalternas africanas e indígenas do Brasil, passado e presente; e o Trans-Homem, o artista como militante cultural, que infunde em seu texto a escritura contra-hegemônica e a ebulação rítmica do Pré-Homem, enquanto desafia a maneira pela qual o Homem submete-se cegamente ao discurso hegemônico cêntrico. 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, 2006c: 22)

A companhia questiona a própria noção de Homem. Quem é esse “homem, classificado”, afinal de contas, a não ser um construto sínico preso num discurso alheio que desvia seu desejo, sublimando-o e fragmentando-o? Nesse sentido, o Homem é tudo que deve ser ultrapassado; ele representa o indivíduo sócio-cultural e politicamente estagnante, destituído de qualquer possibilidade de gozo além da busca do prazer insaciável e oco ditado pelo capitalismo global. Como avisa Zé Celso, “Hoje, como em 1897, existimos, o que não significa continuarmos existindo amanhã, divorciados, numa só nação de alvorotados, endividados, individuados, destroçados, solitários [...]” (CORRÊA, 2006b: 9)

Essa visão niilista do Homem e sua falta essencial tem uma ressonância clara com as conceitualizações psicanalíticas pós-freudianas do sujeito castrado da Lei e da linguagem, que recorrem fundamentalmente aos conceitos de narcisismo primário e do complexo de Édipo desenvolvidos por Freud e reelaborados posteriormente por Lacan, para enquadrar a maneira pela qual o ser humano é alienado pela fantasia e acorrentado pela aculturação e a aquisição da linguagem.

Enfocarei agora as escrituras de Freud e Lacan para avaliar como, ao fundir Narciso com Édipo dentro de suas respectivas obras, estes autores criam o protótipo para o Homem do Oficina, enquanto recalcam as plenas implicações do mitograma original de Ovídio, cuja

polivalência ainda pode ser detectada, permeando a teoria psicanalítica como rastro.

2.1.1 O narcisismo freudiano

Os paralelos entre a figura mítica de Narciso e as perversões sexuais foram traçados pela primeira vez em 1898 pelo sexólogo inglês Havelock Ellis, que se referiu ao comportamento excessivamente autoerótico usando a metáfora do mito de Ovídio e, no ano subsequente (em 1899) por Paul Nâche, que cunhou o termo “narcisista” num estudo sobre as perversões sexuais. Não obstante, foi Freud quem desenvolveu, de forma mais elaborada, o conceito psicanalítico de narcisismo.

Em Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância (1910), Freud já havia relacionado o narcisismo à escolha de objeto homossexual (FREUD, 1994, V.XI, p.92). Assim, nesta etapa do seu pensamento, o narcisismo foi equiparado com a homossexualidade. Porém, em Totem e Tabu (1913) e, de forma mais elaborada, em Sobre o narcisismo: uma introdução (1914), Freud sugeriu que, além de ser uma perversão ou um fator importante em outros fenômenos e desordens (como na megalomania, na hipocondria, no sono e na homossexualidade), o narcisismo era um estágio no curso regular do desenvolvimento psicossexual do ser humano, ligando o autoerotismo ao amor objetal.

Em Totem e Tabu, Freud sugere que essa organização narcisista, na qual pulsões libidinosas até então dissociadas se reúnem numa unidade isolada e catexizam o ego como objeto, nunca é abandonada por completo. Desta forma, o sujeito é desde sempre essencialmente narcisista, catexizando os objetos como se fossem emanações da libido ligada ao ego que pudessem ser arrastadas de volta para dentro novamente (FREUD, 1994, V.XIII, p.99).

Consequentemente, tanto a subjetividade como, mais tarde, a realidade são moldadas pelo sondamento libidinoso de objetos internos e externos. Esse processo criativo da concessão de existência, caracterizado por uma crença cega narcisista na onipotência do pensamento, relaciona-se na escritura de Freud tanto à práxis mágica do animismo quanto à arte (Ibid., p.100)³³.

³³ O fato de que o sujeito narcisista, o artista e o animista são todos equiparados nesta primeira tentativa textual de inscrever Narciso dentro da metapsicologia tornar-se-á mais relevante após, quando abordarei a articulação cênica do Trans-Homem do Teatro Oficina e de Narciso Cônico como tropo do sujeito-em-processo (pós) colonial criativo, cuja Luta artística e ideológica está diretamente ligada às manifestações culturais e sagradas animistas das camadas subalternas da população brasileira.

O artigo Sobre o narcisismo expande o conceito inicial de narcisismo desenvolvido pelo próprio Freud em *Totem e Tabu*, ao afirmar a existência de um narcisismo primário, que “[...] não é uma perversão, mas o complemento libidinal do egoísmo do instinto de autoconservação, do qual justificadamente atribuímos uma porção a cada ser vivo” (FREUD, 2009, p.14). Mais tarde, esse investimento libidinoso será direcionado ao objeto sexual, formando assim uma espécie de narcisismo secundário, na forma do amor objetal.

No final deste ensaio, Freud também desenvolve os conceitos interligados de ego ideal e ideal do ego. O ego nascente, relutando contra a renúncia do narcisismo primário, projeta seu amor num imaginário ego ideal, possuído de toda perfeição de valor. Mais tarde, o sujeito desloca uma porção de sua libido para um ideal do ego, imposto de fora pelo agente paterno. Assim, esta imagem externa projetada e idealizada entra em constante conflito com o senso imaginário de totalidade preservado do narcisismo primário pelo ego ideal (Ibid., p.40).

O narcisismo é ligado intimamente ao complexo de Édipo e à castração, tanto em *Totem e Tabu* quanto *Sobre o narcisismo*. No último, são precisamente a castração e a inveja do pênis que desafiam a megalomania narcisista da criança, forçando o rompimento decisivo entre o narcisismo primário e o desenvolvimento do ideal do ego imposto e alienante e preparando o caminho para o superego, que internaliza e reforça as leis e proibições sociais (Ibid., p.37).

Deste modo, a noção freudiana do narcisismo primário e seu papel no desenvolvimento psicossexual revelam o ego como objeto-sujeito libidinoso, agente limitado que mantém uma fantasia de totalidade através de uma idealização do self que é sempre ameaçada pela repressão edipiana internalizada, reflexo das normas da sociedade patriarcal. O ego é essencialmente uma figura fragmentada e amorfa, fascinada por um reflexo distorcido e alienante de si-mesmo.

2.1.2. Narciso em Lacan: o imaginário

A contribuição dos estudos de Lacan foi reenquadrar o discurso com tendências positivistas e pseudobiológicas de Freud dentro da esfera da linguagem, recorrendo a teóricos como Lévi-Strauss e Saussure para desenvolver sua própria análise tripartida das estruturas jacentes da metapsicologia freudiana, que foi reinterpretada através de três “ordens” interrelacionadas emoldurando a subjetividade, chamadas de imaginário, simbólico e real.

Lacan efetivamente estabelece a base para o resto da sua teoria subsequente ao revisitar e re-articular a cena do narcisismo primário em um dos seus primeiros e mais influentes artigos: O

estádio do espelho como fundador da função do eu (LACAN, 1998, p.96). O estádio do espelho é um momento na infância precoce, que acontece aproximadamente a partir dos seis meses de idade, quando a criança reconhece pela primeira vez seu reflexo e ludicamente assume-o como sua própria imagem. Assim, essa identificação primordial estabelece-se como o Eu Ideal da criança; uma imago alienante de um corpo organizado e unificado que não é o da criança e que não passa na verdade de um mero construto. Segundo Lacan (1998, p.97):

A assunção jubilatória de sua imagem especular por esse ser ainda mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação que é o filhote do homem nesse estágio de infans parecer-nos-á pois manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica em que o [eu] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito. Essa forma, aliás, mais deveria ser designada por [eu] –ideal [...] essa forma situa a instância do eu, desde antes de sua determinação social, numa linha de ficção, para sempre irredutível para o indivíduo isolado [...]

Assim, ao entrar na chamada ordem imaginária do narcisismo primário, uma deiscência fundamental estabelece-se entre o ego nascente e o Eu-Ideal; um senso de fragmentação que persistirá por toda a vida do sujeito, inaugurando o corpo como local privilegiado de toda fantasia.

Lacan dispensa qualquer referência aberta à mitologia clássica mas, como Freud, reduz o narcisismo (e portanto todas as referências metonímicas ao mitograma de Narciso dentro de sua escritura) ao fascínio alienante do sujeito por seu próprio Duplo imaginário. Além disso, assim como Freud, Lacan intrinsecamente liga este Narciso redutor ao Édipo, ao enfatizar como a descentralização primordial do imaginário prepara o caminho para a entrada subsequente do sujeito na ordem simbólica da Lei e da linguagem.

2.1.3. A castração e o simbólico

O conceito lacaniano do simbólico recorre à divisão linguística do signo em significante e significado realizado por Saussure e à antropologia estrutural de Lévi-Strauss para reenquadrar a metapsicologia freudiana dentro da cena da linguagem. A cadeia significante articula um senso coerente de realidade da fragmentação do pré-verbal, e relaciona-se fundamentalmente às proibições e tabus que sustentam o complexo de Édipo descrito por Freud. A troca de mulheres e bens, e subsequente manutenção da ordem patriarcal, que Lévi-Strauss (1963, p.34) afirma ser a base de todos as leis regendo o parentesco e – portanto – a socialização humana, é também uma ordem linguística, gerando toda uma lógica de

combinações que governam todos os níveis do funcionamento psíquico e, desta maneira, a própria intersubjetividade.

Lacan chama esta Lei de Nome-do-Pai (Nom-du-Père), um termo que brinca com a homofonia em francês entre as palavras “não” e “nome”, para realçar a natureza legislativa e proibitiva do Outro simbólico como manifestação psíquica da autoridade falogocêntrica. O Nome-do-Pai é essencialmente o termo lacaniano para a castração.

Em Lacan, a castração distancia-se da cena da família edipiana e transfere-se à aquisição da linguagem e à socialização. É intimamente relacionada ao desejo. A criança torna-se consciente do fato que não é o alvo exclusivo da atenção da figura materna, e que ela também é um sujeito dividido - um sujeito cujo desejo transcende seu filho.

Em seguida, a criança tenta substituir esse desejo do Outro e preencher o vazio. Essa tentativa é frustrada abruptamente pela metáfora paterna, o Nome-do-Pai, o significante que barra a tentativa da criança de realizar o desejo da mãe. Assim, a criança é separada da relação materna pela castração, pela substituição do desejo da mãe por um nome, e é transformada em sujeito da ordem simbólica (LACAN, 1998, p.563).

O desejo é a força motora do simbólico, e é legislado pelas convenções sígnicas do simbólico que reforçam a repressão primal. Assim, o acesso que o sujeito da fala tem ao gozo – ao prazer excessivo e destrutivo do real além da significação – é eternamente barrado, e canalizado pelo “curto-circuito” repetitivo da busca do prazer, que incentiva e é estruturada pela linguagem (Ibid., p.841).

Assim, a fusão e a onipotência pré-linguísticas são substituídas pela satisfação efêmera do desejo insaciável. O sujeito é fadado a queimar-se nas chamas de um desejo pelo fundamentalmente inatingível, e é esta frustração essencial que forja seu ego, pois “Esse ego [...] é frustração em sua essência. É frustração, não de um desejo do sujeito, mas de um objeto em que seu desejo está alienado, e, quanto mais este se elabora, mais se aprofunda no sujeito a alienação de seu gozo” (Ibid., p.251).

A inevitabilidade da castração e da entrada no simbólico significam que o sujeito da fala é efetivamente um “[...] servo da linguagem [...]” ainda mais de um discurso em cujo movimento universal seu lugar já está inscrito em seu nascimento, nem que seja sob a forma de seu nome próprio” (Ibid., p.498). O sujeito castrado é efetivamente falado pelo Outro, pela

metáfora fálica como a “verdade” que permeia todos os níveis de seu funcionamento psíquico (Ibid., p.249)³⁴.

Deste modo, a releitura complexa da teoria freudiana desenvolvida por Lacan através do imaginário e do simbólico apresenta-nos com uma visão do sujeito como Narciso/Édipo - que corresponde ao Homem do Teat(r)o Oficina - um ser alienado pela ordem imaginária do estádio do espelho e separado do real da relação materna pelo Nome-do-Pai. Reduzido a um elo na cadeia significante pela castração, e impelido pelo curto-círcito de seu desejo, que o barra eternamente do gozo e do acesso ao real incognoscível além da significação, a única base ontológica para esse sujeito é a falta essencial.

Muito já foi dito a respeito da maneira pela qual a castração é desenvolvida por Freud e Lacan. A teoria freudiana do complexo de Édipo foi questionada por uma gama de autores (Stärcke (1921); Klein (1928), Ferenczi, (1924); Rank (1924)), cujos trabalhos, por sua vez, influenciaram a Sociedade Britânica da Psicanálise, o feminismo americano e a teoria psicanalítica feminista francesa, que discordam tanto da cena edipiana de Freud como a castração simbólica de Lacan, devido à manutenção do que eles julgam ser uma postura intrinsecamente falogocêntrica, que também deturpa investigações da psique feminina³⁵.

Porém, se a castração forçada do Narciso/Édipo de Freud e Lacan é tanto um reflexo da realidade da socialização patriarcal como uma extensão do enquadramento falogocêntrico que assombra suas respectivas obras, o posicionamento de Narciso como um dos tropos norteadores da subjetividade humana possibilita tanto uma possível releitura subversiva do mitograma original como uma rearticulação de outros aspectos da teoria psicanalítica que

³⁴ Nesta fase preliminar da obra lacaniana (do Congresso de Roma em 1953 até o começo dos anos 1960), o autor coloca o falo (que, apesar de suas afirmações, nunca transcende completamente sua ligação metonímica com o órgão sexual masculino) no lugar da verdade. Assim, a “verdade” em Lacan é a castração do sujeito barrado, a entrada nos confins da Lei e da linguagem que vela o buraco negro da não existência no cerne do ser humano. É essa noção de “verdade” que Derrida questiona tão destrutivamente no seu ensaio “O carteiro da verdade” (Le facteur de la vérité – 1975). Neste texto, Derrida sugere que, ao estabelecer o falo como significante transcendental, com um significado, trajetória e lugar próprio (aquele da teoria freudiana da castração, ao qual, em última análise, todo discurso refere-se) e ao declarar que os elementos diferenciais essenciais do significante são fonemas, e portanto derivados do logos, possuindo assim a presença fonocêntrica da fala, a teoria lacaniana dos anos 1950 é essencialmente falogocêntrica, etnocêntrica e, consequentemente, regional, em vez de universal. A “verdade” redutora do simbólico é impregnada pela lógica hegemônica da metafísica ocidental (DERRIDA, 1975, p.94).

³⁵ É importante realçar que a relação entre a metapsicologia e o logocentrismo é complexa. A “descoberta freudiana” do inconsciente como a alteridade essencial no cerne da subjetividade, junto com suas teorias ligadas ao papel fundamental da libido no desenvolvimento psicossexual e a noção da pulsão da morte como o anseio universal para “o retorno à quiescência do mundo inorgânico” (FREUD, 1994, V.XVIII, p.83) questionam o estato ôntico-ontológico da metafísica ocidental, desafiando a natureza originária da fala, da verdade e da presença. Porém, a ênfase ética da psicanálise como a “cura pela fala” obriga Freud a atender à demanda do neurótico (cuja ansiedade da castração é frequentemente a fonte da sua “doença”). Por isso a cena edipiana e o complexo de castração mantêm um estato tão totêmico na sua escritura.

desafiam e desnorteiam a hegemonia da metafísica ocidental, para transformar Narciso de sujeito alienado em sujeito-em-processo ctônico em constante transformação.

Seria imprudente reduzir a produção teórica de Lacan à fase anterior da sua escritura abordada até aqui. Uma outra cena surge na reelaboração lacaniana da metapsicologia freudiana a partir dos anos 1960; um fascínio crescente com o gozo – com os excessos destrutivos do prazer e da dor que irrompem nas ordens imaginária e simbólica, penetrando de forma efêmera o real. É através do gozo que encontraremos um fio, conduzindo-nos de volta ao nosso Mitograma de Narciso (Ctônico), ao traçar o surgimento do Pré-Homem, da (M)Other abjeta como rastro permeando a teoria psicanalítica.

2.2. O PRÉ-HOMEM: RASTREANDO A (M)OTHER NA TEORIA PSICANALÍTICA

Em *Os Sertões*, a noção do Pré-Homem baseia-se em tudo que é marginalizado dentro da matriz simbólica do discurso eurocêntrico hegemônico do Brasil – tudo que precede ou subverte o projeto neocolonial de dominação e genocídio cultural dentro das Américas. O Pré-Homem é, portanto, tudo que é reprimido e rejeitado dentro da sociedade brasileira – que é essencialmente a (M)Other abjeta, e mais especificamente a herança africana e indígena da população brasileira mestiça.

Como afirma Zé Celso:

Depois do “Rei da Vela”, descobrimos que o Teatro Brasileiro era pré-Anchieta, era Antropófago e Africano, sobretudo. O teatro, então começou a falar pelo deus Ritmo, deus Música, deus Dança, fora do quadrinho do palquinho italiano, no chão, na Terra, no Terreiro eletrônico (CORRÊA, 2006c: 18)

Desde os anos 1960, a companhia já começa a romper com o realismo, adotando um estilo teatral mais rítmico, libidinoso e visceral, recorrendo ao substrato carnavalesco da cultura brasileira e, a partir dos anos 1980, às manifestações ritualísticas do Candomblé, a religião afro-brasileira, que é:

[...] uma acumulação e transposição de vários tipos de conhecimento [...] A filosofia encarnada é lida dentro dos comportamentos performativos dos fiéis e revela um entendimento cultural de um mundo supra-humano e interativo dentro da performance do ritual [...] nessas religiões, mais do que o canto, a percussão e a dança estão presentes. Essas práticas sagradas guardaram o conhecimento incorporado no decorrer dos séculos (Tradução nossa) (DANIEL, 2005, p.93)

É esta filosofia encarnada, esta poética sagrada nas margens do discurso hegemônico elitista do Brasil, a voz calada, porém toda-difusa, da (M)Other brasileira subalterna abjeta, que rege o Teat(r)o Oficina. Os Sertões se caracteriza por um desejo de unir-se em fusão incestuosa

com essa (M)Other, o Pré-Homem, que está presente no decorrer da montagem, implícita na própria qualidade rítmica do texto performático. Ao recorrer à cadência da religiosidade ritualística afro-brasileira e a manifestações culturais derivadas da herança multiétnica do Brasil como o samba, a capoeira, o maracatu e o frevo o Teat(r)o Oficina reescreve o passado neocolonial conflituoso do Brasil, imbuindo os grafemas teatrais animistas do espetáculo com o rastro de um gozo subversivo que transcende a lógica do logos.

Esse enfoque no uso poético do nível rítmico da linguagem que ultrapassa o simbólico falogocêntrico é também cada vez mais presente na escritura de Lacan a partir dos anos 1960, permeando suas meditações sobre o gozo e o acesso que o sujeito tem ao real. É também uma linha de indagação ampliada consideravelmente pela teórica pós-lacaniana Julia Kristeva, através de seu conceito do nível embodied e maternalmente conotado da linguagem – o semiótico.

Esses autores fornecer-me-ão a base teórica com a qual posso articular dois personagens suplementares do mitograma de Narciso, quase sempre esquecidos nas reapropriações conceituais do conto de Ovídio: Lírio e Céfiso, as águas maternas-fálicas que engendraram Narciso e enquadram sua imagem especular. Assim, traçarei paralelos entre o Pré-Homem do Oficina e a (M)Other aquosa de Ovídio, que seduz Narciso com a fantasia de união incestuosa, enquanto ele olha fixamente para seu reflexo conjugado com as águas que lhe deram vida.

2.2.1. O gozo e o real

O Narciso/Édipo da fase preliminar da teoria lacaniana – o Homem – é barrado do prazer destrutivo devorador nas margens da Lei e da linguagem pela metáfora paterna castradora. Porém, há uma mudança radical deste conceito a partir dos anos 1960, quando Lacan começa a analisar as variadas formas pelas quais o gozo é barrado, investigando o surgimento do sintoma a partir destes outros paradigmas que ultrapassam a castração e o gozo fálico.³⁶ Vou me deter em três articulações textuais do gozo – desta mistura destrutiva de prazer com desprazer – desenvolvidas neste período por Lacan, que poderiam apontar de volta para o Mitograma de Narciso (Ctônico), revelando de relance um reflexo das águas ancestrais que seduzem o herói suicida de Ovídio.

³⁶ Vide GERBASE, Jairo, **Os Paradigmas da Psicanálise**. Salvador, Associação Científica Campo Psicanalítico, 2008.

No Seminário de 1959-1960, intitulado *A Ética da Psicanálise*, Lacan analisa a Coisa freudiana, ou das Ding. Ele diferencia entre a maneira pela qual Freud emprega duas palavras alemãs distintas: Sache, que “[...] é justamente a coisa, produto da indústria humana enquanto governada pela linguagem” (LACAN, 1991, p.61) e Ding, que é “[...] o Outro absoluto do sujeito, que se trata de reencontrar. Reencontramo-lo no máximo como saudade. Não é ele que reencontramos, mas suas coordenadas de prazer” (Ibid., p.69). Das Ding é a ausência incognoscível do mito da unicidade mãe-criança que assombra o sujeito – é a falta inerente a todo objeto, a falta da Outra, da (M)Other, da mãe como objeto tabu do incesto, que alimenta o desejo (Ibid., p.87). É o resto do gozo proibido do corpo materno.

Esse é um conceito fundamental, que nos obriga a reconsiderar as maneiras pelas quais os personagens suplementares do Mitograma de Narciso (Ctônico) permeia a escritura de Lacan como rastro. Pois é aqui que conseguimos discernir de forma mais clara as ondulações aquosas de Liríope/Céfiso enquadrando e articulando o próprio Eu Ideal de Narciso como imagem especular fundida em união incestuosa com as águas ancestrais que o engendraram. De fato, como Lacan realça:

Mas então o homem também, enquanto imagem, é interessante devido ao oco deixado vazio pela imagem – por isso é que se vê na imagem, para além da captura da imagem, o vazio de Deus a ser descoberto. Essa é, talvez, a plenitude do homem, mas é também aí que Deus o deixa no vazio (Ibid., p.240).

Assim, há um não-todo dentro da matriz imaginária/simbólica, uma fissura que aponta para esta falta que é o barrado materno, a (M)Other, o Pré-Homem, a Outra total mítica que era antigamente uma extensão da onipotência do próprio sujeito. É esta ferida primal, este objeto incestuoso de todo desejo, este buraco negro simbólico que fundamentalmente desestabiliza a Lei falogocêntrica do Nome-do-Pai, e este vazio além da captura da imagem e do signo será equiparado com o rastro das águas primordiais de Liríope/Céfiso na nossa apreciação ctônica do mitograma de Narciso.

Posteriormente, no Seminário XX: Mais Ainda, ao deparar com a impossibilidade da relação sexual, Lacan é também levado a postular duas formas de gozo: o fálico e o feminino. Para alguns sujeitos, o gozo é mediado pelo significante fálico, e articula-se através dos limites e regulamentos do simbólico. O gozo fálico é “[...] marcado, dominado, pela impossibilidade de estabelecer, como tal, em parte alguma do enunciável, esse único Um que nos interessa, o Um da relação sexual” (LACAN, 1985, p.15). Preso nas ordens imaginária e simbólica, o sujeito castrado – o Homem, Narciso/Édipo – não consegue possuir o Outro, que continua sendo uma

fantasia. Seu verdadeiro parceiro sexual é o objeto (a) - o pedaço do corpo, o cheiro, o gesto real que remete ao Outro e causa seu desejo e não o outro à sua frente.

Ao contrário, há outros sujeitos (frequentemente, mas não necessariamente, mulheres) que não sucumbem completamente à metáfora paterna e à castração. Esses indivíduos têm acesso a um Outro gozo – o gozo feminino, ou o gozo do Outro – equiparado neste momento, na escritura de Lacan, à experiência mística do Divino (Ibid., p.111). Isso leva Lacan a fazer a declaração polêmica que “a mulher é não-toda” (Ibid., 1985, p.140); já que muitas mulheres não estão completamente sob o domínio do falo, têm acesso a um gozo além da lógica do simbólico.

Esse Outro gozo além dos limites da castração e do desejo repetitivo do simbólico oferece-nos uma visão alternativa ctônica do fascínio de Narciso pelo seu próprio reflexo nas águas maternas/paternas. Em vez do desejo repetitivo e alienante do gozo fálico de Narciso/Édipo (o Homem), não seria o amor de Narciso por sua própria imagem dotado com o fervor ascético e o êxtase místico de um gozo que se abre ao infinito vazio além do simbólico?

Não seria possível que Narciso seja extasiado por uma erupção do real que faz com que ele transgrida, que o leva para a morte do self (em vez da “autoconservação” do narcisismo primário freudiano) e para uma fusão com aquilo que o pré-data – as águas férteis de sua ancestralidade divina? Não seria então seu trágico óbito o resultado de uma abstinência criativa, um ato sacrificial que leva a um hieros gamos; um casamento divino com o Pré-Homem, com a (M)Other primordial fálica? Não vislumbramos aqui um relance de nosso Narciso Ctônico, o Trans-Homem?

Em, *O Sinthoma*, Lacan aborda o assunto do gozo do Outro mais uma vez. Neste caso, ele enuncia que “[...] não há Outro do Outro, que nada se opõe ao simbólico, lugar do Outro como tal. Por conseguinte, tampouco há gozo do Outro [...] não é possível pela simples razão de que não existe” (LACAN, 2005, p.54).

Deste modo, o delírio do gozo feminino, esse contato com o Divino, esse relance da união mística entre Narciso Ctônico e as águas ancestrais, é julgado impossível para todo sujeito falante. Não obstante, apesar desta guinada, Lacan faz a seguinte declaração:

Imputam a Deus o que é o afazer do artista [...] O Outro do Outro real, isto é, impossível, é a ideia que temos do artifício, visto que ele é um fazer que nos escapa, isto é, que transborda em muito o gozo que podemos ter dele. Esse gozo bem fininho mesmo é o que chamamos de espírito (Ibid., p.62)

Assim, em vez do gozo feminino Divino, há um outro gozo ligado agora ao artifício, ao excesso subversivo do ato criativo que inunda a linguagem com espírito.³⁷

Consequentemente, as obras posteriores de Lacan revelam uma noção mais ampla da subjetividade do que sua empreitada estruturalista anterior, e podemos também rastrear aspectos de nossa reescrita ctônica do mitograma de Narciso (principalmente a figura de Liríope/Céfiso) em alguns dos paradigmas que regem o gozo barrado. Porém, para realmente entender a pulsão fusional radical ligando Narciso ao seu objeto materno/paterno de desejo e o Trans-Homem ao Pré-Homem, é preciso deixar de lado o gozo impossível lacaniano e recorrer à escritura de Julia Kristeva, para analisar seus conceitos interrelacionados do chora, do semiótico, e da mãe abjeta.

2.2.2. O chora e o semiótico

Julia Kristeva, que consta entre os pós-lacanianos mais influentes, fundiu a teoria psicanalítica com a filosofia, a crítica literária, a sociologia e o feminismo para radicalmente re-enquadrar a subjetividade, enfatizando a importância da relação materna pré-edipiana ao desenvolvimento psicossexual humano e o impacto material das pulsões dentro do processo sínico.

Um dos seus conceitos mais inovadores é a noção do semiótico (le sémiotique, que não deve ser confundida com a semiótica saussuriana ou peirciana, nem com o campo relacionado da semiose). O semiótico kristeviano é interrelacionado 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).

Kristeva liga a simbiose mãe/criança à noção platônica do chora; um “[...] receptáculo, indescritível, improvável, híbrido, anterior à nomeação, ao Um, ao pai, e por consequência, conotado de forma materna de tal modo que ‘nem merece o posto de sílaba’” (Tradução nossa) (Ibid., p.132).

Em Timaeus, de Platão, o chora é um espaço liminar entre a existência e a não-existência, na qual a forma foi desde sempre latente. Para Kristeva, é o espaço liminar entre a fusão indizível do gozo e a consciência simbólica (do ego e do objeto); é uma esfera instintiva,

³⁷ Voltaremos a esta noção do gozo criativo, do potencial transformativo de Narciso Cônico como poeta, em breve, quando abordarmos a noção do semiótico de Kristeva.

maternalmente orientada, um rastro que ao mesmo tempo é articulado e preciso, organizado pelo funcionamento das pulsões (apropriação/rejeição; oralidade/analidade; amor/ódio; vida/morte) enquanto anterior à significação e, portanto, à semântica (Ibid., p.136). Deste modo, Kristeva postula uma ordem pré-linguística e materna da linguagem, anterior ao Estúdio do Espelho de Lacan e à ordem do imaginário, que efetivamente prepara o terreno para o paternalmente orientado simbólico.

Há uma ressonância aqui, um eco, entre o chora como receptáculo materno e uterino da existência/não-existência e o poço que engoda o olhar de Narciso Cônico e enquadra seu Eu Ideal imaginário, fundindo a fantasia com as águas fecundas de sua (não) origem ancestral. Em vez de uma fábula acauteladora do autoerotismo mortífero, é possível daqui em diante reler o mito de Ovídio e reinterpretá-lo como lenda conduzida pelo desejo incestuoso de Narciso de romper com os tabus da Lei e da linguagem e voltar a um abraço pré-linguístico com aquilo que é essencialmente barrado pelo simbólico: o Pré-Homem, a (M)Other.

Pois, enquanto diacrônico em termos desenvolvimentistas, o semiótico mantém uma dialética sincrônica com a ordem simbólica no decorrer da vida do sujeito, constantemente sustentando a significação como ritmo, prosódia e entonação. O semiótico penetra todos os níveis da topografia psíquica, inclusive o inconsciente.

Segundo Kristeva (1992, p.204), “[...] o inconsciente não é estruturado como linguagem mas como todas as impressões do Outro, inclusive as que são mais arcaicas, “semióticas”, é constituído pelas autosensualidades pré-linguísticas que a experiência narcisista ou amorosa restituem em mim” (Tradução nossa). Assim, a musicalidade sensual da fusão arcaica mãe/criança, esse rastro encarnado que sustenta e é posteriormente estruturado pelo narcisismo primário e, em seguida, pela linguagem, influencia todas as esferas do funcionamento psíquico.

E é através da linguagem poética que se pode deslocar a cadeia significante, promovendo uma flutuação entre o senso e o contrasenso, a linguagem e o ritmo, a significação e a pulsão, rompendo o fluxo tranquilo do simbólico, ao recorrer ao semiótico encarnado subjacente. Assim, segundo Kristeva (1980, p.136):

A linguagem como função simbólica constitui-se através da repressão das pulsões e da relação contínua com a mãe. Ao contrário, o sujeito deslocado e questionável da linguagem poética (para o qual a palavra nunca é unicamente signo) mantém-se através da reativação desse elemento materno, instintivo e reprimido. Se for verdade que a proibição do incesto constitui, ao mesmo tempo, a linguagem como código comunicativo e a mulher como objeto de troca para que uma sociedade se

estabeleça, a linguagem poética seria, para seu questionável sujeito-em-processo, equivalente ao incesto: é dentro da economia da própria significação que o questionável sujeito-em-processo apropria-se deste território arcaico, instintivo e maternal; desse modo, simultaneamente impede que a palavra torne-se mero signo e que a mãe seja – como qualquer outro objeto – proibida (Tradução nossa).

Assim como o Trans-Homem do Oficina, que quer unir-se novamente com o Pré-Homem, e assim como Narciso Ctônico, que almeja transcender as divisivas ordens imaginária e simbólica pela morte, para fundir-se mais uma vez com as águas maternas/paternas de Liríope/Céfiso que enquadram a fantasia que o separa do seu Ser, o artista, como questionável sujeito-em-processo, também anseia retornar ao abraço incestuoso da (M)Other e ao gozo pulsional, transcendendo a castração através da poesia.

2.3.3. A mãe fálica e a abjeção

Na escritura de Kristeva, a mãe do semiótico é a mãe fálica; a representação imaginária da figura materna onipotente pré-edipiana que, sendo completa, nada lhe falta e é, portanto, detentora do falo. É esta Outra arcaica, (a (M)Other), que primeiro regula o que entra e sai do corpo da criança, satisfazendo-a e frustrando-a, provocando amor e ódio, guiando os processos primário e secundário que depois sustentarão a linguagem simbólica. E a empreitada poética caracteriza-se por um retorno à (M)Other, em detrimento do Pai edipiano castrador. Como Kristeva (*Ibid.*, p.191) deixa claro:

A mãe fálica possui nossos imaginários porque controla a família, e o imaginário é familiar. Antigamente os alternativos pareciam fixos: ou o Nome-do-Pai transcendendo a família com um significante que, de fato, reproduz seus dramas; ou a Mãe fálica que nos reúne na oralidade e na analidade, no prazer da fusão e da rejeição [...] você deixa que essa Mãe Fálica entre na sua linguagem onde ela permite que você mate o significado mestre – mas também reconstitui aquela repressão decisiva e tenaz que prende-o nos véus do “mistério genital” (Nerval, Nietzsche, Artaud) [...] Nenhuma linguagem canta sem antes enfrentar-se com a Mãe Fálica [...] deve engolí-la, comê-la, dissolvê-la, erguê-la como margem do processo onde “eu” perco-me em “ela” – “a outra”, “a mãe”. Quem é capaz disso? “Eu apenas sou nutrido pela grande mãe”, escreve Lao Tzu. No passado, isso chamava-se de “o sagrado”. De qualquer forma, dentro da experiência da miragem materna fálica, dentro deste incesto consumado, a sexualidade não tem mais o mesmo apelo gratificante de um retorno à terra prometida. Conheça a mãe, primeiro tome seu lugar, investigue seu gozo de forma meticolosa e depois, sem soltá-la, ultrapasse-a. A linguagem que testemunha este percurso é iridescente com uma sexualidade da qual não “se fala”; transforma-a em ritmo – é o ritmo [...] O incesto do filho é um encontro com a outra, com a primeira outra, a mãe [...] O gozo do poeta, que faz com que ele surja da descorporealização esquizofrênica, é o gozo da mãe (Tradução nossa).

Assim, através da incorporação oral antropofágica da (M)Other, que é devorada e regurgitada como ritmo, como musicalidade, o Nome-do-Pai é subvertido e a linguagem é revigorada com

o semiótico reprimido. Essa fusão com a (M)Other, que antigamente era consagrada como ritual, é agora a cena do poeta-artista.

A proibição do corpo materno (como defesa contra o autoerotismo e tabu do incesto) é a base do simbólico. Deste modo, o materno torna-se abjeto, para que a criança torne-se sujeito (KRISTEVA, 1982, p.14). O abjeto é tudo que ameaça a identidade do sujeito castrado. Segundo Kristeva (Ibid., p.1):

A abjeção é assomada por uma revolta violenta e escura do ser, dirigida contra uma ameaça que parece emanar de um exorbitante exterior ou interior, ejetado além do escopo do possível, do tolerável, do pensável [...] o que é abjeto [...] o objeto jogado fora é excluído radicalmente e me arrasta até o lugar onde o significado desmorona. Um certo “ego” que fundiu com seu mestre, um superego, o arremessou categoricamente. Jaz fora, além da série, e não parece concordar com as regras do jogo dessa última. Porém, de seu lugar de exílio, o abjeto não cessa de desafiar seu mestre (Tradução nossa).

Em termos desenvolvimentistas, o abjeto relaciona-se à luta que o sujeito trava para se separar do corpo materno. A mãe é transformada em abjeção para facilitar a separação dela. Neste momento, a mãe não é inteiramente objeto, e a criança não é inteiramente sujeito. A abjeção é, então, um tipo de crise narcisista (Ibid., p.14). Kristeva liga essa separação primordial ao nascimento, em vez da castração, assim rompendo com a ortodoxia freudiana ao postular o trauma do parto como a separação arcaica que possibilita toda significação binária futura.

Segundo Kristeva (Ibid., p.10):

A abjeção preserva o que existiu no arcaísmo da relação pré-objetal, na violência imemorial pela qual um corpo foi separado de outro corpo para ser – mantendo viva a noite na qual o contorno da coisa significada desaparece e somente existe o afeto imponderável.

A abjeção é portanto a rejeição do gozo excessivo do corpo materno, da “heterogeneidade” que precede o nascimento e forma a base recalcada de toda significação. É o senso vertiginoso de atordoamento e desconforto provocado pela morte-como-fusão, que está sempre presente nas margens da Lei e da linguagem, que é tornado abjeta e recalcada ao entrar nas ordens imaginária e simbólica através do narcisismo primário e, mais tarde, da castração (Ibid., p.10).

Assim, chegamos a um paradoxo, pois quando Narciso olha para o seu reflexo no poço, ele vê a fantasia de sua própria imagem fundida com as divindades aquáticas que o engendraram, com Liríope/Céfiso como manifestação da Mãe Fálica, da (M)Other, a figura materna primordial e bissexual. O anelo de Narciso Cônico pela sua imagem é portanto um anseio

pela fusão real com o materno arcaico e abjeto que ele somente encontra de novo na morte. Narciso arde nas chamas de um gozo incestuoso que o despoja de sua subjetividade alienada e castrada, concedendo-lhe a imortalidade como extensão do ciclo da natureza e das pulsões escuras e ctônicas da Mãe Terra.

De fato, **o Narciso do mito antigo foge do narcisismo primário freudiano**. Ele recusa ser separado da fantasia da fusão entre seu Eu Ideal e a miragem da Mãe Fálica abjeta. Ele rejeita a castração, representada no mito pela superfície enganosa da água que, como uma lâmina, ameaça cortar seu acesso ao gozo proibido, barrando-o da fantasia da união incestuosa que tremeluz à sua frente. Ele escolhe, então, unir-se com as águas maternas/paternas através da morte e do renascimento no mundo natural.

2.3. ECO-LOCALIZANDO A DIFERÊNCIA: A TEORIA DESCONSTRUCIONISTA

2.3.1. Eco

Esta radical pulsão fusional também permite que se repense a relação entre Narciso e seu alter ego feminino, Eco. Em vez de serem dois personagens dialeticamente opostos, é justamente o jogo subversivo da diferença de Eco que fornecerá ao nosso Narciso Ctônico – o Trans-Homem do Oficina – as ferramentas para imbuir seu discurso artístico com o semiótico contra-hegemônico e pulsional da (M)Other – o Pré-Homem³⁸. Vamos agora enfocar o trabalho de duas autoras desconstrucionistas – Gayatri Chakravorty Spivak e Polona Petek – para melhor entender o jogo sedicioso de diferença e diferimento de Eco.

Em 1993, Spivak escreve “Eco”, artigo onde realiza uma desconstrução feminista das narrativas freudianas e pós-freudianas baseadas no mito de Narciso, apresentando Eco como uma instância ética que desafia a ênfase tradicional colocada na autofixação de Narciso. Eco é fundamentalmente importante para Spivak já que, ao contrário de Narciso, que, a seu ver, parece fundamentalmente alienado pelo jogo de presença e ausência inerente num senso de self mediado pela linguagem falogocêntrica, “Eco em Ovídio é apresentada como o instrumento da possibilidade de uma verdade que não depende da intenção, uma recompensa desacoplada, de fato libertada, do recipiente” (Tradução nossa) (SPIVAK, 1996, p.183).

³⁸ Spivak já repreendeu a noção kristeviana do semiótico, devido à sua inserção dentro do enquadramento essencialmente falogocêntrico da teoria psicanalítica pós-freudiana (SPIVAK, 2006, p.202). Enquanto reconheço as maneiras problemáticas pelas quais Kristeva recorre ao tropo da fala durante sua elaboração teórica do semiótico - e o modo pelo qual ela aceita a primazia do falo e a castração como verdade universal - não obstante, sinto uma ressonância entre o semiótico, o conceito gramatológico da diferença e a noção de aphonie desenvolvida pela própria Spivak. É esta ressonância que guia e informa a escritura desta tese e minha própria apropriação antropofágica do semiótico kristeviano.

Ao longo do relato sobre a permuta entre Eco e Narciso, Eco comporta-se de acordo com seu castigo e repete o final de cada enunciação. Não obstante, no texto latino de Ovídio há uma instância de ambiguidade – que Ovídio edita e descarta. Assim, quando Narciso diz “*Quid... me fugis?*” (“por que você foge de mim?”), a repetição de Eco criaria uma discrepância entre a segunda pessoa do interrogativo (fugis) e o imperativo (fugi); Ovídio nega Eco, relatando sua fala em nome de Narciso: *quod dixit, verba recipet* – “ele recebe de volta as palavras que diz” (Ibid., p.183).

Spivak aproveita-se desta instância de diferença banida dentro da fala de Eco para sugerir a autoria subversiva implícita no diferenciamento e diferimento da linguagem como repetição. Eco não é completamente castrada por seu castigo divino – seus ecos desafiam a letargia auto-absorvida de Narciso, questionando por que eles hão de ser eternamente separados pela linguagem que os fala.

Consequentemente, a Eco-como-diferença tem uma dimensão ética – a capacidade de “fugir” do circuito mortífero do desejo autoerótico como autoconhecimento. Há um “além” das correntes da fantasia e da linguagem, e este “além” poderia ser o jogo subversivo da diferença, que permite que o indizível seja enunciado dentro da cadeia significante do discurso do Outro.

Spivak sublinha a importância deste eco desconstrucionista no contexto da análise cultural, usufruindo do conceito de aphonie, desenvolvido pela autora argeliana Assia Djebar³⁹. A aphonie é a experiência tácita da mulher subalterna que não se pode significar através da fala falogocêntrica, e que portanto ecoa como rastro nas margens de seu discurso, como resto do inefável:

A-phonie, a meio caminho da cultura oral da mulher e da inscrição patriarcal, é uma imitação realizada com vontade do aviso-anseio de Eco que deve continuar a fracassar, uma vez que não se pode Ecoar com vontade [...] aphonie: não é uma escritura, nem um grafismo, nem tão pouco a voz não mediada, fonocêntrica, patriarcal e funcionalista da responsabilidade-em-vez-dos-direitos da mulher. Pode reivindicar um senso de identidade na dimensão impossível da retórica da Eco de Ovídio: *vox manet* (Tradução nossa) (Ibid., p.188).

Deste modo, imbuída com a diferença, a fala repetitiva de Eco, no contexto do pós-colonialismo, é uma tentativa de permear o discurso do Outro com aquilo que o transcende –

³⁹ Assia Djebar é o pseudônimo de Fatima-Zohra Imalayen (30 de junho de 1936), uma renomada autora, tradutora e cineasta argeliana feminista.

a voz sem fala da mulher subalterna; sua experiência indizível que é barrada primordialmente pelo Nome-do-Pai eurocêntrico.

Pois, como Spivak deixa claro, “[...] o subalterno ainda não pode falar como sujeito de um ato de fala” (Tradução nossa) (Ibid., p.188). A mulher subalterna é barrada de um discurso neocolonial patriarcal no qual ela é efetivamente redundante, mas ao mesmo tempo ela pode desintegrar esse discurso através da maneira pela qual ela o repete e o ressoa, pela própria diferença de sua voz, que não pode não reescrever o texto (neo) colonial.

Ao recorrer a Eco, estamos então redescobrindo uma postura ética além da descentralização do sujeito como produto do discurso do Outro realizada pela psicanálise. Como afirma Spivak (Ibid., p.188), “O Narciso é fixo, mas Eco pode disseminar-se” (Tradução nossa).

No seu livro *Eco e Narciso: Ecolocalizando o espectador na época da pesquisa de audiência* (2008), Polona Petek, uma crítica de cinema, também recorre à noção de Eco-como-diferença, fundindo esta abordagem desconstrucionista com elementos da psicanálise pós-freudiana para postular um *Narciso/Eco*, uma noção revisada do mitograma como enquadramento para a subjetividade e, portanto, para a recepção de obras artísticas. Segundo Petek (2008, p.2):

Não mais sustentável como modelo universal do sujeito/espectador, o *Narciso psicanalítico*, ou, mais precisamente, *Narciso/Édipo* pode ser corretamente apreciado agora como paradigma ontológico e epistemológico do sujeito falomórfico/espectador da modernidade. Eco, à sua vez, oferece uma ferramenta para reexaminar e criticar pontos negros conceituais e as propensões metafísicas da modernidade. Além disso, a ninfa, estremecendo-se no jogo de diferenciações e diferimentos, torna-se um modelo potente do espectador pós-moderno – o sujeito sem identidade pré-discursiva estável, que assume ativamente posições simbólicas diferentes em momentos diferentes (Tradução nossa).

Deste modo, em vez de justapor um *Narciso* falogocêntrico com uma *Eco* desconstrucionista, Petek promove uma fusão destes dois personagens mitológicos interligados para articular uma subjetividade pautada no diferenciamento e na disruptão, em vez de uma escravidão passiva regida pelo discurso castrador do simbólico. A desincorporação de Eco é relacionada ao *aphanis*, à dissolução do sujeito como formação simbólica devido ao efeito subversivo da pulsão da morte, e ao anseio do sujeito de perder-se e efetivamente “sumir” através do gozo excessivo (Ibid., p.118).

Consequentemente, Eco parece ser uma intermediária, uma fusão entre o Pré-Homem – a (M)Other como arquialteridade barrada – e o Trans-Homem – nosso *Narciso Ctônico* como sujeito-em-processo subversivo, manifestação do impulso poético incestuoso. Eco-como-

diferença ecolocaliza uma verdade encarnada que transcende a linguagem – ela rastreia as reverberações de um gozo que desde sempre penetra e desestabiliza o discurso falogocêntrico como Lei. Portanto, ao antropofagicamente imbuir o Mitograma de Narciso (Ctônico) com a diferença e os diferentes de Eco, circundamos o Pai castrador, transcendendo o significante fálico e vislumbrando o vazio essencial – e, consequentemente, a maleabilidade semântica latente e a ludicidade - no cerne de toda significação.

Enfim, vamos focar o último personagem suplementar de nossa rearticulação revisada do Mitograma de Narciso (Ctônico) – o próprio Narciso Ctônico – para analisar as maneiras pelas quais ele é espaçado e articulado dentro desta escritura pela noção do Trans-Homem do Teat(r)o Oficina.

2.4. O TRANS-HOMEM: NARCISO CTÔNICO

Em *Os Sertões*, o Trans-Homem representa o sujeito como artista, constantemente buscando imbuir seu discurso, sua escritura, com o gozo poético do Pré-Homem, representado no palco pelas manifestações culturais e sagradas das populações subalternas do Brasil. Ao rejeitar sua condição de Homem – o Narciso/Édipo da epistemologia ortodoxa psicanalítica, o sujeito barrado e castrado – o Trans-Homem redescobre-se como sujeito-em-processo ebulfante, libidinoso e subversivo capaz de reescrever a história, transcendendo as dificuldades do presente e transformando o futuro. Segundo Zé Celso:

Há células humanas que contagiam o organismo do país apodrecido aprontando-o para regeneração e crescimento. Neste espetáculo procuramos seguir o fio da história brazileira das lutas humanas por transformações trans-humanas. As sementes de Canudos agora, nesta crise, mais que nunca encontram terreno fértil, pegam, contagiam (...) teremos o poder de despontar como força de Canudos, como “convergência espontânea de todas as forças desvairadas presentes no desvairio dos sertões”, das favelas, dos rappers e dos trepêrs, dos que acreditam e produzem paz na guerra, na força motriz da cultura brazileira antropófaga, mesmo como Bodes orgulhosamente fora do Ibope (CORRÊA, 2006b: 11).

Desse modo, impregnado com a riqueza semiótica da maioria subalterna do Brasil, recorrendo ao fértil passado cultural e vibrante presente artístico do país, o Trans-Homem encara a arte como postura ética conquistada através da Luta. A Guerra de Canudos torna-se metáfora viva, articulando tanto a inovadora reescrita de *Os Sertões* realizada pelo Oficina, como sua visão utópica da revitalização cultural da vizinhança local. O espetáculo promove um retorno a uma (não) origem, desde sempre contemporânea, ligada intrinsecamente ao mundo natural e a uma visão animista do Brasil como Mãe Terra, que permeia tudo e todos. *Os Sertões* é assim uma homenagem ritualística ao ctônico:

Comemos até vomitar, o espetáculo, a representação, tantas vezes quanto for preciso, até a chegada à carne humana vegetal mineral animal anímica cósmica e cyber. Como o coração, tudo é terra, tudo é carne, como a terra é o céu e no profundo dela mora Onilê, o orixá do centro da terra. O teatro não se faz sem a TERRA. (CORRÊA, 2006a pág.10)

Portanto, Narciso Ctônico é o Trans-Homem que à sua vez é o jagunço, o militante dejeto, o revolucionário contracultural, passado, presente e futuro. Representa a escolha do poeta de circundar uma subjetividade castrada ao fundir-se mais uma vez com o semiótico, privilegiando as pulsões, o corpo, a musicalidade, o ritmo e o coletivo. Narciso Ctônico é a antítese do castrado Narciso/Édipo; é plural, politeísta e polivalente. Fundido com sua mãe/pai Liríope/Céfiso, atuando lado a lado com seu alter-ego, Eco, ele se reconhece como extensão da Outra proibida – da (M)Other - e isso é precisamente o autoconhecimento fatal previsto na profecia de Tirésias. Aliás, é a fonte da sabedoria do próprio Tirésias, figura bissexual e dejeto, conhedor dos gozos fálico e feminino.

Desta forma, o Narciso Ctônico serve como tropo para articular uma questionável subjetividade-em-processo, revelando as maneiras pelos quais o artista pode desconstruir o discurso hegemônico por meio do ato fatal da repetição transformativa e através da diferença e da articulação semiótica de sua escritura, imbuindo a significação com a riqueza encarnada e rítmica do materno barrado.

É assim que os membros do Teat(r)o Oficina unem-se no palco à (M)Other abjeta, permitindo que a terra brasileira os penetre; recuperam seu país, sua herança e sua (não) origem através de uma reescrita criativa. Eles reengendram-se através do semiótico rítmico e incestuoso de um teatro ritualístico e poético. Vamos passar agora para nossa reescrita historiográfica da evolução estética diacrônica do Teat(r)o Oficina, a partir desta ótica narcísica revisada.

3. (R) EVOLUÇÕES NARCÍSICAS: O TEAT(R)O OFICINA UZYNA UZONA, UMA REESCRITURA HISTORIográfICA

Mas o tempo linear é uma invenção do Ocidente. O tempo não é linear, é um maravilhoso emaranhado onde, a qualquer instante podem ser escolhidos pontos, e inventadas soluções sem começo nem fim... (CORRÊA, 2006 a, p.11).

Rastros... são o que me permeia após passar meses pesquisando os acervos do Centro Cultural São Paulo, Centro Cultural Itaú e do Arquivo Edgar Leuenroth, em Campinas. Antigos recortes de jornais, diários de bordo, dissertações de mestrado e autobiografias. Tantas escrituras, autores, discursos; cada um saturado de uma experiência vivida que me é desconhecida, alheia. Ecos de uma vida num país (o Brasil), numa cidade (São Paulo) e de uma época (os anos 1950 e 1960) que representam a pura alteridade para mim – uma vivência forasteira que, não obstante, provoca afetos, desperta devaneios e incita desejos... É deste rico material textual que começo a tecer minha própria fábula...

Imagino que, das escrituras polivalentes à minha frente, dos desvios e acasos de uma história cujo gozo vivido transcende toda significação, eu possa traçar meu próprio mito estrutural; o Mitograma do Narciso (Ctônico), um anjo da guarda, uma divindade padroeira guiando o Teat(r)o Oficina no decorrer das últimas cinco décadas.

Sendo assim, não há nenhuma pretensão de presença, continuidade ou verdade articulando a escritura que segue abaixo. Só existe o resíduo do meu encontro com o outro irredutível; a força libidinosa multifacetada e mutável que é o Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, refletido, distorcido e mediado pela documentação histórica primária e secundária. Vou considerar “história” daqui adiante como estória, como mito fundador, como ato criativo, e rastrear de forma lúdica o tecido amarrando esta escritura ao “passado” do Oficina e a um entendimento mais aprofundado do Mitograma de Narciso (Ctônico).

Assim, pode-se analisar o desenvolvimento estético do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona diacronicamente e detectar um enquadramento narcísico mutável articulando as obras do grupo. Enquanto seus primeiros espetáculos como companhia amadora (*Vento Forte Para Papagaio Subir*, de 1958; *A Engrenagem*, de 1960) apontam para a autoabsorção e introspecção do narcisismo primário de Freud; a fase seguinte (de *A vida Impressa em Dólar*

(1961) até Os Inimigos (1966)), caracterizada pelo aumento de competência técnica e pela aclamação da crítica, é mais indicativa de Narciso/Édipo, o sujeito castrado da linguagem, o qual é falado pelo discurso do Outro – que, neste caso, refere-se ao discurso neo-stalinista da esquerda radical, filtrado pelos códigos estéticos do “Realismo” stanislavskiano e, mais tarde, do Teatro Épico brechtiano.

Há uma mudança definitiva em 1967 com *O Rei da Vela*, que representa a entrada de um novo personagem mítico suplementar: Eco como o jogo dissonante da diferença. Nesse momento, o grupo passa a usufruir da linguagem do teatro para questionar o texto hegemônico neocolonial ao manifestar-se politicamente, tanto através da articulação de sua escritura cênica, como pelo conteúdo dramático do texto falado. A companhia começa a desenvolver um estilo teatral distintivamente brasileiro, recorrendo ao substrato carnavalesco da herança cultural do país para, subversivamente, ecoar a realidade sócio-política estagnante da vida sob a Ditadura Militar.

Essa fase prepara o caminho para o gozo destrutivo de *Na Selva das Cidades* (1969), que revela um novo aspecto ctônico do Mitograma de Narciso: um anseio incestuoso de fundir-se com o real que, no caso da companhia, manifesta-se como um desejo de consumir-se no gozo poético do ato criativo além dos confins do espaço teatral. A culminação deste impulso niilista será o Te-Ato – uma série de happenings que serve para alienar a companhia da cena teatral paulistana – seguida da desintegração gradual do Oficina e da prisão, tortura e a saída de Zé Celso do país, em 1974.

Como no mito de Narciso, sucede-se um período de morte – os anos subterrâneos em que Zé Celso mora em Portugal, Angola e Moçambique. Com o retorno de Zé Celso ao Brasil, os anos 1980 representam um longo período de repatriação e reagrupamento da companhia, enquanto o espaço cênico do Teat(r)o Oficina, projetado por Lina Bo Bardi⁴⁰, é lentamente reerguido. Assim como Narciso, que renasce como um prolongamento do mundo natural, nos anos 1990 o Oficina ressurge como terreiro eletrônico, como extensão da riqueza semiótica da cultura popular do Brasil, amalgamando as diferentes experiências artísticas prévias da companhia (o teatro dramático, a Tropicália, o Te-Ato, a multimídia), num idioleto estético coerente.

⁴⁰ Lina Bo Bardi (1914-1992). Arquiteta modernista ítalo-brasileira, Bo Bardi foi responsável pelo projeto do novo Oficina, que foi tombado pelo Condephaat em 1982 e venceu a Bienal de Praga em 1999. Suas outras obras incluem o MASP e o SESC Pompéia, além de obras em Salvador, Bahia.

O processo ctônico de morte e renascimento chega ao ápice na virada do milênio com a montagem de *Os Sertões*, a obra prima da companhia – uma ode à Terra, ao Nordeste, à regeneração cultural, artística e política, à luta e à insurreição. A arte e a vida misturam-se e se fundem através de uma representação ritualística da gênese do povo brasileiro, da transubstanciação da figura do jagunço e da transformação de Canudos em uma filosofia encarnada, um caminho tântrico de autodescobrimento.

O Mitograma de Narciso (Ctônico) não somente articula o amadurecimento estético diacrônico do Teat(r)o Oficina; a trajetória inovadora da companhia também o rearticula, reinstando sua potência poética, devolvendo-lhe o peso de seu gozo trágico, junto com seu potencial catártico. Assim como o Oficina, Narciso passa de um jovem introspectivo para uma força regenerativa de mudança e (r)evolução. Vamos agora traçar esta jornada, este mito de sacrifício e renovação ctônica, voltando às “origens” do Oficina na cidade de Araraquara, interior de São Paulo, no final dos anos 1950.

3.1. NARCISISMO PRIMÁRIO: A FASE AMADORA

Gostaria de sugerir que a fase inicial da produção artística do Teatro Oficina (como a companhia foi chamada inicialmente, quando começou sua carreira de teatro amador em 1958) reflete uma luta entre um impulso narcísico auto-contido, comparável com o conceito freudiano de narcisismo primário delineado no capítulo anterior – que é perceptível nas primeiras obras autobiográficas dos membros do Oficina e em suas inclinações existencialistas – e um desejo crescente entre estes de romper com a privilegiada herança burguesa e adotar um novo “ideal de ego”: o de uma companhia de teatro profissional, socialmente relevante e politicamente engajada.

O Teatro Oficina foi fundado em 1958 por um grupo de estudantes da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, na capital paulista. A companhia tinha sua base em Araraquara, cidade do interior paulista, e contava com José Celso Martinez Corrêa, dentre outros⁴¹, que decidiram estrear no dia 28 de outubro do mesmo ano, mostrando duas peças diferentes, *Vento Forte para Papagaio Subir*, escrita por Zé Celso, e *A Ponte*, de Carlos Queiróz Telles.

Décio de Almeida Prado esteve presente na estreia desta nova companhia, e seus comentários sobre as duas montagens são esclarecedores:

[...] que dizer do espetáculo? Quase nada, em verdade. Tudo dependerá deles e do

⁴¹ Vide Anexo A para consultar a ficha técnica dos espetáculos do Oficina.

futuro. Quem é que, lendo Há Uma Gota de Sangue em Cada Poema poderia supor que Mário de Andrade chegaria até Malazarte e Macunaíma? [...] Em A Ponte, Carlos Queiróz Telles narra uma história de namoros ousados e abortos de mocinhas de família. É um Abílio sem sensacionalismo [...] um Abílio inteiramente a sério, animado ainda por um espírito cristão, fica bem sem sabor [...] Com Vento Forte, de José Celso Martinez Corrêa, acontece o oposto: tudo nela é símbolo. O nome – Bandeirantes – da cidadezinha é símbolo, o papagaio que o vento faz subir, e assim por diante [...] O programa do espetáculo revela-se fértil em comentários onde predominam as palavras da moda, o vocabulário do momento: projeto de vida, responsabilidade, alienação, existencialidade, etc. Mas de nada serve: o que não está na peça não adianta que esteja no pensamento do autor [...] (ALMEIDA PRADO apud Magaldi, S. e Vargas, M. T. 2000. p.301)

Apesar do tom exoneratório, a crítica de Almeida Prado é bastante denunciadora. Enquanto há um claro desejo entre os membros do Oficina de encontrar um autêntico instrumento de auto-expressão e encenar montagens que mostrem o universo interior do artista, o esforço melodramático de Queiróz-Telles e o texto alegórico de Zé Celso revelam uma certa ingenuidade, provindo de suas origens insulares e sua falta de contato, naquele momento, com a cena teatral paulistana.

Não obstante, as palavras-chave referidas no programa do espetáculo evidenciam uma abordagem intelectual à criação teatral, que iria manter a companhia na vanguarda inovadora do teatro brasileiro durante toda a década de 1960, impulsionando seus membros a adotar uma postura cada vez mais profissional e a criar alianças com os intelectuais e a classe estudantil. As referências a “alienação” e “existencialismo” apontam para uma visão de mundo introvertida, autoreflexiva e essencialmente narcisista, ao passo que “responsabilidade” e “projeto de vida”, apontam em direção ao crescimento da consciência social e política, que em breve viria a ser um componente integral do caráter da companhia.

No ano seguinte, 1959, a companhia monta A Incubadeira, de José Celso Martinez Corrêa, sobre um jovem adquirindo cada vez mais compreensão do seu próprio Eu. Mais uma vez, a sombra de Narciso fica nas entrelinhas do seu discurso sobre a obra:

A personagem do filho existe no autor enquanto se sente, como boa parte de sua geração, incubado, protegido, preservado de sua própria existência, de sua experiência de adulto [...] As aspirações domésticas, incestuosas, provincianas terão de ser rompidas sob a ameaça do malogro dos novos. Mostra a peça a tentativa de maturidade de um jovem. (MAGALDI E VARGAS 2000, p.302)

Enquanto, no nível semântico, o texto dramático de Zé Celso reflete seu desejo de romper com suas raízes burguesas e adotar uma postura mais socialmente engajada, o enquadramento existencialista de sua escritura ainda expõe seu contínuo fascínio narcisista com um Eu Ideal que assombra sua produção artística. O texto dramático é, essencialmente, um processo de

autodescobrimento, de autorevelação; um espelho que reflete as preocupações do jovem artista e seu mundo interior fragmentado. Narciso ainda aparece capturado pelo encanto de seu próprio olhar.

No entanto, esta tendência logo foi contestada por uma sucessão de fatos decisivos. Após A Incubadeira receber cinco prêmios no II Festival de Teatro Amador de Santos, os membros do Oficina tiveram a oportunidade de colaborar com uma promissora jovem companhia teatral que, com sucesso, esculpiu para si uma identidade única e essencialmente nacional: o Teatro de Arena⁴².

Nessa época, o Arena desenvolvia uma série de seminários práticos e teóricos que culminaram na fundação de um Laboratório de Interpretação, espelhado no americano Actor's Studio, porém adaptado à realidade social e única do Brasil (Ibid., p.291). Foi dentro deste contexto que o Teatro Oficina começou a trabalhar em parceria com o Arena, e esta aliança teve efeito duradouro. A dupla preocupação do Arena - inovação estética e compromisso social – norteará o desenvolvimento do Oficina durante a próxima década.

Uma onda de mudanças ocorreu no Oficina quando o grupo passou a colaborar com os membros do Arena, principalmente com Augusto Boal. Em 1960, os dois grupos apresentaram uma coprodução, *Fogo Frio*, escrita por Benedito Rui Barbosa. A peça, que trata dos problemas enfrentados pelos trabalhadores rurais, representou uma guinada abrupta na obra do Oficina, e um meio termo foi alcançado na próxima produção da companhia: *A Engrenagem*, de Jean Paul Sartre.

A montagem, que foi codirigida por Zé Celso e Augusto Boal, foi bem recebida, e parecia uma metáfora da crescente conscientização política do Oficina. Segundo Fernando Peixoto⁴³

⁴² O Teatro de Arena foi fundado em 1953 por José Renato, estudante da Escola de Arte Dramática de São Paulo e discípulo de Décio de Almeida Prado. No início, o Arena adotou um estilo semelhante ao renomado TBC, favorecendo a produção de montagens estrangeiras requintadas. Em 1956, José Renato passou a colaborar com Augusto Boal, que havia retornado recentemente de Nova Iorque, onde estudava Dramaturgia e Direção, e era fortemente influenciado pelo Actor's Studio, cuja base metodológica foi o trabalho desenvolvido por Stanislavski. A companhia também foi receptiva à participação de membros do Teatro Paulista de Estudantes, como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Viana Filho, e passou a tomar uma postura política mais aberta. Bombardeado por graves dificuldades financeiras, em 1958, o grupo decidiu colocar um fim às suas atividades com um último trabalho - apresentando o texto de Guarnieri *Eles não usam Black-tie*. Para surpresa do grupo, a montagem foi um enorme sucesso de bilheteria e junto à crítica, marcando um momento decisivo na história teatral brasileira, sendo uma das primeiras dramaturgias nacionais a lidar com problemas urbanos, usando uma linguagem direta e sociopoliticamente astuta.

⁴³ Fernando Amaral dos Guimarães Peixoto (Porto Alegre, 1937) é ator e diretor teatral, ligado ao Teatro Oficina. Integrou-se à companhia em 1963, com sua esposa Ítala Nandi, e participou como ator, codiretor e diretor até 1969, quando deixou o Oficina para colaborar com o Teatro de Arena, dentre outros. É autor de várias

(Dionysos, 1982, N.26, p.47):

O programa de A Engrenagem traz informações valiosas sobre o projeto do Oficina [...] O espetáculo é definido como “uma tomada de posição, uma declaração de princípios” [...] ele adquire novo significado diante de um fenômeno da maior importância que se verifica na América Latina, e por si só indica a possibilidade de destruição da engrenagem: a revolução de Cuba [...] Antes de ganharmos esta convicção quase todos nós fomos individualistas: no mundo mágico da ribalta, alguns iam em busca de uma compensação pessoal para as frustrações e a sufocação difusa que a rotina burguesa nos oferece; outros possuíam uma clara vocação artística e uma vontade inabalável de fazer carreira. Mas tudo isso era colocado em termos personalistas. Nós nos acreditávamos coisas muito especiais e talvez alguns acalentassem discretos sonhos narcisistas de genialidade. Nossos semblantes orgulhosos, ocultavam entretanto uma estúpida ignorância: não tínhamos noção do que se passava a um palmo do nosso nariz [...] No momento em que acordamos de nossos pesadelos individualistas, convencemo-nos inteiramente de nossa vinculação a um determinado contexto histórico-social [...] Uma evidência se nos faz presente: nossa realização pessoal integra-se na própria realização histórica do povo brasileiro [...] O Oficina sai da incubadeira. Descobre a engrenagem: envolve-se nela [grifo nosso].

Uma mudança definitiva aconteceu no Teatro Oficina: o “narcisismo primário” das primeiras montagens estava prestes a se fundir num segundo plano, já que a companhia, havendo adotado o “ideal do ego” do programa político do Arena, passou a executar a complexa tarefa de abraçar a linguagem técnica teatral, a fim de encontrar a sua própria voz criativa. A Engrenagem foi a última montagem amadora da companhia: os membros tinham decidido de uma vez por todas a abandonar a sua prévia vocação como advogados e mergulharam de cabeça no mundo do teatro profissional.

3.2. NARCISO/ÉDIPO: DOMINANDO A LINGUAGEM TEATRAL

O encontro entre o Teatro Oficina e o Arena ajudou os membros da companhia a romperem com suas aspirações provincianas isoladoras, lançando-os no mundo profissional do teatro brasileiro. No decorrer dos próximos sete anos, a companhia efetivamente aprendeu a dominar a linguagem teatral, estabelecendo-se como um dos grandes nomes da cena paulistana.

Depois de seguir obedientemente os passos estéticos e ideológicos das companhias de teatro mais influentes da época, o TBC⁴⁴ e o Arena, o Oficina passou a seguir as tendências

obras vinculadas às concepções brechtianas, tendo sido membro do comitê central do Partido Comunista do Brasil.

⁴⁴ O TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) foi fundado em 1948 pelo industrial italiano Franco Zampari, sendo um presente à cidade de São Paulo; o objetivo do TBC era oferecer à metrópole uma companhia de teatro profissional que competisse com as capitais teatrais internacionais como Londres, Paris e Nova Iorque. O TBC alterou radicalmente a forma como o teatro era concebido e experienciado em São Paulo. Ganhou mais destaque o realismo, a ênfase na companhia tomou lugar das grandes vedetes e o diretor veio a ser o centro das atenções

europeias, aperfeiçoando o realismo stanislavskiano e o distanciamento brechtiano. Ao representar zelosamente uma linguagem teatral e uma ideologia política importadas, a companhia parecia manifestar, naquele momento, um outro avatar freudiano/lacaniano do jovem herói de Ovídio: Narciso/Édipo, o sujeito castrado do discurso do Outro.

Segundo Décio de Almeida Prado (1996, p.112):

O Teatro Oficina [...] apresenta-se a princípio como um continuador do Teatro de Arena e do Teatro Brasileiro de Comédia. Do primeiro, junto ao qual se iniciara no profissionalismo, recebera a preocupação política, o desejo de exprimir o país e o momento histórico, a intenção de não isolar o palco do seu contexto social. Do segundo herdara, ainda que sem o admitir, o empenho estético, o cuidado com o lado material do espetáculo, a preferência pelo repertório estrangeiro e a abertura do elenco a elementos vindos de fora.

De fato, enquanto Zé Celso criticaria mais tarde a “aridez cafonamente aristocratizante do TBC” (MAGALDI E VARGAS, 2000, p.246), o Teatro Oficina, deparando-se com a mesma necessidade de se desenvolver profissionalmente e evoluir para uma linguagem teatral coesa, recorreu a textos estrangeiros e a grandes produções, ambos como uma fonte de inspiração e um meio de sobreviver financeiramente.

A primeira produção profissional da companhia foi a montagem do texto *A Vida Impressa em Dólar* (1961), de autoria de Clifford Odets. O espetáculo estreou em 16 de agosto de 1961 no espaço da companhia na Rua Jaceguai nº 520, que havia sido renovado recentemente. Após um longo período de captação de recursos, a companhia pôde contar com o talento do arquiteto Joaquim Guedes para reformar o edifício abandonado. O local foi equipado com mais de duzentos lugares e o palco foi substancialmente ampliado, criando uma combinação de arena com palco italiano, assim permitindo um contato mais direto com o público. Este uso inovador do espaço passou a ser uma marca registrada do Teatro Oficina, culminando no teatro-pista de Lina Bo Bardi e a interação entre atores e espectadores que caracteriza as montagens mais recentes do grupo.

Clifford Odets desempenhara um papel fundamental na fundação de The Actor's Studio e seu texto firmemente realista obrigou os atores do Oficina a ampliarem seu conhecimento da técnica stanislavskiana. O grupo já havia iniciado seus estudos sobre Stanislavski sob a

no processo criativo. Houve um claro viés eurocêntrico que emoldurou o repertório da companhia.

supervisão de Augusto Boal. De acordo com Zé Celso (CORRÊA, 1998, p.294):

(...) A influência do Boal foi muito importante sim. Isso muito com relação ao método Stanislavski, coisa que o Boal trouxe dos EUA, quando voltou de lá. E foi um avanço para nós, porque até então dominava muito toda aquela coisa do TBC, coisa dos diretores italianos; o cara chegando no palco e repetindo tudo o que o diretor mandava. O cara, inconsciente, feito boneco, na hora de representar. E o Boal trouxe para nós um método mais crítico e mais elaborado de representação. Uma maneira de analisar a dramaturgia que mostrava e desvendava o mecanismo da coisa. E com isso você ia conhecendo o mecanismo, você podia criar mais, improvisar, usar a imaginação.

O grupo naquele momento iniciou uma parceria de longa duração com Eugênio Kusnet⁴⁵, talvez o maior expoente dos ensinamentos de Stanislavski na história do teatro brasileiro, o que iria eventualmente resultar na famosa montagem da companhia, Pequenos Burgueses, em 1963.

Em geral, *A Vida Impressa em Dólar* foi considerado um sucesso, reconhecendo-se o talento de Zé Celso como um esperançoso jovem diretor. O espetáculo seguinte da companhia, o qual foi alinhado com os padrões do Arena, *José do Parto à Sepultura* (1961), de Augusto Boal, foi um fiasco comercial, e este fato veio influenciar os membros do Oficina a romper publicamente com a estética do Arena.

Em 1962, o Oficina voltou-se para outro dramaturgo americano de sucesso, Tennessee Williams, em sua próxima produção, *Um Bonde Chamado Desejo*. Embora dirigida por Augusto Boal, o texto de Williams representou uma clara refutação à abordagem teatral do Arena. O Oficina rejeitou o idealismo bem-intencionado, abraçando de vez grandiosos espetáculos. Luxuosas megaproduções passaram a ser uma marca distintiva no repertório da companhia-empresa.

As preocupações estéticas tomaram o centro do palco, e um domínio crescente da técnica teatral permitiu que a companhia representasse de forma mais eficaz a intersubjetividade complexa retratada pelos dramaturgos realistas americanos, assim desenvolvendo sua própria identidade estética como proponentes do método Stanislavskiano.

A próxima produção da companhia, *Todo Anjo é Terrível*, de Thomas Wolfe (1962), dirigida por Zé Celso, teve um estilo semelhante ao de *Um Bonde Chamado Desejo*. Apesar de ser bem recebido pela crítica, o espetáculo não se saiu bem, comercialmente. A companhia

⁴⁵Eugênio Kusnet (1898-1975) mais destacado ator de formação stanislavskiana no teatro brasileiro, trabalhou com o TBC, o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, onde ofereceu aulas práticas de interpretação pautadas na técnica de Stanislavski e trabalhou como ator em Pequenos Burgueses, de 1963, e *Os Inimigos*, de 1966.

precisava de um sucesso, o que aconteceria em sua próxima produção, uma comédia despretensiosa do dramaturgo russo Valentin Kataiev, *Quatro num Quarto* (1962), que permaneceu em cartaz durante nove meses e teve uma bilheteria esmagadora. O domínio exitoso da comédia-como-linguagem teatral foi seguido pelo primeiro sucesso da crítica: *Pequenos Burgueses* de Máximo Gorki, que estreou em 1963.

Pequenos Burgueses embasou-se pela profundidade da pesquisa do Oficina sobre o Realismo psicológico, desenhando paralelos entre o retrato do autor da burguesia russa na virada do século e a realidade da sociedade brasileira de classe média de 1962. O espetáculo não só representou o ápice da pesquisa da companhia sobre o Realismo stanislavskiano, como também marcou o retorno a uma abordagem socialmente mais engajada para a produção teatral.



Figura 3- *Pequenos Burgueses* (Foto - Arquivo Edgar Leuenroth)

A companhia havia desenvolvido e aperfeiçoado uma abordagem específica do fazer teatral, e agora falava eficientemente a linguagem do realismo socialmente-engajado. Seu esforço havia atualizado o teatro brasileiro, rompendo com o modelo do TBC e a dialética social do Arena, enquanto enfatizava o rigor técnico e a sutileza artística. Essa maestria técnica foi fruto de

uma ênfase crescente na arte do ator, enfocando a análise textual, o processo de laboratório e a implementação de ensaios rigorosos. Segundo Ítala Nandi⁴⁶:

É em Pequenos Burgueses que vivencio o primeiro processo de interpretação nos melhores moldes Stanislavskianos – análise de texto exaustiva, durante um mês mais ou menos, após muito laboratório [...] Mais importante nessa primeira etapa eram os subtextos, os superobjetivos dos personagens e o objetivo do espetáculo. Com a maior atenção percebíamos nascer em nós a vida dos seres que falariam por nossas bocas e nossos corpos. Fundamental era analisar as vontades e contravontades de cada fala, minuciosamente. Essenciais eram os laboratórios de memória emocional e de circunstâncias propostas (NANDI, 1989, p.31).

Em 1964, a companhia apresentou Andorra, de Max Frisch, outra produção aclamada que se destacou das montagens anteriores devido à sua aplicação ao Verfremdungseffekt brechtiano. Esta mudança de estética refletiu o estado de agitação geral na sociedade brasileira após o Golpe Militar e a subsequente Ditadura.

Embora Stanislavski não tenha sido abandonado totalmente, a mistura do Realismo e do Simbolismo inerentes ao texto de Frisch, juntamente com esta nova pesquisa cênica inspirada em Brecht, resultaram em que o Teatro Oficina começou a adotar uma abordagem distanciada, obrigando os membros da audiência a refletirem sobre o que estava sendo retratado no palco. Segundo Peixoto (em Dionysos, 1982, N.26, p.63):

Desde os primeiros dias de abril (depois do golpe de 64) uma série de questões nos atormentava: o que fazer? Como retomar e continuar o trabalho? Como responder aos novos acontecimentos, que se agravam dia a dia? Como protestar? Havia um texto em nosso repertório que não nos interessava particularmente: Andorra de Max Frisch [...] Relido, o texto revelou um sentido novo. Uma idéia central norteou a concepção e todo o trabalho de encenação: judeu é igual a qualquer bode expiatório. Todos nós éramos “bodes”. Um texto sobre perseguição e violência autoritária. Uma estrutura mais racionalizada, exigindo um novo tipo de trabalho [...] Um espetáculo quase em preto e branco, pesquisa e elaboração de uma linguagem cênica extremamente despojada e seca, sem que isso impeça a interrupção de um clima marcado pelo lirismo e de cenas de rigorosa emoção [...] Stanislavski presente nos ensaios, mas aprofundado por uma intuitiva dosagem de Brecht. Andorra atesta a maturidade da escrita cênica de José Celso. Um espetáculo que transforma a ambiguidade da alegoria numa exposição quase didática.

Embora o tema do texto de Frisch fosse essencialmente o antisemitismo, a montagem de Zé Celso foi um ataque contra todas as formas e modos de preconceito; um tema que seria um aspecto fundamental do trabalho da companhia, mais tarde, à medida que as apresentações iconoclastas do grupo continuaram a desafiar opiniões hegemônicas sobre identidade e as preconcebidas noções de harmonia estética e bom gosto.

⁴⁶ Ítala Maria Helena Pellizzari Nandi (Caxias do Sul RS 1942). Integrou-se ao Oficina em 1963, tornando-se figura importante da fase tropicalista, e, mais tarde, também atriz no cinema nacional. Saiu do Oficina em 1970, após haver atuado em várias das montagens principais da companhia.

Em 1965, Zé Celso e Renato Borghi⁴⁷ foram para a Alemanha, onde aprofundaram conhecimento da técnica brechtiana, estudando Direção na Berliner Ensembler. Os dois imergiram no mundo do Berliner, e desenvolveram (mais tarde) esta pesquisa no Brasil.

A adoção de uma abordagem teatral épica teve uma série de consequências para o florescimento da identidade estética da companhia. Primeiramente, houve uma mudança paradigmática em termos de representação – não era mais obrigatório fazer alusão ao indivíduo psicológico do teatro russo ou norte-americano, mas sim em alcançar o coletivo, as massas, tal como definia a teoria marxista. Os trabalhos de processo teatral apareciam sem disfarces e a dramaturgia agora servia mais como uma parábola política, em vez de uma distração divertida.

O estilo de atuar dos membros do grupo tornou-se mais objetivo e deliberado, e a utilização de um fundo naturalista foi substituída por uma variedade de signos cênicos, escolhidos cuidadosamente, para poder exprimir um comentário crítico sobre o assunto tratado. Um novo e radical sentido de identidade coletiva estava sendo alimentado, ao lado de uma incipiente abordagem desconstrucionista da práxis teatral.

A produção seguinte da companhia, *Os Inimigos*, de Gorki, estreou em 1966 e continuou na nova linha épica da companhia. No entanto, como Mendonça sucintamente coloca em sua revisão da peça, em 1966, na Folha da Tarde (SILVA, 2008), o espetáculo é "Nem Aristóteles, nem Brecht". Zé Celso ainda parecia estar numa fase de transição entre a antiga e confortável zona do Realismo e de suas novas tendências épicas, que ajudariam a sedimentar o caminho para o Teatro Oficina desenvolver a sua própria e única forma teatral autoreflexiva e engajada socialmente.

Talvez seja interessante assinalar aqui que, enquanto essas produções realistas e épicas variavam de estilo, eram interligadas ideologicamente por uma aderência cada vez mais coesa à agenda cultural do Comunismo Stalinista. Segundo Costa (1996, p.143):

Normalmente apresentado como uma série de experiências no âmbito Stanislavskiano filtrado pelo método do Actors Studio, o fato irrecusável era que, salvo por uma ou outra exceção, no essencial era constituído por autores consagrados entre (ou graças a) os Stalinistas. Não se deve esquecer que Gorki, um ex-menchevique, chegou a fazer parte do Comitê Central do PCUS durante o período mais negro da escalada de Stalin. E, assim como os métodos de direção Stanislavskianos foram transformados em modelo pelos Stalinistas (por oposição militante e tenaz a Brecht) a obra dramática de Gorki e seus descendentes (como

⁴⁷ Renato de Castro Borghi (Rio de Janeiro, RJ, 1937). Ator e autor. Um dos principais integrantes do Teatro Oficina durante os anos 1960, saiu da companhia em 1972.

Clifford Odets nos Estados Unidos) foi transformado em padrão a ser atingido (...) Com esta folha de serviços prestados à causa cultural Stalinista, o Teatro Oficina pareceu naquele ano de 1967 (em plena era de críticas à “revolução fracassada” de 1964) perfeitamente credenciado para encenar *O Rei da Vela*, peça escrita por Oswald de Andrade dos tempos de sua “conversão” à doutrina Stalinista.

Assim, em 1966, o Teatro Oficina foi cada vez mais ativo e fluente no discurso estético e ideológico da esquerda radical artística de São Paulo, havendo alcançado uma reputação formidável como uma das companhias de teatro mais inovadoras do Brasil. Não obstante, o não-conformismo cada vez mais aflorado da companhia, junto com a situação de ditadura política no país, levaria o Oficina a uma reviravolta artística, justamente a partir de *O rei da vela*, que quebraria com qualquer possível agenda stalinista anterior. Não mais satisfeitos com a mera adoção do discurso do Outro – fosse inovador ou radical – o grupo iria desenvolver uma nova maneira de devorar todas essas referências culturais diversas e regurgitá-las de forma completamente diferente, para ecoar e desafiar a realidade estagnante neocolonial do Brasil. O resultado seria *O Rei da Vela* no início da Tropicália.

3.3. ECOS SUBVERSIVOS: DE O REI DA VELA ATÉ GALILEU GALILEI

Até este momento, nossa reescrita historiográfica da trajetória do Teatro Oficina focalizou as maneiras pelas quais os avatares mutáveis de Narciso articulam e são articulados pelas montagens antigas da companhia. Agora, começando com *O Rei da Vela* e passando por *Roda Viva* e *Galileu Galilei*, analisaremos a próxima fase da produção artística do Oficina desde a perspectiva de um personagem suplementar do mitograma de Ovídio; Eco, como o jogo de diferença, como a transformação regurgitativa e repetitiva do discurso do Outro pela diferença e diferimento da escritura cênica. Os espetáculos da companhia desta época revelam o rastro de uma Eco Antropofágica, uma cabocla subversiva que canibaliza o discurso do Mestre, cuspindo-o de volta, declarando o indizível pela aphonie do substrato carnavalesco da cultura brasileira.

A chegada de Eco foi precedida por um período de morte e renascimento das cinzas do passado. No dia primeiro de junho de 1966, aconteceu uma tragédia: o Teatro Oficina foi consumido em chamas após um incêndio, provocado acidentalmente quando uma faxineira derrubou uma vela. Imediatamente a companhia começou a organizar formas de levantar fundos, e traçou um impressionante, senão utópico projeto de renovação urbana, que iria incluir muitos dos atuais elementos do esperado Teatro Estádio e a Multiversidade, como o desenvolvimento de um centro cultural nos arredores do teatro e uma escola de teatro para a comunidade vizinha (SILVA, 2008, p.46).

O grupo organizou um festival no Teatro Cacilda Becker exibindo seus espetáculos mais aclamados (A Vida Impressa em Dólar, Pequenos Burgueses e Andorra). O dinheiro arrecadado foi investido em uma reconstrução. De acordo com Edson Jorge Elito (1999):

Para reconstruir o teatro, em 1967, os arquitetos Flávio Império, também cenógrafo de inúmeras montagens do Oficina e Rodrigo Lefévre, projetaram uma grande arquibancada de concreto com acessos laterais em meio nível e um palco italiano com um círculo central com mecanismo giratório, que compunham a nova configuração do teatro, e a fachada lembrando um bunker de resistência cultural ao regime militar vigente.

Este novo espaço teatral daria início a um dos momentos mais importantes na história do Teatro Oficina e da cultura brasileira em geral; um espetáculo teatral que marcasse uma mudança paradigmática na forma pela qual toda uma geração se relacionava com seu senso de

identidade nacional e potencial criativo: O Rei da Vela.



Figura 4 - O Rei da Vela (Foto - Arquivo Edgar Leuenroth)

Em 1967, o Teatro Oficina estreou sua produção O Rei da Vela, texto de Oswald de Andrade. Foi chamado de "apogeu" do repertório do grupo, representando, na época, o definitivo "aqui e agora do teatro nacional" (ALMEIDA PRADO, 2008, p.113). O espetáculo aconteceu num momento de crise dentro da companhia. Os jovens artistas

estavam insatisfeitos com seu repertório, e sentiam que o trabalho que eles produziam não lidava de forma suficientemente eficaz com a realidade da vida oressora no Brasil durante o regime militar. Eles estavam à procura de um novo e revolucionário meio de expressão que pudesse romper com tudo o que havia sido feito antes. Segundo Borghi (em JORNAL DA BAHIA, 29/05/1971, p.14):

Durante “Burgueses” foi surgindo no grupo uma necessidade violenta de falar através de um texto brasileiro e de uma linguagem desesperadamente brasileira, todo esse processo crítico que visa uma determinada classe. Mas já colocada pela intoxicação ou pelo vômito. Entramos num processo de devorar antropofágicamente o Brasil e vomitá-lo sobre as platéias. Encontramos em Oswald de Andrade o Gênio e a loucura que serviam a esses nossos propósitos. Oswald vivia a nossa carne, o nosso mau cheiro, a nossa sordidez e a nossa Grandeza.

O grupo fez um curso de "Interpretação Crítica", com Luís Carlos Maciel, e passou a desenvolver improvisações grotescas de personagens ligados ao seu próprio status social, tipo

psicológico e expressão física. (SILVA, 2008, p.47). O pot-pourri destas diferentes figuras que surgiram pavimentou o caminho para a futura montagem de *O Rei da Vela*. A pesquisa do grupo desafiou sua velha abordagem psicológica para o desenvolvimento do personagem, pois agora eles iniciavam pela composição física, em vez de começar pela memória afetiva; seu enfoque agora foi a articulação do grafema teatral, em vez do conteúdo semântico da fala dramática. De acordo com Nandi (1989, p.70):

Zé Celso havia ido fundo no Realismo de Stanislavski, num processo de trabalho que culminava na montagem de *Pequenos Burgueses*, de Gorki (...) Mas estávamos interessados agora nas teorias de Brecht, especialmente na sua idéia de Gestus Social. Os resultados do tal laboratório foram surpreendentes e muito instigantes. A pesquisa com os atores revelou a presença do V-Effekt Brechtiano nos efeitos de representação que faziam parte da própria tradição do teatro popular brasileiro, em suas diferentes manifestações. Não era preciso copiar Brecht, como alguns fizeram; era possível desenvolver uma linguagem própria, original e genuína.

A única coisa que faltava naquele momento era um texto para orientar o processo e um quadro dramatúrgico que se adequasse ao material que era produzido. Luís Carlos Maciel emprestou uma cópia do texto de Oswald de Andrade ao grupo. Após a leitura da peça em conjunto e voz alta, a companhia sentiu que a visão antropofágica de Andrade sobre a sociedade brasileira poderia servir como uma base sobre a qual seria desenvolvido o caminho estético que eles estavam timidamente trilhando. Segundo Peixoto (em Dionysos, 1982, N.26, p.72):

O *Rei da Vela* foi uma desenfreada descoberta crítica do Brasil. Uma implacável e impiedosa revisão de valores que começava agredindo a nós mesmos, numa etapa de um vertiginoso processo de libertação de preconceitos e formação cultural colonizada. E terminava agredindo o público, inclusive a chamada elite intelectual e política, porque devolvia uma imagem crítica constituída basicamente por deboche e irreverência, não poupando mitos e estereótipos, investindo com fúria avassaladora contra códigos sacralizados de comportamento [...] O *Rei da Vela* foi uma forma de realizar uma espécie de radiografia do país, revelando sua podridão, seu tecido interno canceroso e assim mesmo resistente, porque se renovava em nossa passividade e em nosso ingênuo conformismo. Transformou-se assim numa bandeira radical, num manifesto político-cultural explosivo e criativo [...] José Celso, finalmente, fiel a si mesmo, alcançou um nível de escrita cênica surpreendente e fascinante. Vomitou seu passado e sua poética pessoal. O elenco lançou-se num ímpeto estimulante, na elaboração de uma nova postura de interpretação, incorporando até mesmo sem provincialismo, conseguindo sonhar o aprendizado das sugestões de Brecht a algumas das mais espontâneas e trepidantes manifestações de teatro popular brasileiro. Misturando circo e teatro de revista, ópera e teatro crítico, rigor gestual e avacalhação, ritual e pornografia, protesto e festa. Um ato de ruptura com o passado. Um marco no teatro nacional.

Um novo princípio guiava agora o trabalho do grupo; a tensão entre as tendências narcisistas iniciais do grupo e seu flerte socialista bem-intencionado havia cedido ao jogo anárquico da diferença de Eco, dentro do contexto da panela de pressão da Ditadura Militar. Após um longo período dominando a profissão, a companhia havia amadurecido teatralmente e estava

preparada para desafiar o Nome-do-Pai sócio-político-estético, ao deixar reverberar sua própria voz artística iconoclasta.

A companhia permitia que as contradições duras do sistema neocolonial brasileiro ecoassem pela montagem, representando de forma anárquica as injustiças grosseiras da vida cotidiana, pela condensação cômica das incongruências sócio-econômicas que separavam a realidade brasileira dos modelos europeus importados de “ordem e progresso”.

Ao repetir o distanciamento brechtiano com uma diferença, filtrando-o pela aphonie da cultura brasileira popular e abraçando tudo que foi considerado abjeto e artisticamente inferior pela minoria da elite do país, o Oficina conseguiu ecolocalizar a hipocrisia intrínseca apodrecendo feito um tumor no âmago da sociedade brasileira.

Bernard Dort, um crítico francês que assistiu ao espetáculo quando foi apresentado na Europa em 1968, também reconheceu o aspecto revolucionário deste jogo ácido e cômico de diferença:

É impossível não pensar na Ópera dos Três Vinténs [...] Mas talvez Brecht e Weill tenham ficado um pouco tímidos, um pouco prisioneiros do nosso bom gosto e da nossa tradição ocidental. O Teatro Oficina foi mais longe: até à careta e à obscenidade. Esta comédia-farsa de um Brasil em transe é também uma maneira de terminar com a estéril imitação do teatro ocidental, de fazer tabula rasa. Estamos aqui diante não de uma tranquila tentativa de fundar um teatro folclórico e nacional [...] mas de um apelo raivoso e desesperado por um outro teatro: um teatro de insurreição (DORT apud NANDI, 1989, p. 115).

O espetáculo celebrava e lamentava a condição do Brasil como uma nação colonizada e mestiça, e iniciou um esforço por parte da companhia para ecoar a essência do povo brasileiro no palco, em todas as suas gloriosas contradições. O Rei da Vela foi um momento de definição para o movimento que seria conhecido como Tropicália⁴⁸, inspirando uma geração de artistas. O Teatro Oficina iria além do domínio da técnica: eles estavam na vanguarda do movimento brasileiro de contracultura, um marco para a inovação artística da época. Zé Celso havia se revelado um diretor de grande talento e visão, e chamaria ainda mais atenção para si mesmo e atrairia a ira das autoridades em sua próxima produção, Roda Viva, de 1968.

⁴⁸ O Tropicalismo foi um movimento de contracultura que radicalmente mudou a face da cultura e da música popular brasileira, entre 1967 e 1968. Conduzido por um grande coletivo de artistas, cujos destaques incluem Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Os Mutantes e o maestro Rogério Duprat, o grupo baiano e seus colaboradores procuraram democratizar a linguagem da MPB, incorporando o rock e a psicodelia. Ao unir o pop e o experimentalismo estético, o grupo impulsionou a modernização da cultura nacional como um todo, face à repressão do governo militar da época. Sua postura libertária e assimilação de elementos da cultura hippie provocaram a ira das autoridades, e o fim do movimento começou com a prisão de Caetano e Gil, em dezembro de 1968.

Roda Viva foi o primeiro texto teatral escrito por Chico Buarque de Holanda⁴⁹. O texto foi dirigido por Zé Celso, no Rio, com um elenco distinto de atores separados do núcleo do Teatro Oficina. O espetáculo tratava sobre as armadilhas da fama, a cultura de massa, bem como o lado nefasto da indústria musical.

Zé Celso passou a desenvolver muitas das cenas utilizando uma série de elementos audiovisuais, afirmando na época que “Não acredito hoje em separação de gêneros de arte – teatro aqui, cinema lá, etc. Hoje tudo se mistura numa única linguagem impura e mista de comunicação, em que vale tudo” (MAGALDI e VARGAS, 2000, p.323). Este uso da multimídia será uma característica marcante dos trabalhos do Oficina a partir dos anos 1990, quando projetar imagens e filmes ao vivo tornar-se-ia uma parte inerente dos espetáculos da companhia.

Roda Viva exibiu um coral de doze jovens atores, graduados recentemente pelo Conservatório do Rio de Janeiro. Relativamente inexperientes, eles foram trazidos para injetar no espetáculo uma dose de vitalidade, frescor, e novas energias. O grupo passaria a colaborar com o Teatro Oficina, em São Paulo, e foi apelidado "Ralé"⁵⁰.

Desta forma, a natureza difusa de Eco, pela ausência de uma individualidade clara e bem-definida, e sua condição como extensão do outro, começa a impregnar a ideologia artística de Zé Celso. Não mais colaborando naquele momento com um elenco exclusivo de artistas tecnicamente seguros – os Narciso/Édipos da cena teatral paulistana - Zé Celso permitia que seu trabalho fosse penetrado e permeado pelos representantes da própria camada social com a qual seus espetáculos dialogavam. Seus princípios sócio-estéticos começam a infiltrar a infraestrutura organizacional de Roda Viva. A arte começa a ecoar e articular a vida real.

Roda Viva foi o produto do desejo de uma corrente do Brasil, que na época definiu um sentimento de identidade nacional fora do vazio do neocolonialismo e da opressão militar. O espetáculo criticava os heróis bidimensionais fabricados pela mídia de massa, e seu conteúdo profano (uma das cenas mais dramáticas foi a crucificação do protagonista com uma trilha sonora alucinatória de música sacra, percussão e rock contemporâneo; outra cena exibia a

⁴⁹ Chico Buarque de Holanda (1944 -) é um músico brasileiro, autor e dramaturgo. Sua carreira teve início nos anos 60, e após um período de exílio durante o Regime Militar, ele retornou ao Brasil e se tornou um dos mais duros críticos da situação política do país, lutando pela democracia. Ele é um dos mais queridos músicos do Brasil, e suas composições têm sido interpretadas pelos principais nomes da MPB.

⁵⁰ Naquele momento, a Ralé era formada pelos atores Angela Vasconcelos, André Valli, Antônio Vasconcelos, Eudóxia Acuna, Érico Vidal, Fábio Camargo, Jura Otero, Maria Alice Faria, Maria José Mota, Margot Baird, Pedro Paulo Rangel e Samuel Costa.

Virgem Maria em um biquíni, dançando de maneira provocante para uma câmara de televisão) foi visivelmente mais agressivo e polêmico do que *O Rei da Vela*.

O espetáculo também representou uma outra mudança estética que mais tarde desempenharia um papel essencial no trabalho de Zé Celso: a interação dos atores e membros do público e da quebra da quarta parede do palco italiano. Segundo o próprio Zé Celso (CORRÊA, 1998, p.306), “Eu vejo assim: *O Rei da Vela* no palco, uma coisa de palco; *Roda Viva* uma coisa viva na platéia – as duas montagens formando um quadro só”. Não era mais permitido aos espectadores meramente sentar e assistir passivamente ao espetáculo; a experiência teatral passou a ser sensorial e participativa. Na cena da crucificação, por exemplo, pedaços de fígado cru foram entregues nas mãos do público, e uma das personagens caminhava no meio do auditório xingando o público durante todo o tempo do espetáculo (DUNN, 2001, p.81).

Esta tentativa de transcender a lógica linear da linguagem e estimular uma resposta sensorial e tácita do público era mais uma manifestação do rastro subversivo de Eco como sujeito disruptivo, em vez de passivo da linguagem logocêntrica. Mais do que nunca, a articulação do trabalho, o impacto sensorial da escritura cênica como ritual participativo, era mais importante do que o conteúdo semântico do texto dramático.

A reação pública ao *Roda Viva* foi extrema. O espetáculo foi um enorme sucesso comercial; as pessoas correram para assistir a uma peça que foi considerada chocante e transgressora. Críticos teatrais, em geral, reagiram duramente ao espetáculo, e se sentiram ameaçados pela sua agressiva natureza participativa. O espetáculo também atraiu a ira dos elementos reacionários da sociedade brasileira. No dia 18 de julho de 1968, os membros do elenco foram atacados e espancados por membros de uma organização paramilitar de direita - CCC (Comando de Caça aos Comunistas). Eles foram atacados novamente em uma turnê a Porto Alegre, e as autoridades decidiram proibir a apresentação, juntamente com *O Rei da Vela* (SILVA, 2008, p.62).

Impedido de apresentar suas mais recentes produções, Zé Celso retornou ao Oficina e, durante um mês, passou doze horas por dia ensaiando, para levar ao palco, em 1968, *Galileu Galilei de Brecht*. Embora a princípio Zé Celso tenha demonstrado pouco interesse no texto, já que sua própria pesquisa mais recente o levara numa outra direção, a violenta agressão sofrida pelos atores de *Roda Viva*, incluindo a detenção da atriz Norma Bengell, obrigou o diretor a repensar sua posição e apresentar um espetáculo que aplacasse um pouco a censura. (Ibid., p.63).

O espetáculo foi bem recebido pela crítica, mas, internamente, provocou uma confrontação no grupo entre os atores profissionais mais velhos e a “Ralé” que se integrou à companhia após Roda Viva. Enquanto, de modo geral, a montagem representou um retorno à eficácia fria e didática do Teatro Épico, havia uma cena - uma celebração carnavalesca da descoberta científica de Galileu na qual os atores mais jovens improvisavam tumultuosamente, misturando-se com o público que foi convidado a participar das festividades cênicas, que ameaçavam engolofar o resto do espetáculo, obviamente rompendo com qualquer sentido de harmonia e continuidade estética. Segundo Peixoto (em Dionysos, 1982, N.26, p.81):

As apresentações se sucedem e a cena do Carnaval, criando problemas internos, cada dia ganha mais espaço dentro do espetáculo: José Celso não cessa de ensaiar e propor novos avanços. As demais cenas, feitas de forma direta e seca, seguem um modelo dramático, despojado e objetivo, já conhecido e repetido: a trajetória do Oficina na verdade caminha com o Coro, empenhado numa improvisação constante e pesquisando, dentro de propósitos discutíveis mas definidos, uma nova maneira de relacionamento com o público [...] Outras tendências novas começam a ganhar espaço dentro do Oficina, fortalecidas sempre com o apoio de José Celso, atraído pela possibilidade de incentivar e desenvolver um trabalho no sentido da chamada contra-cultura: primeiros vestígios da idéia de transformar o grupo numa “comunidade” e introdução lenta de um certo misticismo ainda indefinido e frágil.

Eco havia reivindicado seu poder sobre o grupo – não havia como voltar atrás agora e retornar à segurança de Narciso/Édipo, o profissional consumado, obedientemente seguindo um itinerário sócio-político e estético pré-estabelecido e importado. A disruptão anárquica e lúdica de Eco reverberava pela companhia, sacudindo sua própria base estrutural.

Como veremos em breve, nossa Eco Antropofágica havia, em essência, preparado o caminho para a chegada de um impulso ctônico cada vez mais acentuado, que, em seguida, iria arrebatá-la à companhia. Narciso voltaria violentamente, impulsionado por um desejo destrutivo cada vez mais potente de rejeitar os arreios do palco italiano e fundir-se com o real pela autodestruição poética. O excesso implacável e inescapável do gozo criativo resultaria em uma das montagens mais primorosas do Oficina – Na Selva das Cidades – e na eventual elaboração do Te-Ato; um rompimento decisivo com os dogmas do teatro, que levaria a companhia à derrisão pública, à dissolução e ao exílio.

3.4 NARCISO CTÔNICO: O ABRAÇO INCESTUOSO DO RASTRO

Assim chegamos à primeira aparição da figura de Narciso Ctônico articulando/sendo articulado pela historiografia do Oficina. No mito de Ovídio, Narciso é incitado pela pulsão de morte a fundir-se com seu reflexo, a transcender as barreiras das ordens imaginária e simbólica para se unir com o real, pelo excesso fatal do gozo amoroso. De forma parecida, o

Oficina embarca agora numa viagem destrutiva sem volta, após haver vislumbrado a possibilidade do além-do-teatro – uma cena na qual a arte ecoa pela vida, subversivamente transformando-a e instigando verdadeiras mudanças.

3.4.1 Reflexões abjetas: de Na Selva das Cidades até Te-Ato

O grupo, liderado por Zé Celso, começou nessa época, no final dos anos 1960, a desenvolver uma prática teatral desconstrucionista que desafiava os próprios princípios da representação, numa tentativa de encarnar de forma completa sua postura ideológica cada vez mais

anarquista. O primeiro fruto desse impulso niilista foi *Na Selva das Cidades*, de 1969, um espetáculo transitório que continuou a tradição estabelecida pelo Oficina, de adotar técnicas inovadoras do teatro europeu, enquanto fomentava o desejo de chacoalhar a própria base do teatro ocidental.

Esta adaptação da obra de Brecht foi inspirada pela abordagem grotowskiana, descrita no livro *Em Busca de Um Teatro Pobre* (1968). A peça foi criada usando um rigoroso processo de treinamento psicofísico, incluindo aulas de karatê e capoeira, que aconteciam no



Figura 5 - *Na Selva das Cidades* (Foto - Arquivo Edgar Leuenroth)

período da manhã, seguidos de seis horas de intensa improvisação e criação no período da tarde, antes das apresentações de *A Vida de Galileu*, à noite.

O espetáculo final durava seis horas no total e se passava num ringue de boxe, onde uma série de cenários eram montados e em seguida destruídos com veemente agressão. Aconteciam

cenas de diferentes estilos teatrais, onde os atores se doavam completamente, física e psiquicamente.

As tendências niilistas do Oficina levaram-no numa direção estética radicalmente nova. A fronteira entre a arte e a vida borrava-se cada vez mais, e os atores agora tinham que se entregar completamente no palco, num processo sacrificial de autorevelação. A representação não bastava mais; o texto tinha que ser encarnado, vivido, levado ao extremo. O distanciamento brechtiano cedeu à comunhão visceral do ato total grotowskiano e do Teatro da Crueldade artaudiano. Para Zé Celso, o espetáculo representou um salto para o desconhecido e uma tentativa direta de fugir da institucionalização crescente da companhia:

Estou quase com cinco horas de espetáculo. De diretor passo a domador [...] As cucas dos atores se destamparam e tiveram de recorrer do psicanalista ao Caboclo Rompe Mato [...] É o fim de um certo tipo de teatro e um mergulho arqueológico no trabalho do Oficina: quebrar tudo, virar a mesa, espatifar as cucas e preparar para destruir 10 anos de Oficina (70-71) que ameaça se transformar em instituição (CORRÊA, apud NANDI, 1989, p.142).

O espetáculo foi um enorme sucesso crítico. Porém, nos bastidores, a companhia estava em crise. De acordo com Silva (2008, p.69), “Iniciava-se, em Selva, um processo que no fundo era a destruição da própria idéia do teatro”. Uma parte do grupo tinha chegado à conclusão de que o teatro era um caminho, um meio de autodescoberta, de romper fronteiras e superar limites. Por um lado, o grupo explorava esta possibilidade, rejeitando a sociedade convencional e a opressiva tendência capitalista do mundo ocidental contemporâneo. Por outro lado, o Teatro Oficina era agora uma das mais renomadas companhias do teatro brasileiro. Uma companhia que foi administrada como um negócio, empregando inúmeros atores profissionais, dos quais muitos tinham uma visão diferente dos jovens membros da Ralé:



Figura 6 - Na Selva das Cidades (Foto - Arquivo Edgar Leuenroth)

Quem puxava a Selva era o pessoal do coro, todo um pessoal muito ligado a missão de criação do Oficina [...] e havia no grupo um pessoal à direita [...] querendo e brigando pela questão de sermos mais “profissionais”, querendo um Oficina-instituição, um Oficina teatro-cultural-careta, o velho Oficina [...] foi uma luta incrível... (CORRÊA, 1998, p.316).

Quando foram feitos cortes no tempo de execução de Selva durante uma turnê a Belo Horizonte, a fim de tornar a peça comercialmente viável, houve revolta no seio do grupo. Foi sob esta complicada circunstância que Zé Celso descreveu como um processo de "morte", que a companhia conheceu os norte-americanos vanguardistas do Living Theatre⁵¹.

A companhia havia desempenhado um papel ativo nas revoltas estudantis de Paris, em 1968, e percorrido toda a Europa e África do Norte, geralmente criando controvérsias por onde passavam. O grupo foi, citando Beck, "[...] uma revolução disfarçada de teatro" (TYTELL, 1997, p.248). Eles tinham uma missão de desafiar o autoritarismo e propagar uma visão anarquista e utópica de um novo tipo de realidade social. Foi neste contexto que eles chegaram ao Brasil, em 1970, para estar "[...] mais próximo do lavrador de Bakunin e do proletariado, bem como os desempregados e os foras-da-lei, aqueles que não têm nada a perder". (Ibid, p.279).

Todo este zelo missionário, fundamentalmente ingênuo, e o ponto de vista ideológico condescendente criou uma tensão entre o Living Theatre e o Teatro Oficina desde o início. O grupo americano, a princípio, veio ao Brasil atendendo ao pedido de Zé Celso. Eles se conheceram em Paris, em 1970, após Zé Celso assistir a uma palestra-demonstração ministrada pelo Living Theatre em Vicennes, a sede mais radical da Universidade de Paris.

De acordo com Silva (2008, p.73), "José Celso e Renato Borghi haviam feito, em Paris, um convite informal que, a bem dizer, jamais esperavam que fosse aceito"; no entanto, de repente, eles estavam dando abrigo e alimentação a Beck, Malina e aos vários membros da trupe, juntamente a uma companhia argentina, Lobos, que trabalhava na época junto de Fernando Peixoto, membro do grupo. Tanto o Teatro Oficina quanto o Living Theatre estavam passando por um momento de transição, um período de crise, e a mistura foi explosiva. De acordo com o Zé Celso (Ibid., p.73):

⁵¹ O Living Theatre foi fundado em 1947 por dois jovens artistas aspirantes, Judith Malina, atriz e diretora formada em Nova York, por Piscator, um ex-colaborador de Brecht, e pioneiro da técnica de Teatro Épico na Alemanha Weimar, e pelo pintor Julian Beck, cujo trabalho esteve exposto na Galeria Art of this Century de Peggy Guggenheim (TYTELL, 1997, pág.26). Em 1957, encontram uma loja abandonada na esquina da Rua Quatorze com a Quinta Avenida, a qual eles puderam transformar em um espaço de arte comunal. Foi neste espaço que eles exibiram seu primeiro grande sucesso, *The Connection*, de Jack Gelber. O próximo grande sucesso internacional aconteceu em 1963 com *The Brig*. Eles desenvolveram três novas performances na Europa, *Mysteries*, *Paradise Now* e *Frankenstein*, que foram enormes sucessos polêmicos, uma série de happenings semiestruturados, sem uma dramaturgia linear, concentrando mais na expressão física e numa tácita experiência sensorial. Membros da plateia eram atraídos e muitas vezes instigados a uma participação ativa, houve cenas de nudez coletiva e, em algumas ocasiões, relação sexual de fato entre os atores e membros do público (Vide TYTELL, 1997).

Eles não sabiam quem éramos nós e nós sabíamos quem eram eles: aquela imagem do consumo internacional [...] Eles vinham de qualquer maneira com uma consciência assim puritana de salvar a América do Sul [...] primeiro tinha sido uma maravilha, aquela paixão, que era lua de mel [...] depois, ou a gente entrava na deles ou nada era possível.

Os dois grupos tomaram caminhos diferentes e passaram a ter pouco contato. Após trabalhar nas favelas de São Paulo, o Living Theatre foi para Minas Gerais, onde desenvolveu um espetáculo intitulado *O Legado de Caim*. Foram presos pelas autoridades locais por posse de drogas, provocando um escândalo internacional, antes de ser concedida sua extradição de volta aos Estados Unidos.(TYTELL, 1997, p. 278-304).

No entanto, o Living Theatre causou um impacto duradouro sobre os membros do Teatro Oficina, e a sua súbita partida foi fortemente criticada por alguns membros da companhia, que consideravam que Zé Celso tinha vetado a parceria. A companhia já não queria fazer teatro meramente com um conteúdo revolucionário; eles queriam que a própria forma do trabalho em si provocasse uma revolução.

Os mais jovens e politicamente mais motivados membros da companhia reivindicavam um teatro de guerrilha, assim como o Living Theatre estava fazendo na época. A militante rejeição do Living Theatre ao teatro tradicional, sua aliança com a doutrina anarquista, sua visão artística utópica e a participação ativa junto às comunidades economicamente marginalizadas teriam uma influência evidente para a fase subsequente da evolução estética do Teatro Oficina: Te-Ato.

Em dezembro de 1970, a companhia organiza *Saldo Para o Salto*, uma turnê pelo Brasil apresentando três dos seus espetáculos: *Pequenos Burgueses*, *O Rei da Vela* e *Galileu Galilei*. A ideia era que, regressando e reexplorando seu repertório, eles poderiam dar um salto qualitativo na procura do chamado trabalho novo, uma abordagem criativa que refletisse a crescente radicalização do Oficina em termos estéticos e ideológicos. Durante a turnê, o Oficina decidiu que não mais funcionaria como uma companhia profissional; os salários foram abolidos e qualquer dinheiro recebido era partilhado igualmente; o foco agora estava em manter o processo de pesquisa de grupo (PEIXOTO apud Dionysos, 1982, N.26, p.92).

Assim, o passado da companhia foi renegado, a infraestrutura profissional foi desmantelada e o grupo rebatizado, numa tentativa de amalgamar-se à imagem revolucionária do artista contracultural encarnado pelo Living Theatre. A pulsão de morte de Narciso Ctônico agora parecia ter completo controle sobre o Oficina.

O grupo viajou para o Rio de Janeiro, Brasília, Goiás, percorrendo toda a costa do Nordeste até chegar em Belém do Pará, na Região Amazônica. Durante este período, além de se apresentar em espaços teatrais tradicionais, o grupo começou a experimentar apresentações ao ar livre para comunidades desprivilegiadas. Muitos dos membros do elenco original haviam deixado o grupo até aquele momento e jovens com pouca experiência tomaram seus lugares, muitas vezes se apresentando pela primeira vez. Zé Celso também passou a subir no palco a partir desse momento.

O grupo começou a organizar happenings nas cidades por onde eles passavam, tentando travar um novo relacionamento com plateias que desconheciam o teatro. Em Santa Cruz (PE), Renato Borghi foi amarrado e teve os olhos vendados na praça principal da cidade e o povo foi encorajado a ajudar na sua libertação através de uma cadeia humana que foi criada ao redor da cidade. Em Mandassaia (PE), uma cidade dividida por um rio, o grupo construiu uma ponte simbólica com a ajuda dos moradores locais.

Brasília foi o maior sucesso de todas as cidades. Foi onde eles organizaram um happening baseado em uma série de simples tarefas e jogos participativos, muitas vezes de natureza simbólica, e conseguiram atrair dois mil alunos para integrar e participar do trabalho. A performance foi dividida em diferentes atividades; o último segmento foi intitulado "Te-Ato", e era um momento de confraternização geral entre os participantes e membros do Oficina.

Após Brasília, parecia que o grupo tinha descoberto a nova abordagem teatral que tanto desejara encontrar, uma linguagem completamente nova, quebrando com todas as convenções anteriores e ultrapassando as fronteiras entre a vida e o Te-Ato: um tipo de happening interativo que ligasse atores e público formando um só conjunto, fusionando-os em uma meta artística comum, que transcendesse quaisquer diferenças sócio-culturais, criando uma forma de comunicação única e universal. De acordo com Zé Celso (CORRÊA, 1998, p.321):

Te-Ato é um ato de comunicação direta qualquer. Você encara tudo o que acontece no dia-a-dia como um teatro, onde cada um de nós tem em si uma personagem, e no te-ato você atua diretamente sobre isso. O te-ato é alguma coisa que atua concretamente, fisicamente, na realidade cotidiana. Você o consegue só em raros momentos, mas quando acontece você consegue uma mudança física na relação com as pessoas, na percepção dos corpos. Não é uma coisa de palco. É uma coisa que mostra o teatro nas relações humanas [...] Te-ato é uma atuação exatamente de desmascaramento do teatro das relações sociais [...] Nesse desmascaramento, o te-ato provoca uma nova consciência física da existência. Não é uma experiência intelectual, mas sim uma experiência com o corpo que passa por uma ação real. É uma coisa mais próxima de Artaud, ou então de macumba, ou de dança primitiva [...] no Te-Ato há isso, essa crença de que o homem é que muda o homem.

Zé Celso e seus companheiros foram descobrindo o caminho em que o teatro, uma vez despojado da divisão ator/platéia e restituído às suas origens como uma ação ritualística, poderia despir-se do comportamento cotidiano, da sua natureza meramente nominal, e criar um vínculo profundo através do aumento da experiência tácita de atividade em grupo.

Há várias indicações durante este período dos futuros caminhos estéticos que a companhia trilharia nos anos 1990 e 2000, e portanto o aspecto restaurativo de Narciso Ctônico e sua eventual ressurreição. Zé Celso já começa a equiparar o teatro com o futebol desta época, aludindo ao seu sonho futuro de construir um Teatro Estádio:

Tudo que o teatro herdou de outras esferas e de sua própria fixidez num local de arquitetura determinada e o fato de ter sido transformado em mercadoria, obrigam hoje que ele abandone toda essa “pele” de que se serviu para sobreviver em um período determinado e voltar para sua raiz – o contato direto e inventivo entre um grupo de pessoas, e outros, através de representações dos fatos e atos substanciais da existência humana [...] O que se passava na divisão palco plateia será superado – a existência da plateia está com os dias contados [...] o teatro, isto é, a ação direta, terá de ser um inevitável corretivo a esse processo. O teatro estará baseado nas técnicas de tirar o consumidor do seu passivo estado de contemplador de informação para fazer dele meio de irradiação da mesma [...] Inevitavelmente, o teatro será o esporte das multidões e o Foot-Ball será cultura (CORRÊA, 15/12/71 a 15/1/72, p.16).

Também há um interesse progressivo na cultura nordestina como modelo indígeno a ser seguido:

A CULTURA NORDESTINA é uma cultura extremamente rica no ponto de vista teatral [...] Entretanto nada mais rico, mais eletrônico no sentido de McLuhan, nada mais contemporâneo da sociedade de automação do que a cultura direta e oral nordestina. Não se trata de preservação do folclore mas da recriação das formas de contato direto; mesmo para outros centros, inspirados no grande acervo cultural do Sertão (Ibid., p.17).

E um desejo de unir o extrato arcaico da cultura brasileira com a realidade urbana contemporânea do Sudeste, em proveito dos povos das duas regiões:

Para esses dois tipos de realidade, dois tipos de teatro (TE-ATO): 1) NO CAMPO – utilizaremos as formas de comunicação ricas desse ambiente para introduzir um ritmo e objetivo diferentes dos pretendidos até agora pelos seus mecanismos espontâneos. Assim assimilaríamos seus rituais mais arcaicos, para reconteudizá-los (sic) com as exigências de sua posição criadora na solução de nossa sociedade. 2) Nas CIDADES – criariamos situações fora dos códigos de relacionamento urbano para obrigar os indivíduos a desempenharem outros papéis e descobrirem novas formas de comunicação com o meio ambiente, revelando seu potencial criativo atrofiado pela sua condição pouco orgulhosa de consumidor (Ibid., p.18).

É durante o Salto Para o Salto que o Oficina começa a descobrir pela primeira vez o potencial artístico fértil da herança subalterna do povo brasileiro, e a conjutar uma maneira de misturar essas manifestações culturais com sua própria prática criativa vanguardista. É

neste momento que Zé Celso, como Narciso Ctônico, começa a se encantar pela noção de união entre a projeção de seu Eu Ideal (como evidenciado por sua práxis artística inovadora) e o útero maternal mítico do Nordeste matriarcal, o berço subalterno da civilização brasileira. Ele sonha com um futuro utópico, no qual o homem contemporâneo possa fugir à castração neocolonial e fundir-se mais uma vez com a (M)Other brasileira. Sem embargo, como no mito de Ovídio, mesmo uma vaga ideia do potencial desta união leva a uma penalidade severa, isto é, o sacrifício e a morte.

Embora a pesquisa do Oficina parecesse dar frutos, estes também caminhavam na direção de um colapso iminente no futuro, o impulso narcísico-ctônico destruindo tudo o que eles haviam construído até ali. Nas palavras de Décio de Almeida Prado (2008, p.116):

Dilacerado entre tendências opostas, entre a agressão e a comunhão, entre o político e o estético, entre a racionalidade Brechtiana e o misticismo de Artaud, entre ciência e magia, o Oficina, emblema e guia de sua geração, viveu com a maior intensidade as contradições de um momento confuso e generoso, de negações violentas e esperanças desmedidas [...] até acabar percorrendo o Brasil, antes como seita que como companhia teatral, à busca de uma identificação que os seus integrantes já não conseguiam encontrar dentro de si mesmos.

O Te-Ato havia fornecido resultados interessantes, mas estava cheio de contradições. É necessário dizer que havia um nítido aspecto redutivamente narcisista nos happenings que o grupo organizou com membros da comunidade, delatando uma falta de compreensão mútua e objetivos em comum entre o Oficina e as comunidades que o grupo encontrou. O seguinte depoimento de Renato Borghi sobre o evento de Te-Ato organizado em Mandassaia revela até que ponto o grupo continuou cegado pelas suas raízes burguesas e experiência limitada da vida fora das capitais urbanas do Sudeste:

Havia uma mística em torno do trabalho, uma necessidade de que fosse quase uma religião. E eu achava que ele deveria ser concomitante com uma observação muito profunda da realidade para que tivesse sentido [...] Chegamos numa cidade do interior de Pernambuco, Mandassaia. Dizia-se lá que era uma cidade cercada de rios em que não havia uma ponte. Quando chovia, as pessoas atravessavam o rio com água pela cintura para entrar na cidade. O grupo, baseado nesta única informação, resolveu fazer um trabalho dentro da comunidade que era construir uma ponte. Fizemos exercícios preliminares e eu era absolutamente discordante porque eram exercícios místicos [...] a realidade do lugar era de muita cegueira por causa do glaucoma – assumiríamos a cegueira, o que nos impossibilitaria de ver. Foram os dias de maior reflexão da minha vida. Aí todo mundo resolveu fazer a ponte, sem nenhum estudo preliminar [...] Depois de seis, sete, oito horas jogando pedras não aparecia nenhuma na superfície [...] Depois de doze horas, arranjei um caminhão e fui com Esther e Eugênia Álvaro Moreyra buscar pedras. Trouxemos, terminamos com a sugestão da ponte. E aí alguém disse “Mas isto aí não é uma ponte. Entupiram o leito do rio e quando chover vai inundar tudo!” As pessoas saíram no entanto, como se tivessem participado da emoção de Canudos. Na minha opinião, o exercício tinha sido inválido, furado em todos os pontos de vista, como tática, como exame de local, como contato com a população (BORGBI apud Dionysos, 1982, N.26, p.277).

Houve outros desentendimentos parecidos; a comunidade com a qual o grupo colaborou em Santa Cruz queria ser dirigida pelo Oficina na montagem de uma megaprodução, após participarem de uma sessão do Te-Ato; as únicas pessoas que realmente pareciam ser capazes de se comunicar com o grupo eram os jovens intelectuais da Universidade de Brasília, que representavam o tipo de público que o trabalho já atingia, de qualquer forma, em São Paulo. Como afirma Silva (2008, p. 204), "Segundo depoimento de Renato Borghi, eles teriam viajado o Brasil inteiro sem vê-lo, porque olhavam apenas para si mesmos". Isto tornou-se horrivelmente aparente quando o grupo retornou a São Paulo, e tentou transferir suas experiências do Te-Ato para um novo espetáculo, *Gracias Señor* (1972).

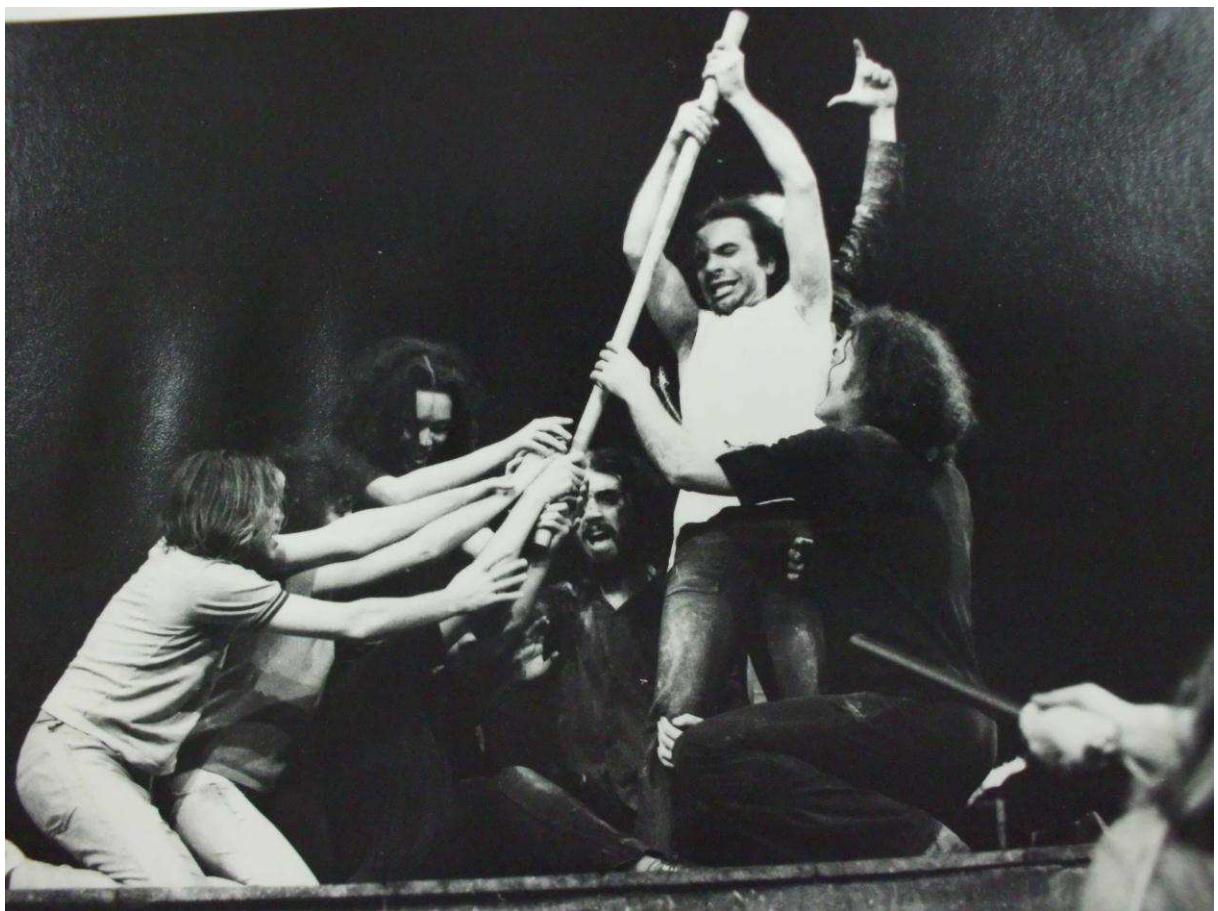


Figura 7 - *Gracias Señor* (Foto - Arquivo Edgar Leuenroth)

Nesta época, o Teatro Oficina ainda era considerado a mais emocionante companhia de teatro em São Paulo, tendo construído uma reputação sólida ao longo da década anterior, como uma companhia consistentemente inovadora e brilhante. O problema era que o grupo tinha efetivamente abandonado o teatro convencional, e agora sentia-se obrigado a fazer um tipo de concessão, apresentando nova fase frágil experimental do trabalho para um público pagante em espaços tradicionais de teatro.

O público de São Paulo parecia perplexo diante de *Gracias Señor*, uma "performance estruturada" criada coletivamente, dividida em sete partes diferentes, oferecendo uma lição de como transformar os espectadores do teatro em ativos participantes do Te-Ato; e os críticos foram unanimemente contrários. O que tinha se mostrado como uma possibilidade de funcionamento fora do contexto teatral, num espaço não convencional, não foi tão bem traduzido para o palco naquele momento. O impulso niilista do Oficina, de questionar o próprio alicerce do teatro ocidental, havia levado a um impasse. Como deixa claro Meiches (1997., p.80):

Esta busca do definitivo, que num certo sentido, por atingir o centro, o essencial, obtura a falta que se inscreve estruturalmente ao redor desse ponto original, levaria ao fim da procura. Colocaria o grupo em contato com a morte [grifo nosso]: a morte da forma, a abolição da fronteira entre arte e vida, entre ator e personagem, entre ator e espectador [...] *Gracias Señor* avança na pesquisa do Te-Ato, tenta propor a não-representação através da construção em ato de um acontecimento coletivo, mas se serve para isto da alavanca inescapável da representação [...] algo que precisa ser superado permanece, formalizando de certa maneira o ato de sua ultrapassagem.

Assim como *Narciso Ctônico*, que rejeita a alienação da fantasia e as leis da sociedade para fundir-se com o real pelo gozo excessivo da morte, a refutação niilista do teatro dramático pelo Oficina e sua crença no potencial utópico da arte como postura ideológica, ritual originário e estilo de vida, levaria ao declínio lento e doloroso do grupo.

Após *Gracias Señor*, ainda em 1972, o endereço da Rua Jaceguai nº520 foi transformado em "Casa das Transas"; o Teatro Oficina foi renomeado de Comunidade Oficina-Samba e Zé Celso começou a exibir e produzir filmes e shows de música. Foi uma tentativa de transformar o espaço teatral em um centro de contracultura, e de abraçar a experiência artística como um fenômeno essencialmente multimídia, promovendo um diálogo fluido entre formas de arte anteriormente díspares.

A próxima produção do grupo, em 1972, *As Três Irmãs*, de Tchecov, fundiu elementos autobiográficos da própria história da companhia com o texto do mestre russo. Durante o processo de produção, a tensão entre os atores mais jovens e os chamados "Cordão de Ouro", os membros mais velhos do grupo, atingiu um ponto de quebra. Após a recepção gélida do espetáculo, tanto pelo público quanto pelos críticos teatrais, que sentiam a falta do trato profissional dos trabalhos anteriores, Renato Borghi, o único membro da companhia original, além de Zé Celso, deixou o grupo publicamente em 31 dezembro de 1972, durante uma apresentação da peça.

O grupo tinha chegado a um beco sem saída, e a criatividade implacável de Zé Celso parecia ter chegado a um hiato. No final de maio de 1974, Zé Celso foi preso por membros do DOPS (Departamento da Ordem Política e Social), por supostas ligações com a ALN (Ação Libertadora Nacional). Ele foi detido e torturado durante um período de três semanas. Em sua libertação, ele decidiu deixar o Brasil, e autoexilar-se em Portugal. Como Narciso Ctônico, que pereceu ao lado do poço traiçoeiro das águas maternas que tanto engodaram seu olhar, tudo que restou do Oficina naquele momento foi a imagem murcha de um sonho juvenil.

3.4.2. Os anos subterrâneos: o exílio e o retorno

Não obstante, nós estamos apenas na metade de nossa fábula ctônica, uma vez que, no mitograma de Ovídio, a morte de Narciso prepara o terreno para seu renascimento dramático, regenerativo e orgânico como extensão da Terra. Em primeiro lugar, porém, temos que passar por um período subterrâneo, e analisar como, após o falecimento público do Teatro Oficina como fonte de influência teatral, aos poucos Zé Celso começou a levantar a companhia mais uma vez das cinzas, reagrupando-se e recuperando-se, criando filmes underground e happenings enquanto ia dominando a linguagem da multimídia e reconstruindo o endereço da Rua Jaceguai nº520 como terreiro eletrônico. Refletindo sobre esse período no começo dos anos 1990, Zé Celso fez o seguinte comentário revelador:

Há vinte anos passados, a ruptura espetacular em cena aberta do Cordão de Ouro das amizades douradas da Cia de Teatro Oficina acontecia, na passagem do ano 72/73 durante a representação de “As Três Irmãs” de Tchecov. Já são duas décadas que esta corrente de teatro tem vida ctônica [grifo nosso], como os gregos chamam esta fase de cultivo subterrâneo da cultura a qual damos o nome de Inferno mesmo (CORRÊA, 1992, p.7).

Daqui em diante, podemos afirmar que a trajetória futura do Oficina está intimamente ligada à trajetória pessoal de um único homem tenaz: José Celso Martinez Corrêa. É sua fecundidade estética e ideológica resoluta, sua firmeza frente à adversidade, que a partir de agora guia o Oficina. Como Narciso Ctônico, Zé Celso abraça a morte, aceita seu papel como bode expiratório sacrificial e, apesar das dificuldades enormes, metamorfoseia-se num geófita fértil, brotando raízes artísticas, multiplicando-se, ramificando-se, estimulando a formação de novos bulbos criativos, aguardando as condições propícias para o ressurgimento.

Ainda em 1974, Zé Celso chegou em Portugal, durante a Revolução dos Cravos, um golpe militar favorável ao processo de redemocratização, que gradualmente, ao longo de um período de dois anos, livraria Portugal de uma ditadura autoritária, abrindo o país a uma nova liberdade política. O discrepante contraste com o opressivo Regime Militar do Brasil não

poderia ter sido maior. Durante os anos seguintes, ele trabalhou intermitentemente. Em 1975, ele ressuscitou o Oficina-Samba, dirigindo e atuando numa remontagem de Galileu Galilei, apresentando-se em fazendas ocupadas e fábricas. Segundo Meiches (1997, p.57):

A Vida de Galileu, ou Galileu Galilei, como foi chamado o espetáculo montado pelo Teatro Oficina em dezembro de 1968, remontado em 1971 no festival Saldo Para o Salto e encenado durante o exílio em Portugal, Angola e Moçambique. Nesse último percurso ele já sofria as alterações que o transformaram no Ensaio Geral do Carnaval do Povo, de 1975 em diante [...] Não é casual que na história do Oficina, juntamente com a encenação de Galileu Galilei, comece o movimento de um outro conhecimento. O que era, a princípio, uma pesquisa teatral por excelência, voltada a tudo aquilo que a linguagem do teatro produziu enquanto estilo, técnica, teoria, vai paulatinamente, encenação após encenação, ceder terreno para um estar à margem deste universo de linguagem. Ao final, para se situar assim, os atos irão usar de todo o suporte desta conceituação para escamotear muitos de seus fundamentos lógicos e estéticos.

Assim, Galileu Galilei e, mais especificamente, o Ensaio Geral do Carnaval do Povo viria a ser um núcleo criativo mutável que mantinha vivas as experiências do Te-Ato durante a década seguinte, preparando o caminho para o florescimento de futuros experimentos nos anos 1990, como os espetáculos Ham-Let e Bacantes.

Zé Celso também passou a trabalhar em dois filmes com Celso Lucas, um parceiro colaborador: *O Parto*, que tratava da Revolução Portuguesa, e *25*, filmado em Moçambique durante a independência do país. O grupo conseguiu transportar a maioria do material da companhia por navios, contrabandeando-o para Portugal, possibilitando também a Zé Celso dedicar-se, durante esta época, à versão cinematográfica de *O Rei da Vela*. O processo de edição de *O Rei da Vela* tomaria proporções cada vez mais grandiosas no decorrer dos anos seguintes, e serviu como um rito de iniciação para ele, que começou a vislumbrar o potencial criativo da imagem em movimento com relação ao teatro, tanto como ferramenta de arquivamento, como interface poética ao vivo.⁵²

Em 1978, Zé Celso voltou ao Brasil e, em 1979, reabriu o Teatro Oficina com uma mostra dos filmes *O Parto* e *25*, batizando esta nova fase do “Quinto Tempo”. De forma típica, seu retorno foi celebrado com uma apresentação anárquica de Ensaio Geral do Carnaval do Povo, que provocou a ira das autoridades locais e o fechamento abrupto do teatro mais uma vez.

Esse espírito revolucionário manteve-se no ponto de ebulação durante a década seguinte. Houve uma mudança de foco, porém, neste momento, de preocupações estéticas para questões

⁵²A dissertação de Mestrado de Isabela Oliveira Pereira da Silva, de 2006, intitulada “Bárbaros Tecnicizados – Cinema no Teatro Oficina” aprofunda esta temática, oferecendo uma análise da produção cinematográfica do grupo dos anos 1970 até o começo dos anos 1990.

de espaço. Assim como Narciso que, ao morrer, transforma-se em prolongamento do mundo natural, o Oficina já começa a focar mais o ambiente do fenômeno teatral, as suas dimensões espaciais e a sua relação com a comunidade local. O projeto mais importante da década a seguir seria a reconstrução do Teatro Oficina de acordo com uma nova concepção de teatro como ritual antropofágico, atraindo um público em massa. Segundo Lina Bo Bardi (CORRÊA, 1992, p.3):

Depois do STURM UND DRANG (“Tempestade do Ardor Irresistível”), o que vai acontecer? A Tempestade destrói. É preciso reformular e reconstruir. Do ponto de vista da arquitetura, o Oficina vai procurar a verdadeira significação do Teatro – sua estrutura Física e Táctil, sua Não Abstração – que o diferencia profundamente do cinema e da TV, permitindo, ao mesmo tempo, o uso total desses meios. Em termos de arquitetura a Tempestade destruiu tudo e o Oficina vai agir de novo. Na base da maior simplicidade e da maior atenção aos meios científicos da comunicação contemporânea. É tudo. Olhar eletronicamente sentados numas cadeirinhas de igreja.

Esta visão pioneira de um espaço feito sob medida, que pudesse abrigar a fusão incipiente mas fértil, promovida pelo Oficina, de práticas performáticas ritualísticas junto com a alta tecnologia, tomaria dimensões épicas, tornando-se um projeto inovador de revitalização social. Zé Celso, Lina Bo Bardi e os arquitetos Hélio Eichbauer e Flávio Império começaram a projetar um plano arquitetônico que realizava o desejo do Oficina de lançar raízes e renovar o bairro ao redor, transformando a área em eixo cultural no centro de São Paulo. Esta visão utópica levaria o Oficina a um embate com um inimigo poderoso: o Grupo Sílvio Santos, um império empresarial construído pelo magnata da mídia brasileira Senor Abravanel, conhecido como Sílvio Santos, cuja sede está localizada ao lado do espaço Teatro Oficina. Segundo Zé Celso (Meiches, 1997, p.119):

O espaço do Oficina não está adequado a receber a produção desenvolvida na década de 70. Sua arquitetura está ligada ao seu projeto dos anos 1960. Como passamos parte da década passada em viagens no exílio, desde que voltamos começamos a projetar uma revolução espacial ali. Não mais a caixa de sapato escuro que chamam teatro, mas um espaço vazado, em contato com o exterior. Com a rua, com os ventos, luzes e chuvas. Essa revolução está inteiramente ligada ao processo artístico-cenográfico-arquitetônico do Oficina que teve em Lina Bardi, Hélio Eichbauer e Flávio Império a vanguarda da sua consciência [...] 1979. Reocupa-se o espaço. Lina Bardi: - Não atravesso paredes, sou arquiteta. Mas posso estudar para derrubar paredes. 1ª Ação: abrir uma janela na sala de edição. E o que há nos fundos? Um teatro tipo grego, natural, para 3000 pessoas! Atualmente, esse teatro serve de estacionamento para as combis do Baú da Felicidade... Então o arquiteto Suzuki construiu uma maquete com a idéia de uma RUA CULTURAL da Jaceguai à Japurá, atravessando o Oficina e desembocando na área verde (hoje ainda cimentada) do Baú. Com creche, também. Um espaço para o bairro apertado do Bexiga. Espaço desconstruído no centro da capital do capital!

O Grupo Sílvio Santos tinha planos para construir um Shopping Center na sede do Teatro Oficina e Zé Celso foi forçado a tomar uma posição. Como explica o diretor (CORRÊA,

2009):

Sílvio Santos quis comprar o Teatro Oficina. Nós tivemos um mês para dar a preferência de compra, houve um movimento enorme de opinião pública, teve um show no Ibirapuera que reuniu 15.000 pessoas. E depois desse show nós quisemos comprar com esse dinheiro, da entrada no teatro, mas a Caixa Econômica que já trabalhava com o Sílvio Santos se negou a nos vender o teatro, disse que o teatro não tinha condições de comprar um teatro.

O show musical chamado “Domingo de Festa” contou com a participação dos artistas Gilberto Gil, Emilinha, Marlene, Caetano Veloso, Osvaldo Montenegro, Pepeu Gomes, Baby Consuelo, Miúcha, Célia Helena, Gonzaguinha, e Zezé Mota. Finalmente, em 1982, depois de muitas querelas judiciais, o Teatro Oficina tornou-se oficialmente um prédio reconhecido pelo CONDEPHATT⁵³, graças, em parte, a um relatório emitido pelo arquiteto Flávio Império, que alegou que o edifício não deveria ser preservado pela sua importância histórica, mas sim pelo seu uso constante por uma companhia teatral que havia mudado a face das artes cênicas no Brasil (ELITO, 2009).

Lina Bo Bardi, colaboradora de longas datas, foi chamada e em seguida trouxe propostas para uma grande renovação do edifício. Segundo Edson Jorge Elito, parceiro da arquiteta, (idem, ib. 2009):

Do programa que foi nascendo, eram princípios os conceitos de rua, de passagem, de passarela de ligação entre a rua Jaceguay, com o viaduto e os espaços residuais de sua construção potencialmente utilizáveis e a grande área livre nos fundos do teatro, onde funciona um estacionamento do Baú da Felicidade de Silvio Santos; de espaço totalmente transparente em que todos os ambientes compusessem um espaço cênico unificado: “todo o espaço é cênico”; flexibilidade de uso; adoção de recursos técnicos contemporâneos ao lado do despojamento, o “terreiro eletrônico” onde “bárbaros tecnizados” atuassem.

O espaço não convencional, consistindo em um grande corredor cercado de uma estrutura em três níveis por todos os lados, utilizado para acomodar a plateia e também como potente área cênica para os artistas, foi fundamentalmente influenciado pela pesquisa incipiente (naquela época) do Oficina sobre Bacantes, peça de Eurípedes; vários aspectos do espaço (como o jardim e a fonte) correspondiam a cenas da adaptação da peça que vinha sendo desenvolvida pelo grupo. O edifício promovia a quebra de barreiras entre os atores e membros do público, e também possibilitou ao Oficina um contato mais direto com o ambiente ao redor com suas

⁵³ Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (CONDEPHAAT) é o órgão subordinado à Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo criado para identificar, proteger e preservar os bens móveis e imóveis do patrimônio histórico, arqueológico, artístico, turístico, cultural e ambiental do Estado de São Paulo, tendo capacidade legal de tombar tais patrimônios.

enormes janelas, permitindo uma rica inundação de luz e, ao mesmo tempo, uma abertura do espaço para a comunidade local.

Todas as paredes internas do antigo prédio foram derrubadas, e foi construída uma rampa para nivelar a diferença de 3m entre a porta de entrada e o fundo do teatro. Blocos de concreto foram utilizados para apoiar as paredes altas do edifício, e uma estrutura metálica foi criada para garantir a estabilidade do telhado e das galerias laterais. Um palco/pista como uma avenida, remetendo ao Sambódromo do Rio de Janeiro, foi coberto por pranchas de madeira laminada, criando um extenso espaço festivo intrinsecamente ligado à rua externa, à comunidade e a Exú⁵⁴ (ELITO, 1999).

O jardim original foi incorporado ao espaço do teatro, protegido por paredes e cobertura de vidro, representando a Terra; a estrutura metálica que sustenta o teto ganhou um telhado móvel, uma cobertura em abóbada de aço deslizante que, para os arquitetos, simbolicamente representava o Ar; uma cachoeira, representando a Água, feita de 7 tubos aparentes que desaguam em um espelho d'água, com mecanismo de circulação ao lado direito do palco; e o Fogo encontra-se em um ponto no centro geométrico do teatro, abastecido por uma rede de gás (idem., 1999).

O teatro foi impregnado com diferentes forças da natureza, integrando o espaço ao meio ambiente. Logo que se concluiu a reforma, foram instalados ar condicionado, isolamento acústico, iluminação e todos os equipamentos de som e vídeo. O espaço aberto significava que todos os trabalhos que aconteciam no teatro ficariam visíveis ao público, nada seria escondido. Conforme Lima (2008, p.14) sugere:

[...] a nova arquitetura de teatros vai seguir a tendência de englobar sala e cena num mesmo espaço contíguo. A relação entre ator e espectador tem que ser face a face. Retiram-se os traços da cena ilusionista. As formas que inspiram esta arquitetura derivam dos lugares teatrais da antiguidade clássica, nos quais as arquibancadas cercavam o local circular da cena [...]

O novo trabalho de Lina Bo Bardi seria um exemplo perfeito dessa tendência. O Ilusionismo foi banido de vez, e todas as produções futuras do Oficina envolveriam atores, técnicos e plateia num empreendimento coletivo, um ritual comunitário da prática do teatro contemporâneo. No total, foram necessários treze anos para concluir o prédio. Durante este período, o Teatro Oficina foi obrigado a usar espaços alternativos, e a produção criativa foi bastante reduzida, composta principalmente de workshops, leituras e atividades de curta

⁵⁴ Divindade afro-brasileira das encruzilhadas, da fertilidade e o mensageiro dos Orixás

duração. Meiches resume de forma eficaz a natureza incipiente, porém persistente, dessas células criativas que devido a uma falta de recursos, nunca foram desenvolvidas de forma mais ampla, servindo apenas como rascunhos, apontando para os espetáculos dos anos 1990 em diante:

Todos os acontecimentos públicos do Uzyna pautaram-se por um estilo. Poderiam ser considerados atos que apontavam, para quem os presenciasse, uma espécie de marca: aquilo poderia ser encontrado ao ver um trabalho em qualquer linguagem daquele grupo. Cinema, vídeo, teatro, artes plásticas, tudo pautar-se-ia por uma configuração, simultaneamente, de aparência desarranjada, anárquica, e apenas suficiente para visualizar algo ainda incompleto, não resolvido, não realizado. Apontavam, sempre, um futuro. Este caráter indicativo era objeto do discurso público que acompanhava cada uma destas aparições. Elas mesmas se indicavam como um aquém daquilo que estaria além (MEICHES, 1997, p.122).

O grupo investiu em equipamentos de audiovisual e, juntamente com os diretores de cinema - Tadeu Jungle, com o qual iniciou-se uma parceria duradoura, Walter Whiteberry, Noilton Nunes e Edson Elito - criavam uma série de curtas metragens, incluindo Rito Televisivo de Passagem; Banco Nacional; Luta Telefônica; Sete de Setembro Show; Forró do Avanço; Cultura, Poder e Crise; A Carta Testamento de Gláuber Rocha; Julgamento dos Sindicalistas; Lula no Supremo Tribunal Militar; No ABC; e Estúdios da Véra Cruz, dentre outros. Em 1984, a companhia foi rebatizada mais uma vez, e foi oficialmente chamada de Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona.

Sucederam-se dois importantes eventos que causaram um impacto fundamental sobre o futuro desenvolvimento da companhia. O primeiro foi a chegada de Marcelo Drummond, em 1986, um jovem ator do Rio de Janeiro; Marcelo passou a ser um colaborador essencial de Zé Celso, tornando-se ator exclusivo da companhia e trabalhando intensamente como administrador para ajudar na recuperação financeira do grupo. Ele iria desempenhar um papel ativo, atraindo artistas com as novas leituras e espetáculos do grupo, influenciando toda uma geração de jovens atores com suas atuações iconoclastas de Dionísio em Bacantes, Ham-Let na versão do Oficina para o clássico de Shakespeare, e Euclides da Cunha em Os Sertões.

O segundo evento foi a trágica morte de Luiz Antônio Martinez Corrêa, irmão de Zé Celso, no final de dezembro de 1987. Com a morte de Luís Antônio, foram interrompidos os ensaios de Bacantes que aconteciam na época. A suspensão dos trabalhos levou o aparentemente incansável Zé Celso a questionar se ele deveria ou não continuar a fazer teatro. Alguns dias mais tarde, de acordo com o próprio Zé Celso (CORRÊA, 2009), "Num ato público e culto

ecumênico no Oficina por Luís, decidi retomar tudo [...] a cerimônia revela as possibilidades do espaço da mistura de religiões, linguagens, credos, tecnologias e ritos.”

A cerimônia envolveu pessoas de diferentes credos (católicos, judeus, candomblecistas, etc.), todos unidos naquele momento para celebrar a vida de Luís Antônio. Foi aquela potente mistura de ritual e simbolismo religioso dentro do espaço teatral do Teat(r)o Oficina que inspirou Zé Celso a continuar a fazer um teatro mergulhado no misticismo, e que teve como objetivo retratar os aspectos fundamentais da existência humana, a partir de um ângulo metafísico, filtrado pelo estilo antropofágico que o Teat(r)o Oficina passou a estabelecer, desde a década de 1960.

Consequentemente, justo como Narciso renasce da Terra, brotando de seu cadáver humano putrefato, como extensão vegetativa do meio ambiente, a reconstrução dos anos 1980 transformou o definhado Teatro Oficina em Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, em terreiro eletrônico - um espaço sagrado/profano consagrado à fusão antropofágica do ritual, do teatro e da multimídia e à transformação da comunidade vizinha. Assim como a pequena planta Narciso, brotando do solo da Grécia Antiga, também como a árvore que cresce no meio do espaço cênico do Oficina, Zé Celso, nosso Narciso Ctônico, voltou da sua jornada pelo mundo subterrâneo e, arraigado firmemente nas experiências de perda, luta e redenção de seu passado, já estava prestes a se ramificar e iniciar uma nova geração de jovens artistas brasileiros nos mistérios da metamorfose criativa.

3.4.3 O Renascimento: os anos 1990

Os anos 1990 representam um período de renascimento no terreiro eletrônico do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona. Começamos a ver o aspecto restaurativo de Narciso Ctônico enquanto o grupo organicamente sintetiza suas experiências estéticas prévias, transmutando-as em um idioleto estético cada vez mais coerente. Recorrendo progressivamente à cadeia significante da cultura sagrada afro-brasileira, o grupo cria espetáculos antropofágicos libidinosos que são sucessos tanto de crítica quanto de público, reafirmando a reputação do Oficina como uma das companhias de teatro mais instigantes e desafiadoras do país.

Uma encenação de *As Boas*, texto de Genet, abre a década em 1992, com a participação de Zé Celso, Marcelo Drummond e Raul Cortez. De acordo com Pires (2005, p.105):

A recepção, tanto do público quanto da crítica, não foi muito satisfatória, havendo, inclusive, problemas de elenco, com a saída de Raul Cortez. Era uma volta ansiada, porém, olhada com desconfiança [...] Também era um espetáculo que retomava o

formato teatral abandonado anteriormente, o que contudo propiciava a inserção em uma lógica de produção teatral ligada a interesses de mercado; a própria idéia de um elenco de poucos atores corrobora essa afirmação.

No entanto, o espetáculo participou do Festival de Curitiba e percorreu todo o Brasil. Porém seria no ano seguinte, em 1993, que a companhia reabriu triunfalmente o recém-restaurado Teat(r)o Oficina com uma versão contemporânea do clássico shakespeariano, Ham-Let.

Em Ham-Let, parecia que os melhores aspectos do inovador trabalho do grupo dos anos 1960 e 1970 foram canalizados em um estilo teatral contemporâneo, que decididamente deu um sabor brasileiro ao príncipe dinamarquês de Shakespeare. A montagem manteve-se relativamente fiel ao texto original, rearticulando as prévias experiências do Te-Ato, transformando-as com sucesso numa encenação genuinamente sensual da obra shakespeariana com momentos carnavalescos, tendo a participação do público. Nossa Narciso Ctônico também parecia exercer uma influência sadia sobre a peça, através da total atenção dispensada ao poder da imagem visual, com imagens projetadas e suntuosos trajes, dando um rico apelo estético à leitura de Zé Celso do clássico texto Elisabetano. De acordo com Pires (Ibid., p.110):

Sem dúvida, a sensação e a expectativa que giram em torno da chegada ao Oficina se assemelha muito a evento de massa, um show de rock ou uma partida de futebol. Em Ham-Let, essa experiência foi levada ao extremo. A necessidade de construir uma resposta ao nível das antigas apresentações leva Zé Celso a criar um dos eventos mais impressionantes da cena teatral contemporânea. Todo risco que envolvia o evento contribuía para criar a força de uma recepção; havia um jogo que se estava propondo, todos estavam dentro, haviam topado: ali, naquele espaço, grande parte da história cultural contemporânea brasileira desfilaria diante dos olhos ávidos de um público que não conhecia o teatro como evento, acontecimento, show de Glam Rock.

Essa autoreferência narcísica – articulada pela condensação e deslocamento não-linear de eventos históricos e fictícios no palco – tornar-se-ia um aspecto cada vez mais comum da linguagem teatral contemporânea do Uzyna Uzona. A sensualidade subversiva e a sexualidade aberta da montagem também se tornariam uma marca registrada do Oficina. Assim como Narciso Ctônico que, ao fundir-se em união incestuosa autodestrutiva com as águas maternas/paternas renasce como protusão fecunda da Terra fértil, o renovado vigor estético do Teat(r)o Oficina também caracterizava-se por uma progressiva apreciação orgiástica do corpo humano como agente libidinoso e força magnética de sedução, utilizado para cativar o olhar do público e canalizar seus desejos.

Ham-Let representou uma guinada para o Teat(r)o Oficina e foi visto pela crítica como uma

volta triunfal à sua forma. Ganhou o Prêmio Shell de Melhor Figurino e Direção, e foi nomeado nas categorias Trilha Sonora e Iluminação. O grupo recebeu um troféu especial pela reabertura do espaço pelo Prêmio Mambembe, e Ham-Let também foi indicado na categoria de Melhor Ator.

Após o sucesso de Ham-Let, em 1994 o grupo cria uma adaptação para “O Santeiro do Mangue”, poema de Oswald de Andrade, intitulada Mistérios Gozosos. O musical passava-se nos trópicos, no Mangue do Rio de Janeiro, que era o maior nicho de prostituição do Brasil nos anos 1940, e contava a estória de um vendedor ambulante de santos que é obrigado a escolher entre sua família, que mora na favela, e uma jovem prostituta. O espetáculo foi apresentado originalmente nas ruas de São Paulo durante o Carnaval, antes de ser readaptado para o espaço do Oficina, seguindo o modelo estético vitorioso de Ham-Let, e foi, segundo Alberto Guzik, do Jornal da Tarde (GUZIK, 1994):

[...] um pequeno milagre Dionisíaco. A orgia em praça pública, com livre exibição de nus indignou conservadores. Alguns intelectuais consideraram texto e espetáculo datados, indefensáveis. A visão romântica que Oswald tinha do comunismo fica evidenciada. Mas também ganha destaque sua indignação contra as desigualdades sociais. A montagem contagiente ganhou ótima partitura musical de José Miguel Wisnik. Foi interpretada com alegria e ímpeto pelo elenco. Fizeram a grande maioria da plateia aderir à encenação e cair no carnaval. Zé Celso criou uma montagem carnal, visceral, de que ainda ouviremos falar.

Como uma planta espalhando suas sementes, a efusão subversiva e narcísico-ctônica do Oficina contaminava o público, transformando-o em eco encarnado do texto performático. E o jogo anárquico e antropofágico da diferença que caracteriza o impulso de Eco continuava articulando o trabalho do grupo durante este período, provocando a consternação da elite hegemônica. Mistérios Gozosos provocou um escândalo público após uma apresentação na cidade de Araraquara, no interior paulista, quando um padre processou a companhia por difamação religiosa, após o corpo e sangue de Cristo serem representados no palco por uma banana e um copo de champanhe. Todos foram absolvidos apenas cinco anos mais tarde (MISTÉRIOS GOZOSOS, 2008).

Apenas em 1996, a companhia consegue estrear Bacantes, inspirada na peça de Eurípedes. A tragédia grega foi atualizada, usando-se manifestações contemporâneas culturais brasileiras, como o Carnaval e a MPB, e voltando às raízes ritualísticas como culto, uma oferta votiva ao deus do vinho. De acordo com Mário Vitor Santos (1995):

Bacantes é o espetáculo mais eficiente em termos teatrais que o Oficina realiza. Embalado por ondas sucessivas e concomitantes de energia, comicidade e erotismo,

o público parece às vezes num estado de eminente descontrole. E não é disso que se trata quando a bacante Leyona Cavali se esfrega frenética no colo do prefeito de Ribeirão Preto, Antonio Palocci Filho? Por vezes, tem-se a sensação de que a platéia, animada e sutilmente embalada pela profusão emocionante de símbolos, emblemas, convites e alegrias, está prestes a deixar seus lugares e das duas uma: sair do teatro ou se coroar de hera agarrado a uma bacante nua nas águas do fosso em torno da arena central.

O espetáculo era notavelmente mais “báquico” do que Ham-Let. O texto foi retrabalhado, a linguagem atualizada, mais liberdades foram permitidas e uma maior participação da plateia criou um sentimento geral de entusiasmo orgiástico. O espetáculo evidentemente reestabeleceu o antigo status do nosso vegetativo Narciso Cônico como regenerativo deus da fertilidade.

Em 1997, estreia a montagem de *Pra Dar um Fim no Juízo de Deus*, de Artaud, projetando a estética artaudiana da companhia em novos níveis, exibindo masturbação, coleta de sangue, e uma cena escatológica em que um ator defecava no palco. De acordo com Mariangela Alves de Lima (1997):

Com a lucidez de sempre, o grupo encenou *Pra Dar um Fim no Juízo de Deus*, texto de Antonin Artaud dramatizando a vontade de transubstanciação do corpo em espírito. Sangue e dejetos se transformam em signos por força da magia do intelecto. Num instante se comprehende a raiz de todo teatro.

A performance foi apresentada no Museu de Arte de São Paulo, na ocasião do centenário do nascimento do autor, encenada também, no Teat(r)o Oficina, na Casa das Rosas e no Museu de Arte Moderna, em Salvador em 1997. No mesmo ano, a companhia montou *Taniko – O Rito do Mar*, um “musical Nô, bossa-nova transzênico” uma homenagem a seu autor, Luís Antônio Martinez Corrêa; e também uma versão altamente biográfica de *Ela*, de Genet. De acordo com Pires (2005, p.111):

Ela é colocada no esquema de estudo como um ponto singular de mudança de trajetória contemporânea de Zé Celso. Seu caráter auto-referencial e as marcas de um corpo-imagem que reflete a si mesmo como numa casa de espelhos apontam o início de um processo que se desdobraria com a produção de *Cacilda!* De maneira diferenciada [...]

Como revela Pires, *Cacilda!* (1998) iria dar continuidade ao desenvolvimento desta tendência (auto) biográfica. Essencialmente uma ode à diva do teatro brasileiro Cacilda Becker⁵⁵, a montagem serviu para reforçar a estética cada vez mais coerente do Uzyna Uzona,

⁵⁵ Primeira atriz do elenco do TBC nos anos 1950, que mais tarde formou a sua própria companhia e desempenhou um papel influente na cena teatral brasileira. Em 1969 foi vítima de derrame cerebral durante a apresentação de *Esperando Godot* morrendo após 38 dias internada em coma no hospital.

caracterizada pelo espaço/tempo não linear, a corporeidade libidinosa, a potência imagética e a participação orgiástica do público mencionados acima, junto com o uso cada vez mais aperfeiçoado de multimídia e da imagem capturada em vídeo. A narrativa complexa e elíptica, amalgamando eventos da vida pessoal de Cacilda Becker junto com momentos cênicos dos papéis que ela desempenhou como atriz, mais uma vez borra as fronteiras entre a arte e a vida, desta vez no nível dramático. Como sugere Pires (Ibid., p.150):

[...] todas as Cacildas dentro de Cacilda são corporificadas. Se a cada ponto de bifurcação a trajetória da atriz se confunde com a história do próprio teatro brasileiro, Zé Celso vai potencializar essas dobras a partir da proliferação de corporeidades presentes no corpo da atriz [...] Zé Celso vai transformar a história de Cacilda na história de Ariadne e de seu labiríntico fiar [...] Se o próprio fazer teatral é simbioticamente associado à figura de Cacilda, as possibilidades de desconstrução/construção do rito teatral são ilimitadas. Teatro que comenta teatro, dobra sobre dobra, exercício labiríntico do fazer teatral, os Mistérios de Elêusis, tragicomédiaorgia. O teatro está sobre o teatro sobre teatro. Declaração de amor ao teatro, Cacilda!

Apesar da beleza lírica das primeiras duas horas do espetáculo, que apresentam momentos de imagens evocativas, utilização do espaço de forma inspirada, cuidadosa atuação de Bete Coelho como Cacilda, a montagem é quase engolfada durante seu problemático segundo ato, caracterizado por uma postura redutivamente narcisista, e por uma tentativa de afirmar que os sucessores do teatro hierarquizado do TBC são as jovens atrizes e o Te-Ato do Uzyna Uzona. De acordo com Azevedo (em BRAVO!, janeiro 1999, p.151):

É tal a riqueza de soluções cênicas em trânsito no mítico retângulo do Teatro Oficina, que se chega a lamentar que o diretor viva sob a ditadura de uma persona algo ridícula, que se alimenta da seiva criativa de outro Zé Celso. Não fosse ele tão convencido de que suas obsessões – o pênis, por exemplo – são a vereda da salvação da humanidade (nada menos!) teria tempo de deitar a cabeça num divã para ouvir: “Zé Celso, você não é bom porque é maníaco, mas malgrado suas crises de mania”. Ocorre que o teatro é pouco para Zé Celso. Enfadado com um certo convencionalismo do primeiro ato – onde estão as magistrais soluções cênicas – os atores voltam para o segundo ato vestindo a máscara de todas as revoluções e, claro! tirando a roupa e se masturbando. É que a vocação de Zé Celso é a teologia; sua proposição é um sistema moral em cujo centro se reconhece o nome de Deus: e o Deus se chama Zé Celso o que veio para destruir os valores burgueses, para instaurar uma nova ordem brandindo o instrumento de Priapo. O que isso tem a ver com a atriz homenageada? Nada. Mas tem tudo a ver com o diretor. E uma pergunta final, mas importante: porque da masturbação coletiva explícita ficam fora os nomes coroados do espetáculo, como Bete Coelho, Giulia Gam ou Lygia Cortez (também excelente)? Já os obreiros anônimos do pentecostalismo Zé-Celsiano, esses, coitados! têm de se apresentar à sacerdotisa e expor suas expressivas genitálias para honra e glória da velha bacante. Cacilda!, enfim, é um espetáculo bom demais para servir a uma causa tão ruim.

Esta discrepância também estava evidente em Boca de Ouro, de 1999. Uma montagem relativamente fiel do texto original de Nelson Rodrigues, o espetáculo exibia interlúdios

surreais de contexto quase ritualísticos e a nudez típica do Teat(r)o Oficina, que parecia por vezes inflingir sobre o conteúdo dramático do texto e o estilo realista de interpretação dos atores.

Consequentemente, parece que nesse momento na trajetória do Oficina há um desequilíbrio narcísico entre os aspectos restaurativos, sintetizadores e cativantes de nossa divindade ctônica, e os restos da megalomania que caracterizava a influência mais redutiva de Narciso sobre a produção inicial do grupo. Há uma discrepância entre o impulso narcísico-ctônico que articula a escritura cênica do Uzyna Uzona e algumas das escolhas dramáticas durante esse período. Essa incongruência será resolvida durante o próximo projeto do Oficina, sua montagem de *Os Sertões* de Euclides da Cunha.

3.4.4. Florescência Jubilosa: Os Sertões e os anos 2000

Nosso Narciso Ctônico floresce na virada do milênio com a produção de *Os Sertões* do Oficina. A riqueza poética da “Bíblia da Brasilidade” casou-se perfeitamente com o teatro participativo ritualístico cada vez mais potente da companhia. É durante esta época que as alusões ao Candomblé e a utilização das manifestações culturais do Brasil chegam ao seu ápice, enquanto o Uzyna Uzona representa a Terra brasileira, seu povo e sua luta milenar em toda sua gloriosa, contraditória complexidade. Ao recorrer às raízes culturais da população subalterna do país, a companhia finalmente une-se com a esfera abjeta materna da cultura brasileira.

Narciso é permeado pelo poder ctônico de Onilê, o Orixá do centro da Terra, a própria (M)Other Brasil. O espetáculo de 25 horas de duração pulsa com a vitalidade criativa e vigor redentor de uma nação. É uma grande virada artística, e representa o apogeu da estética do Oficina. O Trans-Homem funde-se com o Pré-Homem – a (M)Other abjeta – circundando a castração pela arte poética. Narciso Ctônico finalmente reinstaura-se como força transformadora e regeneradora, em lugar do jovem alienado e passivo da tradição ocidental, como veremos adiante.

Em 2008, o Teat(r)o Oficina celebrou seu 50º aniversário com uma série de eventos e atividades apresentando novos espetáculos. Foram remontados *Vento Para Papagaio Subir* e *Taniko*; Marcelo Drummond dirigiu *Cypriano e Chantalan*, de Luís Antonio Martinez Corrêa e *Analu Prestes*; enquanto Zé Celso montou uma releitura cibernetica de *Os Bandidos*, de

Schiller, misturando elementos da Umbanda⁵⁶ com ícones culturais da Alemanha como Goethe, Klaus Kinski e Fassbinder, e diversas figuras populares como Bin Laden, He-Man, Bento XVI, Condoleezza Rice e o Grupo Sílvio Santos.

Em 2009, a companhia estreou duas novas produções; *Cacilda!!*, o segundo capítulo da trilogia de espetáculos sobre Cacilda Becker, e *O Banquete*, uma reescrita orgiástica do texto de Platão. Porém, o grupo já tinha em vista as possibilidades estéticas de espaços além dos confins da Rua Jaceguai 520, e sua pesquisa criativa estava prestes a levá-los numa nova direção.

Em 2010, o Uzyna Uzona realizou uma turnê nacional intitulada *Dionisíacos*, na qual começou a experimentar a possibilidade de construir o tão sonhado Teatro Estádio. A companhia viajou com quatro produções (*Cacilda!!*, *O Banquete*, *Bacantes* e *Taniko*), que foram apresentadas em espaços alternativos montados pela própria companhia, muitas vezes em comunidades economicamente marginalizadas, para replicar sua visão de um Teatro Estádio; em essência, um enorme teatro de arena, equipado com arquibancadas e com capacidade para um público de até 2000 pessoas, que foram convidadas a participar da ação cênica.

O grupo iniciou, com essa turnê, um novo período de pesquisa e experimentação para avaliar até que ponto um Teatro Estádio para um público em massa, poderia ser uma proposta realmente viável. Narciso Ctônico espalhou-se, multiplicando-se, brotando de forma virulenta, exigindo cada vez mais espaço. Resta saber quantas outras metamorfoses artísticas serão guiadas pela divindade padroeira fértil do Oficina.

Assim, é possível analisar a trajetória do Teat(r)o Oficina e detectar as maneiras pelas quais o Mitograma de Narciso (Ctônico) articula e é articulado pela evolução estética da companhia. Como nosso Narciso Ctônico, o Uzyna Uzona também transcendeu a castração alienadora, ao penetrar e ser penetrado pela Terra brasileira, por Onilê, a (M)Other abjeta mas eternamente saudosa, canalizando esta experiência de morte e renascimento artístico via osmose para as suas vertentes – os colaboradores criativos da companhia, que amadureceram no solo fértil do terreiro eletrônico, que está prestes a florescer mais uma vez, agora como Teatro Estádio nascente.

⁵⁶ Umbanda é uma religião afro-brasileira sincretizada, que contém elementos do Candomblé, do catolicismo, do espiritismo e das manifestações sagradas indígenas. A palavra “Umbanda” deriva do quimbundu *m'banda*, que significa “sacerdote”.

Vamos agora abordar *Os Sertões*, o texto performático, para analisar como o Mitograma de Narciso (Ctônico) nos permite entender tanto a articulação estética da obra do Oficina, como as maneiras pelas quais a companhia utiliza a montagem para reescrever a historiografia do Brasil, desconstruindo noções hegemônicas da subjetividade e da representação (pós)-colonial.

4. OS SERTÕES: UMA REINSCRIÇÃO NARCÍSICO-CTÔNICA⁵⁷

4.1. OS SERTÕES - UM SOBREVOO

Em 2002, o Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona estreia *A Terra*, o primeiro dos cinco diferentes espetáculos que compõem *Os Sertões*, seguido pelo *Homem I* e *Homem II*, em 2003, *A Luta I*, em 2005, e *A Luta II*, em 2006. A encenação de *Os Sertões* foi a culminância de um sonho que havia sido contemplado primeiramente nos anos 1960 e, em seguida, em 1988, mas que só chegou à sua fruição no início do milênio: o de conceber uma montagem do romance seminal de Euclides da Cunha sobre a Guerra de Canudos, um momento decisivo na história brasileira, que moveu o nascente Exército Republicano contra o líder messiânico Antônio Conselheiro e seus seguidores, os quais haviam estabelecido sua comunidade autônoma no Sertão da Bahia.

A Guerra em Canudos aconteceu entre 1896-1897, em um clima de pobreza endêmica, desemprego crônico e extrema desigualdade social, no meio do Sertão do nordeste brasileiro. No total, estima-se que cerca de 25.000 pobres lavradores perderam suas vidas durante o confronto entre o nascente governo republicano e os seguidores do líder messiânico Antônio Conselheiro. Este tema brutal foi o material para um dos maiores romances da história da Literatura Brasileira; *Os sertões*⁵⁸, de Euclides da Cunha (1902). Segundo Zweig (apud CUNHA, 1995, p.159) *Os sertões* dá:

[...] uma imagem psicológica completa do povo e do território brasileiro, com uma visão e compreensão psicológica que nunca foram alcançadas antes [...] pouco conhecido em outros países, *Os sertões* é destinado a sobreviver a incontáveis outros livros que são hoje famosos por sua dramática magnificência, sua espetacular

⁵⁷ Ao decorrer dos próximos dois capítulos que compõem a análise desconstrucionista do espetáculo *Os Sertões*, o formato da minha escritura mudará, para melhor ilustrar as cenas sendo discutidas. Os textos transcritos diretamente dos roteiros originais dos cinco capítulos da obra final, fornecidos generosamente pelo Oficina, estarão inseridos em fonte 10, texto normal, enquanto as rubricas originais estarão em fonte 10, texto itálico e entre parênteses. Optei por não editar ou corrigir a ortografia dessas citações, mantendo as idiossincrasias da escritura original dos autores, que frequentemente brincam de forma desconstrucionista com o texto do roteiro, impregnando-o com a mesma ludicidade que permeia a cena de *Os Sertões*. As descrições da ação cênica de 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).

⁵⁸ Para referir-me à obra de Euclides da Cunha, utilizo *Os sertões* com ‘s’ minúsculo, enquanto o espetáculo do Teat(r)o Oficina aparece como *Os Sertões*, com ‘s’ maiúsculo no corpo da tese.

riqueza em sabedoria espiritual, e o maravilhoso toque humanitário que é característico em toda obra [Tradução nossa].

O retrato de Euclides da Cunha sobre a sua viagem ao desolado e problemático Sertão foi muito além de mero relato histórico de uma terrível batalha. Como Zilly (apud Sala Preta, 2002, p.194) justamente observa:

Se o livro de Euclides entrou nos cânones da Literatura Nacional e Universal, isto se deve relativamente pouco a seu valor documental ou historiográfico [...] Talvez uma das razões desse sucesso seja justamente o caráter abrangente do livro, seu caráter de *summa*, e ao mesmo tempo [...] sua multiplicidade de gêneros, essa capacidade de reunir quase todas as informações, atitudes, formas possíveis de outros enunciados - relatos, poemas, pichações, artigos e livros sobre guerra - e ainda aspectos de vários tipos de texto: crônica, lenda, depoimento, diário, tratado geográfico, etnográfico e historiográfico, registro de formas simples populares, mas também romance, ensaio, discurso forense e político, oração fúnebre, tudo amalgamado num estilo relativamente coeso, próprio, inconfundível.

De fato, como afirma o próprio Euclides (CUNHA 1995., p.xii), sua paleta literária estava cheia de "(...) cores retiradas da terra, desde o barro negro dos poços, com vermelhidão do sangue coagulado de jagunços, e o sepiáceo dos tumultos dos bandidos do interior ". Sua redação foi praticamente animista, impregnando a paisagem brasileira com um bios fervoroso e vívido, colocando-a no centro das atenções, junto ao sertanejo e o trágico desfecho da guerra em Canudos.

Foi precisamente este potencial dramático do texto e sua vibrante representação do Brasil e de seu povo, sua natureza intersemiótica e narrativa polifônica que atraíram Zé Celso e os membros do Oficina para Os sertões. Como Zé Celso afirma em entrevista concedida no início do processo criativo:

[...] o livro tem essa teatralidade e ele fala em termos teatrais muitas vezes. Mas é uma teatralidade complexa, não linear. É onde ele vai para isso que eu estou chamando de coreografia e ele próprio, Euclides, chama de "corografia". Como o Oswald de Andrade, que falava da dança dos índios como "corografias". Não é coreografia. É Corografia mesmo. A grafia do coro. A grafia do coletivo, a grafia da multidão, e é difícil para nós. (CORRÊA em SALA PRETA, 2002, p.198)

Esta ideia do coro como um elemento pivô no potencial dramático do texto impulsionou o processo criativo. A montagem do texto em si foi arquitetada de improvisações de grupo, criando um material cênico que foi moldado por Zé Celso e seus colaboradores. Uma série de ensaios foi aberta ao público em geral, que também era convidado a contribuir com suas ideias e opiniões para o desenvolvimento do trabalho. Desta forma, foi um processo democrático ressoante envolvendo, até certo ponto, toda a comunidade, a família de amigos e admiradores do Teat(r)o Oficina.

O coro deu ao *Os Sertões* a dimensão universal da catártica tragédia grega, e também foi ampliado durante a concepção do processo, para incluir os jovens da vizinhança do teatro, que participavam do projeto Oficina do Bixigão. Como Zé Celso explica:

[...] temos um movimento hoje extraordinário que é o Movimento Bixigão – trabalhamos com crianças. As crianças começaram a estourar os carros lá, aí queriam chamar a polícia – “polícia não, porque polícia mata.” Chamamos um capoeirista do pedaço para tomar conta [...] atualmente temos mais ou menos quarenta pessoas que trabalham no Movimento e abriu pro bairro (CORRÊA, apud CAROS AMIGOS, 2004, p.31).

Assim, a visão renovadora que Zé Celso possui da vizinhança local passa a ser compartilhada e transmitida a uma novíssima geração de jovens brasileiros, incorporando a comunidade, as jovens mães e seus filhos, ao Oficina, dividindo conhecimentos artísticos e culturais com os jovens economicamente marginalizados da vizinhança.

Tudo isso aconteceu em meio ao crescimento da tensão com o Grupo Sílvio Santos. Ao passo que o grupo elaborava *Os Sertões*, os membros faziam a sua própria guerra contra os seus vizinhos poderosos, e o paralelo entre Canudos / Oficina passou a ser integrante do espetáculo.

Zé Celso e seus colaboradores vislumbraram um Teatro Estádio que poderia se desenvolver ao longo dos anos incorporando o Teat(r)o Oficina numa região arborizada. O local seria o campus de uma “Multiversidade”, ou seja uma universidade pública “orgiástica de cultura brasileira” (Ibid, p.32). O objetivo do projeto era revitalizar o bairro em torno do Teat(r)o Oficina, transformando-o em um centro de excelência ecológica e cultural, oferecendo uma contribuição para a melhoria do padrão de vida em São Paulo caracterizada ou traçada intrinsecamente pela utópica ética da companhia.

Ao mesmo tempo, o Grupo Sílvio Santos continuava a exigir a demolição da área ao redor e pretendia erguer um centro comercial, como um meio alternativo de revitalizar a área, atraindo riquezas e capital, mas em detrimento da comunidade local, que iria perder suas casas, expulsa do bairro pelos preços de propriedades inflacionados. De acordo com Zé Celso (Ibid, p.31):

[...] a intervenção que o grupo Sílvio Santos – eu diferencio a pessoa Sílvio Santos e o Grupo Sílvio Santos, que é um grupo de especulação imobiliária – pretende fazer é verticalizar o bairro, pretende reprimir, recalcar o nome, Bexiga, e ressaltar o nome Bela Vista, fazer o que eles chamam de uma Las Vegas brasileira, o que acho um absurdo porque Las Vegas é uma coisa que se faz no deserto, não no centro da cidade. E foi acontecer de a sede desse grande projeto cair exatamente aos pés do Oficina. Caiu no lugar onde não podia cair.

Para apaziguar a opinião pública e os militantes do Oficina, o Grupo Sílvio Santos passou a falar do shopping center como uma "intervenção cultural", elaborando uma série de planos para incorporar superficialmente o Teat(r)o Oficina à construção do projeto. No entanto, a maioria desses modelos não deu uma justa atenção à forma pela qual a arquitetura de Lina Bo Bardi agregava a paisagem urbana local e sua luz natural envolvente, e foram considerados inviáveis pela companhia teatral.

O Grupo Sílvio Santos foi beneficiado em seu projeto pela diminuição da influência do CONDEPHAAT. Mudanças na lei significavam que a área em torno do prédio do Teatro Oficina já não era mais protegida, e que outro edifício poderia ser construído nos 300m ao redor. Um novo golpe veio quando a então prefeita Marta Suplicy, do PT, anunciou publicamente seu apoio à proposta do Grupo Sílvio Santos para a construção do shopping center. A guerra política a ser travada no Teat(r)o Oficina se tornaria uma parte integrante de Os Sertões. Como Zé Celso (Ibid, p.33) revela:

Cada peça que eu fazia tinha uma referência a isso, houve mudanças no teatro – praticamente a musa inspiradora desse novo teatro foi o Sílvio Santos. Ele praticamente me deu um link muito grande com a realidade. Um grupo de cultura como o nosso de repente ter um antagonista do porte dele, você está dialogando socialmente com uma coisa muito forte.

Assim, os cinco espetáculos da saga Os Sertões tornaram-se uma inebriante mistura de ativismo político e reflexão histórica, fundidos com o simbolismo potente da linguagem teatral do Teat(r)o Oficina, para criar um retrato do Brasil passado, presente e futuro; uma visão de um terreno de abundante misticismo, embalado pela injustiça e mantido flutuante pelo tenaz determinismo e coragem de sua população mestiça.

Um paralelo deliberado foi traçado entre Antônio Conselheiro e seus canudenses com Zé Celso e o Teat(r)o Oficina, ao passo que os funcionários corruptos da República burguesa foram representados pelas muitas personalidades que haviam oprimido a companhia ao longo dos anos, como também pela ameaça de forças globalizadas, com seus projetos de homogeneização da rica herança cultural e a pluralidade do povo brasileiro.

Assim, longe de um evento histórico trágico relegado ao passado do Brasil, a Guerra de Canudos foi absorvida antropofágicamente pelo Oficina e convertida em postura ideológica e criativa, uma possibilidade desde sempre coetânea de re-volta que desafia o sistema neocolonial, um desmassacre devolvendo ao povo brasileiro um modelo de resistência e

mudança sócio-cultural, impregnado pela sua própria cultura e tradições. O jagunço, o sertanejo, é devorado pela companhia, transsubstanciado em totem, em militante heróico, e filtrado pela decadência urbana, e os avanços tecnológicos do centro de São Paulo do século 21, com sua cena artística alternativa vibrante.⁵⁹

Enquanto resolutamente não linear em termos de seu espaçamento (ou seja, a lógica temporal espacial permeando a obra) não obstante, como montagem, *Os Sertões* é articulado como uma sequência 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. Assim, antes de lançar minha análise ctônico-narcísica da dinâmica estética do espetáculo e das maneiras pelas quais ele me obriga a repensar a subjetividade e a representabilidade no contexto pós-colonial do Brasil, vou traçar um sobrevoo amplo da evolução diacrônica de *Os Sertões*, ao descrever sucintamente cada um dos seus capítulos constituintes.

4.1.1. *Os Sertões* – Primeira Parte: A Terra

O primeiro espetáculo compõe *Os Sertões*, *A Terra*, baseou-se no primeiro capítulo do livro de Euclides da Cunha, dedicado a um tratado geográfico da terra brasileira e da morfologia geológica do interior do Nordeste, acentuando as maneiras pelas quais a própria paisagem emoldurou a população subalterna do Sertão no decorrer dos séculos.

A montagem de quatro horas de duração é uma reencenação animista da escritura de Cunha; os atores do Oficina encarnam a paisagem brasileira, a flora e a fauna do Sertão, através de coreografias corais despretensiosas e o uso metonímico inspirado de acessórios e indumentárias simples. A ação cênica é sempre sustentada pela banda de músicos ao vivo do Uzyna Uzona, que toca uma gama de estilos – desde a percussão sagrada afro-brasileira até o baião⁶⁰, o frevo⁶¹, o samba e a música tecno – para recriar a força dramática e o gozo

⁵⁹ Os Sertões recebeu um grande público e foi aclamado pela crítica, com vários prêmios. O espetáculo viajou para a Alemanha em 2005 e foi um sucesso controverso no Teatro Volksbühne, aparecendo na primeira página de um tabloide local que qualificava o espetáculo como uma “porno-orgia”. Em 2007, as cinco partes do espetáculo percorrem todo o Brasil, viajando para Salvador, Recife, Rio de Janeiro, Quixeramobim, no Ceará, o berço de Antônio Conselheiro, e Canudos no interior da Bahia. O espetáculo foi unanimemente bem-recebido, e louvado pelo público e pela crítica. A Terra ganhou o Prêmio Shell 2002 nas categorias Melhor Direção e Melhor Música. O Homem I ganhou o Prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) de Melhor Espetáculo de 2003. A Luta I ganhou os Prêmio Bravo Prime de Cultura para Melhor Espetáculo de 2005, oferecido pela Revista Bravo!; Prêmio APCA de Melhor Espetáculo; Prêmio Shell 2005, na categoria melhor Cenografia e Categoria Especial de Direção de Cena. Segundo a revista Bravo! Foi apontado como o melhor espetáculo do Século (Disponível em <<http://teatroficina.uol.com.br/plays/8>> Acesso em 22 de julho de 2009).

⁶⁰ Vide Glossário B.

pulsional do encetamento da Terra. Imagens gravadas de fenômenos naturais e citações do texto original de Cunha também são disseminadas pelo espaço cênico em momentos chave durante a obra, redimensionando a ação ao vivo, que ecoa pelo plano virtual da imagem em movimento.

A escritura original de Cunha é constantemente subvertida no decorrer de *A Terra*, através da diferença ecoica do significante, que é sempre empregada como tática para revelar uma interpretação contra-hegemônica da gênese do solo. Consequentemente, o desenho dos relevos estupendos e atormentados das paisagens brasileiras é conjurado no palco por referências conotativas à simbologia sagrada do Candomblé. As correntezas primordiais, por exemplo, são representadas no palco pelas Aiabás, as Orixás femininas relacionadas à água, que aparecem visual, sonora e simbolicamente pelo uso da indumentária, dos gestos, das cantigas e da percussão ritual. E o próprio planeta é encarnado em um momento cênico chave por um ator vestido como iaô⁶², ‘incorporando’ Onilê, o Orixá das profundezas da Terra.

A flora do Sertão, descrita com tanta força poética por Cunha, é reavivada teatralmente por uma representação literal das possibilidades conotativas fornecidas pelos nomes populares de certas plantas. Neste sentido, a cabeça de frade, por exemplo, aparece no palco – de forma tipicamente irônica – através da cabeça de Zé Celso (que interpreta o líder místico Antônio Conselheiro, mas que é também tido por muitos como ‘guru’ – portanto, ‘cabeça de frade’); enquanto a palmatória-do-inferno é representada cenicamente por referências intersemióticas à figura mítica de Pomba Gira.⁶³

Em *A Terra*, proliferam referências historiográficas e intertextuais, que são frequentemente condensadas e deslocadas de forma alucinatória e onírica, assim subvertendo noções tradicionais falogocênicas de racionalidade e linearidade histórica. Portanto, há várias citações cênicas a outro clássico da literatura brasileira que enfoca o Sertão – Grandes Sertões Veredas, de Guimarães Rosa – e a figuras e instituições históricas e contemporâneas, como Apolônio de Toddi⁶⁴, Siqueira de Meneses⁶⁵, Gláuber Rocha⁶⁶, Hélio Oiticica⁶⁷, Dona Maria I⁶⁸, Lina Bo Bardi e o MST⁶⁹, que são retratados ou de forma literal (como personagem) ou

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ibid.

metonimicamente (como no caso de Oiticica, que aparece através do uso cênico dos parangolés⁷⁰) durante o espetáculo. Há também paralelos traçados em *A Terra* entre os jagunços de Canudos e os insurgentes islâmicos do Oriente Médio – essa equivalência metafórica acentuar-se-á de forma mais coesa no decorrer de *Os Sertões*, como veremos.

Essas analogias explicitamente políticas contrastam com as referências biográficas à vida pessoal de Euclides da Cunha. O potencial melodramático do retrato cênico do triângulo amoroso entre Euclides, sua esposa Ana e seu amante, o soldado Dilermando – que é citado várias vezes durante os cinco capítulos de *Os Sertões* – é temperado pelas comparações feitas entre Euclides, Antônio Maciel (o futuro Antônio Conselheiro, que também foi traído pela sua mulher), e a figura mitológica de Dioniso como “corno coroado”. Assim, a violência patriarcal que prejudicou a vida de Euclides e de Antônio é desafiada no decorrer da obra pela consagração do corno e a divinização da mulher adúltera.

Em uma cena chave de condensação e deslocamento sígnicos no final do espetáculo, a figura de Hegel⁷¹ – que teve uma influência fundamental sobre a escritura positivista de Cunha e sua descrição do Sertão – é encarnada no palco pelo ator Danilo Tomic. Sua teoria acerca das “três categorias geográficas como elementos fundamentais colaborando com outros no reagir sobre o homem, criando diferenciações étnicas” (CUNHA, 2002, p.84) é desafiada pelo ator Aury Porto, interpretando Sertões do Norte – o próprio Sertão como arquialteridade da consciência europeia. O personagem de Sertões do Norte exalta a natureza plural, promíscua e esquizofrênica do Sertão brasileiro, que tanto evita como subverte as categorias preexistentes eurocêntricas, reescrevendo noções cênicas de realidade e ordem:

SERTÕES DO NORTE

(Na parede limite do teatro, ao lado do Buraco)

Sou os sertões do Norte aqui nesta Oficina.

Não vou fugir.

À primeira vista pareço com você Deserto.

Mas falta meu movimentado lugar no teu quadro,
oh pensador germânico.

Se você me atravessar agora,

no estio,

Hegel,

você vai achar que eu sou uma planície árida.

Mas se me atravessar no inverno,

vai acreditar que eu sou um vale-fértil.

Por mim o homem vai lutar como as árvores,

com as reservas armazenadas nos dias de abastança e,

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid

neste combate feroz,
 anônimo,
 terrivelmente obscuro,
 afogado na solidão das chapadas,
 eu não vou abandoná-lo...
 Vou ampará-lo muito além da hora de desesperança
 das últimas cacimbas.
 Tenho um papel na economia geral da Terra!
 Tenho e vou cumprir.
 Entre os vales férteis e as planícies áridas,
 sou promíscuo,
 demasiadamente humano.
 Barbaramente estéril;
 maravilhosamente exuberante.

Essa justaposição entre a racionalidade hegeliana e a materialidade potente da paisagem brasileira é, no fundo, a força impulsionadora estética e ideológica por trás da encenação de *A Terra do Oficina*. Assim como o Sertão revela-se uma fusão promíscua de características geográficas que borram as tendências binárias e as definições claras do pensamento ocidental cêntrico, o impacto pulsional dos grafemas teatrais potentes do Uzyna Uzona – com sua mistura inebriante de musicalidade, movimento, canto e texto poético – também transcende os confins do simbólico, ao retornar ao estado pré-linguístico de fusão com a Outra – com a (M)Other abjeta e subalterna – que esteve presente antes da investida violenta da alienação e da separação provocada pela Lei e pela linguagem (coloniais).

Deste modo, o retrato original positivista da terra brasileira feito por Cunha é corroído e temperado no decorrer de *A Terra* pelo desejo do Oficina de transcender a castração (pós) colonial, através da potência de uma poética rítmica, ligada tanto ao substrato subalterno e abjeto da cultura brasileira quanto à própria Terra Brasileira, polivalente em si.

4.1.2. Os Sertões – Primeira Parte: O Homem I – do Pré-Homem à Re-Volta

Essa reescrita rítmica e subversiva da historiografia hegemônica brasileira continua durante o próximo capítulo de *Os Sertões*, *O Homem I – do Pré-Homem à Re-Volta*. A seguinte citação, tirada das rubricas iniciais do roteiro do espetáculo, revela seu impulso ideológico e a relação clara que traça entre o Homem, o Pré-Homem e o Trans-Homem:

Tem o Pré Homem
 Depois o Homem
 Aí vêm ou não,
 o Trans Homem
 Que retorna ao Pré-Homem
 E Avança,
 transborda o Homem
 A idéia de homem
 e de

civilizações.
 Depois adeus Homem
 O que sobrou,
 Vai à Luta!

Assim, O Homem I traça a evolução do povo brasileiro, desde o Pré-Homem – as populações pré-colombianas e as nações africanas trazidas forçadamente às Américas – ao Homem, o sujeito castrado da ordem (pós) colonial eurocêntrica. O espetáculo também revela que, ao retornar às raízes semióticas da cultura popular brasileira e seguir nos passos de rebeldes militantes como os jagunços de Canudos, existe a possibilidade de transcender as correntes da Lei e da linguagem, ao se transformar em Trans-Homem – o sujeito-em-processo ctônico, capaz de instigar mudanças sociais criativas.

A chegada da população indígena às Américas, o advento da colonização e da escravidão e a mestiçagem violenta que engendrou a nação brasileira são retratados no decorrer dos primeiros trinta minutos do espetáculo através de uma mistura intoxicante de canto, dança, movimento coreografado e uso mínimo de texto. A fisicalidade potente e o impacto libidinoso dessa sequência épica de abertura é seguida por uma reescrita audaciosa da história hegemônica do Brasil: apenas durante o primeiro ato, por exemplo, o Oficina representa quatrocentos anos de dominação colonial, reavivando eventos chave como a chegada dos Portugueses e da Igreja Católica às Américas; a invasão dos holandeses; o massacre dos índios da missão de Guaíra⁷²; a destruição trágica do Quilombo dos Palmares; o devoramento antropofágico do Bispo Sardinha pelos Caetés⁷³ e a colonização do Sertão pelos bandeirantes paulistas⁷⁴. O segundo ato do espetáculo é dedicado a um retrato do sertanejo, seus costumes, manifestações culturais e crenças supersticiosas.

Mais uma vez, há uma abundância de referências intertextuais: alusões à *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre; *As Três Irmãs*, de Tchekov; e *As bacantes*, de Eurípedes; a obra também traça analogias entre a violência do passado do Brasil e a hipocrisia e desigualdade da atualidade. O último monólogo prolixo de Antônio Conselheiro, interpretado por Zé Celso, baseia-se na indiciação condenatória do líder messiânico de Canudos feita por Cunha (CUNHA, 2002, p.182). Pela diferença de sua interpretação lúdica (na qual ele tira a roupa e peida na frente do público), Zé Celso transforma essa fala em manifesto delirante promovendo a superação da castração (pós) colonial.

⁷² Ibid.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid.

A última imagem do espetáculo – Santo Expedito segurando uma placa com a palavra “Ontem” escrita de um lado e “Hoje” do outro – revela que os problemas do Brasil do passado são os mesmos do presente. Como Santo Padroeiro das causas impossíveis, a invocação de Santo Expedito pelo Oficina aponta para a necessidade urgente de quebrar com os ciclos intermináveis de violência e privação perpetuados pelo discurso hegemônico neocolonial de uma minoria elitista e eurocêntrica.

4.1.3. Os Sertões – O Homem II: da Re-Volta ao Trans-Homem

Esteticamente, o terceiro capítulo de Os Sertões, O Homem II: da Re-Volta ao Trans-Homem quebra, de certa forma, com os dois espetáculos prévios. O primeiro ato da peça, que enfoca a vida de Antônio Maciel e sua transformação em Antônio Conselheiro, é, à primeira vista, quase cinematográfico em termos de montagem e da interpretação dos atores. O trágico feudo entre as famílias Maciel e Araújo e o amor cego de Antônio pela sua esposa adúltera Brazylina são retratados através de uma sequência linear de cenas rápidas, geralmente realistas em termos de gênero, com atuações naturalistas do elenco de atores adultos.

Todavia, a historiografia hegemônica continua sendo abertamente subvertida. Antônio Maciel é retratado como um michê e traficante de drogas, que vende seu corpo para manter o amor de Brazylina. A enfatuação de Antônio por Brazylina é uma extensão metafórica da fixação do Teat(r)o Oficina pela abjeta Mãe fálica, a (M)Other, o aspecto poderoso e ctônico do princípio feminino, que transcende as limitações do simbólico patriarcal, oferecendo uma alternativa rítmica e dissidente ao falogocentrismo.

Isso é enfatizado na cena na qual Antônio mata sua mãe e a Brazylina, assim cumprindo o papel falogocêntrico de marido traído. A companhia rompe com o realismo que foi mais ou menos mantido até esse ponto; os jovens atores do Bixigão entram no espaço cênico e o evento violento é contado através de uma cena circense protraída, com números acrobáticos e apresentações clownescas.

A cena termina com uma referência ao Te-Ato e ao estilo contemporâneo ritualístico do Oficina. O jovem Antônio – interpretado por Fransérgio Araújo – despede-se do fantasma de seu amor na pista. Ele é despidido, vestido de novo com um pano branco e recebe nas mãos um bastão de madeira – um símbolo fálico, mas também uma ligação metonímica à árvore, ao Eixo Mundial que leva de volta às raízes ctônicas da Terra e da (M)Other.

Pode-se considerar que Antônio mata a (M)Other – o princípio feminino abjeto – só para tornar-se-lhe ainda mais fiel na morte do que na vida, num reflexo invertido (um eco diferenciado) do mito de parricídio de Freud. Deste modo, em vez de matar o Pai e ser sujeito posteriormente à sua Lei como sujeito castrado da linguagem, Antônio mata a Mãe, a (M)Other, e em seguida adota sua Lei – o semiótico do misticismo, numa tentativa de voltar a seu útero abjeto.

Zé Celso, que interpreta o velho Conselheiro, entra em cena nesse ponto, beijando seu avatar mais novo (Araújo) apaixonadamente, e tomando o bastão da sua mão. O bastão é, de fato, uma alusão narcísica interna ao Te-Ato (um bastão de madeira desempenhou um papel central em cenas chave desenvolvidas durante o Trabalho Novo dos anos 1970 e em *Gracias Señor*). Assim como Conselheiro, nos anos 1970, Zé Celso também matou sua (M)Other/amante – o teatro – para fundar o Te-Ato e promover um retorno às raízes ritualistas da performance. Como Antônio, ao matar a (M)Other/amante, Zé Celso também tornou-se um servo ainda mais fiel do abjeto, adotando e fomentando a potência semiótica do teatro através de sua obra, a partir dos anos 1970.

No decorrer do primeiro ato de *O Homem II*, há uma progressão estética do realismo cinematográfico à espetacularidade do circo e à potência ritualística do Te-Ato, que espelha um deslocamento narrativo da família Maciel como sujeitos trágicos e castrados da violência colonial, para o renascimento ideológico de Antônio Conselheiro como Trans-Homem, unido com a camada semiótica das manifestações sagradas subalternas do Brasil.

Daí em diante, há comparações abundantes no espetáculo entre a vida de Antônio Conselheiro e a própria trajetória de Zé Celso como líder do Teat(r)o Oficina. O encarceramento do Conselheiro e seu tratamento brutal pelo exército republicano ecoa a tortura e aprisionamento de Zé Celso, durante a ditadura nos anos 1970. Da mesma forma, a fundação da sede de Canudos é equiparada diretamente com a construção do espaço teatral do Oficina e os futuros planos da companhia para um Teatro Estádio.

Há outras referências históricas menos narcísicas, também; a abolição da escravidão é representada, assim como a passagem da Monarquia à democracia e a fundação do Bexiga como quilombo, no centro de São Paulo. Figuras de importância histórica – como Princesa Isabel⁷⁵, Dom Pedro⁷⁶, Marechal Deodoro⁷⁷ e Presidente Prudente de Moraes⁷⁸ – aparecem em

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Ibid.

cena junto com ídolos da cultura erudita e popular contemporânea – como Chico Science⁷⁹, Glauber Rocha, Nietzsche e Jeanne Moreau⁸⁰ – acentuando uma vez mais a natureza repetitiva e não linear da história, cultura e realidade sócio-política do Brasil.

O espetáculo termina com um crescente desentendimento entre Antônio Conselheiro e as autoridades locais depois de uma ‘hégira’ no Sertão e a queima de decretos oficiais em praça pública na cidade de Bom Conselho. O terreno é preparado agora para a encenação do segundo capítulo do livro de Cunha – a Luta.

4.1.4. Os Sertões – A Luta I: 1^a, 2^a e 3^a expedições + Rua do Ouvidor

A abertura cênica de A Luta I – música melódica tocada numa flauta japonesa enquanto uma gravação da visita de Sílvio Santos ao Teat(r)o Oficina é projetada em câmera lenta e em preto e branco pelo espaço – dá o tom do espetáculo, que é mais melancólico do que os outros três capítulos, com o início da Luta e a revivência no palco da violência de Canudos do século dezenove, e de São Paulo do século vinte-e-um.

O espetáculo focaliza as três primeiras expedições militares enviadas para derrubar Canudos, e constantemente traça comparações entre a guerra no Sertão e as tensões contínuas entre o Grupo Sílvio Santos e o Uzyna Uzona. A primeira expedição é retratada de forma farsante, e as Forças Armadas são constantemente minadas por uma encenação essencialmente carnavalesca da primeira tentativa frustrada de infiltrar Canudos. A segunda expedição enfoca o personagem dramático de Cabo Wanderley, um jovem soldado idealista interpretado por Fransérgio Araújo, que revela o lado mais humano do exército. Há uma alusão interna aqui ao espetáculo Roda Viva, e, assim como o protagonista da peça de Chico Buarque dos anos sessenta, Cabo Wanderley é representado como um sacrifício do Estado, mostrando assim como a guerra foi uma tragédia, tanto para os jovens militares inexperientes, como para os jagunços.

Floriano Peixoto⁸¹ e Presidente Prudente aparecem organizando a terceira expedição, chefiada por Antônio Moreira César⁸², que é representado de forma satírica como pedófilo frio e cruel. César é apresentado ao público através de uma cena hiperrealista metateatral, na qual Zé

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Ibid.

⁸² Ibid.

Celso faz uma audição entre os membros da companhia para o papel, e o ator exitoso – Ricardo Bittencourt – sugere que interpretará o papel como se fosse Ricardo III. Zé Celso dá direções de cena, e o corpo de César é literalmente emoldurado pela palavra falada, numa alusão ao processo alienante de castração e à entrada no simbólico colonial, que efetivamente talham a identidade do sujeito através da linguagem do imperialismo, prendendo-o num papel social pré-determinado. Essa cena também enfatiza uma denúncia cada vez mais virulenta contra o teatro dramático tradicional, que em *A Luta I* estabelece-se como extensão metonímica da opressão eurocêntrica elitista.

A terceira expedição fracassada é mais violenta do que as outras empreitadas militares cênicas, e há um número de sequências de lutas armadas prolongadas e freneticamente violentas, nas quais canhões fálicos manejados pelos atores do Oficina estreiam no palco. O próprio espaço cênico foi reformado para *A Luta I*, e a pista foi equipada com alçapões metálicos abrindo-se para o porão debaixo do espaço performático, formando ‘cacimbas’, como aquelas usadas pelos jagunços de Canudos. As sequências belicosas permitem que o Uzyna Uzona experimente as possibilidades cênicas do espaço do Teat(r)o Oficina, e a luta passa por toda a pista e pelos três andares das galerias onde o público está sentado, deste modo imergindo-o no conflito cênico de forma interativa e visceral.

Mais uma vez, há várias alusões à contemporaneidade, e a história de Canudos condensa-se de forma cada vez mais coerente com a opressão do povo palestino e as tensões atuais entre o Ocidente e o Mundo Islâmico. As referências intertextuais agora ligam o espetáculo aos clássicos da Literatura Mundial, como *A Ilíada*, *Otelo* e *Mulheres de Tróia*, colocando a história de Canudos no mesmo patamar das tragédias gregas e shakespearianas.

Assim, a reescrita de *Os sertões* do Teat(r)o Oficina eleva o livro de Euclides ao nível de um épico arquetípico. Assim como em Homer, a Luta no Sertão envolve tanto os Deuses como os mortais. O jagunço é retratado como herói cultural, e a Guerra de Canudos toma as dimensões de um mito universal, em vez de um mero episódio trágico regional. A empreitada inicial e redutivamente narcisista do Oficina (uma exploração introvertida, autorreferencial de um romance nacional) alcança proporções cósmicas, graças à reinscrição ctônica do texto original positivista de Cunha.

4.1.5. *Os Sertões – A Luta II: 4ªexpedição*

O quinto capítulo de *Os Sertões* é dedicado à quarta e última expedição militar e ao declínio subsequente de Canudos, que é apresentado como um des-massacre, enfatizando assim a coragem resoluta e a relevância ideológica e política duradoura de Antônio Conselheiro e seus seguidores.

O espetáculo começa na calçada de fora da sede do Teat(r)o Oficina, com uma manifestação absurda (e encenada) das Forças Armadas da República contra o Uzyna Uzona, acusado de monarquista e terrorista. ‘Soldados’ vestidos com a farda contemporânea do exército anglo-americano usada no Iraque queimam cópias do roteiro de *A Luta II*, enquanto uma urna eleitoral em forma de vagina é carregada por uma atriz, para que os membros do público possam ‘votar’ e vetar o Oficina.

Após uma grotesca cena comemorativa para o jovem Cabo Wanderley, vítima heróica da terceira expedição a Canudos – que aparece na rua, vivo, para o desgosto de sua ‘viúva’, agora uma celebridade – a aparência repentina de um ‘homem bomba’ cria um furor, e o público é conduzido às pressas para dentro do espaço performático de forma caótica, enquanto os ‘soldados’ correm e gritam ordens em estado de pânico.

Mais uma vez, paralelos são traçados entre o governo republicano, o Grupo Sílvio Santos, a burguesia brasileira e as forças do neoimperialismo, agrupados e ridicularizados num prólogo cênico hilário, que acentua a hipocrisia inata de nossa sociedade capitalista e midiática. De forma inversa, o Teat(r)o Oficina é ligado metaforicamente aos Conselheiristas, aos governos latino-americanos esquerdistas (Evo Morales é mencionado e criticado pelos soldados) e aos terroristas da Jihad, enfim, a tudo que desestabiliza a direita hegemônica global. Consequentemente, a narratividade linear é deslocada consistentemente pela diferença e diferimento do significado; fundem-se diversos contextos sócio-históricos por um processo onírico de condensação, que revela o eterno retorno da opressão neocolonial e a relevância constante da Luta.

O fato de que essa primeira cena aconteça na Rua Jaceguai também remete ao sonho da companhia de regenerar a comunidade ao redor através da arte e da cultura, mostrando que o Oficina já superou os confins de um espaço teatral, e que há um desejo cada vez mais forte de levar seus espetáculos afora e contracolonizar a vizinhança. Assim, *A Luta II* já representa um passo concreto e desafiante para a criação da Multiversidade Antropofágica tão sonhada pela companhia.

Em contraste com o caos e a comédia da cena na rua, o início do espetáculo no espaço teatral é um epílogo sombrio, escrito por Euclides três anos após o desfecho trágico da Guerra de Canudos. A fala impactante de Marcelo Drummond como Euclides da Cunha – interpretada de forma introvertida, quase murmurada – defronta-nos com o fim inevitável que nos espera – o massacre sanguíneo de Canudos que assombra o espetáculo como um todo e, de forma mais diluída, nossa vida cotidiana, como os sujeitos de uma sociedade na qual:

Os meios mais adiantados
encobertos de tênue verniz de cultura
São trogloditas completos

O perigo desse tipo de sociedade é precisamente o tipo de cena parodiada afora – o terrorismo de Estado e a opressão pudica, ‘heróis’ massificados e o fac-símile de democracia. Um mundo de Narciso/Édipos – sujeitos castrados, escravos da Lei e da linguagem do Mestre.

O primeiro ato do espetáculo focaliza a chegada da quarta expedição na Bahia e o ataque preliminar de Canudos. A artilharia de A Luta I é reforçada por um enorme globo metálico com um canhão fálico atado – uma representação cênica do pesado Whitworth 32 que foi puxado pelos militares através do Sertão até Canudos. O potencial camp do aparelho bélico é explorado de forma impiedosa pelo Oficina durante uma série de cenas cômicas que minam o poder marcial das Forças Armadas falogocêntricas do Brasil.

As cenas iniciais de luta são entrecortadas pelo retrato cênico da traição a Euclides por Ana da Cunha com seu amante Dilermando, que serve para contrastar e condensar a luta pessoal e burguesa do autor carioca com a Guerra de Canudos. A interpretação naturalista dos atores e a montagem cinematográfica nessa cena rompe com o resto do espetáculo, transpondo temas-chave da obra – como a luta, a sexualidade aberta e a transição da subjetividade castrada para uma questionável subjetividade-em-processo – para o mundo íntimo de Euclides da Cunha, fundindo o microcosmo da vida do brasileiro de classe média com o macrocosmo da batalha que reina no interior abandonado da Bahia.

A busca de Euclides por um sentido além do gozo fálico insaciável que assola sua esposa leva-o ao campo de batalha e a Canudos, como correspondente oficial do jornal *O Estado de São Paulo*. Não mais um mero observador periférico, o personagem de Euclides entra de forma ativa na ação cênica a partir desse momento. Assim, o espetáculo realça a importância de achar seu próprio ‘Canudos’ pessoal para ultrapassar a castração e tornar-se um Ser-Tão, um Trans-Homem, um sujeito-em-processo, em vez de um voyeur passivo e impotente.

A última expedição militar prolongada é explorada profundamente no decorrer de *A Luta II*; o avanço e a retirada das tropas do General Savaget; o desassossego entre os soldados, exaustos e mal preparados; a morte e enterro de jagunços importantes como Pajeú; todos esses momentos são representados cenicamente pela mistura de canto, movimento coreografado, texto poético e imagem projetada, que caracteriza *Os Sertões* como um todo. A interrogação grotesca dos conselheiristas esfomeados e machucados – que foram capturados, torturados e muitas vezes mortos pelos soldados republicanos – e que é descrita por Cunha em seu livro (CUNHA, 2002, p.558). é representada quase ao pé da letra pelo Oficina, numa cena comovente que acentua a dignidade do jagunço e a barbaridade dos oficiais militares.

A morte de Antônio Conselheiro – retratada numa cena semiritualística tocante, na qual ele passa seu bastão para seu discípulo Beatinho (Fransérgio Araújo), é seguida por uma negociação entre Beatinho e o exército e, em seguida, a última resistência, que culmina em dois jagunços, um velho e uma criança enfrentando um exército de cinco mil soldados (Ibid., 2002, p.596). No palco, essa última batalha é apresentada por um grupo de atores amontoados na ‘cacimba’ no centro do palco, atirando contra um inimigo invisível, enquanto o losango da bandeira do Brasil é projetado em cima deles. Uma voz em off diz o seguinte texto:

Nós, Trágicos Brasileiros
saltando sobre braseiros,
sem cuidar de ocultação
os últimos em ação !
Ouçam o que dizemos:
nós não nos rendemos,
nós vencemos.

Esse é um momento-chave em *Os Sertões*: a fundação da República Brasileira foi fundamentalmente desfigurada por esse episódio trágico, quando a força militar de uma nação foi usada contra sua população empobrecida e subalterna. Todavia, os jagunços não foram vítimas – eram vitoriosos, lutando até o fim. O objetivo do espetáculo é mostrar que a Luta de Canudos continua até hoje, pelo Brasil, pelo mundo e em cada uma de nossas vidas. É a Luta de transformar-nos em Trans-Homens, Narcisos Ctônicos, contestando os confins do falogocentrismo através de uma fusão com nossas (não) origens, assim reescrevendo o texto social atual.

O espetáculo termina com um epílogo; o assassinato do Marechal Bittencourt⁸³, representante cênico do Homem neocolonial castrado - em vez do fim trágico dos últimos conselheiristas.

⁸³ Ibid.

Assim, Zé Celso e o Uzyna Uzona terminam de forma desafiadora: a morte do inimigo, em vez da destruição de um sonho. O coro de atores congrega-se para uma valsa final enquanto canta a seguinte música:

CORO

Ah Sertão
Tão sem ser
Sertão
Rocha Viva
Voando ando

ser estando, ser estando...
Serestando...
Tão sem Ser...

O sertão pisei
e encontrei
fundamento sem fundamento
e escorreguei,
e então valsei...
Rocha viva brazileira
mestiça resistente
retornando sempre.

Muitas gentes,
ocidentes, orientes
sul e nortes,
devorando mortes,
desmassacrados,
tão amados,
caboclos persistentes
valseios permanentes.

A letra dessa música simples penetra a não-ontologia, o rastro do vazio e a subsequente liberdade criativa que articula o retrato cênico de Os Sertões do Teat(r)o Oficina. Como o título do livro de Euclides sugere, o Sertão do Uzyna Uzona é plural, Outro – transcende as categorias binárias, é desde sempre além do alcance da linguagem, assim como o sertanejo, silencioso subalterno que está sempre serestando, transmutável, em fluxo, em constante transformação, fundindo-se com a paisagem instável de sua Terra materna.

A versão do romance de Cunha articulada pelo Teat(r)o Oficina é um verdadeiro desmassacre. Canudos renasce no palco como manifesto, como postura ideológica, como caminho. Oferece-nos o relance de uma subjetividade diferenciada, baseada no materno, em vez do patriarcado, na diferença em vez da repetição mortífera, no ritmo em vez da linguagem, na perversidade polimórfica, em vez da heteronormatividade, na ausência em vez da presença. Narciso Ctônico como Trans-Homem definitivamente substitui seu Duplo edipiano redutivo, ganhando uma nova vida como semente, esporo, vestígio de esperança. O

sujeito incendeia-se no útero cósmico do gozo poético antropofágico, tornando-se sujeito-em-processo.

Passo agora a analisar as maneiras pelas quais a escritura cênica do Oficina articula e é articulada por essa visão diferenciada do Mitograma de Narciso (Ctônico), ao aprofundar-me no texto performático de *Os Sertões*.

4.2. A ARTICULAÇÃO DO TEXTO PERFORMÁTICO

Ao decorrer do item seguinte, vou sondar as maneiras pelas quais o Mitograma de Narciso (Ctônico) articula e é articulado por *Os Sertões*, o texto performático. Por questões de clareza, organizarei essa exploração da estética do Oficina enfocando quatro categorias sintagmáticas intrinsecamente interligadas: tempo/espaço/ação; corporeidade; musicalidade e multimídia – que serão ilustradas por três diferentes cenas, escolhidas entre os cinco capítulos que constituem a montagem completa.

Mostrarei as maneiras pelas quais o espetáculo reescreve e é reescrito pelo mitograma de Ovídio, ajudando-me a entender de forma mais profunda tanto Narciso Ctônico como também a estética contemporânea do Oficina, encapsulada por *Os Sertões*. Como ficará claro, a manifestação cênica de Narciso Ctônico e dos demais personagens suplementares de seu mitograma fornecerá um sintagma narcísico-ctônico, através do qual a linearidade e a lógica do falogocentrismo são irrevogavelmente desafiadas e subvertidas, servindo como base para uma reescrita coetânea da subjetividade (pós) colonial.

Começarei minha análise com uma exploração das maneiras pelas quais a categoria de tempo/espaço/ação tece-se na montagem.

4.2.1. O espaçamento policárpico: tempo/espaço/ação em *Os Sertões*

Quando Narciso morre e renasce em forma de planta como extensão vegetal da Mãe Terra, da (M)Other, ele transcende a linearidade e a passagem impiedosa do tempo que tanto o rouba de sua beleza como o separa eternamente do gozo de sua imagem especular, fundindo-se com os ciclos perenes da morte e do renascimento que caracterizam o real da reprodução floral.

De forma parecida, a condensação e o deslocamento oníricos de personagens e eventos históricos e fictícios no decorrer de *Os Sertões* rompem com a linearidade do teatro dramático tradicional, imergindo o público numa reescrita cíclica da historiografia hegemônica brasileira, que realça tanto o eterno retorno da opressão colonial, como também a

possibilidade constante para o renascimento e a renovação, ao recorrer a um passado que é, desde sempre, contemporâneo para criativamente antever o futuro.

Esse complexo entretecimento cíclico dos signos denotados por *Os sertões*, o livro, junto com os gramas subsequentemente conotados pela apropriação poética, autorreferencial e ideologicamente astuta do Oficina, povoam o espaço performático com uma série excêntrica de personagens, locais, situações e épocas diferentes, que ecoam e fundem-se, aparecendo, sumindo e ressurgindo de forma sutilmente distinta. Figuras históricas do Brasil do século dezenove surgem ao lado de Chico Science, Lina Bo Bardi e Condoleezza Rice; Canudos torna-se Rua Jaceguai, nº520 que, por sua vez, transforma-se na Terra primordial; os Orixás são conjurados e lutam contra o nascente exército republicano, que se confunde com o regime militar dos anos 1960 e 1970. O Teat(r)o Oficina é permeado pelo eterno retorno de um passado que é desde sempre sincrônico – forjando assim um senso interligado de tempo/espaço/ação intimamente organizado pela lógica helicoidal do mundo vegetal.

Por essa razão, denominei essa particular configuração temporal espacial – comum ao mitograma de Narciso como também a *Os Sertões* – de Espaçamento Policárpico. Segundo Derrida, “O espaçamento (notar-se-á que esta palavra afirma articulação do espaço e do tempo, o vir-a-ser espaço do tempo e o vir-a-ser-tempo do espaço) é sempre o não-percebido, o não-presente e o não-consciente”(DERRIDA, 2008, p.83). Dentro da concepção reabilitada da escritura de Derrida, o espaçamento é a pausa, o branco, a pontuação, os intervalos em geral; é outra maneira de descrever a diferença que articula a significação.

O termo Policárpico alude ao ciclo recorrente da vida vegetal, que floresce e murcha várias vezes antes de morrer. Consequentemente, o Espaçamento Policárpico refere-se a uma forma não linear, pluridimensional de diferença, que funde gramas díspares relacionados a épocas, locais e eventos radicalmente diferentes para criar palimpsestos teatrais mutáveis e complexos. Desta maneira, os corpos dos atores, como grafemas vivos, são articulados pelo uso metonímico e metafórico de acessórios, indumentária, movimento, texto e canto que, juntos, traçam uma forma polivalente e multifacetada de ação cênica na qual o passado, o presente e o futuro combinam-se, misturam-se e se chocam.

Consequentemente, Narciso desprende-se de seu enquadramento psicanalítico, que o congela no momento unitário de seu anseio por sua imagem especular, e o Teat(r)o Oficina liberta-se dos conceitos lineares de tempo/espaço/ação comuns ao teatro dramático tradicional. A natureza cíclica do Espaçamento Policárpico obriga-nos a revestir noções falogocêntricas de

linearidade e unicidade temporal e de separação espacial com um entendimento helicoidal do tempo que, concomitantemente, espirala-se pelo espaço, formando assim um texto performático mais próximo de um palimpsesto dinâmico e mutável, que envolve tanto os atores como os espectadores, do que a ação cênica do teatro dramático tradicional. Esta última reflete a lógica da escritura fonética, com suas narrativas racionais e lineares, permeadas pelas propensões do pensamento logocêntrico.

Analisarei em seguida as maneiras específicas pelas quais o Espaçamento Policárpico articula o texto performático de *Os Sertões*, e o que isso revela acerca da minha reapreciação do mitograma de Narciso, enfocando três cenas exemplares do espetáculo do Oficina.

4.2.1.1. 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 o 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 nos dois extremos da pista performática carregando bastões de madeira e um nó corredio, movendo-se 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 acessas, 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
sobreia 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 para de forma abrupta. Um grupo de atores brancos vestidos de forma elegante com roupa preta, entra na pista das galerias superiores, em grande parte apresentando **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 a 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 Anastácia.

No roteiro, ela é denominada como *Libertas*, a mulher afro-brasileira semihistórica 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 Domshke) - 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

O Espaçamento Policárpico da 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 a colonização do Sertão pelos Bandeirantes do século dezessete, o tráfico de escravos transatlântico e a especulação imobiliária contemporânea, interliga-se uma cadeia metonímica

que relaciona os horrores do colonialismo à destruição do Bexiga pelo Grupo Sílvio Santos (conotado pelo Loteador Lobby Sir Stripador).

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 dejeto, 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 'Land of Hope and Glory' enquanto dois 'engenheiros' usando terno preto e capacete (Samuel de Assis e Guilherme Calzavara)* aproximam-se dela junto com dois ‘guarda-costas’ (*Fernando Coimbra e Danilo Tomic*), 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-se 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 a carrega para 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 anterior 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 dgos de diorito, encoivarados, depois de secos, os ramos, alastravam-lhes por cima, crepitando as caiçaras, em bulcão de fumo, tangidas pelos ventos. Inscreviam, depois, nas cercas de troncos combustos das caiçaras, 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 caapuera – mato extinto – como o denuncia a etimologia tupi [...] Veio depois o colonizador e copiou o mesmo proceder (CUNHA, 2002, p.89).

A reescrita cênica do Oficina questiona esse retrato negativo dos tupis. Os incêndios criados pelo ator indígena na cena anterior (representados cenicamente por uma pira metonímica, acesa 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, assim também refletindo e reforçando o impulso ctônico que sustenta a própria estética e ética do Uzyna Uzona.

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

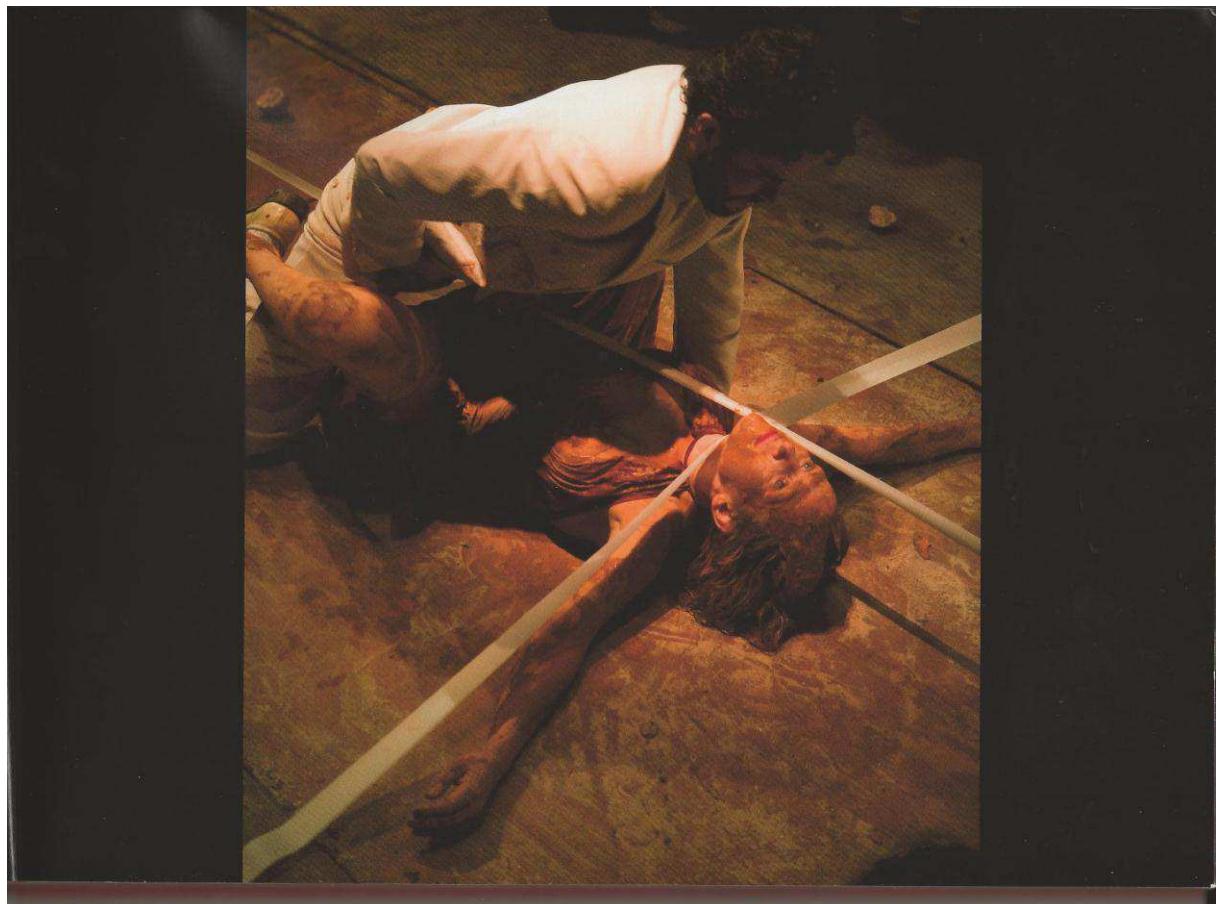


Figura 8 - A Terra: O Estupro da Terra (Foto - Marcos Camargo)

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, Dioniso – opõe-se ideologicamente a esse comportamento destrutivo. Assim, o Espaçamento Policárpico de Os Sertões funde diversos grafemas para traçar uma crítica ideológico-política coerente e narcísico-ctônica da realidade contemporânea do Brasil. Vamos voltar ao texto performático:

A atriz/cantora Adriana Capparelli está em pé na galeria superior do lado direito da pista, vestindo um traje branco transluzente com uma gaiola metálica deformada na cabeça, que parece uma coroa gigante. Ela canta o seguinte texto, acompanhada por uma sanfona, enquanto estende os braços em direção à Terra na pista em baixo, angustiada:

DONA MARIA I

Vejo,
no poente
pelas noites dentro a entrar,
o reflexo rubro das queimadas,
a matar, a matar!

Ela começa a falar com sotaque português carregado, dando o seguinte texto, enquanto o barulho das ferramentas ressoa pelo espaço, como numa construção:

DONA MARIA I

Oh Grande Seca!
Tudo está a morrer.
Eu,
Maria Primeira, a Louca
começo
a Viradeira!
Nomeio o primeiro Juiz Conservador
das Matas Brasileiras!
Oh Grande Seca!...

O ator Aury Porto entra, vestindo o roupão comprido e formal de um juiz, e dá o seguinte texto, abrindo um pergaminho enorme que Dona Maria I entregou-lhe, levantando-o por cima da sua cabeça:

JUIZ CONSERVADOR DAS MATAS DO BRASIL

Sou o Juiz Conservador das Matas do Brasil.
Por decreto de 11 DE JUNHO DE 1799
profbo a indiscreta e desordenada ambição
dos habitantes dessa terra
que têm assolado a ferro e fogo
preciosas matas que tanto abundavam...

O Juiz Conservador das Matas do Brasil anda apressado pela pista, movimentando-se, em grande parte, em **Estado Alerta (acelerado e indireto)**, enquanto fala o texto acima, endereçando-se aos outros atores e ao público. O ator Fioravante Almeida (que interpretou o tupi capturado no começo da cena) agora veste o macacão de um operário, e dá a seguinte fala em frente da entrada/saída principal, gesticulando livremente com a chave de fenda que segura na mão direta como uma arma:

UM CANUDENSE OPERÁRIO DO CORO DOS PUNHAIS

Luto agora por esta última e primeira cacimba.
Sei que sou um componente nefasto
entre as forças deste clima demolidor.
Se não o criei,
com o machado do catingueiro
dei um auxílio à degradação das tormentas.
E com a queimada,
um supletivo à insolação.

Mas agora, com a minha fome, sede, desemprego, ainda tenho que ser cúmplice do demolidor da minha própria maloca?
 Da minha própria cacimba?
 Joca, os homi não tá com a razão
 Nós não arranja outro lugar
 Abaixo o império
 Abaixo a república
 Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo

Ele joga sua talhadeira no chão - segundo o roteiro oficial do espetáculo - “*como a espada* de Euclides jovem na Monarquia para os Oficiais Militares da Monarquia, saudando a *República*”. (CORRÊA et al.2002, p.62). Ao falar “*abaixo o império*”, *Dona Maria I cai* ao chão, berrando. Sir Stripador responde, andando rapidamente até o operário canudense em **Estado Alerta (acelerado e direto)**, enquanto diz:

O LOTEACTOR LOBBY SIR STRIPADOR
 Viva a República!

O operário canudense cai de joelhos enquanto Sir Stripador fica em pé atrás dele, colocando a chave de fenda contra seu pescoço, como se fosse uma faca. A atriz Vera Barreto Leite aparece na galeria do lado extremo da pista, incorporando A República, usando um longo vestido vermelho, azul e branco. Gesticula enquanto a imagem de Renée Gumiell (que interpretou o mesmo papel antes de seu falecimento), arrodeada por chamas, é transmitida pelo espaço, junto com uma gravação de sua voz, declamando o seguinte texto com sotaque francês carregado:

REPÚBLICA
 Euclides,
 Eu, a Republica,
 fui seu primeiro amor
 Fui seu primeiro ódio
 Diante dos teus olhos,
 os brasileiros
 encontraram-se na Degola, para Massacrar Canudos
 que nunca, nunca a mim se rendeu.
 Hoje, meu presidente
 Vem da mesma nação sertaneja.
 A maioria pensante do país
 retrai-se,
 legalmente criminosa,
 e permite todos os massacres.

Música orquestral bombástica toca no fundo durante o texto. Sir Stripador corta o pescoço do canudense, enquanto o outro chama por Jesus e a Virgem.

As camadas espaço-temporais dessa sequência de ação cênica são de tirar o fôlego. Figuras do período colonial (Dona Maria I e o Juiz) aparecem ao lado de operários contemporâneos; o Canudense Operário do Coro dos Punhais, interpretado pelo ator que encarnou o índio escravizado no começo da cena, é, ao mesmo tempo um representante dos tupis, dos canudenses, do Teat(r)o Oficina e do jovem Euclides da Cunha, jogando sua espada no chão num protesto contra a Monarquia. Quatro contextos sócio-históricos díspares condensados no corpo de um único intérprete.

A República – uma encarnação do próprio conceito de democracia ocidental, vestindo as cores tanto da Revolução francesa quanto dos Estados Unidos – aparece no palco, representando as maneiras pelas quais um conceito forasteiro de ordem e progresso foi enxertado, artificialmente, no Brasil do século dezenove, com sua intricada e diferenciada realidade sócio-política. A complexidade deste jogo de repetição e diferença evoca uma noção helicoidal do tempo-espacó que desafia a historiografia hegemônica linear, apontando para o eterno retorno do texto (pós) colonial e a natureza cíclica de sua violência intrínseca e institucionalizada.

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 ao chão, em cima de A Terra. Euclides repete a ação prévia de apunhalamento de Sir Stripador duas vezes, antes de sucumbir, desmoronando sobre 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 extinguí-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 vazio de metal.

No lado extremo da pista, perto da parede, Euclides chega ao Juiz Conservador, que está ajoelhado com sua cabeça no chão, tendo o decreto aberto à sua frente. Euclides deixa cair os joguetes por cima do decreto. Há um acorde repentinoso, tocado na sanfona; o juiz apanha o rolo de pergaminho, levantando-se e sorrindo para Euclides. Maria I arranca a gaiola da sua cabeça e joga-a da galeria até a pista embaixo.

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 Epifânia), e desata Libertas. O ator lhe tira a mordaça, e a atriz nua passa-lhe o baseado, o qual ela fuma lentamente, em silêncio.

As ligações metonímicas entre o Oficina e Libertas - a matriarca abjeta subalterna (a (M)Other) do Bexiga) – são acentuadas numa “correção (cênica) do passado”; um passado perturbado que ressoa pelo texto social até os dias de hoje. O Espaçamento Policárpico da companhia dá uma dimensão polifônica, plural e ctônica a uma premissa redutivamente narcisista (um retrato cênico da luta entre o Teat(r)o Oficina e o Grupo Sílvio Santos). A linearidade hegemônica do conceito ocidental de tempo-espacô altera-se, enquanto a Luta do Uzyna Uzona é contextualizada dentro dos eternos ciclos da violência (pós) colonial, que se articulam concomitantemente pelo espaço cênico, enfatizando a importância do esforço do Teat(r)o Oficina em preservar o Bexiga, e a constante relevância de Canudos como modelo quilombola de resistência cultural e política.

4.2.1.2. Ecos absurdos do falogocentrismo: Condoleezza Rice – A Luta I

A seguinte breve sequência de ação cênica ocorre durante a segunda metade do primeiro ato de A Luta I, e foca o treinamento de soldados brasileiros por fictícios marechais-de-campo importados para a Segunda Expedição Militar a Canudos.

Após um diálogo prolongado entre oficiais do exército brasileiro (que aparecem em cena nas duas plataformas situadas nos dois extremos da pista performática) e Euclides da Cunha (Marcelo Drummond – que fica sentado na plateia), durante o qual o General Solón é demitido e Euclides reclama da falta de um plano de ação concreto para o campo de batalha, o foco muda em seguida para a pista.

Os músicos começam a tocar um número sensual de cabaré. O Presidente interino da República, Manoel Vitorino (interpretado por Ricardo Bittencourt), vestindo um elegante terno cinza, desce até a pista junto com outros oficiais, enquanto duas cortinas vermelhas grandes drapejam na frente do fosso da banda, no centro do espaço cênico. Os oficiais na ocasião cumprimentam o público.

A música de cabaré transforma-se aos poucos em uma interpretação espalhafatosa do Hino Nacional Americano. Vitorino coloca-se diante de uma linha de soldados que usam o traje azul e vermelho do exército republicano, e que estão posicionados na pista diretamente em frente ao fosso dos músicos. Vitorino começa a falar o texto a seguir, junto com o Ministro da Guerra (Félix Oliveira):

PRESIDENTE INTERINO

Nós, da Bahia, Severinos

MINISTRO DE GUEERRA

Ministro

PRESIDENTE INTERINO

e Presidente da República

PRESIDENTE INTERINO

Interinos,

Como Medida Provisória, decretamos:
agora que a sala está desinfetada,
sigam as forças policiais já pra Queimadas.

De repente, os soldados dão um passo para frente em **Estado Onírico (forte e contido)** e subitamente congelam-se depois. O som pré-gravado de um telegrama ressoa pelo espaço, realçando a natureza robótica do movimento espasmódico dos militares.

PRESIDENTE INTERINO

Mas antes, pelos Fieldmarechais sejam treinados.

A música sensual de cabaré inicia-se novamente. Abrem-se as cortinas vermelhas. Cinco atores vestidos de paletó prata e calça vermelha estão em pé no fosso dos músicos, usando máscaras que parecem palcos italianos em miniatura, com duas pequenas cortinas vermelhas na frente que estão fechadas, desta forma escondendo o rosto.

FIELDMARECHAL I

Open!

Os fieldmarechais puxam duas cordas vermelhas em cada lado das máscaras, e as cortinas vermelhas se abrem, revelando suas caras sombrias. Na pista, os recrutas parecem estupefatos. Vitorino retorna e posiciona-se novamente em frente dos novatos:

PRESIDENTE VITORINO

Que lindo!
É com inenarrável satisfação
que anuncio este presentão:
A Presença very special, very nice
da maior amiga da Latino America
Condoleezza Rice!

A música de cabaré é tocada mais uma vez. Os atores e o público batem palmas, enquanto o ator Zé de Paiva entra vestindo um conjunto 'Channel' cor-de-rosa e uma peruca lisa e preta (também channel), surgindo de um alçapão no fosso. Ele se coloca entre os fieldmarechais, enquanto os recrutas assoviam e gritam animadamente. A música para bruscamente. Condoleezza começa a falar, dirigindo-se ao público,



Figura 9 - A Luta I: Condoleezza Rice e os Fieldmarechais (Foto - Marcos Camargo)

CONDOLEEEZZA RICE

(agradece)
I can afford everything you need, it's possible.
Está em jogo
o sorte do República,
em Canudos, Venezuela, Cuba, Líbano, Korea do Norte.
Nós prometemos ajuda a todos nossos aliados asiáticos
Nós já temos bomba atômica não precisamos de mais uma.
Eu gostei muito de vir ao Brasil
Mas estas manifestações na Paulista têm que acabar
Vou dar muito dinheiro para a polícia militar matar todos os manifestantes.

Vamos impor a democracia
One, Two, Three, Four.

Uma percussão rápida começa. Os recrutas começam a bater os pés em **Estado Rítmico (forte e acelerado)**, enquanto os fieldmarechais cantam com sotaque americano:

FIELDMARECHAIOS

(Play back com arranjo grandioso. Os Fields têm um ligeiro sutil sotaque Americano)

Fields marechais
Trazemos padrões internacionais.
Aqui por contrato
Com o Ministro da Guerra Dionísio de Castro.
That's it!

CORO

That's it!

FIELDMARECHAIOS

(cantando como computadores)

Doutores na arte de matar hoje na Europa,
invadimos a ciência, o teatro, com a tropa,
perturbando seu remanso retinindo esporas insolentes sem canso.
Leis formulamos para a guerra eloquentes
pra batalhas inteligentes.

Esse curto trecho de uma cena maior serve para mostrar como o Espaçamento Policárpico do texto performático – seu deslocamento não linear e ilógico de cadeias significantes temporal-espacialmente diversas – tece um comentário cômico e altamente anárquico sobre a inserção do Brasil dentro das maquinações bélicas que alimentam e sustentam o capitalismo global, personificado no palco pela representação satírica de Condoleezza Rice, interpretada por um ator masculino vestido de mulher.

As máscaras de palco italiano usadas pelos fieldmarechais são uma referência surreal e metonímica ao teatro tradicional eurocêntrico; Condoleezza Rice representa a política reacionária dos Estados Unidos como representantes do neoimperialismo; sua ameaça lúdica no que diz respeito aos estudantes na Paulista alude à opressão do regime militar, e a ligação que ela faz entre Canudos (e, por extensão, ao Teat(r)o Oficina) e Cuba, Venezuela, Líbia e Coreia do Norte, conecta esses locais geográficos díspares, juntando-os como força contr-hegemônica unida.

Os soldados republicanos interpretados pelos atores na pista evidentemente relacionam-se às forças armadas históricas do Brasil do século dezenove, e o fato de que a cena gira em torno de marechais-de-campo americanizados, treinando soldados brasileiros para atacar Canudos, alude às maneiras pelas quais o governo americano patrocinou, dissimuladamente, tanto os

‘Contras’ da América Central, como os governos militares na América do Sul (e no Oriente Médio) durante as décadas de 1970 e 1980⁸⁴.

Essa cena superficialmente onírica e farsante tem uma relevância política mais profunda do que aparenta à primeira vista. O teatro dramático, o exército brasileiro republicano, a ditadura militar e o neoimperialismo americano são todos interligados de forma metonímica por uma mergulhia palimpsestica de grafemas aparentemente incongruentes que, na realidade, acentuam as diversas manifestações de violência epistêmica e disciplinar e a colonização insidiosa que assolaram o Brasil – e a América Latina como um todo – através dos séculos.

O jogo anárquico de diferença de Narciso/Eco impulsiona o Espaçamento Policárpico dessa cena, que fundamentalmente ridiculariza e mina a direita global, temporariamente roubando o Mestre de seu poder, através de um momento efêmero de jogo cênico que subverte as propensões do falogocentrismo (a lógica, a linearidade, a verdade, a presença).

Assim, essa cena não somente desafia a força executiva do neoimperialismo, mas a própria base da metafísica ocidental é deslocada por uma rearticulação radical, helicoidal e ctônica da historiografia hegemônica. Explorarei esse efeito desestabilizador novamente no próximo exemplo cênico do Espaçamento Policárpico, achado no espetáculo *A Luta II*.

4.2.1.3. A condensação sínica: A república – A Luta II

A cena a seguir sucede no início do segundo ato de *A Luta II*. Marechal Carlos Machado de Bittencourt (Aury Porto), o administrador encarregado da quarta e última expedição a Canudos, está sendo entrevistado por Euclides da Cunha (Marcelo Drummond). A cena relaciona-se à Parte II Capítulo VI do livro original, no qual Cunha descreve o Bittencourt histórico de forma mortífera:

Era um homem frio, eivado de um ceticismo tranquilo e inofensivo [...] Tinha o fetichismo das determinações escritas. Não as interpretava, não as criticava: cumpria-as [...] A República fora-lhe acidente inesperado no fim da vida. Não o amou nunca. Sabem-no quantos com ele lidaram. Foi-lhe sempre novidade irritante, não porque mudasse os destinos de um povo, senão porque alterava umas tantas ordenanças e uns tantos decretos, e umas tantas fórmulas, velhos preceitos que sabia de cor e salteado (CUNHA, 2002, p.501)

⁸⁴ Há uma plethora de obras analisando a presença norte-americana na América Latina no decorrer do século vinte e o patrocínio de regimes militares. Vide, FICO, Carlos, et. al. **Ditadura e Democracia na América Latina: Balanço Geral e Perspectivas**, Editora FGV, Rio de Janeiro, 2008 e AYERBE, Luis Fernando, **Estados Unidos e América Latina: Construção da Hegemonia**, Editora UNESP, São Paulo, 2002.

Na pista, o Euclides cênico pede que Bittencourt trace seu perfil pessoal. Após ser assegurado de que a entrevista será escrita e arquivada devidamente, Bittencourt começa a falar o texto a seguir, enquanto Euclides e os operadores de câmera o filmam, seguindo-o enquanto anda, geralmente em **Estado Móvel (contido e desacelerado)**:

MARECHAL BITTENCOURT

Sou principal árbitro da situação.
 Fui feito ao molde de todas as dificuldades do momento.
 Sou frio, viciado num ceticismo tranquilo, inofensivo.
 Na minha simplicidade plebeia se amortecem todas as expansões generosas.
 Militar às direitas, sou capaz de me contabilizar, nos maiores riscos.
 Mas, friamente, equilibradamente, encarrilhado nas linhas do dever.
 Não sou um bravo, nem um pusilânime.
 Ninguém vai me ver,
 arrebatado num lance de heroísmo.
 Mas ninguém vai poder sequer imaginar-me
 subtraindo-me a uma conjuntura perigosa.
 Não sou uma organização militar inteiriça,
 entretanto, afeição-me ao automatismo típico dessas máquinas sem músculos, sem
 nervos,
 feitas para agir mecanicamente, à pressão inflexível das leis.
 Menos por educação disciplinar e sólida que por temperamento.
 Fico inerte, movo-me passivo, comodamente endentado
 na entrosagem complexa das portarias e dos regulamentos.
 Fora disto, sou um nulo.

Anda em direção ao fundo da pista, agora mostrando uma preferência por **Estado Móvel (contido e acelerado)**, parando no centro do espaço, arrodeado por câmeras:

MARECHAL BITTENCOURT

Tenho realmente, o fetichismo das determinações escritas.
 Não as interpreto, não as critico: cumpro-as.
 Boas ou péssimas, absurdas, extravagantes, anacrônicas, estúpidas ou úteis,
 não importa,
 espelho-as;
 "está escrito".
 Por isto, todas às vezes que os abalos políticos baralharam as determinações escritas,
 me retraí cautelosamente no ostracismo.

Ele coloca sua mão na câmera de Euclides, impedindo sua visão, e volta para a entrada/saída principal:

MARECHAL BITTENCOURT

Marechal Floriano Peixoto, profundo conhecedor dos homens do seu tempo,
 nos períodos críticos de seu governo,
 deixou-me ficar sempre de parte.
 Felizmente, não me chamou
 não me afastou
 não me prendeu.
 Era-lhe por igual desvalioso como adversário ou partidário.
 Sabia que esse homem, cuja carreira se desatava numa linha reta, seca, inexpressiva,
 não daria um passo a favor ou contra no travamento dos estados de sítio.

A secretária de Bittencourt (Sylvia Prado) grita do lado de fora do espaço performático, da rua, interrompendo seu monólogo:

SECRETÁRIA

(tentando barrar a República)

A senhora não marcou a entrevista, o Marechal está em reunião com um jornalista...

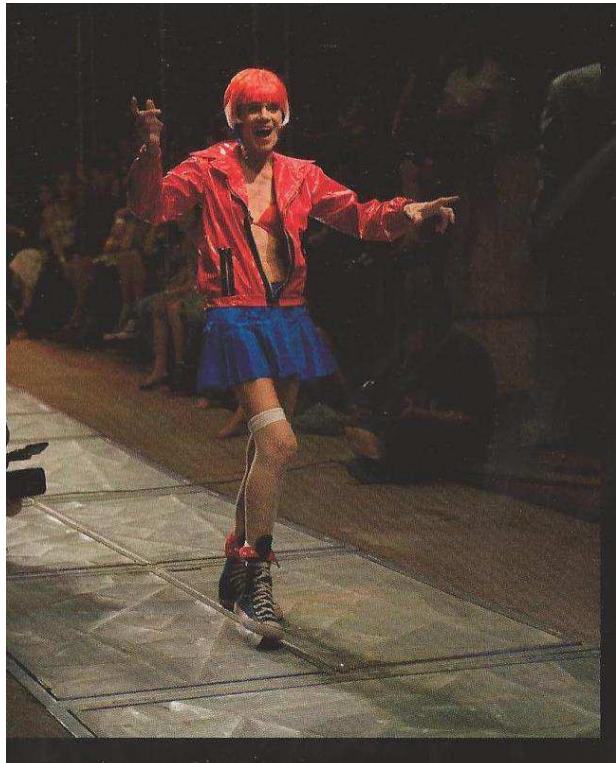


Figura 10 - A Luta II: A República (Foto: Marcos Camargo)

Abrem-se as portas da entrada/saída principal, e a secretária entra correndo, seguida por Presidente Prudente (Rodolfo Dias Paes) que entra no espaço dirigindo uma moto, vestindo uma jaqueta de couro preto, parecendo uma estrela de Hollywood dos anos 1950. A República (Vera Barreto Leite) está sentada no banco de trás, vestindo uma peruca channel azul, vermelha e branca, uma jaqueta vermelha de couro, uma saia azul de animadora de torcida, e meia branca. Ela desce da moto, e uma música tecno pré-gravada começa a tocar.

Ela começa a falar:

REPÚBLICA

Eu sou a República, a senhorita não está me reconhecendo
porque passei por uma grande transformação noturna.
Vê, está sem cadeado minha buceturna...
Nunca mais voy a perder a elections.

Ela levanta sua saia, revelando sua vagina nua por baixo; seus pelos pubianos são tingidos de branco e vermelho. Uma câmera enquadra seu sexo, e ela começa a mexer sua pélvis, que é projetada pelo espaço. Segundo o roteiro original:

A República mostra sua "Buceturna", uma "Caixa 2" virada uma urna eletrônica de voto, no meio de suas pernas. Está bastante rejuvenescida com muito botox, e vestida como a estátua da Liberdade, mas incorporando muito bem toda sua história dos tempos da revolução Francesa até 2006. É uma Grande Diva Mais que Centenária (CORRÊA et. al. 2006i, p.107).

Visivelmente incomodado, parado em pé na pista com **Pré-expressividade de Espaço Canalizando**, Marechal Bittencourt responde a A República:

MARCEHAL BITTENCOURT

Madame, a senhora deveria ser a primeira a dar exemplo.
Leis são feitas para que vosso regime sirva nosso tempo.

REPÚBLICA RESTAURADA

(dengosa, coquete, provocadora)

Marechal, você nunca me amou.

Eu República fui sim, um acidente inesperado agora, no fim de sua vida.
Fui para você cidadão, sempre, novidade irritante.

Não porque mudei os destinos de um povo
mas porque alterei uns tantos decretos,
e umas tantas fórmulas,
velhos preceitos que o senhor, súdito da Monarquia
sabia de cor e salteado.

Mas sinto que agora, nos seremos úteis.

A República estende sua mão até Bittencourt em **Estado Estável (leve e direto)**. Bittencourt anda para frente, e dobra-se diante dela, tentando beijar sua mão, mas ela responde apertando a mão dele firmemente, e desce pela pista, em grande parte apresentando **Estado Remoto (livre e direto)**, rindo. A música tecno começa novamente. A República para no meio da pista, e começa a dizer a seguinte fala, gesticulando com seus braços livremente, com **Tensão Transversa**, e movendo-se em **Estado Remoto (livre e indireto)** enquanto Euclides da Cunha filma sua imagem, concomitantemente amplificada e projetada pelo espaço:

REPÚBLICA RESTAURADA

Que tal ficou minha plástica ?

Sou a Novíssima República.

Olha a Pele !

Principalmente na Televisão
minha Imagem é uma Sensação !

Bato Rei, Bato Rainha, Juiz, Bispo, General, Marechal !

Nem Jean Genet nem Andy Warhol souberam me ver bem.

Existo bela desde my lieben Platão,
faça mais de 100, 200 ou 3.000 anos

Eu estou mais bela que a Bárbara, a "Buscha"

E assim sigo à Bahia,

voy a fazer uns trabalhos no terreiro da Orixá Joséphine Baker

uma amante de santo transexual,

acho que voy assumir

sair do armário,

virar uma eterna travesti

para teu escândalo, mon chér.

(gargalha)

Ela pavoneia-se até o lado extremo da pista, onde um trono metálico foi posicionado, rindo.

Bittencourt, incômodo com a situação, tenta disfarçar e diz:

MARECHAL BITTENCOURT

Não recebi nenhum aviso sobre Vossa Honrosa participação neste meu retrato
mas como Madame é a Lei...

Guardo só para mim,
a impressão sobre este tão inesperado fato.

Partimos amanhã, no navio Espírito Santo.

Marechal Bittencourt, vestido como funcionário público contemporâneo, usando terno e gravata, é representado nessa cena como encarnação cênica do Narciso/Édipo castrado (pós) colonial, exemplificando as maneiras pelas quais o monarquismo imperial transformou-se, relativamente sem esforço, em República e como, apesar dos adornos da nova ‘democracia’, a máquina política foi sustentada pelos mesmos burocratas que mantiveram o funcionamento uniforme da engrenagem colonial.

O Bittencourt castrado contrasta com a extrovertida e exibicionista A República, uma manifestação cênica do jogo ácido de diferença e diferimento de Narciso/Eco, uma ‘eterna travesti’, submetendo-se a uma bateria de plásticas para manter a imagem de um Estado igualitário, com seu traje branco, vermelho e azul, que lembra vagamente a roupa de uma animadora de torcida americana, que obviamente aponta para a Revolução Francesa como ideal importado, adotado e aculturado pelo governo Republicano histórico e, ao mesmo tempo para os Estados Unidos, como representantes do neoimperialismo atual, enfeitado com os apetrechos da democracia.

Ambos os personagens revelam o vazio essencial permeando narrativas pós-coloniais de democracia e cidadania, dentro do Brasil contemporâneo. Mais uma vez, a história apresenta-se como um ciclo vicioso de alienação imaginária e castração simbólica, enquanto políticos cínicos e administradores burocráticos lúgubres inscrevem-se no loop sem fim de aculturação e da tenuamente velada opressão que caracterizou uma grande parte do recente passado do país.

Assim, mais uma vez, um processo de Espaçamento Policárpico dota uma curta sequência de ação cênica cômica com peso político, devido à maneira pela qual o corpo do ator – especialmente, nesse caso, o corpo escultural da ex-modelo internacional Vera Barreto Leite, uma graciosa atriz de idade madura que exemplifica, ao mesmo tempo, a mulher fatal e a feiticeira – é carregado semanticamente pelo deslocamento e condensação de cadeias significantes diversas, que estabelecem distintos (con)textos espaço-temporais concomitantemente na pista e nas galerias do teatro, assim fornecendo à escritura cênica do Oficina a (i)lógica narcísico-ctônica da espiral, em vez da racionalidade linear do falogocentrismo.

Havendo explorado o conceito de Espaçamento Policárpico, analisarei em seguida as maneiras pelas quais a categoria sintagmática da corporeidade em *Os Sertões* tanto articula como é articulada pelo Mitograma de Narciso (Ctônico).

4.2.2. Corpos impróprios: a corporeidade em *Os Sertões*

No final do relato mítico de Ovídio, Narciso abandona seu corpo alienado e castrado, forjado nas chamas das ordens do imaginário e do simbólico, e incendeia-se no gozo fatal da Mãe Fálica – da (M)Other, perdendo-se nas águas maternas/paternas que refletem sua imagem especular. O encontro é terminal – ele morre como sujeito humano e renasce como protusão da terra fecunda, seu corpo putrifica-se, fluindo de volta ao solo, fertilizando-o, fundindo-se mais uma vez em tabu mortal com o princípio feminino abjeto, florindo no real.

Assim como Narciso abandona seu próprio corpo – seu corpo individualizado e socialmente sancionado, consagrado pela fantasia e emoldurado pela linguagem – para um corpo impróprio – um cadáver murcho que se une incestuosamente com as águas ancestrais capturadas pelo poço que reflete sua imagem – o corpo em *Os Sertões* é também resolutamente comunal, cósmico e impregnado pelo tabu.

Em *Os Sertões*, o corpo é sempre acentuado e transformado em fetiche, tornando-se o centro das atenções, retratado em toda sua glória e decrepitude no decorrer da montagem. O Uzyna Uzona brinca com a diversidade física e o carisma dos variados membros do elenco, para criar uma cópia heliográfica do ‘povo’ brasileiro que, ao mesmo tempo, ganha um peso quase arquetípico devido à ênfase dada à ‘presença’ física no espetáculo.

O papel central do coro unifica esses corpos individuais em uma massa gigante indiferenciada que, no decorrer das cenas, acumula membros do público que se tornam ecos, reflexos, prolongamentos desse corpo abjeto, impróprio e ctônico, impregnado ao mesmo tempo com Tânatos e Eros, com o desejo e a morte, enquanto o sujeito mistura-se com o coletivo; as regras e regulamentos do palco italiano, com sua divisão ator/espectador, são irrevogavelmente fraturados.

A roupa reveladora usada pelos atores e as amplas cenas de nudez acentuam as zonas erógenas do corpo masculino e feminino carregadas de tabu, que são enfatizadas, tocadas, acariciadas e gozadas, tanto solitária como comunalmente, através da masturbação, da felação e da cunilíngua. O corpo nu em *Os Sertões* é portanto também tantalizante, atentatório,

confrontativo e chocante. É uma declaração política, um manifesto, um convite para se livrar das normas sociais, relaxar e gozar. É lúdico, jubiloso e fundamentalmente carnavalesco.

O corpo é também o conduto para toda a ação cênica. Os atores do elenco não representam Os Sertões; como “iniciados” do terreiro eletrônico do Teat(r)o Oficina, incorporam todos os personagens diferentes – desde figuras de importância histórica até a caatinga do Sertão. Assim como Narciso é penetrado pelo real do mundo natural, renunciando a sua individualidade em troca do êxtase da fusão com o divinizado materno, os atores do Oficina são também obrigados a doar-se, de corpo e alma, a uma revivência ritualística de suas (não) origens, transformando Canudos em caminho tântrico de autometamorfose e transcendência sócio-cultural.

Deste modo, o conceito do Corpo Impróprio – a corporeidade coletiva não individualizada que penetra pelo tabu e conduz a uma revisão do corpo como local-de-conhecimento – aplica-se tanto ao mitograma de Narciso como a Os Sertões do Teat(r)o Oficina. Vamos retornar mais uma vez ao texto performático para descobrir exemplos cênicos concretos do Corpo Impróprio em ação.

4.2.2.1. O corpo-paisagem coral – A Terra

A cena a seguir ocorre durante o segundo ato de A Terra. Após uma cena ritualística na qual o jovem Antônio Maciel (Fransérgio Araújo) mata sua esposa (Sylvia Prado) e é consolado por Nossa Senhora da Conceição (Luciana Domshke), num eco dos eventos de O Homem II, Euclides da Cunha (Marcelo Drummond) aparece no palco.

Depois de falar com o jovem Antônio, e traçar paralelos entre a trajetória de suas vidas, Euclides começa a descrever o ecossistema de Monte Favela, o morro acima de Canudos que deu nome às favelas do Brasil. A iluminação do palco brilha intensamente, enquanto o jovem Antônio, coberto de um manto branco, anda lentamente pela pista até a parede extrema em **Estado Onírico (leve e contido)**, e Euclides fala o seguinte texto:

EUCLIDES DA CUNHA

O Sol dardeja a prumo.
no topo da Favela,
atmosfera estagnada,
natureza imobilizada,
ao longe,
não se distingue o solo.

O olhar vara o desequilíbrio das camadas desigualmente aquecidas,
prisma desmedido e intáctil,
não distingue a base das montanhas suspensas,

numa enorme expansão de plainos perturbados,
 um ondular estonteador;
 estranho palpitar de vagas longínquas;
 a ilusão maravilhosa de um seio de mar,
 largo,
 irisado,
 sobre que cai,
 e refrange,
 e ressalta,
 a luz esparsa em cintilações ofuscantes...

Os atores rapidamente formam uma linha ao longo da pista, movendo-se, em grande parte, em **Estado Móvel (livre e desacelerado)**, explorando as **Transversais do Plano Sagital** com a parte superior do corpo, mexendo os braços com **Tensão Transversa**, enquanto cantam o texto a seguir, acompanhados por uma melodia vigorosa tocada ao vivo pelos músicos:

CORO

A temperatura aumenta;
 carrega-se o azul dos céus;
 embaciam-se os ares;
 e as ventanias rolam
 desorientadamente
 de todos os quadrantes
 O sol fere a terra
 e ela absorve-lhe os raios,
 e multiplica-os
 e reflete-os,
 e refrata-os,
 num reverberar ofuscante:
 pelo topo dos cerros,
 pelo esbarrancado das encostas,
 incendeiam-se as acendalhas da sílica fraturada,
 rebrilhantes,
 numa trama vibrátil de centelhas;
 a atmosfera junto ao chão vibra
 num ondular vivíssimo
 de bocas de fornalha

A música para subitamente. Os atores cantam a seguinte letra à capela, num ritmo mais lento do que antes, movendo-se, preferivelmente, em **Estado Remoto (livre e indireto)**:

CORO

e o dia,
 incomparável no fulgor,
 fulmina
 a natureza silenciosa,
 em cujo seio se abate,
 imóvel,
 na quietude de um longo espasmo,
 a galhada sem folhas da flora sucumbida.
 Ah...

*Ao falar “a galhada sem folhas”, suas vozes tornam-se retumbantemente nasais, e o último “ah” é um berro gutural. De repente, os atores tensionam-se um por um em **Estado Remoto (contido e direto)**, dobrando-se numa **Transversal Íngreme do Plano Vertical ao Plano Sagital**, criando formas anguladas com seus corpos que remetem à flora ressequida do Sertão. Começam a sussurrar o próximo texto em voz alta, conjurando assim a aridez do Sertão com suas vozes rocas:*

CAATINGA (sussurrando)
Caatinga estendo sobre a terra
ramagens de espinhos...

Um por um, em **Estado Alerta (acelerado e direto)**, os atores subitamente giram seus corpos retorcidos numa **Transversal Suspensa do Plano Sagital ao Plano Horizontal** em direção à parede no extremo da pista, *criando assim um ‘efeito-dominó’ de movimentos angulosos* coreografados, e ajudando a manter a dinâmica rítmica da cena, enquanto dizem:

CAATINGA
cilício dilacerador,
Reduzidas todas as funções,
Eu planta,
Estivo...
estivo em vida latente.
Rompo os estios,
pronta a transfigurar-me nos deslumbramentos da primavera,
mas agora,
estivo,
só.

Há um súbito acorde dissonante tocado na sanfona. O coro levanta-se, traçando uma **Transversal Achatada do Plano Horizontal ao Plano Vertical**, suas pernas afastadas, joelhos dobrados. Um ator (Pedro Epifânio), vestindo o uniforme de um soldado republicano do século dezenove, entra, em grande parte apresentando **Estado Onírico (forte e livre)**, carregando uma pistola e tropeçando pela multidão de atores, que o puxam enquanto ele passa por eles, tentando chegar da entrada/saída principal até a parede do outro lado da pista. O coro continua sussurrando o seguinte texto:

CAATINGA
(exercício de treino militar surdo para a guerra)
Então,
na travessia das veredas sertanejas
caatinga afogo;
abrevio o olhar;
agrido
estonteio;
enlaço na trama de espinhos
e não atraio;

repulso com folhas urticantes,
gravetos estalando em lanças;
desdobro lèguas e lèguas,
imutável
desolada:
galhos estorcidos, secos
apontando rijamente no espaço,
ou
estirando-me pelo solo

Os membros do coro agacham até o chão, mostrando uma preferência por **Estado Onírico (forte e livre)**, contorcendo seus corpos em variações da **Transversal Íngreme do Plano Vertical ao Plano Sagital**:

CAATINGA
num bracejar imenso,
de tortura,
da flora agonizante...



Figura 11 - A Terra: O Corpo Paisagem-Coral
(Foto: Autor)

O trabalho coral de Os Sertões dá uma dimensão cósmica ao Corpo Impróprio coletivo, que é desumanizado, desindividualizado, amplificado e exagerado, assim como Narciso Ctônico após seu renascimento como prolongamento do mundo natural. Essa reconfiguração da corporeidade hegemônica faz com que a incorporação cênica

do mundo natural seja mais plausível; o que poderia ser uma cena meramente pueril (atores fingindo ser plantas), recebe uma potência ritualística através da perda do sujeito na incorporação libidinosa do mundo vegetal, que permeia a corporeidade e a fala do coro, pelos movimentos angulados coreográficos e os sussurros e berros semióticos que enriquecem a interpretação do texto.

O texto poético (transposto do livro original de Cunha) é assim dotado com uma força rítmica que transcende o simbólico, e o corpo – local privilegiado da fantasia – ecoa, perdendo suas fronteiras imaginárias e sua delinearção socialmente concedida, transcendendo a si ‘próprio’ (no sentido de discreto, separado e individual), revelando de relance a interconectividade essencial do real que desafia toda significação.

Dado o Espaçamento Policárpico que permeia o espetáculo inteiro com a (i)lógica helicoidal de condensação e deslocamento, a alusão ao Monte Favela no texto também realça o fato de que a vegetação retorcida do Sertão é, ao mesmo tempo, uma representação dos corpos

torturados da massa subalterna contemporânea, vivendo nas favelas das capitais urbanas do Brasil.

Consequentemente, a natureza robusta da caatinga, intrinsecamente ligada ao ecossistema do Sertão, também reflete as maneiras pelas quais uma grande porcentagem da população brasileira adaptou-se às dificuldades de uma vida indigente, num mundo capitalista cada vez mais agressivo. O Corpo Impróprio ecoa pela conotação textual, abraçando os oprimidos do Brasil; os corpos vegetais no palco fundem-se e aludem aos corpos libidinosos pulsionais das favelas, unidos numa Luta ctônica coletiva contra as forças opressororas do modelo imposto e resolutamente antinatural do neoimperialismo.

Passarei agora para outro exemplo cênico do Corpo Impróprio essencialmente narcísico-ctônico articulando, e sendo articulado, pelo texto performático de Os Sertões.

4.2.2.2. O corpo-libidinoso-pulsional – A Luta I

A próxima cena acontece quase no final do primeiro ato de A Luta I, diretamente após a chegada da segunda expedição militar ao Canudos cênico do Uzyna Uzona. Após muita fanfarronada na entrada/saída principal, os soldados entram na pista e o ambiente muda; o espaço parece permeado por uma hesitação pensativa coletiva. Segundo o roteiro original:

Todos olham extasiados para o espaço, suas luzes e para si, para seu labirinto. Chegaram em GANESHA - o PORTAL DO LABYRINTO. Respiração kundalini, eterno retorno, dos baixos, cagando a expiração chamando a inspiração para a cabeça com contrição no cù para chamar o ar à cabeça, expirando devagar para seu corpo interno - que com o externo fazem um corpo sem orgãos, para as estruturas de seus ossos e orgãos em contacto com as estruturas do Corpo Pista. Mandrágoras mulheres de branco, todas as almas do cambaio, sertanejos na galeria, todo o teatro, cabine de luz. Tudo respira, canta e dança nas ESTRUTURAS ILUMINADAS sombreadas com mistério de um castelo fantasma (CORRÊA, 2005, p.59).

Dispersado pelo espaço – os soldados na pista, os sertanejos e as mandrágoras nas galerias entre o público e na plataforma ao lado da janela – o coro começa a cantar uma música descrevendo a topografia geográfica de Canudos. Eles estão ou em pé, com **Pré-Expressividade Flexível**, ou movimentando-se minimamente em **Estado Onírico (leve e livre)**. A certo ponto do texto, os atores dobram-se, inclinando o tronco para frente, desenrolando a coluna, enquanto cantam:

CORO
A via sacra pra Canudos
passa retilínea

Começam a desenrolar a coluna para cima, ficando eretos. Imagens de uma coluna vertebral superpostas por cima da imagem de uma paisagem rochada são transmitidas pelo espaço. Os atores levantam os braços por cima da cabeça:

CORO
subindo em declive,
comprimida convive,
mergulhando por fim,

Colocam as duas mãos na pélvis:

CORO
no labirinto
onde mora o inextinto
Touro Preto,

Começam a oscilar a coluna para frente e para trás de forma fluida:

CORO
Serpente
bem enfrente,
na estrutura
angustura.

Uma melodia é tocada no piano. Atriz/cantora Adriana Capparelli começa a cantar:

MANDRÁGORA DAS ALTURAS
não tem a largura da rede de segurança
tem é a largura do arame

Os atores giram à direita e depois à esquerda, ficando na ponta dos pés, desequilibrando-se, como se estivessem andando numa corda bamba:

MANDRÁGORA DAS ALTURAS
D
E
S
F
I
L
A
D
E
I
R
O
Passagem para um teatro de passagem
E a exata
A precisa estreiteza
De crista de Gilete.

Assim, o caminho para Canudos é representado como um caminho tântrico de auto-descobrimento. Longe de uma ocorrência unitária, discreta e regional, Canudos é amplificado e internalizado como a liberdade interior encerrada no corpo, que só pode ser despertada através da experiência de um conhecimento que desvia do linguístico. É o conhecimento sutil da corporeidade tácita, desenvolvido através de um ‘teatro de passagem’, uma frase que poderia aludir ao próprio Teat(r)o Oficina – como autodeclarado terreiro eletrônico – ou, de forma mais ampla, à natureza ilusória da existência manifesta; assim, a própria realidade é retratada como ‘teatro’, como rito lúdico de passagem, apontando para o que há além do simbólico: o rastro do vazio que o permeia e transcende.

Consequentemente, a equação Canudos/Corpo (acentuada pela imagem projetada da coluna vertebral na gravação da paisagem do Sertão) cenicamente transforma o organismo humano de sujeito alienado pelo imaginário e castrado pelo simbólico, em veículo pulsional ctônico, capaz de se fundir com o real incognoscível. O Corpo Impróprio cênico é, portanto, uma alusão fictícia a uma noção cósmica de corporeidade que ultrapassa conceitos positivistas e materialistas relacionados aos limites biológicos do *homo sapiens*, afirmando a existência de um caminho incorporado e incorporável, ligando o homem ao infinito.

Igualmente, há a possibilidade aqui de uma leitura mais política e menos metafísica. A condensação metafórica Canudos/Corpo também revela as maneiras pelas quais a violência perpetrada no Sertão pelo exército republicano é uma extensão metonímica da violência perpetrada no sujeito pós-colonial cotidianamente, através da agressão epistêmica e disciplinar do texto neocolonial vigente. A experiência tácita do Corpo Impróprio ctônico revela-se como forma contrahegemônica de conhecimento, uma automaestria que transcende os limites da significação falogocêntrica. Vamos voltar ao texto performático:

A iluminação diminui e depois volta rapidamente à pista, onde o guia Jesuíno (Samuel de Assis) e General Febrônio (Wilson Feitosa) estão em pé, costas com costas, diante dos outros soldados:

FEBRÔNIO
(Ao guia)
Por ali nos fiamos?

GUIA JESUINO
Enfiamos,
trago comigo o fio
não nos percamos...

Os jagunços batem no corrimão da galeria superior, gritando:

VOZES DAS ALMAS PENADAS
“Ao combate!”

*Há uma comoção no palco. Os soldados correm e começam a ‘atirar’ contra os jagunços, que também correm pelas galerias em **Estado Alerta (indireto e acelerado)**:*

CORO SERTANEJO
“Avança! fraqueza do governo!”
“Viva o Bom Jesus!”
“Viva o Conselheiro!”

FEBRÔNIO
Conteirar rápido os canhões, Trupe...
bombardeio a queima-roupa, Krupp

O ator Mariano Mattos entra dirigindo um enorme canhão fálico, que é colocado no centro da pista. Ele atira para cima com impulso pélvico. Em cima, os jagunços jogam-se no chão da galeria, gritando. Enquanto Febrônio fala o seguinte texto, o canhão gira 360°:

FEBRÔNIO
Linha de assalto estirar-se.
As trincheiras do alto, atacar
9º à direita, 16º à esquerda

Da plataforma sobre o lado extremo da pista, um coro de mandrágoras vestindo o traje coral do espetáculo A Terra falam:

CORO DE MANDRÁGORAS
vagas humanas
raivando contra os morros,
num marulho de corpos,
arrebentando em descargas!
(Silêncio – Suspense)

O som da artilharia reverbera pelo espaço – as mulheres convulsionam como se recebessem vários tiros. Da pista, Tenente Pires Ferreira (Freddy Allan) fala:

TENENTE PIRES FERREIRA
Os jagunços estão reaparecendo!
No teso das ladeiras!
estão aí velozes!
O que?
Já desaparecem às carreiras.

Os soldados começam a reposicionar-se enquanto a banda toca uma música rápida. Na plataforma extrema, as mandrágoras voltam, nuas, masturbando-se, olhando para baixo

enquanto os soldados atiram para cima. Câmeras enfocam sua genitália, que é projetada pelo espaço. O coro de jagunços canta:

CORO DOS LUTADORES FANTÁSTICOS EM LINHA DE MONTAGEM

Evoluímos na linha de fabricação,
da primeira pra segunda expedição.
Solitário demorado que aflição na punheta
Agora nós faz junto, na suruba sem boceta.

O ator/músico Adriano Salhab, que está deitado de bruços numa das galerias superiores ao lado dos atores Pedro Epifânio e Aury Porto, canta a seguinte música, enquanto prepara sua baioneta:

PRIMEIRO LUTADOR

A porva, a bucha as balas, enfio no xote
Vai, passo Clavinote

(passa para o segundo)

SEGUNDO LUTADOR

Te pego, na mesma ode
Ceve, soco, como quem fode

(passa para o terceiro)

TERCEIRO LUTADOR

Engatilho o cão
Disparação!

Um por um, os três homens levantam-se, apanhando a baioneta. Há o som de um tiro, seguido pelo *rodopio metálico de várias armas de fogo*. Os ‘lutadores’ caem até o chão, um por um, após falarem o texto anterior e ‘receberem um tiro’. Enquanto desmoronam, as mandrágoras, masturbando-se ainda, suspiram de forma orgástica na plataforma, antes de saírem de cena. Na pista, os soldados rolam no chão, reposicionando-se estrategicamente, esquivando os tiros dos jagunços.

Os músicos começam a tocar um ritmo de baile funk. João Grande (Zé de Paiva) aparece na pista e começa a cantar a seguinte letra, que é ecoada pelos atores adolescentes nas galerias superiores:

JOÃO GRANDE - RAPFUNK

Aço dessa serventia
É pra acabar com a valentia
resta funkear
Sem parar

Funkear sem parar
pra essas balas gastar

resta funkear
Sem parar

Funkear sem parar
pra essas balas gastar (soldados) *bala...bala...bala...*
E não chegar até o arraial, (soldados) *bala...bala...bala...*

Falsear a peleja franca pessoal!
Corpo, clavinote cumprido,
negro estirado, benzido,
mira
atira, *bala...bala...bala...*
Vem Comigo Bexigão!
Dançar o Sertão!

Nesse momento, João Grande e os atores adolescentes jogam-se acrobaticamente pelo espaço, pulando dos andaimes das galerias. Seus movimentos virtuosos criam um furacão de corpos pairando nos ares, voando pelo espaço, enquanto o estrépito metálico da artilharia dos soldados chega a um nível ensurdecedor. O público realmente sente perigo quando os jovens atores saltam por cima de suas cabeças, rodopiando pela estrutura da galeria, seus membros soltos quase batendo no rosto dos espectadores. A ação continua no decorrer da seguinte música:

JOÃO GRANDE - RAPFUNK
Criançada bala! *bala...bala...bala...*
Abala! *bala...bala...bala...*
Canhão estrala!
Bexigão quer bala! *bala...bala...bala...*
Cambaio
Entro e Saio,
Canhão,
manuliche mande
Sou Bexigão
Sou João Grande.

Das galerias, os jagunços ‘atiram’ nos soldados. Há um ambiente de caos e de descarga libidinosa total. João Grande corre solto no espaço, empurrando os canhões, saltando da pista até a plataforma sobre o jardim no centro do espaço, e pulando de volta ao chão, apoiando seu peso com um braço só, antes de escalar o andaime da galeria mais uma vez. Os soldados disparam contra ele, mas ele consegue escapar. O público aplaude.

Essa cena virtuosa opõe o poder erótico do princípio feminino e, logo após, a força libidinosa e acrobática de João Grande e os adolescentes do Projeto Bexigão, contra as armas fálicas dos soldados como representantes metonímicos da ordem hegemônica patriarcal. Os membros do público são arrastados e envolvidos pelo impacto corporal da luta cênica, que cria um verdadeiro senso de perigo e urgência.

A ação cênica belicosa expressa uma nova complexidade graças à energia física manifesta de forma tão habilidosa pelos jovens atores flexíveis. A natureza verborrágica das prévias cenas dos soldados (enfatizando seu papel como grafemas teatrais representando a ordem simbólica castradora da linguagem) é ultrapassada pelo corpo-em-movimento, que tão eloquentemente canaliza os ritmos caóticos e brutais da guerra de guerrilhas.

O senso de risco criado pelos corpos soltos lançando-se pela plateia também provoca um impacto físico direto no corpo dos espectadores, envolvendo-os na ação cênica de forma tácita, e revela, portanto, outra maneira de articular o Corpo Impróprio no espaço performático. Assim, borra-se a divisão ator/público, enquanto transcende o simulacro da luta cênica; nesse caso, os espectadores realmente sentem-se ameaçados e devem interagir de forma ativa no texto performático.

A nudez das atrizes e seu ato sexualmente explícito também imerge a cena em tabu – outro aspecto do Corpo Impróprio. Sua masturbação coletiva e o enquadramento cinematográfico de sua genitália, que é disseminada simultaneamente pelo espaço, dão uma dimensão expandida e cósmica ao seu comportamento orgiástico. Seus suspiros de prazer, quando os três lutadores recebem tiros, refletem o abraço sensual da Mãe Terra Ctônica, a (M)Other, ao receber os mortos de volta para as profundezas de seu útero subterrâneo.

Assim, apesar de sua força bélica, os soldados castrados – encarnações cênicas de Narciso/Édipo – mostram-se mal preparados diante dos jagunços atléticos e a (M)Other erótica assistindo tudo de lá de cima. As propensões pulsionais de Narciso Ctônico estão em bastante evidência aqui, articuladas por essa manifestação cênica de corporeidade potente e de resoluta impropriedade.

4.2.2.3. O corpo-coletivo-tabu: as zabaneiras – A Luta II

O próximo exemplo sucede no começo de *A Luta II*. A quarta expedição de soldados já saiu para atacar Canudos e está desfilando a pé pelo Sertão, quando se depara com um grupo de prostitutas, ou Zabaneiras, como são chamadas no roteiro. O movimento rígido e staccato das tropas, seu uniforme militar e suas prévias falas prolongadas contrastam de maneira hirta com as Zabaneiras seminuas, que se recostam indolentemente pelo espaço cênico, oferecendo seus serviços sexuais.

Os soldados, vestindo a farda cáqui das forças armadas contemporâneas, formam uma linha ao longo da pista perto da entrada/saída principal. Após um texto gravado falado pelo

General Savaget (Rodolfo Dias Paes), ao qual os soldados ouvem atentamente, em geral apresentando **Pré-Expressividade de Espaço Canalizando**, General Arthur Oscar (Félix Oliveira), que está na pista ao lado das tropas, começa a falar:

GENERAL ARTHUR OSCAR
Da Pátria vamos operar o coração !
Está constituída a 4^a Expedição.

TROPAS
Viva a república !

As Zabaneiras entram do lado extremo da pista, vestindo saias vermelhas reveladoras e segurando espelhos vermelhos. *Começam a falar, ecoando o “viva” gritado pelos homens, enquanto fazem gestos explícitos com suas mãos ao redor da pélvis:*

ZABANEIRAS
Viva !
Tem bububu no bóbóbó !

Elas correm até o jardim em **Estado Alerta (direto e acelerado)**, onde sentam-se no chão, suas pernas abertas, revelando seus órgãos genitais que cobrem com os espelhos. Elas mexem o quadril para frente e para trás no chão, batendo o sexo contra os espelhos. Os músicos tocam uma marcha militar. Os soldados, chefiados por Cabo Stanislavski (Camila Mota) andam pela pista até a parede, a maioria apresentando variações de **Estado Estável (forte e direto)**. Os oficiais permanecem perto da entrada principal. Uma das Zabaneiras (Ana Guilhermina) acende uma pira no jardim. A música transforma-se em melodia rítmica. Os soldados cantam, formando uma linha no lado extremo da pista, olhando para o centro do espaço:

BATALHÕES CHEGADOS
Batalhões chegamos
desfalcados,
armamentos estragados

ZABANEIRAS
sem feijão nem arroz
sozinhos ou em companhias de dois.

ALFERES WANDERLEY
Vozes detonadas

BATALHÕES CHEGADOS
Incompletos.

OFICIAIS
Como vamos completá-los ?

BATALHÕES CHEGADOS

Sem armas.

OFICIAIS

Como vamos armá-los ?

BATALHÕES CHEGADOS

Sem vestes.

OFICIAIS

Ninguém pode ficar pelado.

(Zabaneiras reagem cantando um grito)

As Zabaneiras gritam e dão uma cambalhota para trás, levantando as pernas no ar, revelando as genitais. Voltam a sentar, e colocam os espelhos na posição anterior:

BATALHÕES CHEGADOS

Da viagem enferrujados

OFICIAIS

Como vamos adestrá-los ?

BATALHÕES

Não sei ler, escrever nem contar

A música para subitamente. Os soldados falam:

OFICIAIS

Pior, nem sabem interpretar

Como dar educação

Cultura, arma e pão ?

A música volta:

CORO

Falta tudo,

CABO STANISLAVSKI

amor, tesão, o que faz ficar de pé,

CORO

Falta a falta,

CABO STANISLAVSKI

será o axé ?

TROPA

Falta

ZABANEIRAS

rapidez de apaixonado !

CABO STANISLAVSKI
oh primavera, estou desesperado

CORO E PÚBLICO
Falta ! Falta !

As Zabaneiras estão em pé. A música chega ao fim. Colocam os espelhos na frente do pélvis, e dizem:

ZABANEIRAS
Agora, nos campos de manobras...

Cabo Viado (Guilherme Calzavara), que escolheu um jovem membro do público, obriga-o a inclinar-se para frente, enquanto ele o agarra para trás, cantando:

CABO VIADO
...vamos agasalhar umas cobras

General Barbosa (Ricardo Bittencourt) assovia seu apito; os soldados e as zabaneiras formam duas linhas mais uma vez:

GENERAL BARBOSA
Em Monte Santo, aqui no acampamento,
pornografia dá fuzilamento !

GENERAL ARTHUR OSCAR
Tropa, concentração !
É preciso marchar e vencer o vudu.
O general Savaget já está se aprumando em Aracaju.

Os oficiais andam, e há uma preferência por **Estado Estável (forte e direto)**. Passam pelos soldados que os cumprimentam. As tropas formam uma longa coluna atrás dos generais, e marcham no lugar, face à entrada/saída principal. Uma marcha militar é tocada na percussão. Repentinamente, a marcha acaba, e um longo acorde é tocado na sanfona. Os soldados olham para trás, para as mulheres, que estão agachadas no jardim, seus braços e mãos estendidos, palmas para frente. Seguram os espelhos com a mão direita enquanto olham para os soldados e cantam:

ZABANEIRAS FETICEIRAS
Mas só sai daqui meu cù de boi,
só daqui duas luas depois...

Colocam os espelhos por trás da cabeça. A atriz Ana Guilhermina canta a última parte da música sozinha:

ZABANEIRA FETICEIRA

No dia do meu Parto
em São Pedro,
se não, enfarto ! ! !

Ela desmaia ao falar “enfarto”:

CORONEL SIQUEIRA DE MENESES

Davai davai,
Tavarish Constantin !

ZABANEIRAS

Iêbai !

CABO STANISLAVSKI

Não se tem exército, se tem está enfermo
Nem companhia, na significação real do termo,

Barbosa segura a boca de Cabo Stanislavski de forma agressiva, como se quisesse silenciá-lo. Arthur Oscar tira sua mão. Ele continua a falar, movimentando-se geralmente em **Estado Estável (leve e indireto)**:

CABO STANISLAVSKI

Não vale nada,
essa gente amontoada
com espingarda,
Mais vale uma direção
Uma linha contínua de ação
Uma técnica, uma tática
Encontrada por nós mesmos na prática
Democrática, com um Estado-maior
Planejando fazeres, roteiros de cor
totalidade inspirada no vivo
ação de um super objetivo
órgão sem órgãos
de operações militares para o ato,
de Te-Ato.

GENERAL BARBOSA

Muito bem, Cabo Stanislavski, que sabedoria !

O público aplaude. General Barbosa grita com tanta força que Cabo Stanislavski cai até o chão:

GENERAL BARBOSA

Agora vamos ganhar linha
Vamos ter que entrar na sua escolinha !

Assim, no início dessa cena, os soldados mal preparados e equipados, separados do seu desejo pelas ordens castradoras de General Barbosa como representante do Nome-do-Pai, são comparados com o princípio feminino vorazmente libidinoso, encarnado pelas Zabaneiras. Deste modo, a noção de corporeidade apresentada nesse momento é decididamente dividida, individualizada e inibida; as Zabaneiras personificam o tabu da sensualidade, e são proibidas pelas autoridades militares, representando a opressão falogocêntrica pós-colonial.

Nesse momento, o público é também passivo; a única ruptura acontece quando Cabo Viado – representante cênico do cônjuge androgino e ctônico da Mãe Fálica – escolhe um homem da plateia e ludicamente finge sodomizá-lo. A figura de Cabo Stanislavski é também uma piada

interna, e refere-se, mais uma vez, às ligações estabelecidas pelo Oficina durante o espetáculo entre a aculturação eurocêntrica e o teatro dramático.

Todavia, o texto de Cabo Stanislavski promove o corpo-sem-órgãos artaudiano e o Te-Ato – mostrando que a estética libidinosa, encarnada e participativa do Oficina é tanto um produto derivado da técnica stanislavskiana (na qual a companhia mergulhou profundamente nos anos 1960) como a adoção rígida e formalística da ‘metodologia’ do mestre russo pelos proponentes do teatro ‘realista’.

Sem embargo, as tensões nessa primeira parte da cena entre o desejo e a opressão, o realismo e os excessos pulsionais pós-artaudianos estão prestes a ceder a uma potente manifestação cênica do Corpo Impróprio em ação.

As Zabaneiras entram mais uma vez na pista, cantando:

ZABANEIRAS
Pra que dar educação ?
Cultura é só tesão !



Figura 12 - A Luta II: As Zabaneiras (Foto: Marcos Camargo)

Formam duas linhas ao longo da pista, posando as mãos no quadril. Uma das mulheres (Juliane Elting) sai da fila e diz:

ZABANEIRA

Noite do Sto Antônio !
Hoje Monte Santo vira uma escolona, sim !
De amor !
Vem Deus Matrimônio,
seja com quem e como for !

Ela volta correndo até a fila de Zabaneiras que estão se esfregando umas contra as outras, sorrindo:

GENERAL BARBOSA

A famosa universidade das dragoas?

As mulheres mostram a língua e ululam:

GENERAL BARBOSA

Contra nós, Santos Guerreiros ?
Querem morrer, suas à toas ?

As mulheres andam pela pista falando para o público:

ZABANEIRAS

(Oferecendo-se pedindo \$\$\$)
Tem bububu no bóbóbó...
Tem bububu no bóbóbó...

Uma das Zabaneiras (Naomy Schölling) corre até o jardim e volta à pista segurando uma imagem de Santo Antônio. Ela começa a cantar de forma operística:

ZABANEIRA DA ÓPERA

Hoje é Dia de Santo Antônio ! ! !
Pecado ! Nenhum Matrimônio ? !

Ela coloca a imagem ereta e fálica contra sua pélvis, antes de esfregá-la contra o peito e levantá-lo no ar:

ZABANEIRA DA ÓPERA

Ah ! Não conformo.

Ela anda carrancudamente pela pista. Duas outras Zabaneiras (Ana Guilhermina e Sylvia Prado) enchem uma gamela de vidro com cachaça. Naomy aproxima-se-lhes e coloca o Santo Antônio de cabeça para baixo no álcool. Uma música é tocada na sanfona e na percussão. As mulheres animam-se e levantam-se. Dançam e giram pelo espaço sensualmente, mostrando

uma tendência de se movimentar em **Estado Remoto (livre e indireto)**, finalmente formando uma fila ao longo da pista. Cantam a seguinte música:

CANTADORAS ZABANEIRAS

As tropas romanas desmoronavam
Aí em Capua demoravam,
lugar cheio de delícias,
ninguém queria deixar...
Ai Ai Ai...
Ah ! Pro descanso do guerreiro

SOLO

Fodia-se

SOLO

soldava-se
(fazem sinal de \$)
o dia inteiro

Os músicos tocam uma melodia sensual e sedutora. As Zabaneiras giram no mesmo lugar em **Estado Onírico (forte e livre)**, suas saias rodando, esvoaçando:

ZABANEIRAS

(decepçãoando-se)
Monte Santo, que inversão
Ninguém trepa,

Formam uma roda, no centro da pista, e dançam loucamente com **fluxo livre e peso forte**, sacudindo as saias:

ZABANEIRAS

e o tesão ?
Zabaneira
Que brocheira

Duas atrizes (Ana Guilhermina e Mariana de Moraes) começam a girar no centro da pista, caindo até o chão. Deitadas na pista, aproximam-se uma da outra e começam a esfregar seus órgãos genitais juntos ritmicamente, extasiadas. Os soldados colocam suas armas de fogo entre as pernas, esfregando-as como se estivessem se masturbando.

CORO

Rala o grelo Zabaneira
Rala o grelo Zabaneira
No meu grelo brincadeira

Rala o grelo Zabaneira
Rala o grelo Zabaneira
No meu grelo brincadeira

A música termina de forma abrupta. Enquanto cantaram o refrão acima, todas as outras Zabaneiras formaram pares, entre si ou com espectadoras escolhidas da plateia, acariciando-se sensualmente e/ou masturbando-se mutuamente. Agora, deitam suadas no chão, e dizem com a voz lânguida:

ZABANEIRAS
 a fome até passa...
 Zabaneira meu inferno
 (tocando a boceta)
 queima, neste afago terno,
 gozo como o pai eterno !
 (quase gozando)

Barbosa fala com a voz estridente, quebrando o ambiente, puxando Ana Guilhermina e Mariana de Moraes de forma grosseira:

GENERAL BARBOSA
 Vocês já nasceram queimadas,
 pombas putas desgraçadas.

As Zabaneiras ficam em pé ao lado das suas parceiras. Uma mulher de cada par planta uma bananeira, colocando o peso do seu corpo contra o tronco da outra, abrindo as pernas de cabeça para baixo, mostrando a vagina. As mulheres em pé cantam:

ZABANEIRAS
 Aqui vocês bocejam,
 Nós bocetamos

As mulheres em pé praticam cunilíngua na sua parceira:

ZABANEIRAS
 Vocês desassossegam
 Nós valentegozamos.
 (Gozam descaradamente)

Repetem o ato mais uma vez. Escandalizado, Barbosa grita:

GENERAL BARBOSA
 Fuzilaria, preparar !
 Atirar !

Há um rufar de tambores; os homens preparam suas armas e as mulheres correm até o lado extremo da pista em **Estado Alerta (acelerado e direto)**, formando um amontoado de corpos. Mais uma vez, Arthur Oscar interrompe:

ARTHUR OSCAR
 Não !!!

(com gravidade e respeito, com medo que Barbosa faça uma loucura)
Hoje é dia dos namorados !

ZABANEIRAS

General, nem assim serão recompensados !
Marcam passo, marcam toca
diante do inimigo,
nossa amigo,
nem vos ligo.
(saem putas atrás do(a)s amantes sertanejo(a)s)

As Zabaneiras, usando vestidos vermelhos e carregando espelhos, são grafemas encarnados da divindade popular Maria Padilha⁸⁵ – uma representante do princípio feminino sexualmente voraz. Estão também ligadas nessa cena aos costumes religiosos subalternos do Sertão pela simpatia encenada na pista com a imagem de Santo Antônio⁸⁶. Deste modo, o princípio feminino está ligado metaforicamente à sexualidade aberta e à religiosidade não hegemônica, e essa manifestação arquetípica da sexualidade feminina abjeta é contrastada desafiadoramente com o princípio paterno agressivo, autoritário e rígido – que fala no palco através dos soldados republicanos castrados.

O lesbianismo das mulheres também representa a força sensual e autossuficiente do gozo feminino que transcende e ameaça um discurso fálico que conquista, castra e prostra o sujeito. É esse princípio feminino, esse relance da Mãe Fálica onipotente, da (M)Other – a que nada falta e é, portanto, toda, que quebra com a Lei e as expectativas do falogocentrismo.

A cena é também um claro manifesto contra o teatro burguês, comportado e maçante. O conteúdo sexualmente explícito da cena e a participação erótica do público desafia conceitos tradicionais de teatro. Assim, o Te-Ato, o estilo participativo de performatividade ritualística desenvolvida pelo Oficina, é intrinsecamente ligado aqui a um fascínio incestuoso com o barrado princípio feminino ctônico. O Corpo Impróprio manifesta-se na pista enquanto as atrizes cabriolam juntas. Os corpos das atrizes Ana Guilhermina e Mariana de Moraes, fundindo-se pelos órgãos genitais através da masturbação mútua, aparentam fluir entre si, misturando-se, formando assim um único corpo-sem-órgãos pulsional, sem começo nem fim determinado.

O Corpo Impróprio também ecoa até e pelo público, quando as atrizes começam a acariciar e seduzir mulheres na plateia, que se fundem nesse momento com a coletiva orgiástica do

⁸⁵ Vide Glossário B.

⁸⁶ Uma simpatia comum no Nordeste brasileiro na época das festas juninas é comprar uma pequena imagem de Santo Antônio e virar o Santo Antônio de cabeça para baixo dentro de um copo com água, jurando que somente o porá de pé quando tiver arranjado um noivo.

Uzyna Uzona, reescrevendo a historiografia brasileira a partir de uma perspectiva subversiva e transgressora. Consequentemente, assim como Narciso Ctônico, os atores e os espectadores unem-se com a encarnação cênica da Mãe Fálica abjeta – da (M)Other – contestando a Lei do Nome-do-Pai castrador de modo decididamente impróprio.

Havendo explorado as maneiras pelas quais a noção do Corpo Impróprio articula a escritura cênica de *Os Sertões* e também reflete minhas meditações acerca da potência ctônica do Mitograma de Narciso, analisarei agora as maneiras pelas quais esse processo de dupla mão afeta a categoria sintagmática da musicalidade, dentro do (con)texto do espetáculo.

4.2.3. Ecoando a (M)Other: a musicalidade em *Os Sertões*

A dissolução de Narciso como homem e seu renascimento como flor é uma iniciação ctônica na repetição rítmica pulsional do mundo natural. Assim como Eco, cujo corpo dissolve-se pelo luto e pelo anelo, deixando somente sua voz ressoando pelo espaço oco, Narciso também transforma-se em eco; um eco vegetal da (M)Other, da barrada Mãe Fálica abjeta que as águas ancestrais do poço tanto revelam como impiedosamente separam-no dela.

São os ciclos de Gaia que cantam a nova ex-istência de Narciso; suas células remendam-se e articulam-se, reverberando com o seu mantra secreto, enquanto seu corpo-bulbo devora o reino mineral, brotando pelo chão, viscoso com seiva, buscando o sol, florescendo em pétalas, espalhando pólen, enquanto secretamente parindo geófitas fartos na segurança gélida das profundezas subterrâneas silenciosas do solo.

É essa fusão fecunda com a (M)Other – mais especificamente, com as barradas linhas matriarcais subalternas africanas e indígenas que ainda ecoam pelas manifestações sagradas do Brasil – que também permeia *Os Sertões* com o eco subversivo de uma musicalidade que consistentemente mina e rearticula o texto social hegemônico desde o advento do colonialismo. Como insiste Kristeva (1980, p.137),

[...] deve-se considerar, ao abordar a linguagem poética, o que essa relação pré-simbólica e transsimbólica com a mãe introduz na forma de uma perambulação desnorteada na identidade do locutor e na economia de seu discurso. Além do mais, essa relação entre o locutor e a mãe é provavelmente um dos fatores mais importantes na interação lúdica com a estrutura do sentido, como também num processo questionador do sujeito e da história (Tradução Nossa).

Assim, ao acentuar o semiótico subalterno brasileiro – a diferença de sua apropriação e rearticulação do texto hegemônico (pós) colonial – dentro de sua escritura cênica em *Os Sertões* (através do uso poético dos ritmos do Candomblé, do samba, do frevo, do maracatu,

do hip-hop e do samba reggae), o Uzyna Uzona reivindica um legado alienador de violência e perda, transformando-o num núcleo fértil de metamorfose social.

A seguir, avaliarei as maneiras concretas pelas quais o Eco da (M)Other articula o idioleto estético do Oficina e minha reapreciação ctônica do Mitograma de Narciso, retornando ao texto performático de Os Sertões.

4.2.3.1. A gênese semiótica – A Terra

A sede do Teatro Oficina – o público está aguardando o começo do espetáculo na rua fora do teatro. Os atores estão cantando uma música frenética dentro do espaço, preparando-se para o espetáculo – ouve-se a canção na rua, graças ao alto-falante na bilheteria afora. Enquanto a atriz Luciana Domshke usa o vestido marrom do personagem A Terra, e o ator Fernando Coimbra veste o uniforme militar de Dilermando, o amante de Ana da Cunha (também interpretada por Luciana), o resto do coro usa uma calça e camiseta regata brancas, de couro liso, que parece uma fusão da roupa de couro dos jagunços com a roupa de ração branca do povo do Axe⁸⁷.

Os músicos tocam uma marcha carnavalesca na percussão. Os atores parecem extasiados, já no auge. Dançam e pulam: há uma preferência por **Estado Rítmico (forte e acelerado)**, que é acentuado pelos passos constantes da marchinha. Há momentos nos quais os atores também giram, acrescentando uma **tridimensionalidade** ao seu movimento. A **Tensão Espacial** é geralmente **Central**, com os braços irradiando para fora do corpo, e a **Organização Homóloga**, já que há momentos em que o tronco se desdobra para frente, enquanto as pernas mantêm seu tônus o tempo todo numa contínua marcha. O portão do teatro abre e a multidão de atores encontra-se com a multidão do público. O público abre alas para o elenco, que sai desfilando, cantando e dançando. Os atores atravessam a rua, e formam uma linha ao longo da calçada do outro lado, frente ao teatro.

A música para abruptamente, e o público bate palmas. Há uma mudança agora na qualidade de movimento dos atores para um **Impulso Expressivo Mágico (leve, livre e direto)**; levantam seus pés descalços de forma devagar, andando em câmera lenta de forma fluida, pisando no asfalto da rua em silêncio. Estão todos conectados pelo mesmo andar lento com **Tensão Transversal**, desenhando um **Percorso Central** pelo espaço. Olham para o público e para o ambiente urbano como se estivessem vendo tudo pela primeira vez.

⁸⁷ Vide Glossário B.

Uma parte do elenco, liderada por Marcelo Drummond, volta ao espaço teatral vazio, andando lentamente pelo corredor formado pelo público. Outros atores apoiam-se com **peso passivo** contra as paredes externas ao redor do prédio do Teat(r)o Oficina, traçando uma série de sinuosas espirais com **fluxo livre**, descobrindo pelo toque os muros de tijolos gastos e dilapidados, entrando devagarinho, no espaço performático, guiando os espectadores com seus corpos. Ouve-se o som de água correndo, de chuva, no teatro. Um acorde tocado na guitarra ressoa – o público chega e se acomoda nos banquinhos das galerias.

O impacto cinestésico dessa primeira sequência de ação cênica articula de certa forma o tema central do espetáculo *A Terra*: a noção de gênese. O ímpeto libidinoso e carnavalesco da marchinha inicial conjura a



energia caótica e potente da instância criativa, enquanto o

Figura 13 - *A Terra - A Gênese Semiótica* (Foto - Autor)

silêncio decorrente e a movimentação coletiva em câmera lenta chama atenção ao tempo-espaco, que parece desemaranhar-se como se fosse pela primeira vez diante de nossos olhos; os atores, lentamente, descobrem a paisagem urbana ao seu redor, demarcando-a através da diferença de seus movimentos lentos e preparando o terreno tanto para o Espaçamento Policárpico do texto performático – com sua concepção não hegemônica do tempo/espaco/ação, como para a noção do Corpo Impróprio, estabelecida aqui pelo estado corporal extracotidiano e coletivo do elenco.

O som da água corrente, o primeiro grafema sonoro talhado pelo Oficina no espaço cênico, acentua a importância desse princípio vital na Terra. Dentro do (con)texto de minha reescrita narcísico-ctônica do texto performático, também conota as origens aquosas do trágico herói de Ovídio – assim, Liríope/Céfiso, a Mãe Fálica, a (M)Other, estão presentes desde o começo de *Os Sertões*, como a sonoridade da água que acolhe o público. O som da água também ganha um peso extra graças aos movimentos lentos dos atores, que parecem estar em transe, criando assim um ambiente de reverência ritualística que desloca o público da sua realidade cotidiana, além de um senso de antecipação para o próximo desdobramento cênico.

Assim, através da condensação rítmica da ebullição carnavalesca com o silêncio carregado, a musicalidade cadenciada dos primeiros momentos de Os Sertões já estabelece a preeminência do impacto semiótico dos gramas teatrais iniciais da companhia. Voltemos agora ao texto performático.

Enquanto o público entra, um membro do elenco (Camila Mota) fala através de um microfone, convidando o público a explorar todo o espaço cênico – inclusive a verticalidade das galerias. Há atores em pé na plataforma sobre o jardim, que dá para o janelão do lado esquerdo do espaço, e outros membros do coro lá fora, do outro lado da janela. Os atores sobem pelas escadas que levam às galerias superiores onde o público já está sentado, interagindo com os espectadores de forma lúdica mas silenciosa, reconhecendo sua presença no espaço, mantendo em geral o **Impulso Mágico** que começou na rua.

Os avisos iniciais são lidos ao vivo por Camila. Estamos acolhidos ao terreiro eletrônico do Teat(r)o Oficina, e ao espetáculo A Terra “*Dedicado ao Bexiga*, aos seus cultivadores e frequentadores de todo o mundo; ao des-massacre do poder do teatro e do poder *transhumano da multidão*.” *O público aplaude. Os atores gesticulam, pedindo para que os espectadores levantem-se.* Em seguida, o elenco inicia uma série de flexões, e o público imita-o, espelhando suas ações. Os atores esticam os braços no ar, dobram o tronco à direita e depois à esquerda, e chacoalham o corpo todo de forma fluida e indireta, inclinando o tronco para frente.

Os espectadores e os atores estão conectados por essas ações compartilhadas, formando assim um Corpo Impróprio cênico em estado de fusão. Em seguida, iniciam uma série de movimentos que recordam técnicas orientais para estimular os chacras; cada um dos pontos cardinais do corpo (peito, pescoço, cabeça) é ‘*ativado*’ por sua vez por movimentos dos braços traçando um **Percorso Transverso** pelo corpo, explorando o **Plano Sagital** em **Estado Onírico (leve e contido)** constante.

O coro e o público esfregam as mãos juntas vigorosamente, e repousam-nas sobre a barriga. Em seguida, estendem os braços atrás das costas. Finalmente, os braços circulam de volta para a frente do corpo num movimento arcado; as mãos posam novamente na barriga, e em seguida sobem para o plexo solar. Logo após, os atores e os espectadores começam a passar os braços ao redor do corpo, traçando uma **Forma Tridimensional** com **Tensão Transversa**. *Terminam estalando os dedos ao redor do corpo como num ‘passe’ espírita, preparando-se para o espetáculo ritualístico a vir.*

Os estalos reverberam pelo espaço performático, ecoando o som da chuva tocando ao fundo. Em seguida, os atores (e o público) começam a estender seus braços com **peso leve e tempo desacelerado**, curvando as mãos para dentro (em busca da ‘*energia*’ *ao redor do corpo*), para em seguida trazê-las lentamente de volta para o tronco, colocando-as no peito. Após o que, puxam suas mãos para frente, seus dedos pulsando como se segurassem um coração palpitante, em **Estado Rítmico (leve e acelerado)**. Em seguida, colocam as mãos na boca em **Estado Onírico (leve e contido)**, realizando uma mímica da ação de ingerir o coração *invisível que ‘seguravam’*.

Na sequência, os atores e o público colocam um dedo indicador em cada narina. Tiram os dedos, apontando-os para fora, e depois imitam o ato de puxar algo da cavidade nasal (talvez o cérebro), assoviando. O assovio comunal parece um grito agudo. Fazem caretas, relaxando a musculatura facial, e mandam beijos um para o outro. O beijo coletivo, um sinal tenro de carinho, reverbera pelo espaço, parecendo uma beijoca exagerada, a manifestação sonora de um impulso libidinoso infantil.

Em seguida, os atores e espectadores fazem o som de um beijo alternado com um estalo da língua – um aquecimento vocal simples, que ganha outra dimensão sonora graças à quantidade de pessoas fazendo o exercício no espaço. O beijo coletivo agora mistura-se com o som quase aquático do estalo. Uma atriz/cantora (Letícia Coura) começa a tocar uma melodia no piano, subindo e descendo uma oitava. O coro canta uma sequência de fonemas simples, exagerando a vocalização dos sons, e o público repete-a.

Finalmente, os atores e os membros do público começam a sibilar, controlando o fluxo da sua respiração com o diafragma, dobrando e esticando os joelhos em **Estado Rítmico (leve e acelerado)**, a pélvis alinhada com a coluna. Os músicos usam esse som como uma base rítmica para começar a tocar o tema musical de abertura do espetáculo.

Enquanto a janela de vidro acentua o efeito especular da participação do público (os atores do outro lado da janela grande refletem de volta as mesmas ações que os atores no espaço estão encorajando os espectadores a fazer) – apontando assim para o narcisismo primário do desenvolvimento precoce infantil, durante o qual a criança adota sua imagem especular – o ato antropofágico de engolir o coração e o beijo coletivo parecem conotar o estágio de incorporação oral do período infans.

A sonoridade semiótica encarnada dessa primeira cena representa um simples aquecimento coletivo teatral; um exercício para equilibrar os chacras e ativar o ‘corpo sutil’ dos atores e espectadores; uma invocação sonora do período *infans* de unicidade mãe/criança através da incorporação oral; e uma manifestação sônica da água – princípio de toda vida e, dentro do mitograma de Narciso, a encarnação fluvial da (M)Other, da Mãe Fálica (Liríope/Céfiso).

Deste modo, o início de *Os Sertões* nos situa firmemente dentro da esfera pré-imaginária e pré-simbólica do semiótico de Kristeva; estamos localizados cenicamente na aurora mítica e desenvolvementista do ser humano, através da potente força libidinosa e conotativa da sonoridade coral. Os ecos e reflexos dessa cena claramente evocam o Mitograma de Narciso (Ctônico), que continuará articulando e sendo articulado no decorrer das próximas 25 horas de ação cênica. Passo agora para outra cena mais tardia, para avaliar as maneiras pelas quais a companhia evoca a (M)Other através da força semiótica da musicalidade.

4.2.3.2. O racismo científico contra o hibridismo rítmico – O Homem I

A cena que se segue ocorre durante o primeiro ato de *O Homem I*. Após uma longa sequência quase sem texto, na qual a colonização e subsequente mestiçagem étnica que engendraram o povo brasileiro são retratadas de forma magistral no espaço cênico, Euclides da Cunha (Marcelo Drummond) declara:

EUCLIDES DA CUNHA
Pardo é o tipo brasileiro

Os membros do coro começam a cantar um rap, acompanhado por um ritmo de hip-hop tocado pela banda, que é entrecortada com a fala de Euclides. Os atores movimentam-se pelo espaço, em grande parte apresentando **Estado Móvel (livre e acelerado)**, apontando para indivíduos multirraciais sentados na plateia *que são ‘a cara do Brasil’*. As câmeras na pista fazem closes dos rostos dessas pessoas, que são projetados pelo espaço, enfatizando assim o contínuo rastro do hibridismo colonial no DNA do brasileiro contemporâneo:

TODOS
Pardo!
O pardo é o tipo brasileiro ?
O tipo brasileiro é o pardo ?
Pardo ... tipo pardo ...
Assim, tipo tipo...

EUCLIDES - (pergunta a todos)
Tipo brasileiro ?

TODOS - (na dúvida)

Assim, Tipo...

EUCLIDES

O Brasileiro,
tipo abstrato que se procura,
não se acha,
é loucura.
Aqui(pista)
Aí(publico)
Aqui tem o homem brasileiro típico?
Tipo brasileiro tem tipo?
O tipo brasileiro não tem tipo.
Tipo brasileiro é um tipico sem tipo.
E a Imigra-ação ?
Antropólogos

CORO

jogam,
fundem,
entrelaçam,

EUCLIDES

três raças
no capricho
do momento.

CORO

Metaquímica

EUCLIDES

precipitados fictícios.

A música é cortada. O foco muda para a atriz/cantora Adriana Capparelli, usando um longo vestido branco, que começa a cantar uma música cuja letra baseia-se na descrição científicamente racista da população híbrida brasileira do livro Os sertões. Ela canta com a entoação vocal do Bel Canto, andando pela pista do lado extremo até o centro, mostrando uma tendência de movimentar-se em **Estado Móvel (livre e desacelerado)**, dirigindo-se à atriz/cantora ‘indígena’ (Letícia Coura) que toca o cavaquinho no fosso dos músicos. Ela coloca a mão no cavaquinho, silenciando-o e canta:

ANTROPÓLOGO DITYRAMBO BRANCO

Função do meio físico?
Secundária.
O Indio ?
Está decretada sua extinção.

Ela passa para o percussionista negro (Ito Alves), e tira o pandeiro da sua mão. A música para:

ANTROPÓLOGO DITYRAMBO BRANCO

O africano?
Sua influência diminui a cada ano.

Um músico inicia uma valsa rápida no piano. O antropólogo dityrambo branco aproxima-se a um grupo de atores no centro da pista, apontando para ‘*o mulato*’ (*Samuel de Assis*):

ANTROPÓLOGO DITYRAMBO BRANCO

Há gráficos
depois da abolição do tráfico,
tende pro mulato,

Ela segura o pênis de um ator negro nu (*Zé de Paiva*) na sua mão, numa alusão lúdica à ‘*forma diluída*’ do *mulato*:

ANTROPÓLOGO DITYRAMBO BRANCO

forma diluída do negro nato,

Euclides da Cunha tenta baixar a calça do mulato para mostrar seu sexo, mas ele recolhe-se, *envergonhado*. ‘*O caboclo*’ (*Aury Porto*) está em pé no centro da pista cobrindo sua genitália com as mãos. O antropólogo dityrambo branco aproxima-se-lhe:

ANTROPÓLOGO DITYRAMBO BRANCO

O caboclo?
Se apagam os traços dos silvícolas,
pouco a pouco.

O caboclo coloca sua mão no sexo da atriz que *interpreta* o ‘*antropólogo*’, e grita de forma operística, como se estivesse extasiada. Ela chega ao coro europeu, no lado extremo da pista:

ANTROPÓLOGO DITYRAMBO BRANCO

Mais numeroso,
mais poderoso,
a vitória final,

BRANCOS

sou franco,

ANTROPÓLOGO DITYRAMBO BRANCO

é do Branco!

O coro europeu aplaude vigorosamente, gritando ‘bravo’. O *Caboclo anda saltitante*, grotescamente imitando um passo de balé. Chega perto da entrada/saída principal, onde se integra a uma roda de atores ‘*indígenas*’, que estão nus, usando colares de sementes, com o corpo pintado de bronze. Movimentam-se com **Organização Homóloga** do corpo, dançando para a esquerda com um passo repetitivo, a grande maioria em **Estado Onírico (forte e contido)**, os joelhos e cotovelos ligeiramente dobrados, os braços colados ao tronco, punhos fechados. Cantam uma cantiga polifônica, enquanto o Caboclo fala o texto a seguir:

ANTROPÓLOGO DITYRAMBO I-JUCA PIRAMA

Arquiteto devaneios
metrificados
invadindo a ciência
na cadência
da vibração
do indio vencerá láicá
Emerso dos versos
reversos.

Há uma mudança musical, e os percussionistas voltam a tocar um ritmo de hip-hop urbano. Um grupo de atores negros começa a andar pela pista, geralmente mantendo **Estado Rítmico (leve e desacelerado)** enquanto canta um rap, dirigindo o texto ao público com **multifoco**, gesticulando com as mãos, cortando pelo **Plano Sagital** com **Tensão Tranversa**, acentuando as **Transversais**:

MC RACIONAL

Só os quatro pês,
poder político ao povo preto
mano,
africano,
reage superior
absorve no horror
a raça superior inferior.

A música muda abruptamente e os percussionistas iniciam um samba. 'O mulato' (Samuel de Assis) começa a cantar, enquanto dança samba no centro da pista:

BEATINHO

Sou mulato nato
No sentido lato
Mulato do litoral
Da América do Sul
Brasileiro
democrático
Sou o brasileiro de fato.

O coro europeu começa a andar para frente, em grande parte apresentando **Estado Móvel (livre e acelerado)**. Euclides fala mais uma vez por cima do samba dos músicos. Seu texto é entrecortado pelo canto do coro:

EUCLIDES

Tipo étnico único ?
O Homem Brasileiro típico.
Não tem tipo.

CORO

Não temos unidade de raça.
Não teremos
talvez

nunca.

A música acaba abruptamente. Os atores param de dançar e ficam imóveis no espaço:

EUCLIDES

Não temos identidade,
nem personalidade.
Pra quê?
Não precisamos !

Inicia-se um ritmo percussivo diferente. Os atores giram duas vezes para a direita. Começam a dançar no mesmo lugar, pisando com **peso leve** e **tempo acelerado**. Euclides da Cunha fala mais uma vez:

EUCLIDES

Predestinamo-nos à formação de uma raça histórica em futuro remoto,
se o permitir dilatado tempo de vida nacional autônoma.
A nossa evolução biológica reclama
a garantia da evolução social.
Estamos condenados a inventar uma civilização,
com o plasma sanguíneo
desse nosso grande organismo coletivo.
Ou inventamos,
ou desaparecemos

O uso satírico da qualidade semiótica do Bel Canto – um grafema cênico sonoro representando o refinamento cultural eurocêntrico – permite ao Oficina subverter e ridicularizar a classificação cêntrica feita pelo Euclides da Cunha histórico sobre as ‘raças’ que compõem a base genética do povo brasileiro. Essa crítica paródica da violência epistêmica (uma clara manifestação da subversão de Narciso/Eco) contrasta singelamente com o enquadramento positivo dado à noção do ‘Pardo’ como brasileiro protótipo no começo da cena, que foi expressada cenicamente usando a musicalidade urbana do hip-hop.

De maneira parecida, a cantiga indígena polifônica e polirítmica – baseada na escala pentatônica – junto com o hip-hop do coro negro e o samba vibrante do ator ‘mulato’ diferenciam-se de forma drástica da voz individual e altamente estilizada do Antropófago Dityrambo Branco, como representante cênico do racismo eurocêntrico. A qualidade sonora chamativa dos coros subalternos enfatiza a riqueza semiótica da herança indígena, africana e mestiça do Brasil, e aponta mais uma vez para a adoção cênica da cadência abjeta da (M)Other brasileira pelo Uzyna Uzona e, consequentemente, dentro do contexto da escritura

dessa tese, para a fusão transformadora fatal de Narciso Ctônico com as águas ancestrais da Mãe Fálica.

Dada a violência dos discursos cênicos tradicionais relacionados a questões ‘raciais’ no Brasil, a identificação da companhia com a maioria silenciosa subalterna do país é um gesto ideológico e político radical. Quando Euclides diz, “[...] ou inventamos ou morremos”, está realçando a necessidade urgente de tecer criativamente um senso de identidade não-alienadora das complexas escrituras palimpsesticas que formam o texto (pós) colonial.

Porém, é imprescindível enfatizar que, no todo, a cena também questiona o mito da mestiçagem como mistura pacífica das raças. Enquanto lúdico, o retrato da herança étnica híbrida do Brasil desenhado pela companhia acentua a natureza conflituosa da mestiçagem.

Assim como Narciso Ctônico, o Uzyna Uzona também opta por fundir-se com a (M)Other, em vez de adotar completamente a Lei e a linguagem do Nome-do-Pai eurocêntrico, circundando assim a castração (pós) colonial através do forjamento cênico de seu próprio conceito híbrido e antropofágico de uma (não) identidade nacional.

Não obstante, essa (não) identidade revela-se um processo lúdico de constante negociação, no qual discursos extremamente diferentes, num contínuo estado de fluxo, são fundidos, descartados e improvisados. Consequentemente, não há nenhuma solução fácil para a herança colonial violenta do Brasil; o hibridismo é essencialmente problemático, porém, ao mesmo tempo, uma base rica para radical e criativamente rearticular e desafiar noções hegemônicas da subjetividade pós-colonial.

4.2.3.3. Omolu cura o gado – O Homem I

A próxima cena sucede no final do primeiro ato de *O Homem I*. Após uma cena baseada na ‘servitude inconsciente’ do sertanejo descrita no livro de Cunha (CUNHA, 2002, p.156), em que o vaqueiro submisso marca os bezerros do fazendeiro com ferro em brasa, de quatro em quatro separando um para si, obedecendo docilmente à Lei do Mestre, o foco muda para a proprietária ausente das terras do Sertão – *a decadente ‘Patroa’ (Vera Barreto Leite)*, que mora no litoral e comunica-se com o Sertanejo (Aury Porto) através de seus dois assistentes; *um jovem esbelto (Wilson Feitosa) e uma mulher, identificada no roteiro como ‘Fernanda Montenegro’ (Camila Mota)*.

A Patroa, que usa um vestido branco elegante e uma estola de pele, fica na plataforma sobre o lado extremo da pista, junto com seu assistente (Wilson Feitosa), que veste um uniforme de marinheiro camp. Enquanto ela fala aos atores na pista embaixo, seu assistente anota tudo que ela diz num celular, como se estivesse enviando uma mensagem diretamente online para o Sertanejo:

PATROA

Fim do inverno desponta,
é hora do ajuste de conta.
Não poderei dar aí nem uma passada,
eu, parte mais interessada,
mas conheço tua probidade matuto,
espero o fruto do meu produto,
contigo não tem matulagem,
envie logo a minha percentagem.

O Sertanejo e Fernanda Montenegro estão ajoelhados na pista em frente de um notebook, como se estivessem falando com a Patroa online. O resto do elenco está deitado no chão com **peso passivo**, inerte, gemendo. Na cena anterior, este elenco representava o gado do sertanejo, que agora parece doente. Três atrizes (Luciana Domshke, Naomi Schölling e Sylvia Prado) levantam-se do coro de gado, e dizem o seguinte:

SERTANEJA 1

Olha o gado
Adoentado.

SERTANEJA 2

Moribundo...
Fogem os sãos,
trovejam no mundo,
pra num da coro as vara.
É o Rengue,
a vaca senta,
pára.

SERTANEJA 3

É Mal Triste ó
picada de carrapato
o Bicho está com bicheira de fato.

AS TRÊS SERTANEJAS

Epidemia.
Devasta a tropa.
Contagia.

FERNANDA MONTENEGRO (mulher vestida de branco com lap-top)
Qual é o endereço de sua patroa?

Durante essa cena, a Patroa é vestida por seu assistente, que coloca nela um roupão verde hospitalar, entrega-lhe uma máscara de oxigênio e também mede sua pressão arterial. Na

pista embaixo, o Sertanejo levanta-se e entrega a Fernanda Montenegro um cartão de visita pertencendo à Patroa. Ela lê o que está escrito no cartão em voz alta, e em seguida começa a digitar o recado do Sertanejo:

FERNANDA MONTENEGRO

ladytechnospeculation
@bahiacorporation
.com

SERTANEJO

“Patroa e Amiga
Participo-lhe que sua boiada está no despotismo
Somente quatro bois deram couro às varas.
O resto trovejou no mundo !”

A Patroa enlouquece na plataforma, empurrando seu assistente, tremendo com raiva enquanto diz:

ESPECULADORA (Ao receber o e-mail.)

What injury my Lord do Bonfim,
É pra cuidar do rebanho
que você é pago por mim.
Oh My God,
vou dar murros !
I want my profits
with juros !

De repente, um toque de Omolu⁸⁸ é iniciado na percussão. O Sertanejo e Fernanda Montenegro batem a cabeça no chão. Uma atriz (Célia Nascimento) entra na pista vestida como o Orixá da Cura e da Doença, coberta com palha da costa, com dois chifres de boi na cabeça, segurando uma lança na mão direita, com outro chifre de boi atado na ponta. Ela dança um passo repetitivo com **Organização Homóloga em Estado Onírico (forte e contido)**, inclinando o quadril duas vezes **Esquerda-Média-Atrás/ Direita-Média-Frente** no **Plano Horizontal** no contratempo do ritmo, e depois duas vezes **Direita-Média-Trás/Esquerda-Média-Frente**. Aproveita do impulso diagonal do quadril para avançar pela pista. Enquanto isso, seus braços dobrados abrem-se e fecham-se levemente com **Tensão Central** seguindo o ritmo da percussão.

O Sertanejo levanta-se. Ele coloca seu facão e seu chapéu no chão à sua frente, num sinal de respeito. Junta as palmas da mão, como se estivesse rezando. Os membros do coro enchem uma gamela com pipoca e palha da costa. Outro ator (Mariano Mattos), sua cabeça coberta

⁸⁸ Vide Glossário B..

com um pano branco, segura uma gamela em chamas na frente do Orixá, baixando a cabeça. Omolu canta:

VAQUEIRO FEITICEIRO OMULÚ

Sei de específico, eu curo
mais eficaz que o mercúrio:
reza d'entrá no espirto do boi.
(O coro canta responsório)
Não precisa nem ver o animal doente.
Mira na direção que ele está, sente,
pega o que pesa, reza...

A atriz movimenta-se com **fluxo livre** agora, balançando enquanto canta. O coro canta o responsório – deitado no chão, incorporando o gado adoentado. Há uma quebra percussiva – quatro Sertanejas (Luciana Domshke, Naomi Schölling, Sylvia Prado e Ana Guilhermina) formam uma linha, inclinando seu tronco para frente com **Organização Homóloga**, imitando a corporeidade ritual de Nanã, a mãe de Omolú, deusa primordial da lama.

Formam um círculo ao redor de Omolu e dançam; há uma preferência por **Estado Onírico (leve e contido)** enquanto pisam ritmicamente no **Plano Vertical (Baixo Direita; Baixo Esquerda)**, com os braços ligeiramente dobrados, e as mãos pousadas uma em cima da outra no lado esquerdo da cintura. A coluna inclinada ondula com **Tensão Central** enquanto dançam. Outros atores ajoelhados na pista tremem como se estivessem incorporados.

Omolu, o Sertanejo e Fernanda Montenegro formam uma fila na pista, imóveis em pé com as pernas abertas e os braços estendidos no **Plano Vertical**. O ator com a gamela acesa também anda com a coluna inclinada para frente, o braço direito dobrado com a mão pousada na base da coluna, enquanto segura a gamela com a outra mão, espalhando a fumaça, defumando a plateia.

Omolu gira em círculos agora, enquanto as Sertanejas dançam loucamente, repetindo o passo descrito acima. O Sertanejo ajoelha-se no chão, os braços levantados, enquanto o ator com a gamela sobre-o com incenso. As Sertanejas formam uma roda ao redor de Omolu mais uma vez, braços estendidos, cantando:

AS SERTANEJAS

Estrela da doença,
Brilha Brilha
Me queima,
Encavala em mim,
te quero só pra mim.
Doença minha paixão !
Devora o meu coração...
Sai Saúde,

num quero num quero que
ninguém me ajude !
num quero num quero que
ninguém me ajude !

Omolu dança freneticamente no centro da pista com **Impulso Apaixonado (forte, acelerado e livre)**, enquanto as Sertanejas cantam. O Sertanejo, ajoelhado, cai para trás lentamente, olhos fechados, como se estivesse entrando em transe. Ele coloca as mãos no umbigo e levanta o tronco, ajoelhando novamente, tremendo convulsivamente. As Sertanejas e Omolu caem no chão e começam a rolar, como se estivessem ‘embolando’.

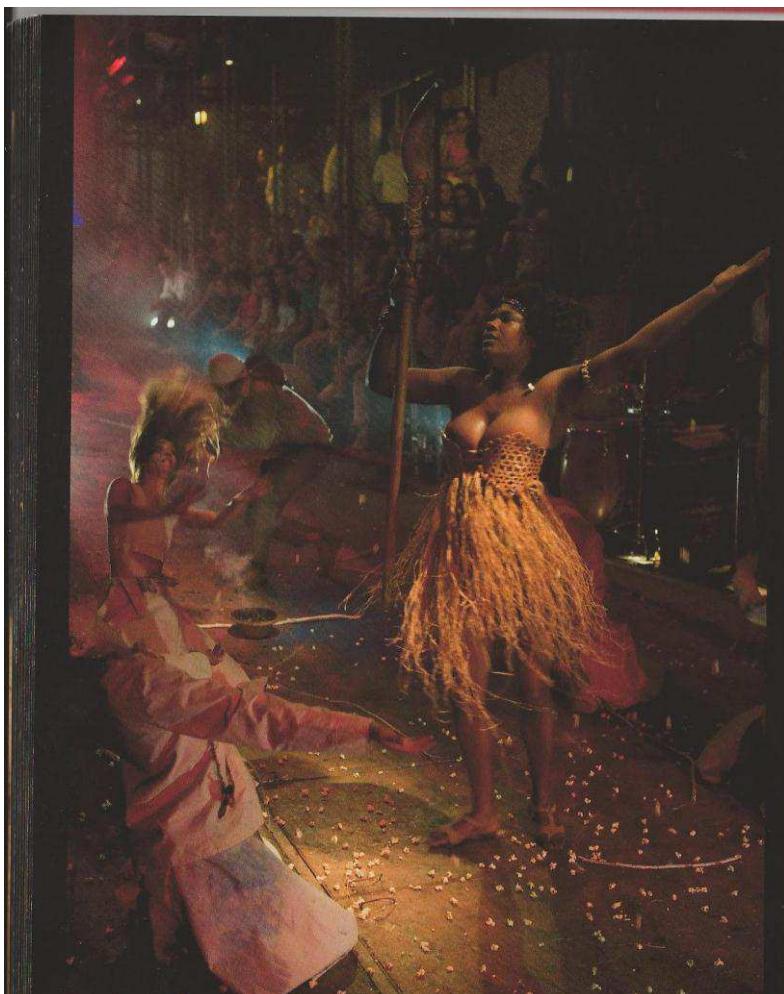


Figura 14 - O Homem II: O Cavalo de Omolu (Foto - Marcos Camargo)

Um ator entra na pista jogando pipoca no ar, enquanto a percussão torna-se mais rápida, transformando-se em samba. O Sertanejo levanta-se, sorrindo. As Sertanejas tiram a palha da *costa do ‘cavalo’ de Omolu*, que está deitada com **peso passivo** no chão. Ela começa a tremer. O ‘gado’ está em pé agora, a maioria dançando em **Estado Remoto (livre e indireto)**.

Inicia-se uma chuva de pipoca do teto, que cai em cima do ‘cavalo’ de Omolu (*Célia Nascimento*). A atriz Luciana

Domshke tira a palha de costa de Omolu e corre pela pista com ela na mão. O gado agora ajoelha em duas filas ao longo da pista, balançando o tronco de um lado para o outro com **peso forte e tempo acelerado**, enquanto Célia gira em círculos, segurando a lança de Omolu como se fosse uma Porta-bandeira numa Escola de Samba, enquanto a pipoca continua a cair.

Célia dança entre as duas filas de gado, com o mesmo passo rítmico de Omolu do início da cena, aproximando-se do lado extremo da pista em **Estado Rítmico (forte e acelerado)**. Quando chega na parede, e vira para olhar a pista, a música acaba. Os dois membros do coro com as gamelas ajoelham atrás dela. O gado começa a engatinhar pelo chão, mugindo.

Toda essa cena baseia-se num curto trecho do livro original de Cunha, redimensionado pela fusão cênica entre o Oficina e a (M)Other como manifestada na religiosidade afro-brasileira. Segundo o texto de Cunha (2002, p.158):

Se a bicheira devasta a tropa, sabem de específico mais eficaz que o mercúrio: a reza. Não precisam de ver o animal doente. Voltam-se apenas na direção em que ele se acha e rezam, tracejando no chão inextricáveis linhas cabalísticas. Ou então, o que é ainda mais transcendente, curam-no pelo rastro.

Lendo nas entrelinhas da prosa euclidiana, as “inextricáveis linhas cabalísticas” poderiam sugerir os pontos riscados da Umbanda – os hexagramas sagrados desenhados com pemba durante ritos sagrados; e, desde uma perspectiva epistêmica afro-brasileira, a breve referência à bicheira e à força curativa do sertanejo poderia conotar Omolu, o Orixá da doença e da cura. Portanto, um parágrafo curto, incidental, é transformado pelos membros astutos do Oficina em uma cena espetacular ritualístico-carnavalesca, fundamentalmente articulada pelas cadeias significantes sagradas do Candomblé.

A natureza ctônica de Omolu, que está intrinsecamente ligado aos ciclos da terra e que é filho de Nanã Buruku⁸⁹ ou Mawu-Lisa, a deusa hermafrodita das águas primordiais (que também aparece em cena através dos passos ritualísticos das Sertanejas), nos remete mais uma vez ao universo da Mãe Fálica – a (M)Other – e ao plano do semiótico. A potência sensorial da ação cênica, que utiliza grafemas carregados com significância sagrada como a pipoca, a palha da costa, as gamelas em chamas e os passos e toques rituais de um xirê de Candomblé, rompe com a cena anterior – que enfatizou a natureza castrada do sertanejo servil, deslocando o público para outro universo, o da religiosidade afro-brasileira como texto contra-hegemônico inerentemente subversivo, acessível ao subalterno do Sertão e, portanto, fonte oculta de conhecimento e poder.

O Uzyna Uzona inunda os sentidos do público com Outro discurso de Outra cena, além da trágica repetição do texto imperialista hegemônico. A pulsão de morte, sustentando o texto colonial, eclipsa-se diante de Omolu – uma manifestação cênica de um entendimento sagrado

⁸⁹ Ibid.

dos ciclos intermináveis de morte e renascimento no real, que transcendem toda significação. Desta forma, o Orixá - retratado de forma profana e portanto, ficcional - não obstante representa na pista performática os princípios universais que transcendem a Patroa e seu poder aquisitivo mundano.

Assim, o poder do subalterno, seu acesso a um conhecimento tácito que transcende a palavra, que só pode ser acessado através do espaçamento do significante, e que é oculto pela codificação metafórica e metonímica das cadeias significantes do saber ritual, é reconhecido pelo Teat(r)o Oficina. A lógica sagrada do Candomblé, como escritura contrahegemônica potencializa a rearticulação da historiografia hegemônica realizada pela companhia. O impulso narcísico-ctônico e incestuoso, sustentando sua adoção da (M)Other – encarnada na pista através da representação cênica das manifestações culturais populares sagradas e profanas do Brasil – é, ao mesmo tempo, opção estética, postura política e desafio filosófico. Com isso, desestabiliza as propensões do falogocentrismo e revela as maneiras pelas quais a (M)Other, desde sempre, teceu o texto (pós) colonial no decorrer da história do Brasil, subvertendo o próprio discurso eurocêntrico que procurou subjugá-la e barrar sua herança.

Passo agora para a categoria sintagmática da multimídia, para explorar ainda mais o jogo de articulação que espaça tanto o texto performático de *Os Sertões* como o mitograma de Narciso (Ctônico).

4.2.4. Reflexões geófitas: a multimídia em *Os Sertões*

De acordo com Petek (2008, p.126), recorrendo às teorias do aparato cinematográfico, a experiência cinematográfica tradicional é simbólica e castradora, uma vez que quem assiste a um filme está falomorficamente ‘suturado’ num perfil de espectador pré-determinado, já escrito dentro da estrutura textual da obra. Assim, enquanto o espectador deveria ser o local original de ‘presença’, assistindo seu Duplo afirmativo e imaginário na tela, o inverso é o caso – a pessoa vendo o filme é engodada a adotar uma subjetividade alienante que frequentemente reflete e reforça as propensões falogocêntricas da metafísica ocidental hegemônica.

Esse processo colonizador é desafiado de forma radical pelo uso de imagens pré-gravadas e capturadas ao vivo pelo Uzyna Uzona durante *Os Sertões*. Enquanto, inconscientemente, o sujeito assiste às imagens em movimento disseminadas pelo espaço e poderia tentar adotar a postura castrada e passiva do espectador do Cinema Clássico de Hollywood ou da telenovela brasileira, a natureza não linear, autorreferencial das gravações forçosamente desloca e des-

norteia o espectador que, mais uma vez, transforma-se em eco, em reflexo, em esporo da ação cênica policárпica que acontece, do Corpo Impróprio manifestando-se e da Eco da (M)Other reverberando ao seu redor.

Petek (Ibid., p.137) sugere que uma das táticas do cinema contemporâneo é a utilização da *mise-en-abîme*, o efeito autorreflexivo da presença diegética do artista no seu próprio trabalho; um autoespelhamento que, potencialmente, ressoa ad infinitum, rompendo a fronteira entre artista/obra, imaginário/real. Ela revela que:

O mecanismo [mise-en-abîme] não transforma o texto no qual se aninha num espaço autocontido, autopoético, imaginário e fantasmagórico, encenando e satisfazendo o desejo edípiano do (moderno, falogocêntrico) sujeito para autopresença, auto-suficiência, autogênese e imortalidade. Ao contrário, a *mise-en-abîme* rarefaz e corrói a representação, ou seja, torna inoperante a distinção tradicional entre a realidade e a representação. Enquanto, até certo ponto, brinca com a capacidade autopoética e autorreprodutiva da representação, a *mise-en-abîme* também joga com sua dimensão obversa e duplamente alopoética (dupla no sentido de que a representação pertence à linguagem e à simbolização, que é sempre o domínio do Outro, e de que a representação como construção simbólica da realidade, é sempre contingente àquilo que ex-iste além do Simbólico, ou seja, o Real) (Tradução nossa) (Ibid., 2008, p.147).

Assim, o Oficina revela a construção da representação através da presença aberta dos técnicos de filmagem durante toda a ação cênica, que filmam várias das imagens que são simultaneamente disseminadas ao vivo ao redor do espaço cênico e pela internet. Essa inserção explícita do artifício dentro do texto performático rompe com o conceito do teatro e da imagem em movimento como verossimilhança – de fato, aponta para uma erupção do real. Os Sertões revela-se uma construção processual em constante evolução, na qual os espectadores estão ativamente envolvidos como coautores da reescrita resolutamente imprópria do romance de Cunha.

Consequentemente, assim como Narciso olha no poço diante de si e vislumbra a *mise-en-abîme* de sua imagem refletida de volta, pelo olhar especular do seu Duplo aquoso, a lógica vegetativa da reescrita ctônica de Os Sertões pelo Uzyna Uzona também reverbera incessantemente pelo real, através da iterabilidade autorreferencial da captação da imagem e sua transmissão ao vivo via internet, cujo processo é revelado concorrentemente de forma aberta em cena.

E, assim como meu Narciso florido, que reproduz ao brotar fecundos bulbilhos, ou geófitas, que oferecem a promessa de uma nova vida, o uso da imagem projetada e da transmissão ao vivo via internet pelo Oficina também multiplica o impacto potencial de sua obra,

estabelecendo núcleos poéticos dentro e além do espaço performático, além de acrescentar uma pluridimensionalidade e alcance às outras categorias sintagmáticas de articulação estética descritas acima.

Havendo estabelecido as maneiras pelas quais o conceito da Reflexão Geófita relaciona-se tanto ao Mitograma de Narciso como a Os Sertões, vou ilustrá-lo com três exemplos escolhidos do texto performático.

4.2.4.1. A manifestação do céu do Sertão – A Terra

O primeiro exemplo cênico de Relexões Geófitas ocorre aproximadamente no final do primeiro ato de A Terra. Após um monólogo no qual o ator Fred Steffan movimenta-se atleticamente pelo espaço performático, nu, incorporando o Rio Vaza Barris, dialogando com os membros do coro e Sertão do Norte (Aury Porto), uma manifestação cênica do interior árido baiano, três jovens atores (Francisco Rodrigues, Edilson dos Santos e Edílio dos Santos) andam lentamente até o centro da pista em **Estado Remoto (contido e direto)**, carregando três diferentes edições do livro Os sertões. *Dizem “Aqui é o céu”, enquanto colocam os livros no chão.*

O coro forma duas filas paralelas ao longo da pista, recitando o seguinte texto, que é projetado concomitantemente pelo espaço – nas telas, nas paredes e sobre o chão da pista – sobreposta à gravação do céu noturno nublado. Os atores olham para o teto do teatro enquanto falam:

CORO e VIDEO TEXTO PROJETADO

Espessas nuvens,
tufando em cúmulos,
pairam ao entardecer sobre as areias incendidas.
Desce a noite,
sem crepúsculo,
de chofre.
Desaparece o sol
Um salto de Treva por cima da franja vermelha do poente.
A Noite sobrevém em fogo.
A Terra irradia como um Sol escuro,
mas toda a ardência refluí sobre ela,
recambiada pelas nuvens...
mal se respira no bochorno inaturável concentrado numa hora única da noite.

A imagem projetada do céu nublado é seguida por um ‘pôr do sol vermelho’, criado por uma fila de projetores de luz ao longo da pista. Ao falar “mal se respira”, os atores respiram de forma forçosa. A palavra “bochorno” é enfatizada pelo coro, e projetada em letras grandes ao redor do espaço. Acendem-se as luzes. O ator que interpreta o Vaza Barris está deitado nu

no centro da pista. O teto retratável abre-se. Os atores olham para cima mais uma vez. Há um momento de silêncio total, enquanto o céu estrelado de São Paulo aparece acima.

O ‘céu do Sertão’ é representado na pista pela imagem pré-gravada de nuvens espalhadas pelo espaço; o texto projetado (acentuando o impacto poético da prosa de Cunha); a interpretação vocal do texto falado pelos atores (junto com sua respiração pesada, em si uma manifestação cênica de seu ‘prana’, sua ‘energia’, seu alento como transformação pulsional e semiótica do ar); e, finalmente, pelo próprio céu, revelado quando o teto se abre. Assim, a fantasia da palavra falada é redimensionada pela imagem/texto projetados, que por sua vez cedem a uma erupção do real, quando o teto abre-se e o céu urbano aparece em toda sua glória poluída.

Consequentemente, o real da natureza invade a fantasia do texto teatral e da imagem projetada, pela revelação do referente. Sistemas significantes diversos borram-se, preparando o caminho para a emergência do céu de São Paulo, que é, ironicamente, também transformado em signo; em metáfora do ‘céu do Sertão’ – o céu inacessível do Nordeste mítico. O rastro do vazio que sustenta a percepção e a consciência aparece na pista de relance, através dessa mise-en-abîme representacional, que infecciona o real com a ilusão poética.

Assim como a fantasia de Narciso de fundir-se com o mundo ao seu redor concretiza-se (por sua morte e renascimento), borrando a divisão clara entre o imaginário, o simbólico e o real, o desejo geófita do Oficina de unir-se com sua visão tântrica de Canudos brinca com a diferença fundamental, sustentando nossa percepção da existência e descentralizando a própria realidade.

4.2.4.2. O oráculo – O Homem I

A próxima curta sequência de ação cênica sucede após um culto farsante liderado pela Bispa Insônia⁹⁰, com a participação de uma pastora criança e da figura de Jesus, que assiste da plataforma sobre a entrada/saída principal do espaço, crucificado e sangrento. Após a saída da pastora criança, a cena chega ao ápice quando Insônia dirige-se ao público:

INSÔNIA
Atenção Espectador,
espectadora:
vai falar
a Boceta de Pandora...

⁹⁰ Vide Glossário B.

Uma das atrizes (Patrícia Aguiile) - cujo peito de silicone, evidente rinoplastia e lábios engrossados ironicamente servem para tornar seu gênero ambivalente, transformando-a em manifestação da Mãe Fálica, da (M)Other, anda lentamente até o centro da pista usando um elegante vestido e touca pretos, movimentando-se em **Estado Estável (leve e direto)** até o púlpito da pastora. Ao chegar ao púlpito (um palanque), ela deita e levanta a saia, revelando *a vagina. Insônia coloca o microfone que segura na vulva de 'Pandora'*:

INSÔNIA

Todos aguardam vossas palavras,
Vale a pena a Continuidade de nossa espécie terreal ?
Fala oráculo vaginal ...

A atriz deitada puxa *seus lábios vaginais, fazendo com que seu órgão genital 'fale' numa mistura de latim e italiano*, enquanto um operador de câmera aproxima-se-lhe, transmitindo *uma imagem da 'caixa de Pandora' ao redor do espaço*:

BUCETA DE PANDORA

(em mau português, mau italiano e mau latim, como num truque de ventriloquo, parecendo que a buceta fala.)
Sono farto di desmandus,
do povo de questa terrae!

Após uma longa cena parodiando a hipocrisia do cristianismo neopentecostal no Brasil e sua conexão com o discurso violento e hegemônico do capitalismo, o órgão sexual feminino - aquilo que é mais abjeto dentro do falogocentrismo, aquele objeto secreto de desejo incestuoso, aquela passagem à fusão - é colocado no centro das atenções através do humor deliberadamente grosseiro e transgressivo da cena. A câmera projeta a genitália feminina pelo espaço, acentuando suas dimensões e obrigando o público a se deparar com o sexo da mulher.



Figura 15 - O Homem I: Bispa InSônia e Cristo (Foto - Marcos Camargo)

Esse close altamente impróprio assegura a revanche do abjeto, ao minar a fala vazia e oca do alto escalão religioso, político e econômico da sociedade brasileira, representado pela Bispa InSônia, opondo a realidade obtusa da fonte oculta da sexualidade e fertilidade femininas à imagem de um Jesus crucificado, sorridente e sangrento, assistindo tudo de forma beatífica e passiva de lá de cima.

Criada para chocar, de gosto duvidoso e de natureza (semi) pornográfica, essa cena, todavia, penetra no cerne de tudo que é tabu dentro da sociedade ocidental, questionando as normas sociais, desafiando as convenções teatrais tradicionais e realçando, mais uma vez, o fascínio ctônico do Uzyna Uzona pelo princípio feminino abjeto, que toma conta do espaço e ganha dimensões totêmicas pela Reflexão Geófita da imagem projetada.

4.2.4.3. A linguagem cinematográfica – O Homem II

O último exemplo de Reflexões Geófitas ocorre durante o primeiro ato de *O Homem II*. Desde o início, o primeiro ato desse capítulo de *Os Sertões* é decididamente mais cinematográfico do que seus precursores. O espetáculo começa com o coro dividido em dois grupos diferentes; um grupo de atores – representando a família Maciel, os parentes de Antônio Conselheiro – vestem preto e ficam na plataforma sobre a entrada/saída principal; o outro grupo de atores – representando a família Araújo, os rivais dos Maciel – estão vestidos de branco, e abrigados na plataforma sobre o lado extremo da pista.

O ambiente é sombrio; os atores permanecem em silêncio enquanto imagens da destruição do Bexiga são disseminadas pelas telas ao redor do espaço. Essa gravação desconsoladora é entrecortada com imagens de Renée Gumié acendendo uma vela no espaço cênico; um banner para a marca de aço Belgo, com o rosto de Lula aparecendo, e um close do rosto da

atriz Sylvia Prado, coberta com um pano, no estilo de um terrorista islâmico. A atriz Camila Mota adverte o público que o teatro está sem água – que os dois banheiros estão interditados. O Teat(r)o Oficina está sendo assediado por causa das obras do Grupo Sílvio Santos.

Deste modo, a imagem projetada traz a devastação contemporânea do Bexiga para o espaço performático, dotando a gravação das obras que acontecem no bairro com o peso da tragédia clássica. As analogias traçadas entre Canudos e a Rua Jaceguai nº520 acentuam-se mais uma vez, enquanto o Oficina imbui sua escritura cênica com a potência política da exposição documentária, graças à verossimilhança do filme. De volta ao espetáculo:

A cena sob análise ocorre de fato mais tarde (cerca de 20 minutos após o início do espetáculo). Depois de várias cenas interpretadas de forma naturalista, nas quais as famílias Maciel e Araújo lutam uma contra a outra, em uma guerra familiar que ecoa a violência repetitiva do texto (neo) imperialista, Miguel Carlos Maciel (Fred Steffan) – o tio de Antônio Conselheiro – entra na pista ao lado da entrada/saída principal, onde dois atores (Mariano Mattos, usando um avental, e Ito Alves, que varre o chão com uma vassoura) ficam atrás de uma mesa adornada como bar improvisado, enquanto um fado antigo toca no fundo. O barman (Mariano Mattos), que está abrindo uma garrafa de cachaça, grita surpreso, falando com sotaque português carregado:

MANOEL PROCOPIO
Miguel Carlos!

Miguel Carlos manda que ele se cale. Um jovem ator (Edilson dos Santos), que recebeu uma carta da tia de Miguel, Helena (Vera Barreto Leite) numa cena prévia, chega. Os três atores assustam-se. Miguel ameaça o jovem com uma faca; em seguida, percebendo que é amigo, toma a carta de sua mão (a cena é projetada concorrentemente no portão da entrada/saída principal, em preto e branco, realçando tanto sua natureza cinematográfica quanto o fato de que ocorre no passado distante).

Miguel abre a carta, a lê e suspira aliviado. Abraça o jovem mensageiro, que sai da pista, passando por outro ator (Fioravante Almeida), que está vestindo a roupa branca da família Araújo e que se aproxima dos outros em **Estado Alerta (desacelerado e direto)**, enquanto Miguel e os dois atores atrás do bar olham em silêncio.

O ator de branco bate na mesa do bar com uma moeda causando um ruído, e o barman prepara uma dose de cachaça. Ele oferece a primeira dose '*para o santo*', jogando-a no

chão. Em seguida, ele serve Miguel e o forasteiro, que levanta seu copo num brinde; Miguel lentamente retribui a ação, dizendo:

MIGUEL CARLOS
Essa é pro um espião!
Vou te matar aqui mesmo.

Miguel tira a faca e o forasteiro também. Manoel tira uma arma e diz:

MANOEL PROCOPIO
Se quiser mata fora da minha baioca.
Aqui acabo com os dois.

Eles guardam as facas e o forasteiro vai embora, andando pela pista em direção à parede. Manoel guarda sua pistola. Miguel segue o forasteiro, escondendo-se na sombra. O forasteiro percebe e começa a correr em **Estado Alerta (acelerado e indireto)**. Miguel aparece no centro da pista, iniciando uma luta cênica. Miguel agarra o forasteiro pelo pescoço e esfaqueia-o. O forasteiro cai morto. Os músicos tocam uma música mórbida no piano e violão.

A natureza quase cinematográfica dessa cena – seu conteúdo melodramático; as referências estilísticas ao Film Noir; a ação e cenografia naturalistas – são acentuadas pela gravação comutantemente projetada pelo espaço em preto e branco, que também reflete e realça a realidade depressiva da violência repetitiva falogocêntrica do roteiro colonial trágico, reavivado pelas famílias Maciel e Araújo.

A natureza sombria dessa parte do espetáculo revela até que ponto os personagens estão presos na ordem simbólica colonial. Sua castração pela violência epistêmica e disciplinar do Sertão do século dezenove penetra na articulação do texto performático, que é decididamente mais linear do que em qualquer outro momento de *Os Sertões*. Assim, o Espaçamento Policárpico, o Corpo Impróprio e a (M)Other cedem, nesse ponto, a noções



Figure 16 - *O Homem II: O Realismo Sombrio* (Foto - Marcos Camargo)

mais hegemônicas de tempo-espacô, corporeidade e musicalidade como ferramentas dramáticas.

A imagem em movimento linear e realista, um reflexo ‘transparente’ da ação cênica na pista, é usada deliberadamente nesse momento da maneira descrita por Petek no começo deste item; como mecanismo para suturar e enfatizar a castração do espectador numa Reflexão Geófita proposital da castração cênica que permeia as famílias patriarcais do interior desolado do Nordeste brasileiro.

Assim, enfatiza-se a natureza sufocante e falogocêntrica dessas cenas iniciais de opressão e agressão, que cederão em seguida à estética narcísico-ctônica habitual do Oficina, após a transformação de Antônio Maciel em Conselheiro.

Após interligar essa exploração da articulação estética de *Os Sertões* com uma reapreciação ctônica contínua do mitograma de Narciso, passarei agora ao próximo capítulo da tese, para averiguar as maneiras pelas quais a escritura cênica do Uzyna Uzona obriga-me a reconsiderar as questões da representação e da subjetividade dentro do (con)texto pós-colonial do Brasil contemporâneo.

5. SUBVERTENDO A CASTRAÇÃO (PÓS) COLONIAL: PARA UMA SUBJETIVIDADE PROCESSUAL CTÔNICA

Após haver examinado as maneiras pelas quais o Mitograma de Narciso (Ctônico) tanto articula como é articulado pelo texto performático de *Os Sertões*, identificando as categorias estéticas sintagmáticas de Espaçamento Policárpico, Corpo Impróprio, Eco da (M)Other e Reflexões Geófitas, analisarei em seguida de que forma minha reapreciação ctônica do mitograma de Ovídio e a reescrita cênica do texto de Cunha realizada pelo Oficina instigaram-me a reconsiderar a subjetividade e a representação, dentro do contexto pós-colonial do Brasil.

Este capítulo encontra seu fundamento em especial na obra de Gayatri Chakravorty Spivak, e, sobretudo, em seu discurso desafiante e provocador 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 o impulso narcísico-ctônico que articula *Os Sertões* obriga-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.

Gostaria de aproveitar dessa brecha para retornar ao ensaio de Spivak, *Pode o subalterno falar?* (2010) para explorar a maneira pela qual a autora constitui o subalterno como sujeito sem fala. Essa digressão teórica pode parecer autoindulgente, mas de fato obriga-me a questionar a própria validade, tanto de meu empenho textual, como o do Teat(r)o Oficina. Assim, a relevância desse aparente desvio deverá esclarecer-se em seu devido tempo.

O ensaio de Spivak é, essencialmente, uma crítica à maneira pela qual teóricos europeus reduтивamente 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”⁹¹, pela sua constituição positivista e

⁹¹ 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.

empírica do oprimido como sujeito, incluindo o Outro pós-colonial dentro de uma invocação genérica da “luta dos trabalhadores” enquanto afirma 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 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. 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. Isso se dá em razão de 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 sócio-politicamente 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, o 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 europeu que procura 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 irredutível 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 irredutível, mesmo se o intelectual optar por colocá-lo sob rasura para focar outros fatores, e necessariamente apagado de forma imperfeita. 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 à conversa transcrita dos intelectuais franceses, já que “[...] na conversa entre Foucault e Deleuze, um vocabulário pós-representacionalista 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 os pesquisadores do grupo, 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 sati⁹² 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 constatando 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 definhou. 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-me a refletir seriamente sobre as maneiras pelas quais o Teatro Oficina apropria-se tanto da Guerra de Canudos, como extensão metafórica de suas próprias Lutas, quanto do conceito do Trans-Homem, que ultrapassa a condição de Homem, ao fundir-se novamente com o Pré-Homem que, como já mostrei, 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, 2006e, p.19).

Como é que ele pode ter certeza disso? Como membro da elite artística e intelectual esquerdistas 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, poder-se-ia 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

⁹² 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.

irredutível; 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 irredutível 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).

Spivak também me obriga, como sujeito branco e europeu, a questionar as maneiras pelas quais eu me aproximo do Trans-Homem como modelo para minha reescrita ctônica do mitograma de Narciso e subsequente exploração conceitual de um questionável sujeito-em-processo, que dialoga com e diferencia-se do sujeito castrado do discurso do Outro proposto pela teoria pós-freudiana. Pode haver um sujeito-em-processo pós-colonial, dada a marginalização e subjugação sócio-econômica do subalterno, ou seria apenas um luxo acessível ao intelectual/artista privilegiado, abrigado do lado dos exploradores da divisão internacional do trabalho?

Se os membros do Teat(r)o Oficina, como sujeitos brasileiros, são irrevogavelmente diferenciados do sujeito subalterno do Brasil, então eu estou senão duplamente, triplamente distanciado como Sujeito da Europa, e, portanto, em posição alguma de meditar sobre a subjetividade de uma nação que somente pode me apresentar uma alteridade radical, um espelho distorcido, sobre o qual posso narcisicamente projetar meu próprio desejo anti-humanístico de pôr um fim à castração e à edipianização.

Assim, chego aos limites tanto das implicações ideológicas do idioleto estético do Teat(r)o Oficina, como das minhas próprias reflexões sobre Narciso Ctônico; a primeira, uma fantasia artística; a segunda, uma invenção intelectual; ambas, ficções criativas produzidas por representantes de uma elite privilegiada, fundamentalmente desconexa da realidade de uma subjetividade pós-colonial forjada por graus variáveis de marginalização econômica e representações sócio-políticas substitutivas e alienadoras.

Porém, o que acontece se retornarmos a Pode o subalterno falar? para tentar desemaranhar o tecido epistêmico que ata 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 e meu Narciso Ctônico?

Posso, 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 desapropriar o homem e a mulher subalternos, sem reproduzir um processo de colonização no qual eles 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? Vou pelo menos encetar essa tarefa (im)possível.

O primeiro ponto que gostaria de levantar é a maneira problemática pela qual Spivak recorre ao tropo da fala em vez da escritura no decorrer deste ensaio. 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, continua todavia a articular sua elaboração do subalterno dentro do mesmo enquadramento ôntico dos 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 mas 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”), a autora ignora as múltiplas maneiras pelas quais sujeitos de várias camadas sociais têm construído modelos não hegemônicos de autorrepresentação que subvertem, transcendem ou aproveitam-se dos confins do projeto eurocêntrico do imperialismo e do capitalismo global, desde a época colonial. Enquanto sugere que:

Talvez não seja demais pedir que o subtexto da narrativa palimpsestica 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 científicidade (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 forneceram aos grupos dominantes locais e a classe subalterna da sociedade brasileira 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 colonizador. 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 subsequentes possibilidades complexas de intercâmbio sócio-cultural. 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 renomados acadêmicos anglófonos - 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), tem traçado tanto os códigos complexos que regem as relações políticas

entre as diferentes classes sociais e etnias no Brasil colonial e pós-colonial, como a contínua resistência de relações sócio-econômicas paralelas que unem brasileiros afro-descendentes com a África, por meio de uma classe elitista de negociantes negros que atravessaram 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, uma elite privilegiada dentro da comunidade religiosa afro-brasileira teve acesso a um diálogo translocal com o litoral ocidental do continente africano, o que radicalmente contribuiu para a auto-representação e a resistência cultural dentro da comunidade negra mais ampla e sócio-economicamente 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, desafiando 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 autorrepresentação, e a realidade do jagunço do Sertão da virada do século vinte.

Isolado sócio-culturalmente 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. Conquanto a voz-

consciência do jagunço possa ser igualada à do subalterno afro-baiano do litoral, dentro da reescrita desconstrucionista de *Os Sertões* do Teat(r)o Oficina, as discrepâncias históricas entre as duas comunidades são enormes⁹³.

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 erradios 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 estudarmo-las, corrigirmo-las ou anularmo-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 deixarmos de lado a lógica unitária e linear que constrói a insurgência militar como ocorrência histórica discreta e politicamente motivada, e se refletirmos sobre a violência essencial que impregna 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 distintas, é apenas outro reflexo, outro eco, outro rastro de uma não-origem imprópria e coetânea, policárpica, desde sempre grafando todo discurso no Brasil.

Nesse sentido, 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 que, como veremos, está fundamentalmente ligado ao Mitograma de Narciso (Ctônico): o estupro-como-grama que sustenta a inscrição neocolonial.

⁹³ Vide CUNHA, 2002, p.125; 156

Trata-se aqui do estupro como caneta desfigurando uma folha de papel desde sempre impressa; do estupro como a marca abusiva do autor colonial eurocêntrico que barra a mulher subalterna e reinscreve-a como palimpsesto, como sujeito sob rasura, como o pergaminho sobre o qual a fábula colonial será rabiscada, incessantemente. E é esse momento de reescrita, esse instante violento da caneta abrindo brecha na página (desde sempre previamente) gravada, 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 europeia 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, além dos 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 fundamentalmente alienante que separava o mestiço, o negro e o indígena de suas raízes maternas, literalmente dividindo seu Ser.

Assim, o estupro transforma a gênese problematamente híbrida do povo brasileiro em não-origem, em não-identidade; um vazio que reverbera pelo texto (pós) colonial, uma violência desde sempre perpetrada, pronta 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-gramma 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 neocolonial 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 reappropriado.

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 falogocêntrica. E 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.

Os Sertões revela outra cena: a repropriação jubilosa e antropofágica 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, por sua vez, 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 reescrita triunfante e exultante do discurso histórico hegemônico.

Em Os Sertões, o estupro-como-gramma da inscrição colonial é, portanto, simultaneamente abordado e totalmente subvertido por uma identificação incestuosa e ctônica com a diferença semiótica da (M)Other barrada, que espaça todo brasileiro como sujeito essencialmente híbrido. A violência neocolonial nunca se oculta, como nas repropriações nacionalistas de figuras e manifestações culturais subalternas, ou no mito da mestiçagem pacífica e feliz – o conflito é sempre reencarnado na pista performática; tampouco há recorrência alguma aos discursos hegemonomicamente sancionados de vitimização.

O Teat(r)o Oficina articula a subjetividade pós-colonial como um processo fluido de negociação (levando em conta o irredutível “fator econômico” e seu papel determinante com relação ao acesso que o subalterno tem à consciência e à autorrepresentação) 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 – que reflete o legado conflituoso do hibridismo forçado do Brasil. É essa noção de hibridismo e do jogo palimpsestico de escrituras sócio-culturais conflituosas que falta na articulação da subalternidade realizada por Spivak, mas que é presente-como-rastro no decorrer do texto performático narcísico-ctônico de *Os Sertões*.⁹⁴

Há sempre o perigo, é claro, que a mulher subalterna continue silenciosa, irrepresentável, no melhor dos casos deificada dentro da reescrita ctônica da subjetividade pós-colonial do Uzyna Uzona. Porém, vale a pena enfatizar que o delineamento marxista (e portanto, essencialmente eurocêntrico) 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 significante afrocentrista do Candomblé, numa tentativa de linear 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, ao menos o estupro-como-gramma reconhece o papel ativo que sua diferença tem na fabricação palimpsestica 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 e ctônico do Brasil – Narciso Ctônico, o Trans-Homem, que se perde na oposição dualista entre o privilegiado Sujeito europeu/eurocêntrico e o oprimido sujeito-efeito subalterno sem fala delineado pela escritura de Spivak.

⁹⁴ Com relação à minha própria escritura, enquanto sou homem britânico e branco, também sou filho de um jamaicano mestiço de ascendência escocesa, irlandesa, afro-caribenha e crioula haitiana, passei minha infância nas Índias Ocidentais e no Reino Unido. Portanto, assim como Zé Celso e Euclides da Cunha (que também tem/teve uma herança indígena considerável), enquanto privilegiado pelo meu biotipo europeu e, no meu caso, pela minha nacionalidade, e construído como Sujeito da Europa dentro do Brasil, meu legado familiar fornece-me um entendimento do hibridismo pós-colonial que considero mais do que uma “consciência-efeito disciplinar”. Enquanto o contexto sócio-histórico do (Pós) Colonialismo na Jamaica difere bastante da experiência brasileira, não obstante sinto uma ressonância com a Luta que o sujeito-em-processo do Brasil enfrenta ao assumir uma (não) identidade contestada e conflituosa. Enquanto esta experiência ainda separa minha consciência e a da mulher subalterna, todavia reconheço as maneiras pelas quais sua articulação do grama colonial jamaicano espaçou meu próprio legado étnico, dando-me uma perspectiva diferenciada de um sujeito britânico indígena.

Consequentemente, como discuti previamente, *Os Sertões* nos apresenta três sujeitos-efeitos dentro do texto palimpsestico brasileiro, no qual a subjetividade é ou consignada ou negociada: há o Homem - Narciso/Édipo - o sujeito castrado que repete *ad nauseum* a violência endêmica do Nome-do-Pai ausente colonial; há o Pré-Homem - a (M)Other - o subalterno irrepresentável que, embora barrado da fala simbólica, não obstante permeia o texto (pós) colonial como rastro; e, finalmente, o Trans-Homem - Narciso Ctônico - a instância poética, o sujeito-em-processo híbrido que circunda a castração neocolonial através de uma imersão incestuosa na diferença rítmica e contra-hegemônica da (M)Other.

Porém, dada a natureza da postura estética e ideológica do Oficina, o que prevalece em cena é o Mitograma do Narciso (Ctônico); é essa reapropriação essencialmente híbrida e antropofágica do mito de Ovídio, que funde todos os personagens suplementares e relações intersubjetivas da escritura mítica original, que articula e que é articulado pelo texto performático de *Os Sertões*.

Portanto, o Homem é consistentemente representado através da diferença cômica e anárquica de Narciso/Eco; o Pré-Homem é deificado como a toda poderosa Mãe Fálica, cuja irrepresentabilidade ecoa a fluidez aquosa de Liríope/Céfiso; e o Trans-Homem, o eterno jagunço do Canudos tântrico do Oficina, é indicativo de Narciso Ctônico, que realiza a profecia de Tirésias, colhendo um autoconhecimento diferenciado através da morte e renascimento ritual da fusão criativa com o princípio materno abjeto. Assim, todos os três sujeitos-efeitos pós-coloniais delineados pelo Oficina são permeados em cena pela (i)lógica policárpica, imprópria, geófita e ecoica do sintagma narcísico-ctônico.

Retornarei agora ao texto performático para analisar as maneiras pelas quais a reescrita historiográfica cênica do Oficina articula esse complexo jogo de representação e subjetividade no contexto (pós) colonial do Brasil.

5.1. A não-origem de Narciso: o estupro como grama do texto (pós) colonial

Como discuti acima, *Os Sertões* revela que a gênese do povo brasileiro é uma não-origem - o estupro-como-grama - um processo violento de inscrição palimpsestica forçada que, como fio helicoidal de DNA, repete-se incessantemente pelo (con)texto (pós) colonial do Brasil. Dentro do espetáculo, essa cena primal impregna a própria concepção da Terra - refletida pela violência da formação geomórfica, reverberando pela colonização do país pelos portugueses, a colonização posterior do Sertão pelos bandeirantes paulistas e a destruição brutal de

Canudos. Assim, essa instância (não) originária ecoa pela reescrita do romance de Cunha realizada pelo Uzyna Uzona, revelando a agressão inerente que fundou o Brasil como Terra, colônia e, após, Estado-Nação.

Há uma ressonância direta entre a (não) origem do Brasil e a concepção violenta de Narciso nas águas tumultuadas de seus antepassados. Ovídio nos revela que Céfiso violou Liríope, e que é desse ato de agressão que Narciso foi concebido. Sua sedução posterior pelas águas que refletem sua imagem também aponta para o eterno retorno dessa instância (não) originária alienadora mas fascinante. Sua morte e fusão com a Terra, com a força regeneradora de Gaia, transformam sua gênese problemática em fonte de crescimento, criação e metamorfose. Narciso cresce novamente como planta na beira do poço de água que engodou seu olhar, e que agora abriga sua transformação em extensão dos ciclos da natureza.

De maneira parecida, ao permear seus gramas teatrais com a força libidinosa e ctônica da diferença subversiva da (M)Other abjeta, refratando a história através do eco do humor carnavalesco, o Oficina subverte a agressão e a castração forçada do Nome-do-Pai colonial, circundando a vitimização ao assumir o vazio do estupro como (não) origem, infundindo-o com a ebullição antropofágica de sua fusão cênica incestuosa com a riqueza semiótica das manifestações culturais brasileiras. Consequentemente, a cena primal é transformada numa celebração ritualística do nascimento da Terra brasileira, do povo brasileiro e do jagunço como modelo militante de Trans-Humanidade.

Em seguida analisarei as maneiras concretas pelas quais o Uzyna Uzona reencarna e re-inflete essa (não) origem ctônica perturbada, refletindo sobre três instâncias cênicas nas quais o estupro-como-grama é abordado e subvertido.

5.1.1 A criação da terra – A Terra

Analiso 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, até 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 se esticam 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 Xistas Metamórficos – o princípio androgino, representado por um longo tecido verde segurado pelos adolescentes do Projeto Bexigão, cujos textos corais em forma de rap são acompanhados pela sanfona.

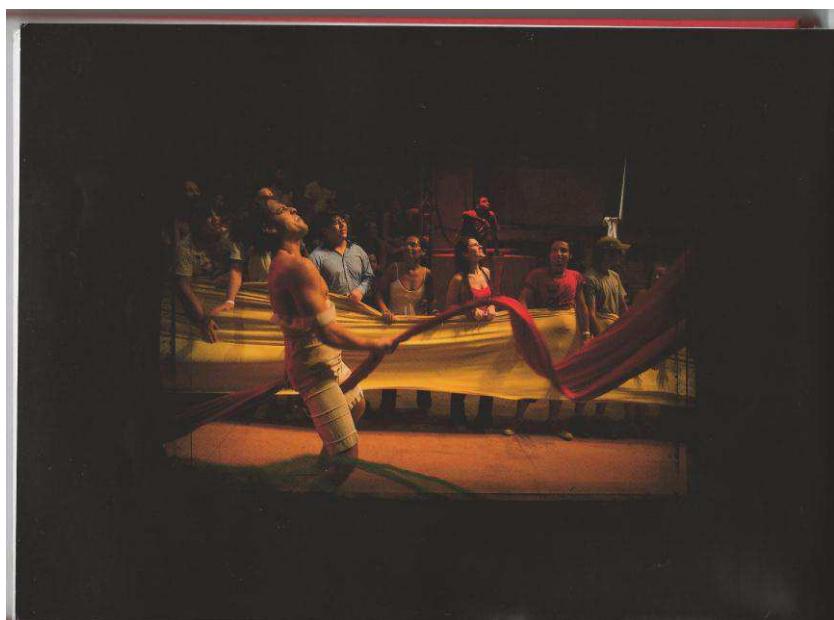


Figura 17 - A Terra: As Massas Gnáissicas (Foto - Marcos Camargo)

e Narciso Ctônico). Consequentemente, assim como no livro de Cunha, o sujeito brasileiro é fundamentalmente conectado e emoldurado pela paisagem, que ecoa pelo seu próprio ser.

As representações cênicas dessas formações geológicas – os três tecidos de cores diferentes – são esticadas ao longo da pista performática, carregadas pelo andaime das galerias, e manipuladas pelos atores, preenchendo o espaço cênico, transformadas pelas táticas metonímicas do Espaçamento Policárpico e pela corporeidade coral do Corpo Impróprio, assim narrando e reatuando a criação da paisagem montanhosa do Brasil.

O primeiro momento cênico que vamos analisar ocorre no contexto desse jogo de tecidos coloridos e semanticamente carregados. Há uma mudança musical repentina para um ijexá⁹⁵ – o ritmo sagrado de Oxum⁹⁶ – tocado pelos músicos na percussão e acompanhado ao piano.

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 – ou, em nossa reescrita narcísico-ctônica do texto performático, Narciso/Édipo, a (M)Other

⁹⁵ Vide Glossário B.

⁹⁶ Ibid.

Várias atrizes usando saias transparentes e azuis por cima de seu traje coral correm até a entrada/saída principal, a maioria apresentando variações de **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,
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, a maioria 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 plateia 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 trêmulo está pintado com listras azuis. A música muda para um ajagun, um toque percussivo relacionado a Orixás guerreiros como Ogum⁹⁷, o Orixá do Ferro. Vera Barreto Leite fala o seguinte texto:

CAUDAL RIO DAS VELHAS

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

⁹⁷ Ibid.

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 cadênciâ semiótica e às cadeias significantes rituais do Candomblé, as águas diluviais que emolduraram o continente das Américas são incorporadas à cena através da figura divina da Mãe Fálica iorubana – a (M)Other – 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.

O corpo da atriz madura – concomitantemente esbelto e bonito, velho e enrugado – transforma-a no contexto cênico em grafema material do aspecto ctônico e ameaçador do princípio feminino, em feiticeira, precursora da morte em vez de concedente 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 da escritura encarnada contra-hegemônica da (M)Other abjeta.

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 como as águas turbulentas paternas/maternas de onde surgiu Narciso, 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, e 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 à 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. Inclinam-se 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 grafemas teatrais a seguir descritos:

A música muda para uma melodia melíflua tocada ao piano. Zé Celso inicia uma canção dedicada a Iemanjá⁹⁸. A atriz Ana Guilhermina 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.

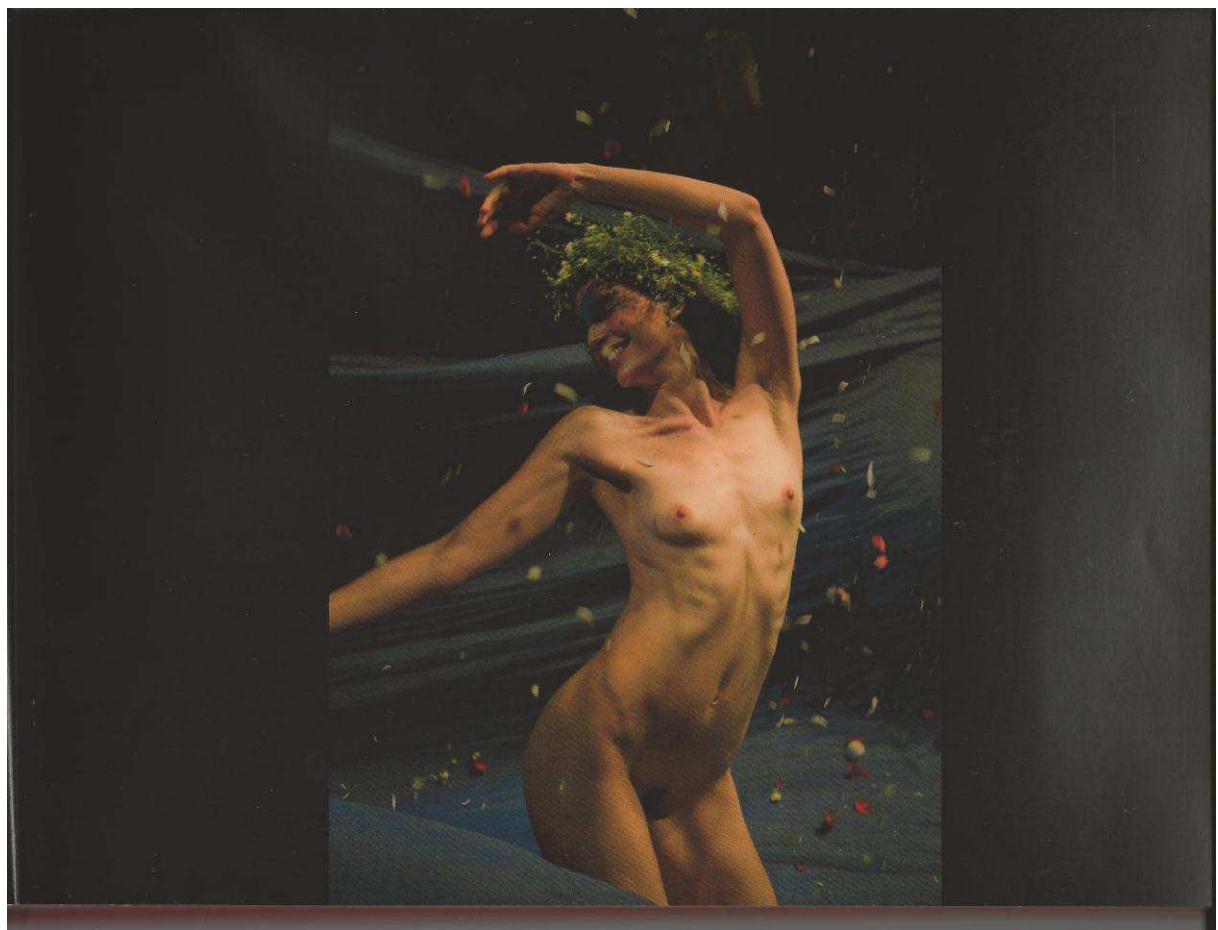


Figura 18 - A Terra: Iemanjá (Foto - Marcos Camargo)

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, que flutuam ao 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.

⁹⁸ Ibid.

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...
(musica 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, arrodeado 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 pemba 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;
integrados 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, a (M)Other aparece na sua forma benigna como a deusa materna de amor, incorporada no palco pela beleza sensual da atriz Ana Guilhermina junto com os panos azuis, a imagem

projetada do mar, a cascata de pétalas e a música melódica, que se fundem 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, da (M)Other, filtrada pelas cadeias significantes da religiosidade afro-brasileira – contrastam com o princípio paterno ausente e volátil do imperialismo bélico.

Desta maneira, a violência essencial do estupro-como-gramma – a metáfora paterna (colonial) barrando o princípio feminino (subalterno) conotado através do semiótico – permeia o modo pelo qual a formação geológica do continente e o delineamento do Brasil são encenados na pista performática. Assim como Narciso Ctônico, que é fascinado pelo reflexo de sua imagem fundida com os aquosos princípios paternos/maternos que o engendraram pela violação, o Oficina também parece eternamente retornar à cena primal da violência colonial que gerou o povo brasileiro, no decorrer de sua reescrita cênica da gênese da Terra.

Retornarei agora a *O Homem I* para avaliar como esse grama textual primal, comum tanto ao mitograma de Narciso como ao espetáculo *Os Sertões*, articula o modo pelo qual o Uzyna Uzona encena a colonização do Brasil e a decorrente mestiçagem étnica que produziu sua população híbrida.

5.1.2. A gênese do povo brasileiro – *O Homem I*

A cena a seguir ocorre no início de *O Homem I*, um trecho de uma sequência 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, cobertos apenas com 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 que leva à plataforma, movimentando-se, em grande parte, 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-nos com corda e colocam algemas nos seus pescoços. Euclides da Cunha (Marcelo Drummond) assiste da pista embaixo.

Na pista, Princesa Isabel (Luciana Domshke), usando um vestido branco colonial, e um ator vestido como fazendeiro (Danilo Tomic), usando um chapéu, 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.

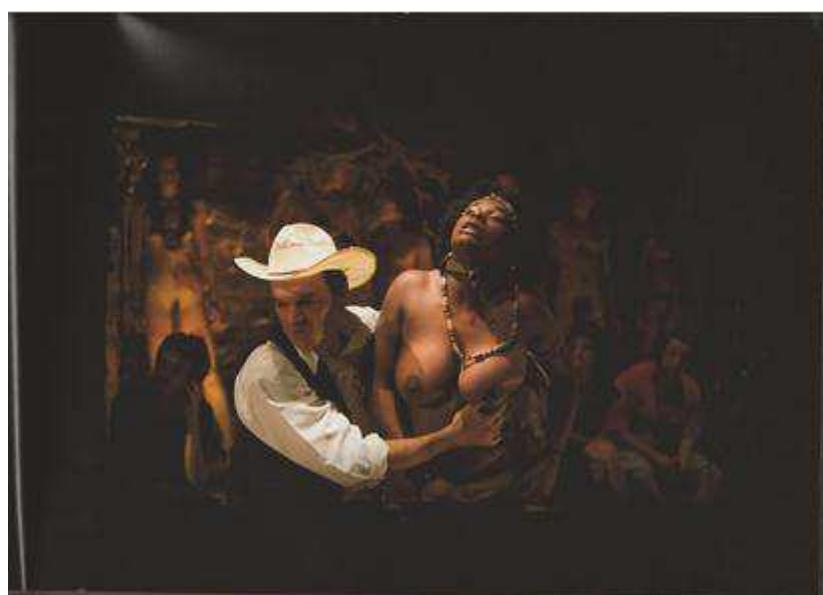


Figura 19 – O Homem I: O Estupro-como-gramo (Foto - Marcos Camargo)

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 para os 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 se afasta. Ela chega perto dos três atores negros (Pedro Epifânio, Zé de Paiva e Samuel de Assis), que ainda estão atados. 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 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 (Edílson e Edílio dos Santos) aparecem 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 fálico e, em segundo lugar, por Danilo Tomic como o fazendeiro impiedoso e desumano. Não mais conotado, o estupro-como-gramma 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 cênicas, 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 traiçoeiro, 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 um pouco amenizada pela fisicalidade vigorosa dos jovens atores que encarnam ‘o mulato’ e pela aceitação calorosa de suas mães abjetas, que tanto refletem a maneira pela qual o Oficina rejeita o Nome-do-Pai, abraçando de forma incestuosa o semiótico subalterno no decorrer de *Os Sertões*, como o modo pelo qual Narciso Ctônico funde-se novamente com o princípio materno-fálico, ao morrer e renascer como flor.

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 a Mãe Fálica – a (M)Other – 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.

5.1.3. O nascimento do jagunço – O Homem I

A terceira e última cena que focarei neste item sucede no final do primeiro ato de *O Homem I* e representa uma condensação da violência pós-colonial de Canudos com as expedições imperialistas dos bandeirantes paulistas no Sertão, no século dezessete, descritas na segunda parte do subcapítulo do livro original de Cunha dedicado ao Homem. A ação cênica focaliza, nesse momento, a opressão violenta da população indígena do interior do Nordeste pelo bandeirante Domingos Jorge Velho⁹⁹, que leva à gênese do povo multiétnico e subalterno do Sertão (CUNHA, 2002, p. 136).

De maneira superficial, este eco metonímico da violência e da opressão coloniais parece acentuar a vitimização inerente do povo subalterno brasileiro. Porém, se focalizarmos nossa atenção no semiótico rítmico e subversivo que articula os grafemas teatrais encarnados pelo Teat(r)o Oficina, mais uma vez veremos uma reescrita alternativa e desafiante da história brasileira acontecendo. A destruição de Canudos – e, nesta cena, das comunidades indígenas do Nordeste do século dezessete – é retratada como des-massacre, como Luta vitoriosa contra a dominação hegemônica, um renascimento constante, filtrado pelo enquadramento restaurativo da herança cultural popular subalterna.

Após uma cena humorística, na qual um missionário jesuíta tenta catequizar a população indígena local que, em seguida atira-lhe bananas, a luz diminui e a música muda para um suave ijexá tocado na percussão e acompanhado ao piano. Uma atriz nua (Sylvia Prado), adornada com sementes e penas – integrante do ‘coro indígena’ da cena anterior – entra na pista segurando um pequeno prato com um chifre de boi, um giz de pemba¹⁰⁰ e dois copinhos de barro cheios de tinta em pó azul e dourado. Ela dança em círculos, traçando **Formas Tridimensionais** em **Estado Estável (leve e indireto)**, seus braços estendidos, exibindo os objetos ao público.

Outra atriz (Camila Mota) – uma missionária franciscana usando um vestido branco – entra, também dançando em círculos. Ela levanta as mãos em um dos gestos ritualísticos de Oxum – olha para a mão direita como se fosse espelho, enquanto acaricia seu cabelo com a esquerda como se estivesse se penteadando. *A atriz ‘indígena’ coloca o prato no chão e sai da pista. A*

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Ibid.

missionária franciscana que ‘incorporou’ Oxum retira a pemba do prato e começa a traçar o contorno do Rio São Francisco¹⁰¹ no chão do espaço performático.

Outras atrizes entram na pista ao lado da entrada/saída principal, a maioria apresentando **Estado Estável (leve e direito)**, usando vestidos brancos, carregando gamelas cheias de tinta em pó azul, que deixam cair no chão sobre o contorno do Rio São Francisco. Uma destas atrizes (Naomi Schölling), andando por trás, verte água na tinta, que flui de forma diluída ao longo da pista. Todas cantam uma música, baseada no texto original de Cunha, mas modificada para ligar a contaminação do Rio São Francisco durante o período colonial ao atualmente poluído Rio Tietê, que cruza a cidade de São Paulo:

DESENHISTA FRANCISCANO

Bordo ondas, história em diagrama
São Francisco balanceia o Drama,
Do Tietê poluindo rio
por descimento do gentio.

Os membros do coro masculino, também vestidos de branco, agacham ao longo da pista, face ao público nas galerias inferiores, chacoalhando gamelas de barro de forma rítmica, como se estivessem peneirando as águas à procura de ouro, em uma alusão à colonização da região no século dezoito, quando o ouro foi descoberto pelos bandeirantes no Nordeste. Eles cantam:

CORO DE ESCRAVOS E CAPATAZES + GENTE DA COROA

(Na nascente, bate estaca.)
Agitação mineira,
amplas cabeceiras,
dilatada bacia, alumia!
Rede de afluentes,
colhendo montanhas de Minas reluzentes.

CORO DE INDIOS E VAQUEIROS

(no médio rio, guarânia)
Paragem formosíssima dos gerais
De Minas Gerais
Médio Rio,
regimen pastoril...
ovo, do povo novo.

O uso do ritmo ijexá e a gestualidade ritualística de Oxum servem aqui para deslocar o público para o capítulo prévio de Os Sertões – A Terra – no qual o Orixá das águas doces apareceu pela primeira vez, enquanto a paisagem foi esculpida pelas forças da natureza. Agora, porém, em O Homem I, a Terra está sendo dividida pela migração humana, pela guerra

¹⁰¹ Ibid.

e pelo conflito. A cena marca o advento de um novo discurso penetrando o Brasil – aquele do colonizador europeu e seu aliado, a Igreja Católica, catequizando a população e renomeando o país.

Enquanto muitos dos grafemas teatrais na pista – o mapeamento do rio, os membros masculinos do coro peneirando a água em busca de ouro, e a prévia sequência cênica de catequese cômica pelo jesuíta – apontam, de forma superficial, para uma leitura hegemônica da partição do Nordeste brasileiro pelas forças coloniais invasoras, o ritmo afro-brasileiro, o canto, o movimento codificado e a prática ritual que sustenta a cena revelam uma reescrita alternativa da historiografia brasileira.

Como grafema teatral, uma franciscana dançando os movimentos ritualísticos tradicionais associados a Oxum sugere que, conquanto a Terra possa ser dividida por uma minoria elitista, as forças da natureza (e a religiosidade afro-brasileira) continuam impérvias, eternas. A cadência do ritmo afro-brasileiro de Oxum agita o corpo da mulher católica, realçando até que ponto o discurso (pós) colonial no Brasil foi, desde sempre, grafado pela diferença de um semiótico abjeto e recalado, porém nunca esquecido.

Ao traçar o Rio São Francisco com pemba – o giz sagrado da Umbanda, tradicionalmente usado para riscar pontos (os hexagramas sagrados das falanges, ou emissários espirituais dos Orixás que se incorporam nos terreiros da religião) – o contorno é (cenicamente) transformado em mandala. Quando a atriz derrama água por cima da tinta em pó azul espalhada no esboço fluvial, um eco performático da força sagrada da *Mãe D'Água* manifesta-se em cena graças à dimensão sagrada atribuída à água pelas alusões estético-culturais ao Candomblé e à Umbanda. Deste modo, a (M)Other está imanente na pista; a ação cênica está imbuída com sua presença-como-ausência (simbólica), que serve para minar a violência epistêmica do discurso falogocêntrico hegemônico. Voltemos agora ao espetáculo.

A música torna-se mais agitada, enquanto um ator (Fransérgio Araújo) interpretando o bandeirante infame Domingos Jorge Velho, entra na pista performática, seguido por vários outros membros do coro vestidos como mercenários coloniais. As atrizes ajoelham-se com os braços estendidos, enquanto um Xamã Indígena (Aury Porto) entra em cena ao lado de um Padre Franciscano (Guilherme Calzavara), vestindo um longo hábito branco. As mulheres começam a cantarolar a melodia que cantavam anteriormente, abrindo outras vozes. As vozes melódicas e polifônicas femininas embalam o seguinte texto, falado pelo Padre e o Xamã:

PADRE E PAJÉ

Curso inferior,
jusante de Juazeiro,
pendores torcem para o mar,
escapando a caatingueira,
dentro das secas regiões,
Teatro das Missões
Padre e Pajé,
modelamos a terra
pras grandes batalhas silenciosas da fé.

O coro, o Padre e o Xamã ajoelham-se, encostando a cabeça no chão. Os músicos voltam a tocar o ijexá. Os membros do coro correm de volta à entrada/saída principal, em fila pela pista, a grande maioria balançando-se de um lado para o outro em variações de **Estado Onírico (livre e leve)**, cantando o seguinte texto:

CORO

Duas entradas únicas,
à nascente
e à foz,
levam à nova sorte
Homens do Sul
encontrando os homens do Norte
traço de união,
no espaço e nas idades,
entre duas sociedades,
de todo desconhecidas.
Gado,
dos dois lados,
empapuçados na saleira,
promovem grande encontro,
caminho da civilização brasileira.

*Ao cantar “gado”, um membro do coro vestido de boi-bumbá¹⁰² entra balançando-se atrás de Domingos, que segura uma enorme bandeira fálica no ar, ao lado da entrada/saída principal. Ao mesmo tempo, outro boi-bumbá entra do lado extremo da pista. Os dois começam a movimentar-se cautelosamente até o centro do espaço cênico em **Estado Alerta (desacelerado e direto)**, estampando por cima do Rio São Francisco. A Franciscana (Camila Mota) traça uma linha horizontal com sal grosso no chão entre os dois bois. Eles encontram-se lá, agachando-se e ‘lambem’ o sal, antes de recuar para trás.*

O zumbido polifônico das atrizes sustenta o texto falado pelo Padre e o Xamã relacionado à paisagem e à guerra, imbuindo o discurso violento e falogocêntrico dos líderes religiosos com a musicalidade semiótica de um canto de ninar. O arrulho materno revela a força silenciosa e estoica do princípio feminino, contrastando singelamente com a agressividade externalizada

¹⁰² Ibid.

do machismo que dominará a cena como um todo. Há uma tensão aqui entre o semiótico e o simbólico; entre palavras que delineiam e separam e o borrão polifônico da vocalização coral das atrizes. O retorno do ijexá, mais uma vez, colore o texto cantado, enfatizando as qualidades sagradas e maternas das águas que servem como ponto de encontro entre duas culturas patriarcais, diferentes nesse momento definitivo da história colonial do Brasil.

De forma parecida, o boi – símbolo tradicional da virilidade masculina e signo econômico de riqueza nas regiões agrícolas do interior brasileiro – é representado no palco pelo boi-bumbá – uma figura folclórica cujo traje tradicional serve como extensão metonímica da cultura popular brasileira. Consequentemente, até o símbolo tradicionalmente masculino do boi é subvertido pelo enquadramento estético permeado pela cultura tradicional do Norte e Nordeste, com suas conotações matriarcais abjetas.

A cena continua, enquanto os atores masculinos do coro – *agora dividido em “Baianos” do Nordeste e “Paulistas” do Sudeste, andam pela pista, mostrando uma preferência por Estado Móvel (livre e acelerado)*, cumprimentando-se um ao outro de forma amigável no centro do espaço cênico, falando:

CORO PAULISTA
Baianos.

CORO BAIANO
Paulistas.

BAIANOS E PAULISTAS
Gado no Sal Abençoad,
nos ligam no espaço e no tempo,
passatempo!

Domingos Jorge Velho fala o seguinte texto, enquanto realiza uma sequência de ações vagamente ritualísticas, rolando no chão e segurando sua bandeira falicamente entre as pernas, sempre movimentando-se com **peso forte e fluxo livre**:

DOMINGOS JORGE VELHO
Vastos latifúndios,
terrás do sem fim,
Encerro a vida aventureira,
esse negócio está bom pra mim.
Lucros estão
nas fazendas de criação,
Tiro Jorge Velho do meu Domingos
me rebatizo Sertão.
A Terra exuberante eleita,
compensa a miragem desfeita
das minas cobiçadas.
Neste solo alumiado,

fundo meu principado:
 Feudalismo achamboado.
 (Aos foreiros.)
 Foreiros humildes vos declaro:
 meus vassalos.
 (aos tapuyos)
 Mansos tapuios, observo:
 sejam meus honoráveis servos.
 E eu Vosso Senhor Feudal
 achamboado
 colonial.
 Vale do S. Francisco,
 já muito povoado de mamelucos progressistas
 meus descendentes, quinhentistas
 já é colônia exclusiva nossa
 paulistas

No final do texto acima, o coro faz-lhe continência. Os atores e espectadores batem palmas vigorosamente.

Nesse momento, o texto virulento de Domingos, sua bandeira fálica e seu séquito armado e adulador apontam para o curto-círcuito deprimente da violência colonial. O Sertão está infestado com bandidos que adotam o discurso colonial alienador de estupro e pilhagem. Apesar da fala onipotente e imponente de Domingos, tanto ele quanto seus seguidores são essencialmente sujeitos barrados e castrados que se curvaram diante da lógica do discurso do Mestre colonial; são todos Escravos (segundo a apropriação lacaniana do termo hegeliano), fadados a incessantemente repetir a Lei do Pai.

A (não) origem do sertanejo é, portanto, fundada na perpetuação deslocada da violência colonial, que mudou de localização geográfica (do litoral até o interior) e foco racial (do colonizador branco e europeu para o bandido mestiço). Enxerga-se claramente a pulsão de morte em ação através desta repetição destrutiva de uma linguagem imposta que separa o sujeito castrado (Domingos e os bandeirantes) – nosso Narciso/Édipo – de suas origens maternas, numa tentativa de adotar o discurso – e poder – da ausente, porém todo-poderosa, função paterna colonial. Há uma brisura fundamental, uma incisão, dividindo o bandido paulista mameluco e alienando-o de sua própria herança étnica e cultural materna.

Há uma mudança decisiva agora em direção à culminância dramática da cena. Uma atriz *'indígena'*, coberta de sangue (Ana Guilhermina), anda pela pista até Domingos, quase sonâmbula, em **Estado Onírico (leve e contido)**, seus olhos entreabertos, enquanto cobre seu corpo nu (pintado de bronze) com sal, que cai dos seus punhos em abundância sobre seus braços e tronco. Ela para, abrindo seus braços na horizontal, formando uma cruz com seu

corpo. Domingos ajoelha-se no chão e coloca sua bandeira entre as pernas, apontando-a para a atriz indígena, dizendo,

DOMINGOS JORGE VELHO

Vem índia, estou comovido
prá este amplexo feroz,
de Vencedor e Vencido .

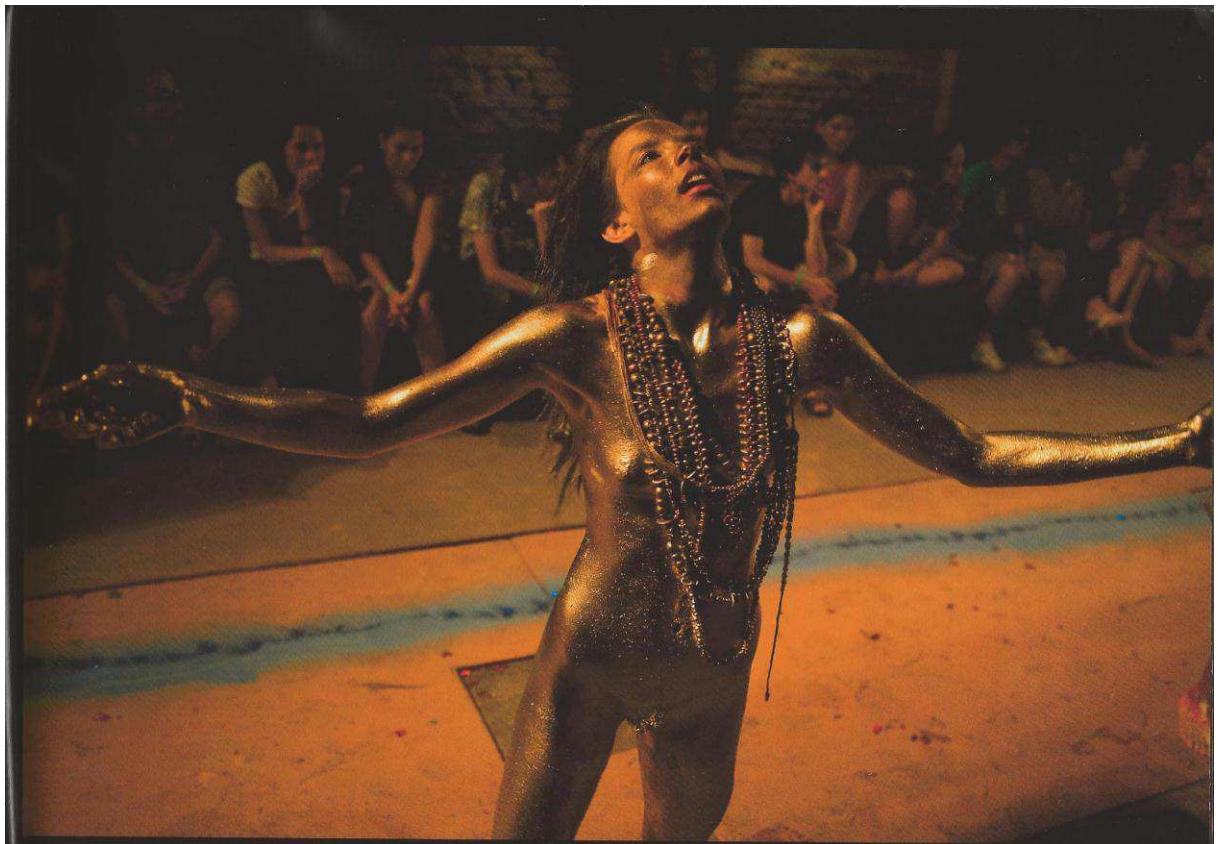


Figura 20 - O Homem I: A Mãe Índia (Foto - Marcos Camargo)

Ele corre atrás dela pela pista em **Estado Alerta (acelerado e direto)**, e ela foge em direção à entrada/saída principal. Domingos agarra-a com força nos dois braços e chacoalha-a de um lado para o outro, sacudindo-a vigorosamente, até chegarem ao centro da pista. Em seguida, Domingos deixa que ela caia até o chão, e joga-se em cima dela, entre suas pernas, ‘estuprando-a’ agressivamente. *Mudam de posição, e ela se escarrancha em cima dele como se estivesse montando um boi.* Chegam a um clímax, e param.

O ator Aury Porto, que interpretou o Xamã (e, em uma cena anterior, o arquetípico Caboclo) aproxima-se da Índia pelas costas, acariciando a cabeça dela, antes de passar por baixo de suas pernas. *Ela agarra a cabeça do ator, seu ‘filho’, e puxa-o para cima até que a parte*

posterior de sua cabeça esteja apoiada contra o peito dela. Em seguida, ela fala o seguinte texto,

MÃE INDIA
 Nasce Filho de vencido
 com vencedor!
 É Amor ?
 Seja o que for!

Ela se afasta, levando a bandeira, correndo até a entrada/saída principal em **Estado Móvel (livre e acelerado)**, enquanto seu 'filho' e Domingos beijam-se apaixonadamente no chão, no centro do espaço. Eles se levantam. O Padre Franciscano (Guilherme Calzavara) que está perto de Mãe Índia, segurando um bastão grande, bate-o no chão e os dois boi-bumbás desmoronam nos dois extremos da pista. Em seguida, o filho de Domingos parece entrar em transe, movimenta-se com **Impulso Apaixonado (forte, acelerado e livre)**, caindo e levantando-se do chão, mantendo o centro de peso do seu corpo baixo, seus braços estendidos à frente, imitando as ações de um folião brincando de boi-bumbá.

Os membros do coro tiram o couro de um dos boi-bumbás, revelando os ossos do animal e o corpo imóvel do brincante deitado por baixo. O couro é entregue ao filho de Domingos, que está em pé agora, em frente ao outro boi-bumbá no outro lado da pista.

O filho de Domingos veste a 'pele' do bicho – que consiste, na realidade, de uma calça e um colete de couro. Uma atriz (Camila Mota) apresenta-lhe um par de sapatos e um chapéu de couro. Ele veste agora o traje tradicional dos vaqueiros sertanejos. O coro e o filho de Domingos – o Vaqueiro – cantam a seguinte música, enquanto Domingos e Mãe Índia assistem da entrada/saída principal; ela ajoelhada, com a bandeira nas mãos, e ele em pé:

VAQUEIRO
 Nasço deste amplexo vigoroso
 bravo e destemeroso,
 como meu pai,
 Bandeirante Paulista,
 feroz e vencido como minha mãe,
 índia nortista.
 Mas levo vantagem,
 não vivo a tiracolo
 sou fixo ao meu solo,
 O "Mimoso" das planuras desafogadas,
 o "agreste" das chapadas,
 rios,
 afluentes
 pro ocidente
 e pro oriente,
 simétricos adentro
 ligados à costa,

e ao centro,
povos esparsos em fusão,
no caroço da Terra Grande,
no coração.

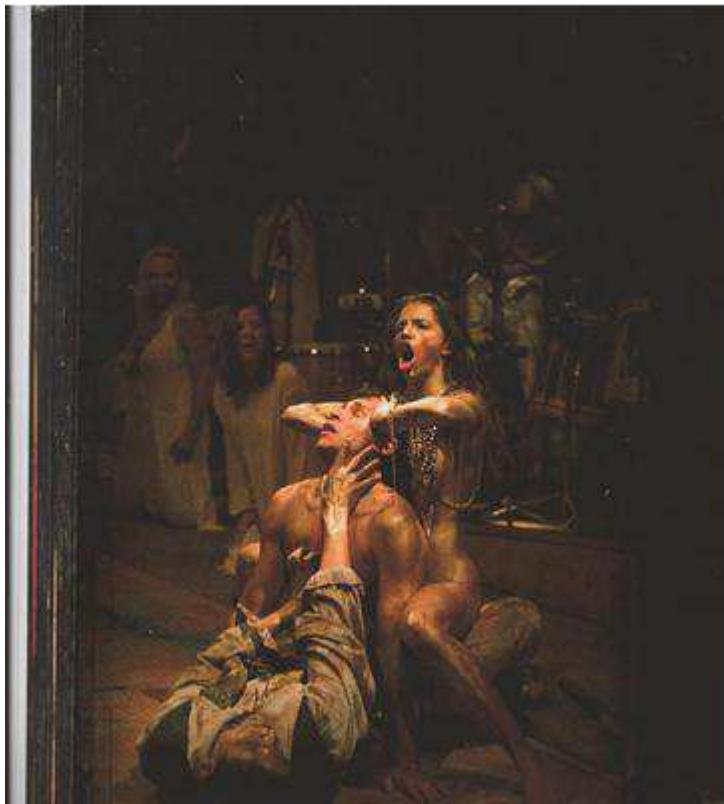


Figura 21 - O Homem I: O Nascimento do Vaqueiro (Foto - Marcos Camargo)

próprio desejo (“*É amor? Seja o que for!*”), através do estupro e da conquista.

À primeira vista, o beijo simétrico e apaixonado entre o filho sertanejo e seu pai bandeirante aparenta servir como imagem especular distorcida, refletindo de volta ao filho recém-nascido um Ideal do Eu que atar-lhe-á ao discurso do Mestre. Assim como os bandeirantes prostram-se diante do discurso hegemônico da dominação falogocêntrica, os sertanejos mestiços também parecem fadados a tornar-se elos da cadeia autoperpetuante da opressão colonial. Sua subjetividade é, portanto, fragmentada, forjada pela violência fraturante do estupro e da pilhagem imperialista.

Todavia, essa leitura fatalista é também minada pela carga homoerótica subversiva do beijo entre pai e filho – uma subcorrente queer mina essa cena de castração falogocêntrica, imbuindo o legado repetitivo do texto hegemônico colonial de um gozo tabu, enquanto acentua o impulso incestuoso que articula o espetáculo como um todo.

Assim, o Sertanejo arquetípico – o Vaqueiro – nasce do estupro da Mãe Índia pelo bandeirante mameluco paulista. A mulher indígena é obrigada a curvar-se diante da opressão agressiva da violência colonial, perdendo sua própria voz no processo. Ela, literalmente, levanta a bandeira da ordem falogocêntrica em cena. Nessa parte da cena, testemunha-se a gênese da mulher brasileira subalterna sem voz; neste caso, a mulher indígena que, na luz do genocídio e da privação colonial, é efetivamente alienada de seu

De volta à pista, o Vaqueiro corre até o centro do espaço em **Estado Móvel (livre e acelerado)**, onde um couro de boi foi esticado no chão. Ele deita em cima da pele, e a atriz ‘indígena’ do início da cena (*Sylvia Prado*) entra e traça seu contorno com pemba. *Euclides da Cunha* (Marcelo Drummond) aparece em cena, dizendo o texto abaixo. Em seguida, o coro e o Vaqueiro cantam:

EUCLIDES

No próprio território de São Paulo,
onde seu nome é advindo,
Paulistas em degeneração vem decaindo
aqui mamalucos idênticos,
renascem paulistas autênticos.

CORO

Essa rude sociedade,
guardada no meio do Rio,
da nossa unidade,
incompreendida
olvidada,
é o cerne vigoroso da nossa nascente nacionalidade!

Figura 19 - O Homem I: O Nascimento do Vaqueiro (Foto - Marcos Camargo)

Domingos chega ao centro da pista e fica em pé, ao lado do Vaqueiro deitado, passando sua espada e baioneta por cima do corpo de seu filho, como se o nomeasse cavaleiro, legando-lhe sua força e virilidade. A Mãe Índia está do seu lado, acenando com a bandeira sobre o corpo do Vaqueiro. Em seguida, ele levanta-se e corre pela pista. Os outros membros do coro tomam seu lugar um por um, deitando-se no couro, recebendo as ‘bençãos’ de Domingos e da Mãe Índia. Domingos diz o seguinte:

DOMINGOS SERTÃO

Dentro do arcabouço titânico vaqueiro,
chama o guerreiro!

O Vaqueiro agacha lentamente, colocando as duas mãos no chão, e em seguida levanta-se abruptamente, gritando de forma virulenta. Seu grito é ecoado pelo coro. Domingos berra incoerentemente, sacudindo a cabeça de maneira violenta. Ele deixa sua espada cair até o chão, segura sua baioneta com as duas mãos e anda num círculo, batendo os pés no chão com **peso forte** e **tempo acelerado**, enquanto diz o texto abaixo:

DOMINGOS SERTÃO

Vem, nesse instante
vibratilidade incomparável bandeirante.
Bagunço!

O Vaqueiro corre até Domingos e recebe a baioneta do seu pai. Domingos continua segurando o cano, e os dois giram lentamente em cima do couro do boi, enquanto Domingos diz:

DOMINGOS JORGE VELHO

Nasce Jagunço.
Tua veste de couro incorruptível,
é agora
tua armadura flexível.
Faz tua rude escola de força imperar

Domingos solta a arma, agacha e pega sua espada do chão. Ele bate a espada contra a baioneta do Vaqueiro, antes de correr pela pista. O Vaqueiro aponta a arma e pula num círculo, olhando para os quatro meridianos. O coro responde:

CORO

onde ruge impune o jaguar...

E em seguida canta:

JAGUNÇOS

História de má sina,
Heróis da indisciplina,
viveiro
dos mais sombrios
e iluminados atores brasileiros.
Congregados
pelas leis do banditismo disciplinado,
para lutar por essa terra,
ignota,
que me adota.

O Vaqueiro, o Sertanejo arquetípico, serve como cópia heliográfica para a nação brasileira; o rastro de sua concepção brutal continuará imanente, emoldurando gerações posteriores. Quando os outros membros do coro deitam em cima do contorno do corpo dele para receber a benção de Domingos e da Mãe Índia, sua ação cênica revela a herança trágica da violência colonial que gerará uma nação e que repetirá o discurso agressivo do ausente Pai Imperialista, representado no palco pela troca da baioneta fálica metonímica.

Porém, é também nesse momento que o Sertanejo pacato transforma-se no violento jagunço, que mais tarde tornar-se-á sinônimo do povo dissidente de Canudos, os seguidores de Conselheiro que o Oficina canaliza como protótipo positivo para seu Trans-Homem. A utilização ritual de pemba transforma o jagunço em arquétipo sagrado, e a adoção alegre de seu destino pelos atores reafirma a identificação coletiva e imprópria, com o insurgente multirracial e subalterno do Nordeste brasileiro.

Aqui, detecta-se mais uma vez um impulso narcísico-ctônico em jogo. O semiótico subalterno da cultura popular brasileira imbui a cena da força silenciosa da (M)Other abjeta (divinizada como Oxum, a encarnação sagrada do Rio São Francisco, testemunhando a história do país e desdobrando-se na pista). Desta forma, a (M)Other indígena (e africana) não é mais a vítima passiva da agressão colonial; sua escritura alternativa reverbera pela fisicalidade e vocalidade vibrante de seus descendentes; os atores brasileiros multirraciais em cena que reivindicam uma herança nacional alienadora para si, ao fundir-se incestuosamente com a camada semiótica e abjeta da linguagem, traduzindo e subvertendo uma narrativa histórica hegemônica de perda e privação em um rito de passagem rítmico e libidinoso, cuja vitalidade transcende as limitações do falogocentrismo.

Havendo explorado a cena primal do estupro-como-grama, analisarei em seguida as maneiras pelas quais os três sujeitos-efeitos articulados pelo Oficina, do texto (pós) colonial palimpsestico, são retratados cenicamente, começando com o Homem.

5.2. Narciso/Eco: Subvertendo O Homem (Castrado)

O representante da força executiva da ordem neocolonial aparece em *Os Sertões* como o Homem, o Narciso/Édipo castrado, fadado a incessantemente repetir a violência e a malversação que impulsionam a ordem simbólica legada ao Brasil pelo Nome-do-Pai colonial, ausente e destrutivo. O Homem é, em última análise, uma figura trágica – o mulato ou mameluco alienado, permanentemente barrado de suas raízes subalternas maternas. Ele está preso ao gozo fálico insaciável ditado pelo Nome-do-Pai como extensão metafórica do imperialismo e, em seguida, do capitalismo global.

O Espaçamento Policárpico do espetáculo serve para acentuar o eterno retorno da agressão colonial, através do uso metonímico de significantes que reforçam as maneiras pelas quais a violência do Brasil contemporâneo é apenas um eco do projeto eurocêntrico do Imperialismo. O Homem é cativado por essa rede simbólica castradora, completamente preso pelas normas falogocêntricas do Outro.

Todavia, esse sujeito fragmentado é consistentemente minado por todo *Os Sertões* devido à maneira pela qual o Uzyna Uzona recorre ao jogo subversivo de diferença de Narciso/Eco. O Homem é constantemente parodiado no palco, através da condensação e deslocamento essencialmente policárpicos de diferentes cadeias significantes, que o representam cenicamente como um palhaço grotesco, o fantoche impotente de um discurso forasteiro que,

fundamentalmente, aliena-o da Terra, do povo brasileiro e de seu próprio potencial transformativo como Trans-Homem, como Narciso Ctônico.

Assim, como construção cênica, ele é permeado pela (i)lógica ctônica do espetáculo e, portanto, subvertido. Ele é o porta-voz impróprio do falogocentrismo, transformado em esporo geófita da reescrita radical da subjetividade (pós) colonial realizada pelo Oficina.

Analisarei esse complexo jogo de representação ao retornar ao Os Sertões e focar três cenas exemplares, nas quais o Homem é coetaneamente encarnado e desconstruído pela estética narcísico-ctônica do Oficina.

5.2.1. A devoração antropofágica do Bispo Sardinha – O Homem I

A cena a seguir ocorre no meio do primeiro ato de O Homem I. A luz diminui. O coro corre até o lado extremo da pista em **Estado Alerta (acelerado e indireto)**, ajoelhando-se em duas filas paralelas. Zé Celso entra do lado da entrada/saída principal vestido como o Bispo Sardinha, usando uma longa túnica dourada, andando cautelosamente, geralmente em **Estado Alerta (desacelerado e direto)**, colocando seu dedo indicador nos lábios de forma irritada, pedindo que o público fique quieto.

Um cântico gregoriano pré-gravado mistura-se com um som metálico estridente – que remete à construção da penúltima cena de A Terra descrita no Item 4.2.1.1. e, portanto, ao Grupo Sílvio Santos e ao neoimperialismo contemporâneo. Sardinha fala com Dom João IV (Vera Barreto Leite), que está na plataforma sobre o lado extremo da pista, usando um traje dourado, seu rosto pintado de branco com os traços típicos de Arlequim¹⁰³:

BISPO SARDINHA

Vemos na colonia meter,
Tantos mestiços crescer,
Sumir os portugais,
Que, se assim for, serão mais
Eles que nós, a meu ver.

Ele fala com sotaque português exacerbado. Dom João IV responde:

DOM JOÃO IV

Colonos, minorai vossa ganância,
Copular, escravizar, recalcitrância?!

Bispo Sardinha retruca:

¹⁰³ Ibid.

BISPO SARDINHA

(Desistindo, suspirando)

Não basta,
é preciso mandar brancas
se não eu mesmo vou subir às tamancas.
Estes demandos vão a entrar em Coma.
Parto agora neste navio direto a Roma,
Não adianta mais falar à C'roa.
Só Ela, Sua Santidade, vai compreender.
Ela é tão Boa!

Uma imagem do Papa Bento XVI, sorrindo, é transmitida pelo espaço. Um ator vestido como marinheiro (Guilherme Calzavara) entra carregando uma vela grande atada a uma haste, movendo, em grande parte, para frente e para trás em **Estado Rítmico (leve e desacelerado)**. Bispo Sardinha improvisa um texto, seduzindo o marujo. O público dá risada.

Um coro *de atores 'indígenas' nus cobre* o rosto com sangue, agachados no jardim. Ouve-se o som de trovoada. Inicia-se uma melodia dramática, e a imagem de ondas violentas é projetada pelo espaço. O marinheiro começa a movimentar-se desvairadamente, mudando para **Estado Rítmico (forte e acelerado)**.

O Bispo parece perturbado. Perde o equilíbrio e move-se pelo espaço de forma caótica, usando as **Transversais** com leve **Impulso Apaixonado (forte, acelerado e livre)**. Os atores indígenas aproximam-se dele, agachados, correndo em **Estado Alerta (acelerado e direto)**. O marinheiro fala o seguinte texto ansiosamente, e Bispo Sardinha responde, direcionando sua fala para as galerias superiores da plateia:

MARINHEIRO

Vai bater no recife
E virar nosso esquife
Encomenda um Milagre por Cristo
Salve-nos Bispo

BISPO SARDINHA

Cuento miracula
Universo ordeno!

MARINHEIRO

Olha os Caetés de tocaia
lambendo os beiços na praia.
Quem sobreviver ao naufrágio
Não escapa dos antropofágios
Ergue a cruz faz uma maracutaia...
Pelo Jesus Santo das Gandaias!

O Bispo agarra o crucifixo ao redor do pescoço, gritando em latim, enquanto o coro indígena continua agachado, olhando-o fixamente, lambendo os beiços em antecipação, com **Pré-**

Expresssividade de Espaço Canalizando. O marinheiro sai de cena, correndo até o lado extremo da pista em **Estado Alerta (acelerado e direto)**, deixando o Bispo para trás.

O Bispo ajoelha-se no chão. Ele rola, berrando até o centro da pista. O coro indígena corre atrás dele, formando um círculo fechado ao seu redor, ajoelhando-se e estendendo as mãos de forma ameaçadora com **Tensão Central**. Começam a arrancar a roupa do Bispo. O pajé (Aury Porto) veste seu chapéu. Sardinha choraminga. Sua roupa de baixo é um tutu de balé cor-de-rosa cheio de tufos, que ele agarra e tenta usar para cobrir o corpo e proteger sua intimidade.

Os indígenas sanguinários arrancam o tutu, deixando-o nu e indefeso. Sardinha coloca uma mão por cima do falo e o outro sobre as nádegas. O coro indígena pula por cima dele, ‘mordendo-o’ antes de pular para trás, agachando mais uma vez. *O Bispo choraminga, assustado. Fala o seguinte texto:*

SARDINHA
 Que vergonha
 Sou “O Homem” em pêlos,
 pelado.
 (grita)
 Não olhem.

Ao falar “não olhem”, ele aponta agressivamente para as galerias superiores, inadvertidamente revelando seu pênis e suas nádegas. O público ri e ele se cobre novamente, envergonhado. Fala o seguinte texto com crescente alegria, que beira a êxtase, quando ele finalmente se entrega ao banquete canibalístico como bode expiratório:

SARDINHA
 Ai, vou ser despedaçado,
 devorado,
 deglutido...

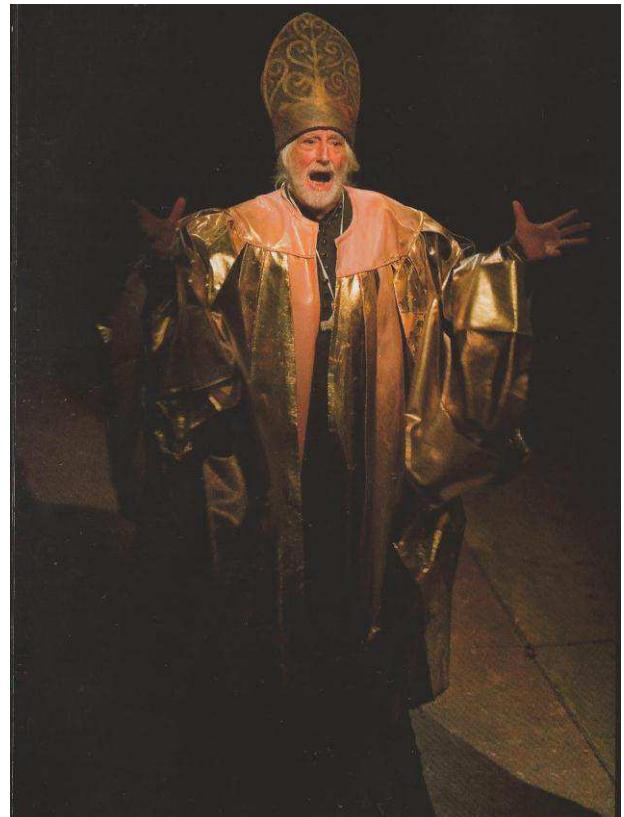


Figura 22 - O Homem I: O Bispo Sardinha (Foto - Marcos Camargo)

Imortalizado?
 (Conversão milagrosa a comunhão pagã. Os índios param de xingar. Sardinha com bondade missionária:)
 Podem olhare.
 Vou estare,
 hoje ainda,
 dentro de vocês,
 povo Caetê.
 (muito emocionado)
 Vou ser comido.
 Vou ser comungado.
 Como Jesus Cristo,
 (oferecendo com humildade soberana. O moquém é aceso.)
 Este é meu sangue, bebei.
 Este é meu corpo, comei.
 Inicio Era
 ainda sem Mil
 Cristo Alegre do Brasil
 Canto e Danço meu martirio
 Nasce d'eu comido
 Sem FOME
 A civilização do povo Brasileiro.
 Imimigo
 vou estar dentro de vós
 O primeiro,
 pra todo sempre.
 Um pouco de merda,
 fica no assadeiro.
 Mas serei o plasma
 da civilização do povo Brasileiro,
 o parteiro.

O pajé acerta na cabeça de Sardinha com o fundo de sua baioneta. O Bispo cai até o chão. O coro indígena apodera-se dele, e começa a ‘comê-lo’, *chupando e mordiscando todo seu corpo* enquanto ele sorri extasiado. Fala o seguinte texto:

CAETÉ
 É mais gostoso Sardinha
 que teu nome.
 Que peixe, que nada,
 que homem !
 Começou o primeiro ano da Era
 Com a nossa deglutição da Féra
 Nasce o povo sem raça
 Vira lata
 Brasileiro
 Nem indio, nem negro, nem branco
 Carne comida com vida
 Cruzamento,
 Mancebia
 Escravidão
 A Antropofagia
 Resolve essa equação
 Sem especulação

Essa cena oferece uma reinterpretação cômica de um momento chave na história do Brasil: a suposta devoração canibalística do bispo católico pelos Caetés ‘selvagens’. O ‘inimigo’ – o Bispo como representante cênico do Homem – é devorado e transformado, pelo Uzyna Uzona, através da diferença cômica de Narciso/Eco.

A dignidade da Igreja Católica é consistentemente minada pelo retrato chistoso e camp de Sardinha (sua sedução do marinheiro; o tutu por baixo de sua túnica dourada; seu sotaque português carregado), e seu monólogo final extasiado transforma sua morte violenta em um sacrifício benevolente ctônico, um rito de passagem ritualístico que anuncia o despertar cultural do povo brasileiro como Trans-Homem, como canibal criativo radical.

Assim, a manifestação cênica de Narciso/Édipo é transformada em Narciso Ctônico, morrendo como sujeito individualizado e individualista eurocêntrico e fundindo-se, pelo sacrifício, com as camadas subalternas do Brasil, “imortalizado” pelo banquete definitivamente impróprio.

Além disso, o tom antropofágico do texto final do coro Caeté subverte radicalmente esse momento histórico grotesco, transformando-o em metáfora emblemática da militância cultural brasileira. Inspirado em Oswald de Andrade, o texto dos atores promove a antropofagia como solução ao hibridismo forçado e problemático do povo brasileiro; o estupro-como-gramma é subvertido e redimensionado de forma positiva pelo canibalismo criativo e carnavalesco do Uzyna Uzona, que recorre à impropriedade da antropofagia indígena para contrapor-se ao efeito divisivo da castração neoimperialista.



Figura 23 - O Homem I: A Devoração Antropofágica do Bispo (Foto - Marcos Camargo)

5.2.2.. A Mutilação do Tenente Pires Ferreira – A Luta II

A próxima cena acontece durante o primeiro ato de *A Luta II*, após a cena erótica com as Zabaneiras descrita previamente no Item 4.2.2.3. O enfoque volta-se para as forças armadas, e principalmente para dois personagens que apareceram pela primeira vez em *A Luta I: Alferes Wanderley* (Fransérgio Araújo), que representa o lado humano e heroico do exército e que, nesse momento do percurso dramático da obra, já foi transformado em celebridade pelo governo, para incentivar o público a apoiar a expedição militar contra Canudos; e Tenente Pires Ferreira (Freddy Allan), que perdeu uma perna durante a segunda expedição em *A Luta I*, quando foi esmagado por um canhão caído, representando o Narciso/Édipo castrado do texto neocolonial hegemônico.

Os dois homens falam sozinhos na pista. O cabelo de Wanderley é arrumado com gel, ele usa um óculos escuro e um colar de contas de Oxóssi. Pires Ferreira usa um uniforme militar enlameado e anda de muleta, por ter perdido uma perna:

TENENTE PIRES FERREIRA

Alferes Wanderlei
 Não sei... Sempre contigo impliquei.
 Mas agora sois uma celebridade !
 Pois com tua habilidade,
 organiza uma reunião,
 um Conselho para alguma decisão ? !
 (Banda entra com acordes solenes no piano)
 antes que eu perca olhos,
 (Um acorde)
 tripas,
 (outro em outro tom)
 mãos !

Uma música dramática tocada ao piano enfatiza cada uma das partes do corpo que Pires Ferreira teme perder. Ele lança a mão no ar, desesperadamente. Wanderley agarra-a com as suas duas mãos. As palmas das mãos dos dois se tocam, a luz aumenta, a música para e Wanderley fica em pé, no centro da pista, os dois braços estendidos por cima da cabeça. Todos os atores e os membros do público imitam-no. Há um momento de silêncio, uma pausa carregada de expectativa. Ele fala:

ALFERES WANDERLEY

Rito da reunião
 Todos, levantem as mãos
 10 palmas. Lights, câmera, action!

O público bate palmas 10 vezes. Várias pessoas confundem-se e batem a mais:

ALFERES WANDERLEY

10! 10! Quem errou?

Wanderley procura os culpados na plateia. Uma menina é escolhida e obrigada a bater palmas dez vezes sozinha. Ela consegue e o público aplaude. Ela volta a sentar na galeria. Pires Ferreira (de muleta) parece frustrado. Wanderley sorri de forma carismática:

ALFERES WANDERLEY

Está aberta a sessão.
 (ninguém se manifesta)
 A pauta é uma pergunta
 por todos perguntada
 e essa pergunta pergunta:
 PORQUE ESSA REUNIÃO ?

Pires Ferreira furiosamente diz:

TENENTE PIRES FERREIRA

Ah ! Não foi isso que eu falei !
 Pára, me segura que vou ter um troço !
 (se atira de raiva ao chão)
 Ai ! Quebrei mais uns três ossos...

(É socorrido pelo Médico)

Pires Ferreira cai até o chão em um paroxismo de raiva, com **peso forte**. Há o som de uma sirene. A Médica (Luciana Domshke) entra correndo pela pista em **Estado Remoto (contido e direto)** até Pires Ferreira. Ela ajoelha-se e examina-o, fica em pé e diz:

MÉDICA TERRA
Quebrou ? Vais perder o braço !

Ela começa a colocar luvas cirúrgicas:

TENENTE PIRES FERREIRA
General ! O importante é sair do embaço
(decidindo, decidido)
Se o Sr. me permite, essa operação aqui mesmo faço.

GENERAL ARTHUR OSCAR
Compustura. Olha o garrão !
Num momento decisivo, iniciamos assim a reunião !

A Médica canta, pedindo morfina. Seus olhos embaçam-se e seu corpo perde o tônus, ficando frouxo com **peso passivo**:

MÉDICA TERRA
Morfina !

Entram duas Zabaneiras (Ana Guilhermina e Mariana de Moraes), carregando seringas. Entregam uma mala de ferramentas à Médica. Ela retira um serrote e outros instrumentos. Uma trilha sonora psicodélica e vagamente sinistra toca. Wanderley fala:

ALFERES WANDERLEY
A Pergunta é: como e quando vamos sair daqui ?
É preciso repetir ?

Pires Ferreira recebe a primeira injeção de morfina, e um dos músicos inicia uma melodia sensual no trompete. As luzes diminuem, ficando mais avermelhadas. As outras Zabaneiras entram e se sentam em um círculo ao redor do tenente e a médica começa a cirurgia. Enquanto isso, o portão da entrada/saída principal se abre e um gigante globo metálico em rodas entra no espaço, puxado por membros do coro.

A Médica levanta o serrote no ar, por cima da cabeça. A luz diminui ainda mais. Há o som pré-gravado *de serragem. A Medica 'amputa' o braço de Pires Ferreira. Um braço sangrento* é levado embora numa toalha por uma das Zabaneiras. A Médica fala:

MÉDICO

Lá se foi seu Tenente, aqui está seu braço,
 o senhor é um homem de aço.
 Sobe o Monte Santo, faz um ex voto,
 pede reforma, volta, mas antes vamos à foto.

O braço amputado é colocado no ombro de Pires Ferreira – ele parece estar em choque. O coro corre para posar em frente do 32 (o globo metálico enorme que foi posicionado no espaço, e que representa o canhão Whitworth 32 que foi usado pelo exército republicano em Canudos). Membros do público também entram na pista para participar da fotografia. Pires Ferreira fica de lado, esquecido, e diz:

TENENTE PIRES FERREIRA
 Vou à luta até o fim
 até que nada mais sobre de mim.

Pires Ferreira é uma representação cômica do sujeito castrado e imolado do texto falogocêntrico (pós) colonial. É significante a perda de outro membro de seu corpo concomitantemente com a entrada do Whitworth 32, a enorme arma fálica do exército republicano; sua mutilação cênica também alude à maneira pela qual o sujeito castrado da máquina bélica estadual transforma-se em “homem de aço”, em ciborgue alienado do gozo de seu próprio corpo, pelo curto-círcuito da violência neocolonial que é aperfeiçoada pela tecnologia e conduzida pelos interesses comerciais da indústria de armas.

Pires Ferreira representa um ‘corpo-sem-membros’ em vez do ‘corpo-sem-órgãos’ de Artaud. Ele é um eco trágicômico dos mortos-vivos da opressão falogocêntrica. Passarei agora para um momento cênico posterior, retratando uma luta armada entre os jagunços de Canudos e o exército republicano:

Há o som de artilharia de fogo. Os soldados abaixam-se rapidamente. Coronel Thompson Flores (Mariano Mattos), usando um uniforme militar cinza, coberto de medalhas, anda pela pista desde a entrada/saída principal em **Estado Alerta (acelerado e direto)**, seguido por uma fileira de soldados. Ele brande uma espada e diz:

CORONEL THOMPSON FLORES
 Cesar será vingado !

TROPA
 Ave Cesar !

CORONEL THOMPSON FLORES
 Não vou arrancar dos peitos minhas medalhas glorioas
 os jagunços que ousem tomá-las como mira preciosa !
 Vá tudo pras picas !
 Não debandamos, maricas !

Há tiros. Flores é atingido no peito. Ele tem tempo apenas para passar sua espada para Cunha Matos (Danilo Tomic), que está atrás dele, usando o traje azul e vermelho do exército republicano, antes de cair morto no chão:

MAJOR CUNHA MATOS

Substituo eu o major Cunha Matos, sorrindo
Penitencio-me de minha covardia com o Coronel Tamarindo.
(leva um tiro, é desmontado por um projétil certeiro)
Passo meu cetro, Cesar dita,
“pro o major Carlos Frederico de Mesquita”.

Ele também recebe um tiro, e passa a espada para o consternado Frederico Mesquita (Wilson Feitosa), que está atrás dele na fila, vestindo um uniforme militar contemporâneo:

MAJOR CARLOS FREDERICO MESQUITA

Assuma a direção Capitão Pereira Pinto

Ele também recebe um tiro e passa a espada para outro soldado (Otávio Ortega):

CAPITÃO PEREIRA PINTO.

Vem heroísmo, te sinto !
(cai baleado)
Segura esta bandeira
Capitão Martiniano de Oliveira.

Repete-se a ação. Ele passa a espada para um ator não identificado usando roupa casual (provavelmente um técnico):

CAPITÃO MARTINIANO DE OLIVEIRA

Puta que pariu, que puteiro ! !

Ele também leva um tiro, passando a espada para Pires Ferreira que, com um braço e uma perna, pula pela pista em pânico em **Estado Alerta (acelerado e indireto)**, segurando o sabre em sua única mão. O artilheiro sertanejo (Fioravante Almeida), que estava atirando nos soldados da plataforma sobre o lado extremo da pista, grita:

ARTILHEIRO

La vai tiro !

TENENTE PIRES FERREIRA

Em mim, por favor, artilheiro !

ARTILHEIRO

Você nasceu pra não morrer companheiro.
Sai da frente, vem cá ! Fica de molho !

O tenente tenta se atirar na frente do tiro, cai e perde um olho:

TENENTE PIRES FERREIRA
 Uma lasca de rocha furou meu olho !
 (Silêncio)

Ele coloca sua mão sangrenta contra sua testa, tapando o olho. Entra a Médica, andando entre as vítimas:

MÉDICA TERRA
 Metade dos Cezares mortos ! Numa manhã
 Porque não tiraram esses balangandãs ?

A Médica atende Pires Ferreira.

Essa cena cômica é uma alusão cênica clara às maneiras pelas quais os ciclos repetitivos da pulsão da morte conduzem o texto (pós) colonial no Brasil. A fileira grande de soldados – vestindo uniformes que remetem a diversos períodos históricos – passa a metáfora fálica (a espada) de um para outro, enquanto são todos derrubados (e, no caso de Pires Ferreira, mutilado mais uma vez) pela violência eterna de uma ordem simbólica neocolonial que eles próprios perpetuam.

Apesar de sua postura machista e seu bravio militar, os oficiais são todos sujeitos castrados, falados pelo Nome-do-Pai e cortados de suas raízes maternas e desejos libidinosos impróprios, por uma guerra oca que os opõe aos seus próprios conterrâneos empobrecidos. A cena revela, claramente, o horror absurdo das expedições militares enviadas para dizimar Canudos, e a maneira mecânica pela qual o sujeito castrado é totalmente sacrificável, completamente substituível, reduzido a um posto (um significante), em vez de valorizado como ser pulsional e desejoso.

Porém, graças à diferença anárquica e cômica de Narciso/Eco, como grafemas teatrais, os soldados são desde sempre impregnados com a (i)lógica ctônica que permeia a obra como um todo e, portanto, completamente subvertidos. Um impulso narcísico-ctônico claramente articula essa sequência cênica; a violência da quarta expedição é imbuída com um tom carnavalesco, que radicalmente mina as forças armadas, desconstruindo representações hegemônicas de autoridade militar e, como extensão, do falogocentrismo em geral.

5.2.3. O Whitworth 32 – A Luta II

O último exemplo cênico da maneira pela qual o Oficina representa o Homem enquanto, simultaneamente o desconstrói através da articulação narcísico-ctônica de seu texto performático, sucede em ‘A Luta II’, diretamente após a amputação do braço de Pires Ferreira descrita acima.

Enquanto o tenente está sendo operado, o portão da entrada/saída principal abre-se e um enorme globo metálico entra na pista, puxado por duas fileiras de atores adolescentes vestindo o traje branco do coro, enfeitado com laços coloridos, com dois chifres de boi na cabeça. A luz diminui; o espaço é permeado por uma luz avermelhada. Alferes Wanderley (Fransérgio Araújo) começa a falar:

ALFERES WANDERLEY

Vem do estômago, meu coração, a revelação !!!
 As tropas já estão chumbadas nas toneladas, desse novo canhão.
 (Olhando a Mata de Costas, todos os corpos sofrem um balanço marítimo)
 A máquina defensora da quietude das fortalezas costeiras,
 Aponta, tragédia, pro coração das terras Brasileiras !
 (32 entra de costas para a Pista, e acoitera-se do apontar para fora para mirar o
 país de dentro)

A atriz Patrícia Aguiar está segura dentro do globo metálico por um arreio. Ela usa um corpete de couro e uma camisa decotada cor de prata. O globo é girado pelos soldados na pista, revelando um grande canhão fálico na frente. Os soldados cantam:

TROPA E ARTILHEIROS DA MARAVILHA ELETRÔNICA

Presos de amor,
 com valor
 à WithWorth !
 Mola de aço
 da English court (sotaque interior de São Paulo)
 Queen mulher, é pois
 “a” 32
 1. 700 quilos !

Patrícia arranca sua camisa, revelando seus grandes seios siliconados.

TROPA E ARTILHEIROS DA MARAVILHA ELETRÔNICA

Tremendos fuzilhos !
 Gamei na hora !
 Big game do mundo o centro,
 importada do país, de fora,
 pra atirar
 no país de dentro !

Importada do país, de fora,
 pra atirar
 no país de dentro !

GENERAL ARTHUR OSCAR

Com esta potência
partamos agora, na urgência,
na emergência das batalhas.

Uma marcha militar é tocada pelos músicos. Os soldados começam a desfilar pela pista, marchando em variações de **Estado Rítmico (forte e acelerado)**, enquanto General Arthur Oscar fala o texto abaixo:

TROPA E ARTILHEIROS DA MARAVILHA ELETRÔNICA

(as Brigadas se colocam em posição. Arthur Oscar apresenta-as fazendo a revista)
Na geometria:
vanguarda: engenharia e atiralharia.
Linhas de apoio.
Reforço: 5º de Polícia no comboio.
E reservas,
agir como sérvias !
Tropa Marchar !
(A Tropa começa a marchar)

CABO BRECHT

Inicia-se com a Santa Rainha, a 32
Uma Era, antes e depois

A música muda, virando um funk percussivo. Os oficiais dançam de forma grotesca, cantando:

BOIS E SOLDADOS

Bois	bois	bois

O 32 é puxado pela pista pelos quatro jovens vestidos de minotauro, andando em **Estado Rítmico (forte e desacelerado)**. São seguidos por vários membros do público, que dançam atrás do 32. Patrícia canta:

A 32

Bois, on the road,
bad boys,
Soldiers, Gorillas !
You don't know how to drive me !

Oh ! Bréque !

CORO

She is the high tech ! (4x)

Patrícia fica suspensa de cabeça para baixo dentro do 32, segurada pelo arreio:

A 32

I'm Raitéque
terceira mundo
imundo
carro de boi
isso já foi !
I don't need you !
I want to be alone !

TROPA E ZABANEIRAS

Pôôô !

Pôôô !

Os soldados soltam a 32, e ela cai para frente dramaticamente devido ao peso de seu canhão. Patrícia é chacoalhada violentamente dentro do globo, finalmente parando, de forma catatônica, colapsa com **peso passivo**. Há o som de uma pane mecânica de computador:

CABO STANISLAVSKI
Emperração, corte da ação !

SOLO

(viajando numa bad trip, tendo que erguer a 32)
Entope a estrada
à cada cagada !!

32

Ainda não descobriram o que ío já sou ?!

Enquanto uma multidão de soldados tenta desvirar a Máquina, a 32 fala:

32

A Withworth ?!
Da computador
a precursor ?!
Da míssel
a bisavô ?!

Não me façam sofrer asssssim
Força animal !
No sabe fazer,
dar-me prazer.

Patrícia sai do Whitworth através de um portal na parte superior do canhão. A música começa mais uma vez:

32

I'm the Death Machine
The With Worth
I came, ai vim !
I am the Queen

CORO

God save the Drag Queen !

A 32

Repeat everibody !

CORO E PÚBLICO

God save the Drag Queen !

A 32 é puxada para trás pelos soldados, enquanto General Arthur Oscar diz:

GENERAL ARTHUR OSCAR

Vamos assustando todo espaço
com esse importado Espantalho de Aço !

32

I beg your pardon ?
I am an espantalho ?
How dare you ? Fuck you!

GENERAL ARTHUR OSCAR

Sorry my love,
nossa primeiro Passo,
na Era Raitéque !!!
(para os soldados)
For Madam, Conféte !!!

A música volta a todo vapor. A 32 é puxada pela pista, seguida pelo coro, que canta:

CORO DE CONFETES

She is the high tech ! (4x)

SAÍDA DO EMBAÇO COM A 32

A 32

Let's go!
(A 32 sai do empacamento puxada por seus bois.)

GENERAL ARTHUR OSCAR

Ufa ! De Monte Santo ao menos, largamos em frente,
diga Coro: está contente ?

A música acaba. Os bois caem no chão, exaustos:

OS BOIS QUEREM FAZER GREVE

(os bois caem de cansaço)

CORO GERAL

Não completamente.

MAJOR FRUTUOSO

Agora são os bois
Cansaram da 32 !!!

MAJOR FRUTUOSO MENDES e ALFERES DUQUE ESTRADA

A canhão 32, não pode vencer os obstáculos do instante
Vamos dormir meus chineses na picada, com nossa amante.
Vamo protegê nossa Rainha das chuvas torrenciais
com nossas peles e nosso amor demais.
Amiga amante

essa noite, imante.
Dormimos todos pois
com a 32.

Os atores e os membros do público aproximam-se do canhão. Patrícia Aguille estende-lhes seu braço, retorcendo os dedos da mão. Os atores e membros do público estendem-lhe os braços, repetindo a ação com os dedos como resposta carinhosa à 32..

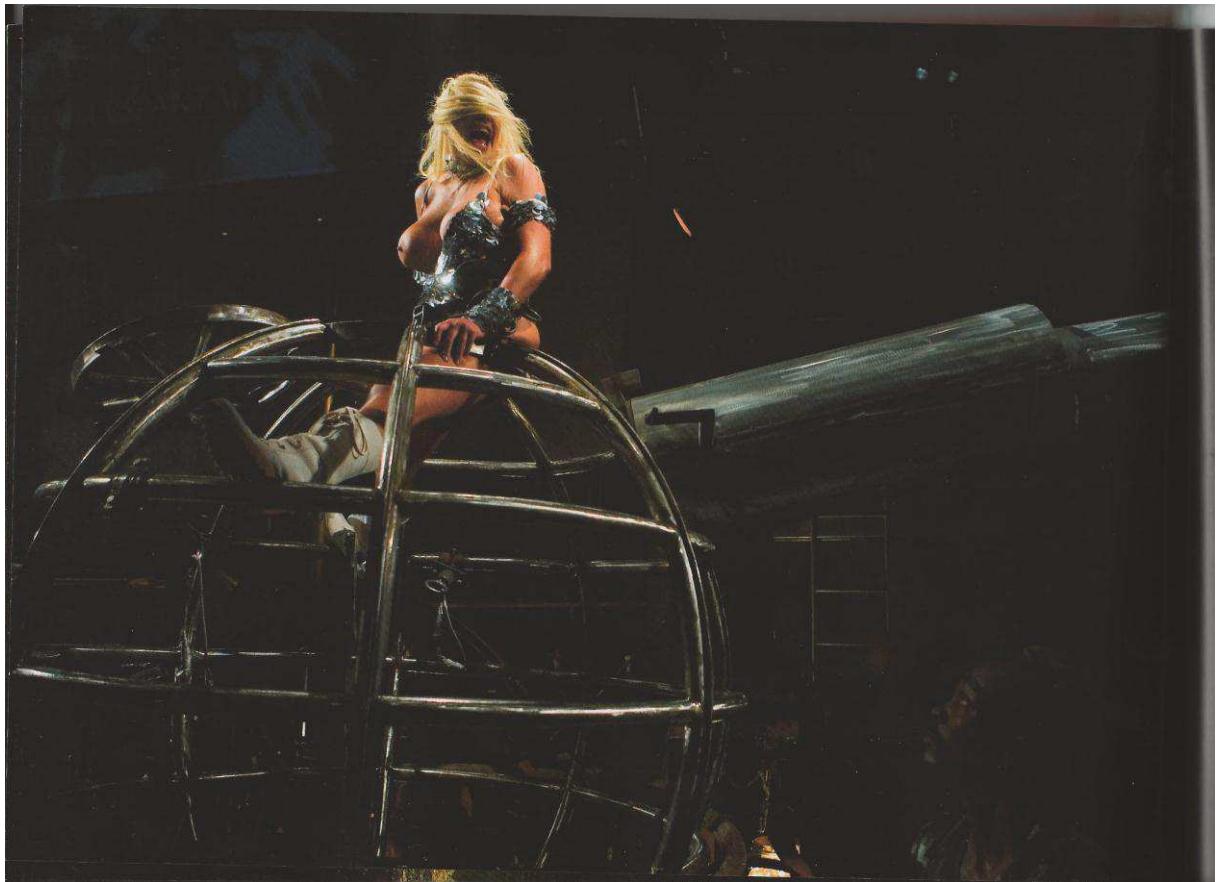


Figura 24 - A Luta II: A 32 (Foto - Marcos Camargo)

Esse retrato cênico ridículo do canhão Whitworth 32 reflete o tom exoneratório da descrição original da máquina feita por Cunha, durante sua exposição sobre a quarta expedição militar a Canudos:

Prendeu-se-lhes, além disto, às ilhagens a mole de aço de um Whitworth de 32, pesando 1.700 kilos. A tremenda máquina, feita para a quietude das fortalezas costeiras – era o entupimento dos caminhos, a redução da marcha, a perturbação das viaturas, um trambolho a qualquer deslocação vertiginosa de manobras. Era, porém, preciso assustar os serões com o monstruoso espantalho de aço, ainda que se pusessem de parte medidas imprescindíveis (CUNHA, 2002, p.392).

A natureza derrisória da escritura de Cunha é acentuada pela apresentação cênica cômica e camp da 32, que mina completamente o poder bélico da oligarquia geopolítica, tanto do passado quanto do presente.

O sotaque americano dos soldados e o inglês crioulo cômico da 32 condensa a violência histórica do exército republicano brasileiro com as maquinações contemporâneas da direita anglo-americana, mais uma vez reiterando a natureza cíclica do neoimperialismo (em todas suas formas variadas), através do Espaçamento Policárpico.

É significante que a 32 seja conduzida e personificada por Patrícia Aguille, cujo gênero ambivalente estabelece-a como grafema encarnado da (M)Other, da Mãe Fálica androgêna, assim colocando a feminilidade abjeta no centro das atenções, durante esse retrato cênico do poder bélico do patriarcado. A música camp (“God save the drag queen”) e o momento cômico, quando os soldados simplesmente soltam a 32, que cai sob o peso de seu próprio canhão fálico, também recorre ao substrato da cultura queer brasileira, para subverter a autoridade falomórfica e remodelar a campanha militar contra Canudos, de forma bem diferenciada.

Consequentemente, mais uma vez, o Homem é articulado na pista performática de tal forma que seu discurso é constantemente ridicularizado, transformando-o em uma extensão geófita da reescrita subversivamente cômica e narcísico-ctônica da historiografia brasileira realizada pelo Oficina.

Vou agora distanciar-me um pouco do Homem, e focalizar nas maneiras pelas quais o Uzyna Uzona aproveita do texto performático de Os Sertões para abordar a tarefa (im)possível de representar O Pré-Homem – a (M)Other - em cena.

5.3. O encontro com Lyriope/Céfiso: O Pré-Homem como (M)Other

O Pré-Homem – a mulher subalterna barrada, constelada e rasurada como (M)Other, dentro do (con)texto violento (pós) colonial do Brasil – aparece no decorrer de Os Sertões como rastro, como a diferença sustentando sua escritura cênica, como o semiótico pulsional, a musicalidade potente fundindo atores e espectadores juntos durante a encarnação ritualística da (não) origem brasileira articulada pelo Oficina.

Embora haja membros do elenco que, em termos sócio-econômicos foram – ou ainda são – tecidos na teia da sociedade brasileira no local do subalterno silencioso (como os integrantes

jovens e economicamente menos privilegiados do Projeto Bexigão, por exemplo), como uma companhia teatral autorreflexiva, o Teat(r)o Oficina jamais poderia representar o/a subalterno/a de forma transparente.

Porém, enquanto fundamentalmente irrepresentável, como Spivak afirma, em *Os Sertões* a (M)Other subalterna e abjeta revela-se como a própria diferença que articula o texto palimpsestico pós-colonial e eternamente espaçando-nos como sujeitos híbridos. Como alteridade radical do falogocentrismo ocidental, ela desempenha um papel tão fundamental como o Nome-do-Pai eurocêntrico, na negociação e articulação da subjetividade brasileira. Ao afirmar sua (não) presença pulsional em cena e ao tentar fundir-se com ela, poeticamente, abraçando o abjeto, o Teat(r)o Oficina articula Narciso Ctônico como modelo para o sujeito-em-processo (pós) colonial.

Pois, assim como as águas fecundas de Liríope/Céfiso enquadram a imagem de Narciso, emoldurando seu Eu Ideal enquanto o seduzindo a reunir-se com as forças geradoras da natureza através da morte e renascimento, o Teat(r)o Oficina também infunde sua reescrita cênica da gênese do Brasil com o rastro do Pré-Homem, mostrando-nos que temos de morrer como sujeitos castrados da Lei e da linguagem para renascer dentro da (i)lógica ctônica do Trans-Homem, cujo autoconhecimento impróprio provém da sua união rítmica com a (M)Other barrada.

Voltarei em seguida a *Os Sertões* para explorar as maneiras pelas quais o Pré-Homem, a (M)Other abjeta, delineia-se através da diferença do texto performático.

5.3.1. Canto de *Libertas* – O Homem II

A seguinte cena sucede perto do final do primeiro ato de *O Homem II*. Após uma cena na qual as autoridades locais da Bahia reclamam da influência crescente que Antônio Conselheiro exerce sobre a população subalterna do Nordeste, os espectadores são obrigados a levantar-se por membros do coro usando traje social elegante. Abre-se o portão da entrada/saída principal, e Princesa Isabel (Luciana Domshke) entra, em grande parte apresentando **Estado Remoto (contido e direto)**, usando um vestido branco pomposo, puxando vários atores negros atrás dela, que são algemados um ao outro em duas fileiras. Ela arrasta-os até o centro da pista, balançando o corpo para frente e para trás, com seus olhos turvos. Um dos atores do coro eurocêntrico (Guilherme Calzavara) fala o texto abaixo com sotaque inglês:

SIR JONES

13º de maio de 1888.

Ela,
a Princesa Imperial,
vai sancionar a Lei Áurea.

Há uma pausa, Isabel acena para um dos atores negros (Zé de Paiva), e ele lhe entrega um baseado grande. Um dos atores eurocêntricos (Sálvio Prado) acende-o e ela traga-o profundamente, antes de passá-lo para outro ‘escravo’ (*Pedro Epifânio*). *Dom Pedro* (Danilo Tomic), usando uma longa sobrecasaca preta e uma falsa barba cinza, fala reprovadoramente:

DOM PEDRO II

Isabela Cristina...!

A Princesa recebe uma pena de escrever. O membro do coro eurocêntrico vira de costas e inclina o tronco para frente, enquanto outro ator (Mariano Mattos) entrega um decreto a Isabel. Ela coloca o pergaminho nas costas do ator inclinado, e começa a falar, segurando a pena na mão direita:

PRINCESA ISABEL

(Enfeitada com camélias brancas, símbolo da abolição.)

É decretada extinta,
desde a data desta lei,
a escravidão no Brasil.

Um ator vestido como feitor (Félix Oliveira) chicoteia o chão da pista. Isabel olha para ele – há uma pausa. Ela continua assinando o decreto, soletrando seu nome (que é extremamente comprido – o público ri). Os escravos arrancam as algemas, puxando Isabel para trás. Ela segura as algemas, e em seguida solta-as repentinamente. Os escravos caem até o chão. Levantam-se. O coro elegante eurocêntrico canta o seguinte hino estrondosamente, enquanto Isabel olha triunfalmente, sua mão direita estendida no ar acima da sua cabeça:

TODOS

Os grilhões que nos forjavam
da perfídia astuta e vil
houve mão mais poderosa
zombou deles o Brazyl...
houve mão mais poderosa
houve mão mais poderosa
zombou deles o Brazyl...

Os músicos iniciam um samba sensual. Os atores negros passam por Isabel, tendendo a movimentar-se em **Estado Rítmico (leve e desacelerado)**. Beijam sua mão e cantam. Ela sorri, de modo coquete:

CORO DE PRETO VÉIO
 (beijando as mãos de dona madame)
 Madame é boa.
 Madame é linda.
 Madame é um anjo.
 Madame é perfumada
 madame é uma boneca...

Essa cena começa com mais um exemplo da diferença desestabilizadora de Narciso/Eco, enquanto um dos grandes mitos da historiografia hegemônica brasileira – a Princesa Isabel benevolente assinando a carta de alforria dos escravos do Brasil – é radicalmente subvertido pela



Figura 25 - O Homem II: Princesa Isabel (Foto - Marcos Camargo)

imagem potente da princesa europeia drogada, arrastando o coro de atores negros algemados. O mito da “madame boa” é irreverentemente desmantelado, e o agradecimento dos Pretos Velhos soa oco e cínico, acentuando a natureza dissimulada do gesto vazio, politicamente motivado de Isabel. De volta ao espetáculo:

Dom Pedro fala com o feitor, que está no meio da pista, chicote na mão:

D PEDRO II
 Excelentíssimo sr. Feitor !
 Pelos serviços prestados ao império,
 condecoro-vos Barão de Jaceguay von Marl,
 concedendo-lhe os títulos de propriedade da xícara [sic] do BIXIGA.

Um enorme pergaminho é entregue ao novo Barão por um ator vestido de terno (Ricardo Bittencourt). Os outros atores eurocêntricos escoltam Isabel e Pedro para fora da pista. O Barão levanta o decreto no ar nas suas mãos. Inicia-se uma percussão afro-brasileira rítmica. Os atores negros o rodeiam, formando um círculo. Libertas (Célia Nascimento), a fundadora semimítica do Quilombo do Bexiga, que se situava no bairro de Bela Vista onde o

Teat(r)o Oficina é sediado hoje em dia, fica no centro da pista, face ao Barão. Ele abre o pergaminho no chão. É um mapa do Bexiga colonial. O Barão de Jaceguai, pisa em cima do mapa e começa a chicotear o chão.

Libertas grita após cada chicoteada, e aproxima-se dele em **Estado Alerta (desacelerado e direto)**, passando as mãos pelo corpo, sensualmente. Libertas pega a ponta do chicote e prende-o na sua cintura. Ela gira, enrolando-se no chicote e cai nos braços do Barão. Eles se abraçam sensualmente, balançando-se para frente e para trás, beijando-se apaixonadamente. Ele se afasta dela, e começa a falar, enquanto imagens do Bexiga contemporâneo são disseminadas pelo espaço. Eles estão conectados ainda pelo chicote:

FEITOR

Essa terras,
Daqui até à Avenida Paulista,
eu dou pra você,
pros seus palácios reais,
verticais.

LIBERTAS

Essas terras vão ser
Nosso quilombo eterno

FEITOR

Libertas,
são suas,
Liberta-te meu amor
eu não sou mais seu feitor!

O fazendeiro puxa o chicote e Libertas cai até o chão. Ele anda para trás, açoitando o chicote. Ele pára, coloca o chicote ao redor do pescoço e puxa o cabo para cima, imitando um suicídio. Libertas grita histericamente.

Novamente a percussão afro-brasileira é tocada. Os membros do coro formam duas filas ao longo da pista dançando variações do passo tradicional de Ogum; a maioria demonstra **Organização Homóloga** do corpo, faz uma ação cortante com os braços no espaço (**direto, forte e acelerado**) enquanto realiza passos rítmicos e repetitivos (esquerda-direita-esquerda; direita-esquerda-direita) com uma ênfase adicional no último passo, quando o pé levanta-se do chão, enquanto o joelho dobra-se, e o tronco inclina-se levemente na mesma direção, em **Estado Rítmico (forte e acelerado)**.

Enquanto isso, Libertas veste uma roupa dourada intricada e uma coroa. Um espelho é colocado na sua frente, e ela aplica batom. Ela recebe um microfone, e em seguida os

membros do coro começam a tremer, como se estivessem incorporados, braços estendidos no **Plano Sagital**. Libertas começa a cantar enquanto os atores repetem o passo de Ogum:

CANTO DE LIBERTAS
 Sou agora senhora desse terreiro
 e do Bixiga inteiro
 essa é a morada da minha paixão
 Terra libertada minha Nação

A música corta nesse momento, e é substituída por um tecno macumba. Os atores dançam, em grande parte apresentando **Estado Móvel (livre e acelerado)**:

CANTO DE LIBERTAS
 eterna
 Libertas
 algemas
 Janelas
 Paredes
 Abertas
 Inauguro Vida presente futura

A percussão afro-brasileira volta:

CANTO DE LIBERTAS
 Terreiro Eletrônico
 Saracura

O ritmo muda para um samba frenético:

CANTO DE LIBERTAS
 Vai Vai
 Navio parado
 Itororó
 Cabeças de porco

O ritmo muda mais uma vez, e agora os músicos tocam um ritmo de Black Music. Libertas dança pela pista, a maior parte do tempo em **Estado Móvel (livre e acelerado)**, movimentando-se até Antônio Conselheiro no lado extremo, e de volta para o centro, cantando:

CANTO DE LIBERTAS
 Fora dos Guetos
 ricos, brancos pobres, pretos
 vem pro bixiga
 atiça

A percussão afro-brasileira inicia-se novamente. Libertas dança até a entrada/saída principal. Imagens do antigo Bexiga são projetadas pelo espaço:

CANTO DE LIBERTAS

450 anos Bixiga
ainda que tardia
liberta tua sima
ainda é tempo
libertas bixiga
libertina

Libertas chega novamente ao centro da pista. Uma Estrela de Davi metálica é colocada sob o *mapa do antigo Bexiga*. A palavra “Libertas” é cantada como um berro gutural, e o coro e o público aplaudem.

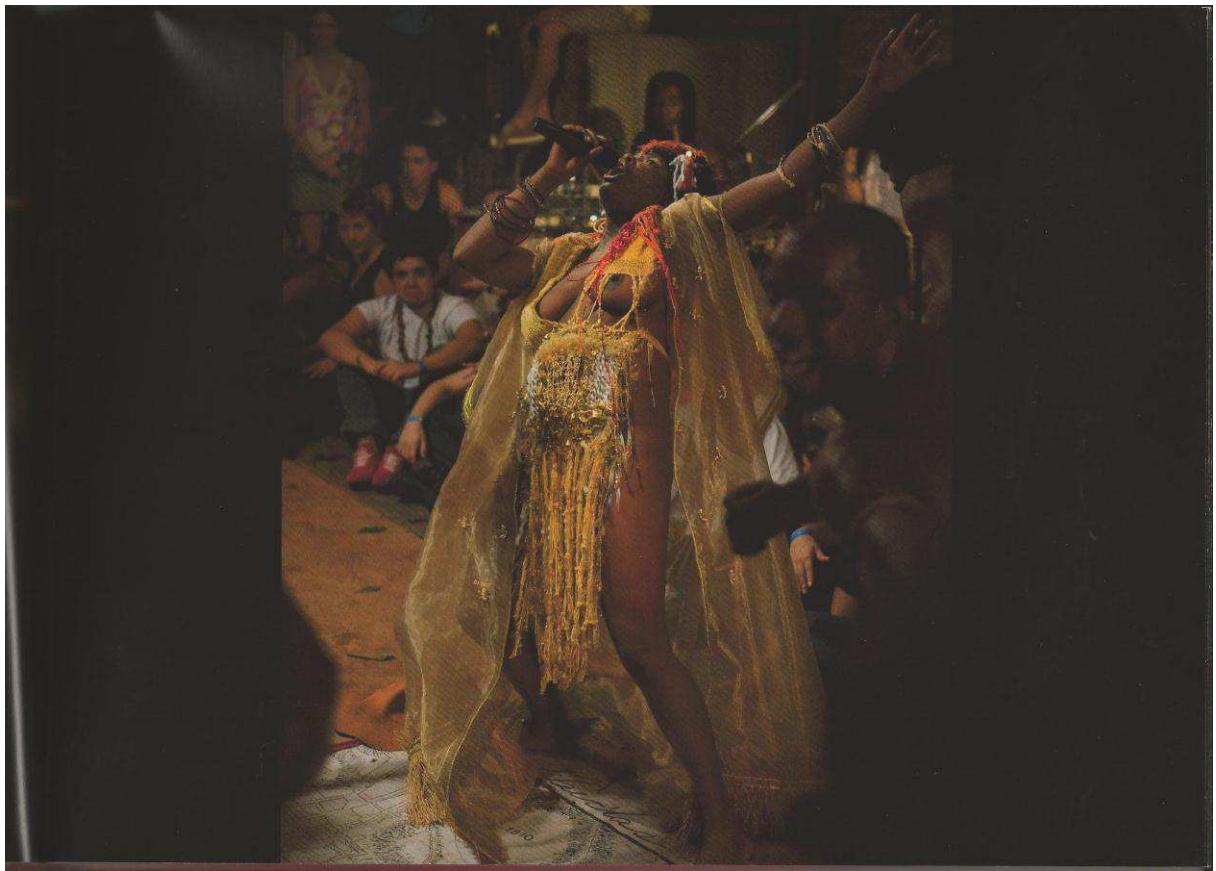


Figura 26 - O Homem II: Libertas (Foto - Marcos Camargo)

A luz diminui. A música percussiva volta ainda mais alta. Os atores brancos saem da pista. Os atores negros dançam com **Impulso Apaixonado (forte, acelerado e livre)**, como se estivessem tomados por um barravento. Libertas brada e grita, sua voz ecoando pelo espaço com reverb artificial. O mapa do Bexiga já foi retirado da pista e agora está sendo hasteado no ar em cima da plataforma sobre a entrada/saída principal, como uma bandeira.

O ator Samuel de Assis segura uma tocha acesa, que passa pelo corpo. Libertas balança no meio da pista, em cima da Estrela de Davi metálica. Um dos atores risca um círculo ao redor dela no chão com pólvora vertida de um chifre de boi. Samuel de Assis entra na mandala e

ajoelha-se diante de *Libertas*, colocando sua tocha acesa ereta entre as pernas dela, como um falo ardente. *Libertas* apanha a tocha, e Samuel sai da mandala. *Libertas* acende a pólvora com a tocha. Ela é arrodeada por um círculo de chamas, explosões e fumaça.

Uma linha de pólvora leva até o lado extremo da pista. *Libertas* dança, seguindo a pólvora, repetindo o passo de *Ogum*. No centro da pista, abre-se um alçapão e sai Marcelo Drummond, usando uma jaqueta e calça de couro preto, segurando a cabeça de um burro na mão. Ele sai de cena dançando em círculos em **Estado Alerta (acelerado e indireto)**, passando pelo portão da entrada/saída principal para a rua, enquanto *Libertas* desaparece no lado extremo da pista. A música para abruptamente.

Assim, a (M)Other subalterna abjeta aparece em cena em toda sua glória semiótica potente. Personificada por *Libertas* – a fundadora negra semimítica do Quilombo do Bexiga, no coração de São Paulo, interpretada com aprumo pela atriz/cantora afro-brasileira Célia Nascimento – não obstante, sua presença-como-ausência transcende o personagem dramático individualizado, infiltrando todos os níveis da ação cênica.

A (M)Other fálica, abjeta e subalterna é ubíqua por toda a cena; desde a vasta gama de ritmos musicais tocados (oscilando entre a percussão sagrada afro-brasileira, o samba e o Black Music contemporâneo) até o movimento coreografado (a dança dos Orixás e o barravento); o timbre sonoro e a extensão da voz de Célia Nascimento; seu corpo seminu, adornado com as cores douradas de *Oxum*; a presença exclusiva de atores negros na pista; e, finalmente, a imagem da tocha fálica acesa segurada pela matriarca afro-brasileira, enquanto ela acende a mandala de pólvora circular e uterina ao seu redor, transformando-se de mulher em signo sagrado. Todos esses grafemas impregnam a ação cênica com a força pulsional, cadenciada e sensual da (M)Other.

Essa teia complexa e metonímica de gramas teatrais sobrepostos tece uma imagem cênica positiva da feminilidade subalterna, que contrasta de forma aguda com o prévio retrato satírico e zombeteiro de Princesa Isabel, como fantoche da ordem neoimperialista. O fato de Marcelo Drummond (vestido como Ham-Let) ‘nascer’ do alçapão no final da cena enfatiza que o Teat(r)o Oficina dos anos 1990 em diante é ‘filho’ deste princípio materno abjeto e subalterno. Assim, o terreiro eletrônico é dedicado à (M)Other ctônica como fundadora lendária do Bexiga, e emblema contemporâneo da potência e resistência culturais.

A Estrela de Davi sobre a qual Libertas pisa no final da cena foi resgatada pelo Uzyna Uzona dos escombros de uma sinagoga local, demolida pelo Grupo Sílvio Santos durante a criação de Os Sertões. Assim, o Oficina traça uma ligação metafórica entre suas próprias atividades contraculturais e a façanha de Libertas como fundadora de um quilombo.

Deste modo, o Oficina representa-se cenicamente como herdeiro legítimo de Libertas, dando continuidade a seu modelo quilombola de Luta no coração do Bexiga. Assim como Narciso Ctônico, o Oficina funde-se com a (M)Other, e renasce como prolongação fecunda de sua potência subversiva e rítmica, transformando a comunidade ao redor, efetuando mudanças positivas.

5.3.2. A rainha do Minhoca – O Homem II

A próxima manifestação cênica da (M)Other a ser discutida aqui acontece durante o segundo ato de O Homem II. Após um encontro onírico entre Antônio Conselheiro (Zé Celso) e Euclides da Cunha (Marcelo Drummond) embalado por uma melodia árabe, Euclides sai da pista e um grande pano branco começa a descer do teto até o chão, onde se estende ao longo da pista. O coro canta a seguinte música:

CORO DAS DORES

Dói dói a dor
 É só ardor
 É só chorar
 Bem-aventurados os que sabem sofrer
 Sem reclamar

Dói dói a dor
 É só ardor
 É só chorar
 Bem-aventurados os que sabem sofrer
 Sem reclamar

Uma parte do enorme pano branco é carregada por Conselheiro e Nossa Senhora da Conceição (Ana Guiilhermina) até o centro do espaço cênico. Nossa Senhora ‘enxuga as lágrimas’ dos atores e dos membros do público sentados na pista, usando o tecido:

CORO DAS DORES

extrema dor, extrema-unção.
 O sofrimento duro é plena absolvição
 Maior vício,
 Homem depravado ou virtuoso, drama fictício.
 Todos os erros
 erremos
 todos os erros
 lembremos
 mas a escorralha da vida vendida caia,

A extremidade do pano cai até o chão:

CORO DAS DORES

gota a gota saia,
lágrimas vertidas.
água sal
transbordando sentidas.

A música muda, ficando mais sombria e sensual. Os atores e espectadores deitam embaixo do pano, enquanto os membros do coro cantam:

BRASILINA HETAIRA CANTORA E CORO

Lençol Sagrado
lençol do Pecado
lençol da lágrima enxugada
Lençol espermado
lençol aguado
Pecadores,
Bons Pecadores,
Grandes Pecadores,
despreendimento
dispa-nos das belas vestes morais,
longamente costuradas,
nos sertões patriarcais.

O pano é retirado com força. Nossa Senhora está nua no meio da pista, salvo uma coroa de louro e um véu branco na cabeça, segurando uma maçã vermelha. Ela fala:

MENINAS DE MENOR

A lubricidade de um devasso maculou-me,
sou uma incauta donzela.

Ela morde a maçã e entrega-a para Conselheiro, que também a morde. Ele começa a falar, andando pela pista até o lado extremo de mãos dadas com Nossa Senhora. Ela sobe para a plataforma sobre o jardim, onde posa ao lado da árvore, maçã na mão:

CONSELHEIRO

O Amor é livre,
e belo demais para ser julgado por nós,
pobres pecadores.
Seguiu o destino de todas;
passou por baixo da árvore do bem e do mal !
Você quer ficar com ele ?

Conselheiro aponta para um dos membros do público com seu bastão. Nossa Senhora (que é agora Eva no jardim de Éden) diz que não o quer. Ele escolhe outro rapaz. Ela responde:

EVA

Tira a roupa Adão

O jovem tira sua roupa e fica nu na pista. Ele sobe para a plataforma e morde a maçã oferecida por Eva. Eles sobem na árvore, do outro lado da janela, fora do espaço cênico. Todos os atores escolhem membros do público, que tiram a roupa, enquanto Conselheiro canta “*Adão*”. *Os espectadores nus também sobem até a plataforma em cima do jardim e são acolhidos por Eva*. Eles brincam lá durante um bom tempo, subindo na árvore. Há um ar de abandono. Eva volta à plataforma segurando um enorme poste de bambu como guerreira:

EVA
Eu sou a rainha do Minhão!

Ela coloca a mão na vagina e estende o braço em direção ao público:

EVA
Eu quero o Hetairismo¹⁰⁴ Infrene

O coro responde, cantando:

CORO
Eu quero o Hetairismo infrene
acene
tira o freio
que eu arreio
com ou sem o reio

A música fica cada vez mais rápida e frenética,

CORO
Você não me dá
o teu olhar de loucura,
e eu fico louca sem teu olhar de loucura,
Você não me olha
Com teu olhar de loucura
que fico louca, sem teu olhar de loucura.
O Apocalipse é isso é isso é isso aí!!!

A atriz Patrícia Aguiille, também nua, grita e deita-se no centro da pista, abrindo as pernas e os lábios vaginais com seus dedos, batendo seus joelhos juntos de forma rítmica, seus seios siliconados apontados para o teto. As câmeras focam nela, enquanto uma roda de atores e espectadores nus andam saltitantes ao redor dela, e Conselheiro entoa. O coro também começa a entoar, a intensidade do mantra aumentando como gemidos orgâsticos, enquanto

¹⁰⁴ Historicamente, as hetairas formavam o mais alto grau de prostitutas da Grécia Antiga. O conceito de hetairismo foi desenvolvido posteriormente pelo historiador Johan Jacob Bachofen (1815-1887), para descrever uma hipotética ordem primitiva sócio-religiosa, na qual as mulheres copulavam com os homens publicamente de forma desenfreada, motivadas puramente pela libido, sem entender a ligação entre o coito e a gravidez.

Patrícia retorce-se no chão, extasiada. Os membros do coro e do público na roda repentinamente pulam por cima dela, beijando e focinhando seu corpo como se estivessem comendo-a viva, enquanto ela grita.

O ritmo da música muda, tornando-se uma marcha carnavalesca rápida. Os atores/espectadores da roda levantam-se. Um técnico passa um microfone a Patrícia, e ela começa a falar no chão, suas pernas abertas, segurando o peso de seu tronco nos cotovelos, como uma mulher dando luz a uma criança:

HETAIRA TRANS SEXUAL

Nos conselhos diários,
Conselheira,

Conselheiro entrega-lhe seu bastão. Ele ajoelha-se entre suas pernas, e coloca sua boca no seu sexo, praticando cunilíngua. Ela grita com prazer. Ele senta de volta:

HETAIRA TRANS SEXUAL

não cogito da vida conjugal,
nem traço normas ao ingênuo casal.
Últimos dias do homem,
é malbaratá-los agitar preceitos vãos,
em capítulo próximo
cataclismos virão,
as uniões mais íntimas se apagarão,

Um casal de namorados é escolhido na plateia e levado até a pista. Eles começam a se beijar apaixonadamente no centro da pista, perto da Heitaira Transsexual e Conselheiro, enquanto a roda de atores e espectadores começa a dançar ao redor em círculos novamente. A marchinha carnavalesca continua. A Hetaira Transsexual fala no microfone:

HETAIRA TRANS SEXUAL

os lares serão dispersos,
martírios, gozos, submersos
confundidas virtudes e abominações.
Urge antecipá-los pelas provações,
O Homem está sendo refeito na anatomia.
no palco cama de outra orgia.

Conselheiro e a Hetaira Transsexual abraçam o casal, lascivamente. Riem e começam a cantar. Patrícia segura o bastão de Conselheiro no ar em cima da cabeça:

CORO GERAL

O Homem está sendo refeito na sua anatomia.
no pau cu cama
de outra outra outra orgia.

Patrícia coloca o bastão contra sua vagina, esfregando-o eroticamente.

Nessa cena, o Corpo Impróprio é levado até o extremo, e o narcísico-ctônico transborda para o báquico e o erótico. Quando Ana Guilhermina segura o poste de bambu fálico e diz “Eu sou a rainha do Minhoca”, é porque o Oficina se curvou diante do impulso materno-fálico. É a (M)Other que está manifesta nesta Eva abjeta e libertina; ela – a Mãe de toda a humanidade – que aparece antes de seu Adão, assim contradizendo a lenda bíblica falogocêntrica da costela.



Figura 27 - O Homem II: Eva (Foto - Marcos Camargo)

Assim estamos defrontados com uma imagem da mulher devassa – uma construção cêntrica habitualmente forçada na mulher subalterna (pós) colonial, como mencionado previamente – que é redimensionada pelo Uzyna Uzona: divinizada, celebrada, exaltada.

A Mãe Fálica pré-simbólica – a que nada falta e é, portanto, portadora do falo – aparece mais uma vez no palco, tanto como grafema encarnado (Eva), quanto através da nudez jubilosa dos atores e espectadores-participantes, cujo prazer quase infantil em romper com o tabu e tirar a roupa articula a cena, imbuindo-a com uma energia festiva e transgressora. O domínio cênico da (M)Other é acentuado pela atriz Patrícia Aguiille que, embora seja mulher biologicamente,

parece um transsexual devido à sua forma física cirurgicamente acentuada, encarnando dessa forma o princípio feminino primordial e androgino.

Quando a atriz cai no chão pela primeira vez e começa a se masturbar, as câmeras avultando sobre ela remetem constrangedoramente ao olhar misógino da pornografia. Porém, assim que os atores e os membros do público caem em cima dela e começam a beijá-la e a devorá-la, simbolicamente, estamos de volta ao reino da antropofagia e do Corpo Impróprio coletivo e cósmico. Essa leitura positiva é acentuada pela posição que ela assume no chão; apoiando-se nos cotovelos, pernas afastadas, na posição de parto, como uma Deusa Mãe antiga.

Quando Antônio Conselheiro (Zé Celso) entrega-lhe seu bastão durante essa cena, ele está efetivamente mostrando-lhe sua deferência, dotando-a com o falo; e ele literalmente ajoelha diante dela, quando se abaixa para praticar cunilíngua nela. Há um senso de perigo agora, como se qualquer coisa pudesse acontecer. Vejamos o que realmente ocorre em seguida:

Repentinamente, a música acaba. Eva está deitada aos pés de Conselheiro, havendo desmaiado no chão:

MENINA HETAIRA

Eu caí do cavalo,
um curandeiro!
Manuel Quadrado!

O ator que interpreta o curandeiro Manuel Quadrado (Félix Oliveira) coloca sua cabeça contra o peito de Eva e começa a imitar o som de um batimento cardíaco rápido junto com o coro. Eva está ajoelhada no chão, os braços estendidos horizontalmente, olhando para cima.

Em seguida, Quadrado coloca sua cabeça contra o estômago de Eva. Os batimentos cardíacos são repetidos, como se tivesse outra vida lá. Eva coloca uma videira contra sua vagina, puxando-a para cima, como se fosse um cordão umbilical, dizendo:

eu não menstruo há meses!?

Ela arranca sua coroa de louro e coloca-a contra seu estômago:

MANUEL QUADRADO

Você está grávida de uns cinco meses !

CORO

(Encantamento com o aparecimento da putinha santa, em adoração com as mãos dando raios de luz.)
Hetaira!

Os músicos tocam uma percussão. Os atores e membros do público nus começam a dançar com **fluxo livre**, enquanto as atrizes do coro cantam:

MANDRÁGORAS E CRIANÇAS

Conselheiro pede sempre,
sintam a dor de Maria,
sua sabia,
que seria mãe de um deus exterminado.
E os filhos do gozo
meninos meninas jesus
Aqui não são criados para cruz
nem levam escrito na testa:
filhos da puta, gente que não presta!
Meninos Meninas Febem
por ti
tocam aqui
os sinos de Belém.

O sino toca, a música desacelera. O coro canta:

MANDRÁGORAS E CRIANÇAS

Iniciados no amor
belo perigoso e arriscado.

A música muda novamente, ficando mais rápida:

MANDRÁGORAS E CRIANÇAS

Por amor ao amor é preciso cantar o amor
até a delícia da sua crueldade e dor.

Aqui somos legião.
Amor livre paixão
Conselheiro não chuta,
Mãe Bandido Pai Puta.

Immortalidade infantil do brasil
sai da gruta
uma criança deusa...
Chamada

Eva fica de quatro. Um ator adolescente (Ariclenes Barroso), sai de baixo dela. Eles ficam em pé. Ela coloca as mãos nos ombros do jovem, antes de levantá-las no ar. Ele fala:

CRIANÇA

Luta !

A conclusão comovente dessa cena conecta novamente com a brutalidade do estupro-comograma retratado em *O Homem I*. O Oficina faz um importante enunciado político aqui: ao enfatizar a carnalidade divina da humanidade, ao mostrar que somos todos Cristos Eróticos, sagrados na nossa materialidade abjeta, ao reivindicar a sensualidade inata do povo brasileiro e despojá-la dos pecados e tabus da ordem colonial falogocêntrica, com sua herança opressora

de culpa, estupro e ilegitimidade, o Uzyna Uzona une-se, incestuosamente, com a (M)Other abjeta e fálica, daí nascendo uma criança: a Luta!

Assim, o Trans-Homem pós-colonial, Narciso Ctônico, é a Luta encarnada; enfrentando e subvertendo a Lei e a linguagem simbólicas através de sua união rítmica com a (M)Other barrada como “filhos e filhas do gozo”. A mensagem do Oficina é clara: chega de “meninos meninas FEBEM”. Chega de “filhos da puta”. Em vez de ser escravo do ausente Nome-do-Pai (pós) colonial, o sujeito-em-processo ctônico há de ser seu próprio progenitor, re-engendrando-se como guerrilha artística em permanente Luta criativa.

5.3.3. Estranho fruto – A Luta I

A próxima cena sucede no final de ‘A Luta I’, após a derrota da terceira expedição militar a Canudos, e baseia-se na descrição da decapitação macabra dos soldados assassinados pelo exército republicano no livro original de Cunha (2002, p.371).

João Abade (Aury Porto) e os outros jagunços chegam à pista e subjugam os artilheiros, tomando suas armas e canhões:

JOÃO ABADE

Jagunçada
em cima à foiçada!

Os jagunços escondem-se entre os membros do público nas galerias inferiores, enquanto Coronel Tamarindo (Félix Oliveira) e o Corneteiro (Guilherme Calzavara) entram em cena. O Corneteiro toca sua corneta, enquanto Tamarindo corre no seu cavalo de pau metálico (uma representação cênica de um cavalo de batalha). Os artilheiros estão deitados na pista, cobertos de sangue, fatalmente feridos:

CORNETEIRO

(As notas das cornetas vibram inúteis... Cessam)
Não tem a quem chamar chefia...
Desapareceu a infantaria, artilharia, cavalaria...

CORONEL TAMARINDO

Inteiramente só,
sem uma única ordenança,
vou conter pessoalmente
essa vanguarda indecente.
Meu cavalo, a galope!

Pela estrada cospe...

Abade pula na pista e atira em Tamarindo. Ele cai até o chão e o Corneteiro ajoelha-se ao seu lado, pegando sua arma, andando aturdido em **Estado Remoto (contido e indireto)**. Tamarindo segura um figado sangrento contra seu abdome, que parece suas vísceras, e que suja sua camisa branca.

O Corneteiro toca sua corneta pela última vez, colocando sua arma contra a cabeça. Cabra (Camila Mota) aproxima-se-lhe em **Estado Móvel (livre e desacelerado)**, e coloca sua espingarda na boca da corneta, atirando-lhe na boca. Ele cai morto.

Vagarosamente, os sertanejos voltam à pista, a maioria movimentando-se em variações de **Estado Alerta (desacelerado e indireto)**, avaliando o prejuízo. Tamarindo estatelado no chão. A Terra (Luciana Domshke) e Cabra cobrem o corpo de César (Ricardo Bittencourt) com a bandeira brasileira e carregam-no até o centro da pista. Cariri (Fioravante Almeida) aproxima-se do canhão e começa a ler algo escrito nele:

CARIRI

Essen...

A artilharia abandonada pelos militares é levada embora pelos jagunços. Os homens, incluindo o moribundo Tamarindo, são despidos pelas Mandrágoras. Uma imagem projetada catalogando o número de fatalidades provocadas pela expedição fracassada é disseminada pelo espaço. Tudo isso ocorre em silêncio.

A roupa dos homens é colocada no andaime das galerias. Seus corpos nus estão colocados em uma fileira ao longo da pista, lado ao lado. Tamarindo, usando apenas uma camisa manchada de sangue, é carregado até o barril de pólvora de César no centro do espaço por uma das Mandrágoras (Mariana de Moraes), que o beija apaixonadamente. Ele é sentado no '*trono*' (*o barril*).

Outra Mandragora (Sylvia Prado) amola uma faca sinistramente no chão. Pajéu (Pedro Epifânio) coloca Tamarindo numa chave de braço. O coronel está sentado diante de uma longa fileira de cadáveres. As Mandrágoras tiram facões e começam a afiá-los no chão do teatro. Um som metálico estridente ressoa pelo espaço.

As atrizes posicionam-se ao lado dos mortos. Levantam seus facões verticalmente no ar, todas ao mesmo tempo, com a mão direita; com a mão esquerda, agarram a cabeça dos soldados mortos, e apoiam-na na coxa; *‘cortam’ o pescoço dos homens, e em seguida deitam suas cabeças de volta no chão.*

Tamarindo é banhado com sangue pela Mandrágora (Mariana de Moraes). Os jagunços ficam atrás de Tamarindo, assistindo a tudo. Em seguida, a Mandrágora verte o sangue da gamela nas suas mãos no pescoço de cada um dos soldados mortos, deitados no chão, formando uma corrente de sangue ao longo da pista.

A atriz/cantora Adriana Capparelli, vestida como Mandrágora, sobe para o fosso dos músicos e começa a tocar na guitarra, cantando a seguinte letra no microfone,

ESTRANHO FRUTO

Nos		arbustos		marginais
onde		ninguém		alcança
calças		e		dólmãs
multicores		de		festança,
restos		de		fardas,
selins,	cinturões,		capotes,	mantas,
quepes	de		listras	rubras,
cantis	e		mochilas	tantas
Caatinga		nua,		mirrada
aparece		de		repente
de	estranhos		frutos	carregada
desabrocha,	florescente.			

A gamela de barro vazia que continha o sangue é levada até a fonte e lavada. As mulheres reúnem-se lá. Acendem-se velas. As mulheres aproximam-se do cadáver de César, formando uma roda ao redor dele. Elas ajoelham-se e colocam as mãos debaixo da bandeira do Brasil. Arrancam suas entradas enormes e grotescas, que parecem raízes ou rizomas sangrentas, e carregam-nas em direção a Tamarindo, enrolando-as pelo pescoço:

ESTRANHO FRUTO

Colorida				extravagantemente
no	vermelho	forte	das	divisas,
no	azul	desmaiado	dos	dólmãs
nos	brilhos	dos	das	vivas
Aroma		fresco	e	doce
da		carnaúba		copada
invadido		pelo	cheiro	repentino
da carne queimada.				

A Mandrágora que verteu o sangue aproxima-se novamente de Tamarindo. Ajoelha-se diante dele e o beija apaixonadamente. Ela é arrastada por Pajéu e Tamarindo é carregado pelos jagunços até a bandeira no centro da pista. Deixam ele cair, e ele olha para cima, lentamente. Ele ajoelha na bandeira e é agarrado novamente pelos homens, que o seguram pelos braços e pernas, de bruços. Ele choraminga.

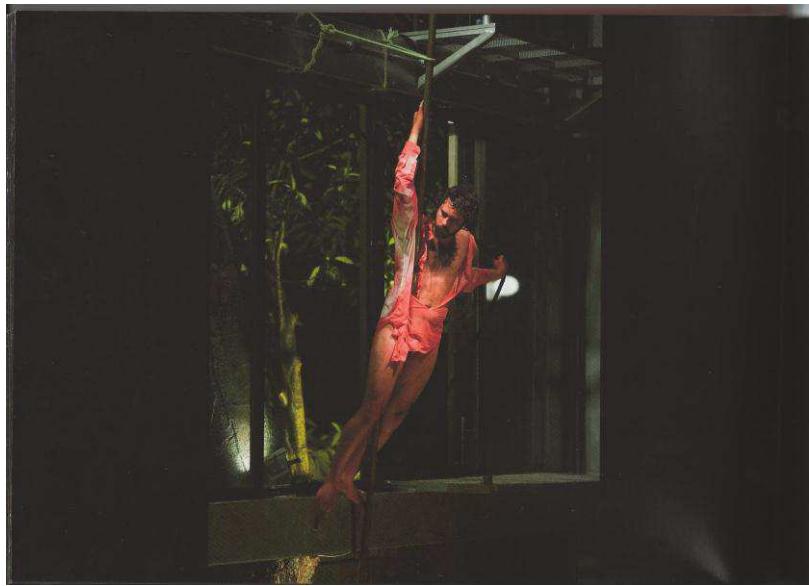


Figura 28 - A Luta I: Coronel Tamarindo (Foto - Marcos Camargo)
grita.

As mulheres surgem da entrada/saída principal, andando lentamente, a maioria apresenando **Estado Móvel (contido e desacelerado)**, segurando dois postes longos. O primeiro poste é enfiado debaixo de Tamarindo, como se ele estivesse sendo penetrado analmente. Ele

Os homens carregam-no até o jardim, enquanto ele berra. Ele é puxado para cima usando uma roldana. A Mandrágora (Mariana de Moraes) o consola da plataforma sobre o jardim, enquanto ele é ‘crucificado’. Adriana canta a seguinte letra:

MANDRÁGORA ESTRANHO FRUTO

A	uma	banda	avulta,
num	galho	seco	empalado,
protagonista		do	drama,
estranho	fruto		dependurado,
o	velho		comandante
dançando,	indo		vindo
com	brisa	e	nordeste
o	coronel	do	Tamarindo.
Aqui	está	uma	fruta
para	os	urubus	bicarem
para	a	chuva	lavar
para	os	ventos	secarem
Aqui	estão	estranhos	frutos

neles o sol se deita
 para as árvores derrubarem
 azeda e estranha colheita
 APODREÇA

Em prantos, a Mandrágora beija Tamarindo, e depois despede-se dele, saindo da plataforma. *A atriz Patrícia Aguiille anda até o jardim com a ‘cabeça’ e o ‘cadáver’ de César (seu corpo foi trocado em algum momento da cena por um boneco). Tamarindo fala da ‘cruz’. Há uma imagem projetada de um desenho de homens enforcados feito em carvão. O piano toca:*

FANTASMA DE TAMARINDO

Lúgubre espantalho, manequim,
 meu cadáver desaprumado, no começo do fim...
 braços e pernas pendidos,
 ao vento oscilando gritos dos esquecidos
 no galho flexível da asa do anjo, angico vergado,
 apareço nos ermos um endemoniado...
 Eu o Espectro do velho comandante permaneço balançando longo tempo, não
 esqueço
 no Angico, no caminho de Canudos ao Rosário, vário,
 eterno luto
 estranho fruto

A cena final de ‘A Luta I’ representa a vitória da (M)Other fálica sobre a ordem patriarcal – nem que seja momentânea, uma vez que já se sabe o desfecho sangrento dos jagunços de Canudos, que assombra o espetáculo inteiro.

Sua voz ressoa pela cena através da interpretação musical arrebatadora de Adriana Capparelli, que canta uma música que homenageia a clássica “Strange Fruit”, imortalizada por Billy Holliday¹⁰⁵. Enquanto a música original era uma ode aos homens negros linchados e mortos no Sul dos Estados Unidos, a versão do Oficina reflete os ciclos contínuos da violência neocolonial que produziram uma vítima surpreendente desta vez: os próprios emissários da ordem patriarcal hegemônica, enviados para esmagar Conselheiro e seu séquito.

As Mandrágoras com suas espadas são encarnações cênicas do princípio feminino fálico; todo-poderosas e impiedosas. O sangue derramado da gamela de barro sobre os soldados

¹⁰⁵ Vide Glossário B.

mortos conota tanto o fim sangrento dos soldados, como o sangue menstrual da mulher; é a força procriadora e abortiva da (M)Other como geradora da vida e presságio da morte.

Essa leitura é acentuada pelas entradas/raízes arrancadas do cadáver de ‘César’ pelas mulheres, o que realça sua morte e renascimento como ‘Estranho Fruto’, como extensão do mundo natural. Todos esses grafemas teatrais apontam para o impulso narcísico-ctônico que sustenta a cena como um todo, e para o aspecto essencialmente regenerativo da morte ritualística dos soldados como Homens – emissários semióticos do falogocentrismo – e renascimento cênico como Trans-Homens – grafemas ctônicos permeados pelos símbolos e cadeias significantes de ritos antigos de fertilidade, ligando o homem de volta ao solo.

A empalação cênica de Tamarindo representa o ‘estupro’ do patriarcado, uma reviravolta cênica transiente. Sua ‘crucifixão’ no poste fálico, no Eixo Mundial, conota ritos xamânicos de morte e renascimento. Assim como Cristo, Dioniso e Narciso, ele também atinge um conhecimento da (M)Other - a sabedoria encarnada que transcende a significação – através da humilhação e do sacrifício.

Ele também morre e renasce como ‘Estranho Fruto’, fundindo-se com a (M)Other Terra, através da aniquilação de sua subjetividade simbolicamente delineada e de seu renascimento como Trans-Homem, como “corpo sem órgãos, que saúda o Cosmos multidão”, como o coro grita em seguida, no final do espetáculo, quando os jagunços sobem das profundezas tectônicas do espaço teatral, irrompendo das trincheiras como brotos vegetais.

Consequentemente, para renascer como Trans-Homem, como Narciso Ctônico, há de cumprir o ato máximo: sacrificar sua subjetividade castrada no altar da (M)Other e deixar que seja penetrado por seu ritmo encarnado, como eco pulsional das forças ctônicas de vida e destruição.

A Trans-Humanidade é, portanto, uma perda do self em fusão imoladora com a (M)Other, como rastro do vazio permeando e transcendendo, essencialmente emoldurando, a materialidade da significação. Explorarei esta noção mais ainda, analisando as maneiras pelas quais o Uzyna Uzona representa o Trans-Homem, o jagunço eterno, Narciso Ctônico.

5.4. O aviso de Tirésias: Narciso Ctônico e a Trans-Humanidade do jagunço contemporâneo

Assim, chego enfim ao Narciso Ctônico, ao Trans-Homem, como representante cênico do jagunço eterno, do militante ideológico, do artista como encarnação da instância poética de fusão com a (M)Other.

O aviso de Tirésias com relação ao autoconhecimento aponta para o conhecimento ctônico vislumbrado por Narciso. É impossível continuar como sujeito castrado da Lei e da linguagem depois do renascimento ritual da Luta artística, após haver-se unido com a (M)Other, saturando sua linguagem com seu semiótico subversivo. Como a trajetória do Teat(r)o Oficina mostra, o caminho ctônico leva à destruição, à dissolução e à perda; mas, com coragem, também leva ao renascimento criativo, a um estado de transformação e metamorfose contínua.

É essa problemática, essa difícil e questionável subjetividade-em-processo que fica no centro das atenções no decorrer de *Os Sertões*. O espetáculo é um manifesto político, uma encarnação ritualística de uma inserção ética radicalmente diferenciada dentro da ordem simbólica, como esporo criativo de um mais amplo corpo impróprio de artistas, ativistas, militantes e poetas, eternos sonhadores como Narciso, que também anseiam em transformar seus desejos, seu Eu Ideal, em uma extensão do real.

É essa visão utópica que articula a maneira pela qual o Teat(r)o Oficina inscreve Canudos textualmente como caminho tântrico, e o jagunço subalterno como representante eternamente contemporâneo de Trans-Humanidade. Examinarei a articulação cênica dessa subjetividade ctônica com mais profundidade ao retornar a *Os Sertões*.

5.4.1. A estrela de Davi – A Terra

O seguinte exemplo cênico ocorre no final de *A Terra*, diretamente após a articulação da destruição contemporânea do Bexiga pelo Grupo Sílvio Santos descrita no Item 4.2.1.1.

A luz diminui. Há um rufar de tambor dramático. *As palavras “Como se extingue o deserto”* são disseminadas pelo espaço. Lina Bo Bardi (Sylvia Prado) entra na pista vestindo uma camisa e calça pretas, e usando uma longa peruka preta. Ela fala o seguinte texto, andando até o lado extremo da pista com uma preferência por **Estado Móvel (contido e desacelerado)**, dirigindo-se ao público:

LINA BO BARDI, ARQUITERRA

Esses muros projetei desabarreirar
 Fazer soprar os ventos
 Por mais que a dor dos elementos
 Da cidade murada quase destruída
 Esburacaram tudo começando por teus becos sem saída
 Vejam o que fizeram – uma porcaria!

Ela chega no lado extremo da pista e apanha uma Estrela de Davi torcida e colada na parede, que ela joga aos pés de um membro do público, e em seguida volta pela pista em **Estado Móvel (contido e acelerado)**:

LINA BO BARDI, ARQUITERRA

Restos da sinagoga!
 Entupindo nossa via!
 Mais muros que se foram e se irão
 Berlim! México! Israel!
 Favelas com portão!
 Jorrar esse vale, fertilizando o deserto urbano

Os músicos começam a tocar uma percussão oriental sensual. O portão da entrada/saída principal abre-se e uma atriz nua (Camila Mota) entra, coroada com louro, segurando uma garrafa de vinho na mão. Diante dela, há dois atores nus (Freddy Allan e Francisco Rodrigues), carregando um balde atado a um poste metálico. Falam o seguinte texto:

LÍQUENS (entram três líquens com um oued de estanho e absinto)
 Como na Tunísia...
 Nos oueds verde-absinto
 Branqueando à beira dos desertos do Saara

Os Líquens derramam o absinto no chão do balde. A Corifeia verte o vinho em cima e o líquido espuma. Os três atores saem pelo portão em **Estado Alerta (acelerado e direto)**. O foco volta para Lina, que diz:

LINA BO BARDI, ARQUITERRA

Obras monumentais como os espaçados açudes de Quixadá, Cocorobó,
 o próprio Bela Vista Festival Centre

Ela acena para uma imagem disseminada pelo espaço do projeto do Grupo Sílvio Santos para seu Shopping Cultural:

LINA BO BARDI, ARQUITERRA

têm o valor inapreciável
 de atenuar a última das consequências da seca
 — a sede, a fome, o desemprego...
 mas o que há a combater e a debelar
 nos nossos sertões rurais, urbanos, Terra,
 é a fecunda aridez da especulação.

Evolução regressiva
Projetei palmeiras empenhadas

Imagens do projeto de Lina para o Teat(r)o Oficina e das intervenções culturais ao redor dissemiram-se pelo espaço:

LINA BO BARDI, ARQUITERRA
Teatro de Estádio – outra topografia!
Uma universidade como dos anos sessenta na Bahia
Um chacra, teu útero coroando
Oasis de nossas paixões religando

Lina aproxima-se de A Terra (Luciana Domshke), que está agachada no chão, seus braços estendidos na frente do seu corpo, olhando para baixo:

LINA BO BARDI, ARQUITERRA
Um mar interiore,
uniformemente distribuidos formando
estádios cacimbas de teatro,
dilatada superfície de absorção, molhação e transbordamento.
Canudos (comemoração de futebol com o coro) Canudos, Canudos.
Uma floração de águas cultivando a vida do teu solo machucado.

Uma imagem de um campo de futebol é projetada pelo espaço, acompanhada por uma gravação de torcedores de futebol gritando “Brasil” num estádio. O coro repete “Canudos”, como se estivesse torcendo por um time.

Assim, o Espaçamento Policárpico do monólogo de Lina condensa a visão utópica do Teat(r)o Oficina para a transformação do Bexiga, incluindo a criação de um Teatro Estádio e uma Multiversidade Cultural, com Canudos e outros movimentos contra-hegemônicos do mundo afora, dando proporções universais ao projeto do Uzyna Uzona.

A frustração dos planos de expansão arquitetônica da companhia é equiparada à divisão política de Berlim e Israel, enquanto o projeto do Grupo Sílvio Santos para um Shopping Cultural é referenciado junto com o Açude do Cocorobó, projeto patrocinado pelo governo que inundou o velho Canudos, rasurando os escombros do quilombo de Conselheiro¹⁰⁶.

A transmissão das imagens do projeto de Lina Bo Bardi para a renovação urbana do Bexiga cria esporos visuais, Reflexões Geófitas da visão sócio-artística utópica do Oficina, avançando para a realização do projeto. Essa “outra topografia”, essa fertilização da Terra ao redor, está

¹⁰⁶ Em 1940, após a visita de Getúlio Vargas à região, decidiu-se construir um açude nos escombros do Velho Canudos. Em 1969, as ruínas da cidade dos Conselheiristas foram inundadas após a construção da barragem e formação do Açude do Cocorobó no mesmo local.

ligada, fundamentalmente, a Canudos através do texto de Lina, e revela um anseio ctônico para o renascimento e a regeneração através da criação subversiva.

Consequentemente, longe de ser um anelo redutivamente narcisista para algum tipo de transcendência artística abstrata e elitista, o desejo do Trans-Homem, do Narciso Ctônico, é efetuar mudanças sociais radicais, através de uma arte guerrilheira que está fundamentalmente ligada à Terra, ao solo e às raízes do povo brasileiro. Vamos retornar à descrição da ação cênica.

Lentamente, A Terra levanta-se e fala o seguinte texto:

A TERRA

Um martírio imposto a mim por você
Portal revelou mais que nunca neste verão
A catastrophe, a destruição
do equilíbrio, da harmonia do meu clima geral
Haverá vingança!
A minha fúria diante dessa vossa ignorante tortura
Só poderia ser contida
Com a vossa imediata transmutação
Na força da rapidez da paixão

Ela gira num círculo e cai até o chão com **peso passivo**. O portão da entrada/saída principal abre-se e Antônio Conselheiro (Zé Celso) entra da rua, vestindo uma túnica azul e carregando uma outra Estrela de Davi da sinagoga demolida nas mãos, por cima da cabeça, seguido pelos atores nus da prévia cena (Camila Mota, Freddy Allan e Francisco Rodrigues), usando coroas de louro na cabeça, seus corpos cobertos em tinta verde molhada. Antônio Conselheiro fala o seguinte texto:

ANTONIO CONSELHEIRO

Eu trago esta Estrela de Daví
Dos escombros da primeira sinagoga de São Paulo
Destruída pelo grupo SS
E utilizada atualmente para nos entulhar, emparedar
Esse beco aparentemente sem saída
Mas, como o destino de Daví é derrotar Golias... OK

Conselheiro coloca a Estrela de Davi ao redor do pescoço. Do outro lado do espaço cênico, A Terra deita no chão, enquanto o resto do elenco forma duas filas ao longo da pista. Sir Stripador (Félix Oliveira), a encarnação cênica do Grupo Sílvio Santos, enfrenta Antônio Conselheiro, arrodeado por uma mistura de espectadores e dos membros do coro eurocêntrico.

Conselheiro estende seus braços no **Plano Horizontal** em frente do seu corpo, as palmas das mãos para frente, viradas para cima. Os outros atores e o público ecoam o gesto. Conselheiro fala o texto abaixo:

ANTONIO CONSELHEIRO

Suas mãos, nossas mãos. Nossa força de multidão.

Ele coloca as mãos no corpo de um dos atores nus, cobrindo a palma das mãos com tinta verde. Os atores e espectadores na pista seguem seu exemplo. Em seguida, andam em direção à parede no lado extremo da pista, em grande parte apresentando **Estado Remoto (contido e direto)**. Há um mar de mãos verdes estendidas no ar.

Sir Stripador e os membros do coro eurocêntrico estão no centro da pista, braços estendidos, tentando barrar a passagem de Conselheiro e da multidão, impedindo que cheguem até a parede. Os dois grupos enfrentam-se, separados pelo corpo imóvel de A Terra, que está deitada no chão. Conselheiro fala:

ANTONIO CONSELHEIRO

Segura malandro! Fora logo com essa parede! Larouê Exú!

Sir Stripador e os membros do coro eurocêntrico correm até a parede em **Estado Alerta (acelerado e indireto)**. Um toque de Exú inicia-se na percussão. Os atores seguindo Conselheiro começam a dançar como se estivessem em um xirê de Candomblé (passos fluidos, os braços estendidos no **Plano Vertical**). Movimentam-se com **fluxo contido e espaço direto** em direção à parede, seguindo um **Percorso Central com Tensão Central**).

Os membros do coro eurocêntrico e capitalista formam uma linha contra a parede, segurando os entulhos nas mãos, protegendo-se da multidão. Eles andam para frente, e ficam no centro da pista, mais ou menos a um metro de distância da multidão. Conselheiro gira e acena para seu séquito, pedindo-lhe que fique imóvel. Ele começa a cantar:

ANTONIO CONSELHEIRO

Força do mutirão

A Terra estende os braços no chão, sacudindo-se e sorrindo, saudando as pessoas enquanto passam por ela. Conselheiro e os dois atores negros ao seu lado (Pedro Epifânia e Célia Nascimento) empurram os capitalistas para trás, sujando seus entulhos com tinta verde. Os capitalistas afastam-se, e a multidão finalmente chega até a parede, lambuzando-a com impressões digitais verdes.

Atrás da multidão, o ator Zé de Paiva carrega um jovem ator (Edílio dos Santos) nas costas. *O jovem segura uma placa impressa com as palavras “Rua Canudos”. A Estrela de Davi é colada na parede, e a placa colocada em cima dela.*

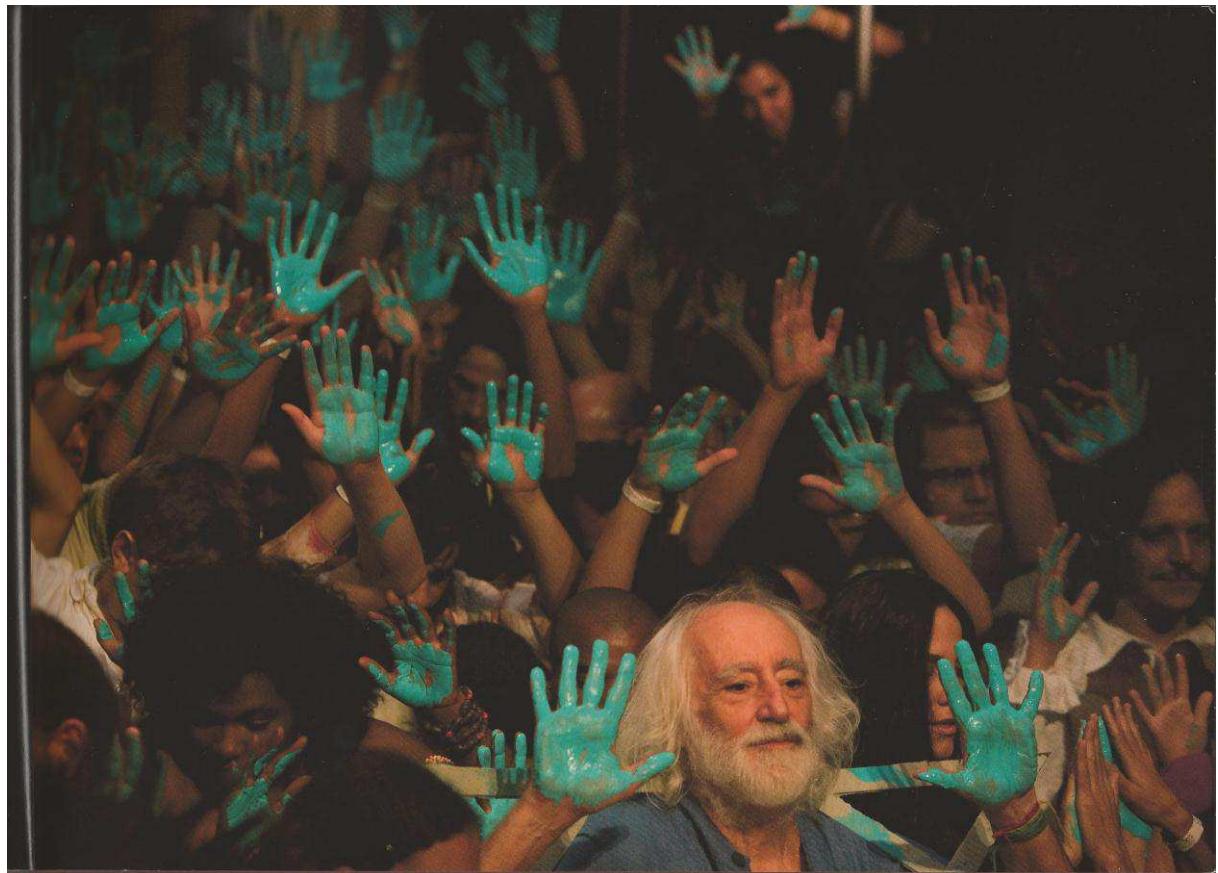


Figura 29 - A Terra - O Mar de Mão Verdes (Foto - Marcos Camargo)

A recorrência cênica ao Corpo Impróprio – o mar de mãos verdes, transformadas pela fusão momentânea e tático com os corpos nus e pintados dos três atores no portão – cria uma imagem visual poderosa, enquanto o sonho do Teat(r)o Oficina de um Bexiga mais verde, de uma Floresta Cultural no coração de São Paulo, ecoa pelo espaço performático, transformando os atores e os membros do público em esporos cênicos do sonho ctônico de regeneração urbana do Uzyna Uzona.

A força desse desejo – de conectar o Oficina à rua – é reforçada pela convocação cênica do Orixá Exú – a divindade da procriação e do sucesso material, que está intimamente ligado à encruzilhada. Ao recorrer mais uma vez ao poder sagrado do semiótico subalterno da (M)Other barrada, o Corpo Impróprio do Trans-Homem, de Narciso Ctônico, do eterno jagunço como militante criativo, alcança sua meta; a parede divisória, que separa o Oficina de seu sonho de um Teatro Estúdio e Floresta Cultural, é lambuzada com a tinta verde da

esperança, e a Estrela de Davi caída é reabrigada no terreiro eletrônico do Oficina, ao lado da placa que condensa o Uzyna Uzona – e a luta de preservar o Bexiga – com Canudos e os sertanejos. De volta ao espetáculo:

A percussão acelera. Conselheiro anda pela pista junto com os outros atores/espectadores, a maioria em **Estado Alerta (acelerado e direto)**. Lina Bo Bardi posiciona-se aos pés de A Terra, olhando para ela. Conselheiro deita-se aos seus pés. O coro capitalista já se deitou ao longo da pista, formando uma grande fila até a entrada/saída principal.

O resto do elenco deita-se aos pés de Conselheiro, formando uma fila que termina na parede. A pista é coberta agora por uma longa fileira de atores deitados, que começam a tremer como se estivessem incorporados. Conselheiro berra incoerentemente. A percussão para. Lina Bo Bardi fala o seguinte texto:

LINA

O nosso humano martírio aqui
é reflexo de tortura maior,
mais ampla,
abrangendo a economia geral da Vida.
Nasce do martírio secular da terra...
Mas o tempo linear é uma invenção do ocidente
O tempo não é linear,
é um maravilhoso emaranhando onde, a qualquer instante podem ser escolhidos
pontos, e inventadas soluções
sem começo nem fim...

*As palavras ‘Martírio Secular da Terra’ são projetadas pelas telas ao redor do espaço cênico – a primeira letra de cada palavra é realçada em vermelho, soletrando o MST (Movimento dos Sem Terra). A música melódica tocada no piano durante a cena de Iemanjá volta novamente. Os atores levantam-se, e começam a girar no mesmo local para a direita, seus braços estendidos, movimentando-se em **Estado Onírico (leve e contido)**, cantando a seguinte letra:*

CORO

Em luta surda,
mas emocionante,
para quem consegue perceber,
através de séculos sem conto,
entorpecida sempre
pelos agentes adversos,
mas tenaz, incoercível,
num evolver seguro,
a Terra organismo vivo,
transmuda-se de dentro para fora
Intuscepção,
indiferente aos elementos que lhe tumultuam à face.

As luzes diminuem e acentuam-se em um ciclo, como a passagem do tempo. Conselheiro grita “*Ela gira!*” e o coro responde “*Gira!*” Uma imagem projetada do prédio do Teat(r)o Oficina é disseminada pelo espaço cênico. O take amplia-se, para uma visão panorâmica do Bexiga e após, do Centro de São Paulo. O enfoque do take amplia-se ainda mais, abrangendo o Brasil, a Terra e, finalmente, o Universo além.

A fila de atores deitados na pista forma um enorme cordão umbilical ligando o homem de volta à Terra, e Narciso de volta às suas raízes ctônicas. A gira coletiva final – uma manifestação cênica de corporeidade Imprópria – é condensada com a Reflexão Geófita da imagem em movimento que liga o Oficina ao Bexiga, a São Paulo, ao Brasil, à Terra e ao Cosmo.

Assim, mostra-se a ligação intrínseca entre o homem, a Terra, os elementos e o universo, através de uma representação cosmicamente ctônica da subjetividade que foge da alienação e castração, assombrando o enquadramento hegemônico psicanalítico do Sujeito (da Europa) como Narciso/Édipo. O sujeito-em-processo narcísico-ctônico revela-se penetrado, impregnado pelo gozo da comunhão tácita com a (M)Other e com o solo brasileiro. Ele é conectado e não separado; amparado e não abandonado; fundido e não alienado por sua conexão intrínseca ao rastro do princípio feminino fecundo e todo difuso.

5.4.2. Semeando o futuro – O Homem II

O segundo exemplo de uma manifestação cênica de Narciso Ctônico sucede no final de O Homem II, após uma tentativa abortada pelos emissários da igreja católica que a persuadem Conselheiro e seus seguidores a obedecer as autoridades locais.

Depois de amaldiçoar o povo de Canudos, os emissários da Igreja (Ricardo Bittencourt, Fernando Coimbra e Félix Oliveira) saem de cena. Agrupadas no centro da pista, as Mandrágoras cantam:

MANDRÁGORAS GRÁVIDAS COM CORIFÉIA LINA
 O Tempo vai revelar,
 outro construtivismo.
 Por mais que se queira massacrar
 Estará sempre, eternamente vivo
 somos todas
 são vocês
 Muito mais do que o que chamam Homem
 E sua civilização de maldição.
 Somos Mais... somos mais...

Os jagunços também começam a cantar quando os emissários chegam ao topo da escada metálica, colocada perto da entrada/saída principal. Os padres viram e fazem o sinal da cruz em câmera lenta (**tempo desacelerado e fluxo contido**). Os jagunços juntam-se às Mandrágoras, enquanto Beatinho (Fransérgio Araújo) e Conselheiro (Zé Celso) ficam em frente, cantando vigorosamente:

CORO

Historia de amor
desamor
cornos coroados
apaixonados.
desejo bate forte
à porta do que o que chamam Deus
que é Criação.
Luta transborda do que o que chamam amor
que é paixão.

O elenco anda até o lado extremo da pista; há uma preferência por **Estado Móvel (livre e desacelarado)**. Cantam:

CORO

Vêm Luta
1a 2a 3a 4a Expedição

Em seguida, pula no ar, levando as mãos até a cabeça em **Estado Alerta (acelerado e direto)**, enquanto canta:

CORO

sai sai sai sai maldição.

Continua a cantar, olhando para a entrada/saída principal, enfrentando os padres:

CORO

Tente sempre um próximo assalto,
Pode vir
Reiniciamos marcha
talvez longa, ou num salto.
Não haverá rendição
Diante da vergonha muito humana
Da maldição.
amaldiçoadores da vida
Levem o fim do Homem
Com fim da vossa Idéia única
de homem
Nasce felicidade guerreira
Xama, aqui, xama lá,
qualquer hora
qualquer lugar
Adeus Homem

Conselheiro fala:

CONSELHEIRO

Não seremos jamais amaldiçoadores
Felicidade Guerreira
Batam xamem
Tambores

O maracatu vagaroso e rítmico aumenta em volume e intensidade. Os atores começam a girar em círculos, aproximando-se da entrada principal. A música corta de forma abrupta.

Conselheiro fala:

CONSELHEIRO

Adeus Homem
o que sobrou

CORO TODO

Vai à Luta!

Após os longos trechos de diálogo da cena anterior, o canto polifônico das Mandrágoras descrito acima oferece um descanso melódico ao público, e também representa em cena a voz da (M)Other abjeta, o eco sonoro nas margens da fala, o rastro material rejeitado e barrado pela ordem falogocêntrica, representada pelos frades.

A letra da música resume a postura filosófica do espetáculo: o sujeito é mais do que o Homem, mais do que o sujeito castrado do logos. O Trans-Homem deseja amalgamar-se novamente com o Pré-Homem em uma união tácita que ultrapassa os confins do simbólico. Ao imbuir a escritura (cênica) com o rastro do gozo incestuoso e ctônico do semiótico, o Trans-Homem, Narciso Ctônico, reengendra-se através da poesia, recriando seu passado, presente e futuro. Não há verdades fixas. Tudo é vazio. Tudo é jogo. Tudo é diferença. A arte torna-se manifesto filosófico, uma ferramenta para articular a própria vida.

Voltarei ao espetáculo agora, para descrever um gesto transgressor e ritualístico de provocação política que sucede no final da apresentação de *O Homem II* gravado pelo Oficina em DVD, que ilustra plenamente a maneira pela qual Narciso Ctônico articula a performatividade subversiva da companhia:

Apagam-se as luzes. As palavras “Vai à Luta” estão projetadas pelo espaço. Um pergaminho enorme e amarelo é colocado no centro da pista. Lina Bo Bardi (Sylvia Prado) aparece, dizendo:

LINA

Vem Oficina de Florestas

Teatro De Estádio
 Cidade em festas
 450 Anos
 Façamos!
 Manifesta!
 Festival Esta Feita a Inauguração desse Estadio irmão .
 A Luta aqui continua!
 Até a proxima estação .
 São Pâ,Vale DO Rhur
 Nossa presente
 Sempre Hoje Amanhã

O ‘pergaminho’ é aberto – é um banner grande verde e amarelo com as palavras “TEATRO DE ESTÁDIO – OFICINA DE FLORESTAS – UNIVERSIDADE DE CULTURAS BRASILEIRAS ORGYÁSTICAS” escritas por cima em branco. O alçapão abre-se no centro da pista. A Terra (Luciana Domshke) aparece segurando dois sacos cor-de-rosa cheios de ‘sementes’ (feijão). Os outros membros do coro aproximam-se, pegando as sementes e passando-as ao público.

O banner é carregado fora do espaço até a rua, enquanto os músicos tocam um maracatu potente e todos os atores e espectadores congregam no estacionamento do Grupo Sílvio Santos (o local onde o Oficina espera construir seu Teatro Estádio). As ‘sementes’ estão jogadas no chão. As pessoas dançam. Zé Celso deita-se no chão. Dentro do espaço, membros do público são ajudados a subir na árvore que cresce do jardim para assistir ao que se passa fora. Fogos de artifício são acesos. Há muita folia e alegria.

Assim, mais uma vez, a visão utópica do Oficina transborda do espaço teatral, fertilizando a comunidade ao redor. O anseio narcísico-ctônico da companhia para multiplicar-se de forma geófita parece resoluto. Longe de serem sujeitos

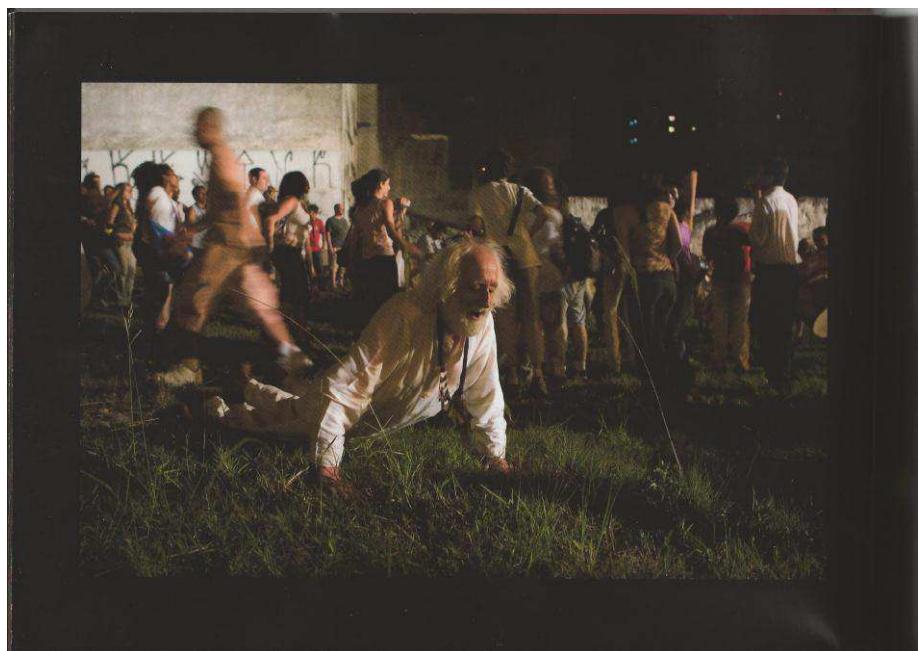


Figura 30 - O Homem II: Semeando o Futuro (Foto - Marcos Camargo)

alienados e obedientes, os membros do Oficina, liderados por Zé Celso, aprenderam a importância da Luta, da insurreição. O Trans-Homem transgride; Narciso Ctônico persistentemente sobrevive, germinando-se, espalhando-se secretamente, brotando e infiltrando seus arredores, em comunhão com a (M)Other, com seus ritmos ocultos, com o solo, com a Terra.

O teat(r)o não é mais uma fantasia dramática burguesa, prendendo os atores e espectadores em um abraço binário institucionalizado, fora das preocupações do mundo real; o tea(r)o é um esporo infeccioso, uma tomada de armas, uma preparação para o campo de batalha da vida.

O Uzyna Uzona transforma o teat(r)o do século vinte-e-um em uma fusão híbrida de manifestação política, manifesto cultural e tratado filosófico. A companhia mostra que o fazer teat(r)al é um sacrifício ctônico e um renascimento como sujeito-em-processo criativo, em vez de sujeito-efeito castrado do texto falogocêntrico hegemonic e eurocêntrico.

É uma insurreição, uma ressurreição e uma ressucitação cultural encarnada. É uma arte morta que, como Narciso, volta espetacularmente à vida fértil, dada uma nova relevância radical pelas experiências estéticas pioneiras e pelo discurso sócio-politicamente astuto do Oficina.

5.4.3. Enterro de João Grande – A Luta I

A última cena que analisarei ocorre no final do primeiro ato de A Luta I, após a derrota da segunda expedição militar. Os canudenses recolhem seus mortos, e preparam um enterro ritualístico para o jagunço João Grande (Zé de Paiva).

Os soldados fogem pelo portão da entrada/saída principal com seus canhões, a maioria em **Estado Alerta (acelerado e indireto)**, enquanto imagens de um terremoto estão disseminadas pelo espaço. As atrizes Camila Mota e Karina Buhr entram em cena, andando lentamente em **Estado Remoto (contido e direto)**, cantando a letra a seguir, Karina cantando uma oitava acima da voz de Camila:

CORO PUCHADO POR CORIFÉIA DIABA

Nos abismos profundos
nas grotas
fins de mundos
colhendo
vossos corpos

Ah! nossos mortos,
vamos andando.
Vossa esquerda mão
em nossos ombros pousando,

vamos andando.

Al Aqsa, palestinos,
judeus,
Esses mortos
também são seus

Os jovens atores do Projeto Bexigão carregam o corpo de João Grande nos seus ombros, da galeria superior até a pista em **Estado Remoto (contido e direto)**. Eles começam a cantar a música acima no último verso. De longe, outros sertanejos entoam junto com a música.

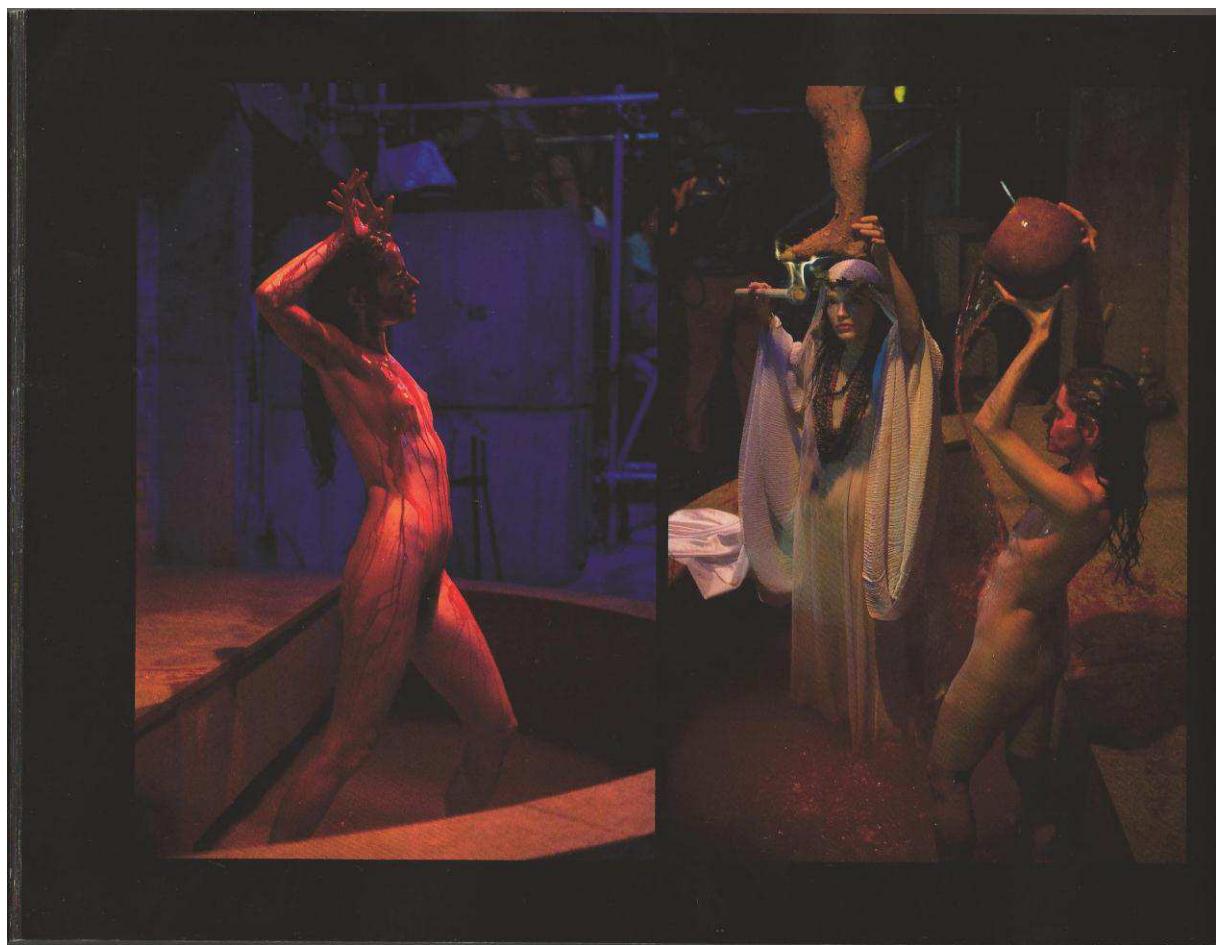


Figura 31 - A Luta I: Pomba-Gira e Nossa Senhora (Foto - Marcos Camargo)

Na fonte, no centro do espaço, uma atriz nua coberta de sangue (Mariana de Moraes) derrama água de uma gamela em seu corpo, enquanto Nossa Senhora da Conceição (Ana Guilhermina) queima um ex-voto, uma perna de cera que está colada sobre o poço. Repete-se a letra acima. Os jovens atores carregando João Grande atraem uma procissão de membros do público, que desce das galerias superiores até a pista.

Na pista, abrem-se as trincheiras. Os espectadores são levados até as profundezas subterrâneas do espaço cênico. A procissão passa por Antônio Conselheiro, que a assiste,

cantando. A atriz/cantora Adriana Capparelli anda por trás dos jovens usando um vestido e xale brancos, cantando a seguinte letra:

CORIFÉIA DIVA

Amado João
Ao passares em Jordão
E os demônios te atalharem
perguntando o que e que levas,

João Grande é colocado no chão da pista em frente da fonte. A Terra (Luciana Domshke) abraça seu corpo morto, como uma Pietá. Todos os membros do coro começam a cantar:

CORO

diz que levas cera
capuz e cordão
mais a Virgem da Conceição

Adriana canta uma vez e o coro repete:

CORIFÉIA DIVA E CORO

uma Excelênci
dizendo que a hora é hora.
Ajunta agricultores
que o corpo vira semente plantados mortes nascentes

A Terra balança o cadáver de João Grande, entrelaçando seus braços e pernas ao redor do corpo dele. A atriz Vera Barreto Leite aparece na pista, usando luvas pretas, um longo vestido preto e óculos escuros, seu cabelo preso em um coque, segurando uma foice grande na mão, como uma manifestação cênica da Morte. Enquanto os membros do público descem para o porão sob a pista, os jovens formam uma roda ao redor de A Terra e João Grande, cantando:

CORO

Duas Excelências
dizendo que a hora é hora.
Ajunta agricultores
que o corpo vira semente plantados mortes nascentes
(Cantam nove Excelências conduzindo o Povo para o Jardim e para os Subterrâneos)

O cântico volta. O corpo de João Grande é carregado mais uma vez pelos jovens atores. Alguns espectadores estão deitados no jardim. A Terra deita-se no chão. Manuel Quadrado (Félix Oliveira) queima incenso. O corpo de João Grande é levado para a parte subterrânea do espaço cênico. A Morte, seguida por Conselheiro, leva a procissão fora da entrada/saída principal, até a rua. Os cantores continuam cantando até 18 excelências.

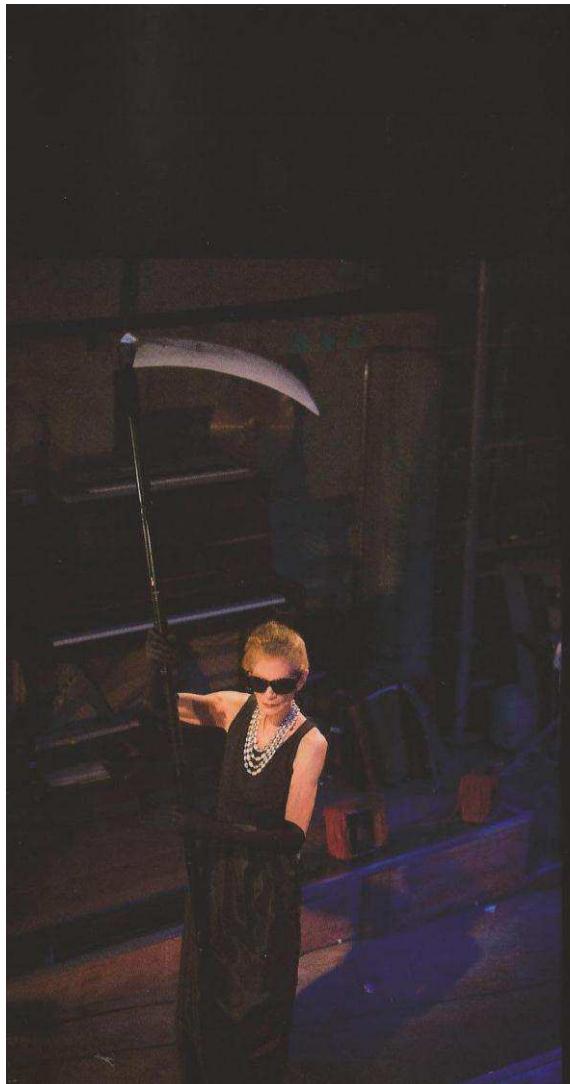


Figura 32 - A Luta I: A Morte (Foto - Marcos Camargo)

O ex-voto queimado reflete a consumação de Narciso pelo “fogo oculto” de seu desejo pela união dilacerante (OVÍDIO, 2008, p.65), e assim representa a dissolução do sujeito nas chamas da experiência tácita coletiva. O enterro ritualístico de João Grande é também uma excursão pelos ciclos vegetativos da (M)Other Natureza, enfatizada pela procissão coletiva até as profundezas dos túneis debaixo da pista, que leva de volta para o palco e em seguida para a rua fora do espaço teatral, mais uma vez servindo para polinizar a vizinhança com a escritura cênica potente do Oficina.

As propensões transcendentais da cena são equilibradas pelas referências políticas concretas que ligam a morte do jagunço aos mártires do conflito entre Palestina e Israel. Assim, o Espaçamento Policárpico da cena concede uma relevância contemporânea a uma reescrita

Essa sequência é a plena fruição cênica de Narciso Ctônico. A morte e enterro ritualísticos de João Grande representam sua transformação em cônjuge ctônico da (M)Other. Seu abraço pelo personagem A Terra ao lado da fonte quase literalmente reflete a fusão fatal entre Narciso Ctônico e os ciclos da natureza ao lado do poço das águas maternais-fálicas no mito de Ovídio.

O princípio materno é representado no palco através da quaternidade metonímica de A Terra, Nossa Senhora, Pomba-Gira e a Morte, que aparecem ou dentro ou ao redor da fonte no centro do espaço. Assim a água – o princípio feminino par excellence – revela-se como espaço liminar iniciático entre a morte e o renascimento, assim como no mitograma de Narciso, e a (M)Other como síntese onipotente do princípio do prazer e da pulsão da morte, da vida e da destruição; do vazio essencial que permeia e ultrapassa toda e qualquer oposição binária.

ritualística e atemporal da Guerra de Canudos, mais uma vez reiterando a natureza perenal da violência imperialista, e a necessidade constante de Luta.

Assim como os jagunços vencem a força militar do exército republicano, nesse momento da trama, o semioticamente potente Te-Ato do Oficina também triunfa aqui sobre o teatro dramático tradicional. O falogocentrismo cede à (i)lógica helicoidal e policárpica do impulso ctônico através deste final sensorial, ritualístico e tátil do primeiro ato de ‘A Luta I’. Narciso Ctônico definitivamente domina a ação cênica, enquanto “o corpo vira semente, plantados mortes nascentes”.



Figura 33 - A Luta I: A Terra (Foto: Marcos Camargo)

CONCLUSÃO

O teatro deve igualar-se à vida, não à vida individual, ao aspecto individual da vida em que triunfam as PERSONALIDADES, mas uma espécie de vida liberada, que varre a individualidade humana e em que o homem nada mais é que um reflexo. Criar Mitos, esse é o verdadeiro objetivo do teatro, traduzir a vida sob seu aspecto universal, imenso, e extrair dessa vida imagens em que gostaríamos de nos reencontrar (ARTAUD, 1999, p.136)

Assim, encontro-me defronte da tarefa difícil de concluir uma escritura saturada com a (i)lógica perenal de Narciso Ctônico, um texto que se espirala em muitas direções, levantando tantas questões quantas respostas. Não obstante, houve um conceito que me norteou durante todo o processo da elaboração teórico-metodológica desta tese: a noção do mitograma, que me guiou por toda parte. A mitologia clássica sempre foi meu eterno retorno.

Desde criança, tinha obsessão pela mitologia. Aos cinco anos, minha mãe me comprou dois livros sobre a mitologia grega escritos pelo autor e classicista Robert Graves¹⁰⁷; a leitura foi uma revelação. Eu devorava as estórias complexas, seu retrato maravilhoso e ricamente simbólico do mundo, dos elementos, da vida e da morte, da finitude e da imortalidade. Os mitos gregos se tornaram o centro do meu universo. Todo o meu imaginário infantil se inspirara neles, e eu tinha uma sede encyclopédica por detalhes sobre a linhagem complexa de todos os deuses e heróis. O ponto central de toda minha fixação era um fascínio pelo universo do ritual, do mito e dos mistérios; do relance do real revelado nas entrelinhas das fábulas antigas.

Foi o conteúdo ritualístico de Os Sertões que me atraiu magneticamente ao espetáculo e à obra do Teat(r)o Oficina. Esta tese deu-me a oportunidade de analisar a releitura miticamente carregada do romance seminal de Euclides da Cunha realizada pelo Oficina, enquanto desenvolvia minha própria visão de um Narciso Ctônico. Elaborei uma reescrita subversiva do mitograma do jovem herói trágico de Ovídio, que me ofereceu escopo tanto para repensar a estética do Uzyna Uzona, como para explorar as maneiras pelas quais a companhia articula uma visão radicalmente diferente da subjetividade pós-colonial no palco.

Em termos estritamente teatrais, esta análise possibilitou-me desconstruir a escritura cênica de

¹⁰⁷ GRAVES, Robert. **The Greek Myths**. 2 vols. Harmondsworth, Penguin, 1955.

uma das companhias teatrais mais proeminentes do Brasil. O Mitograma de Narciso (Ctônico) ajudou-me a sintetizar organicamente várias das influências díspares que emolduraram a estética do Oficina, desde Stanislavski e Brecht até Grotowski, o Living Theatre, Artaud, Nietzsche e Oswald de Andrade. Pude traçar a maneira fértil pela qual esses diversos autores penetraram o Oficina no decorrer dos anos, articulando seu estilo performático, facilitando a evolução do Uzyna Uzona de um grupo de teatro amador para a entidade cultural que se tornou hoje.

Como um dos tropos norteadores da metapsicologia e da teoria psicanalítica pós-freudiana, Narciso também me forneceu as ferramentas críticas para analisar os modos pelos quais a obra contemporânea do Oficina, exemplificada por *Os Sertões*, desafia-nos a radicalmente repensar a subjetividade. Em vez do Narciso/Édipo falogocêntrico de Freud e Lacan, que é fundamentalmente alienado de seu gozo e inevitavelmente falado pela Lei e a linguagem, os textos performáticos do Uzyna Uzona revelam um sujeito-em-processo complexo e híbrido – o Narciso Ctônico como artista militante, manifestação da instância poética.

A relação íntima e incestuosa entre Narciso Ctônico e a (M)Other – refletida no palco através da maneira pela qual o Oficina infunde seu discurso cênico com a cadência rítmica diferenciada das camadas subalternas da cultura brasileira – também permitiu-me questionar a constituição cêntrica do sujeito subalterno sem fala, desenvolvida por Gayatri Chakravorty Spivak. O impulso narcísico-ctônico que permeia *Os Sertões* desafiou-me a repensar as maneiras pelas quais esse Outro barrado desde sempre impregna o texto hegemônico eurocêntrico aqui no Brasil, fundamentalmente minando sua autoridade através da diferença de sua aphonie, enquanto proporciona ao sujeito pós-colonial híbrido formas contr-hegemônicas de representação cultural com as quais ele pode, criativamente, tecer seu próprio discurso alternativo.

O conceito do estupro-como-gramma – que ressoa tanto na historiografia brasileira como no texto performático de *Os Sertões* e no mitograma de Narciso – era fundamentalmente importante para delinear essa negociação complexa, conflituosa e palimpsestica de subjetividade e representabilidade. Esse conceito 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 os dias de hoje, não importa o lado da divisão internacional do trabalho em que ele se encontre. 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 rejeita o Homem como fantoche castrado da função paterna (pós) colonial ausente e violenta.

Assim, o Mitograma de Narciso (Ctônico), essencialmente, agiu como fio condutor, criativamente ligando esses campos díspares do pensamento numa rede complexa e interativa, sintetizando-os e organizando-os como uma escritura complexa e não-linear que me permitiu no decorrer desta tese, pensar a arte teatral do Oficina e seu fértil diálogo com outros campos epistêmicos em termos gramatológicos. Ao tecer um conceito processual de Narciso Ctônico ao longo dos capítulos, evitei uma análise hegemônica do Oficina e da sua práxis teatral, abrindo a obra do Uzyna Uzona para uma leitura aberrante, que realçasse seus conteúdos sócio-políticos, ideológicos e filosóficos.

Enfim, o conceito de mitograma foi uma ferramenta útil para revisar as maneiras complexas pelas quais a subjetividade e a representação articulam-se na obra do Oficina. Enquanto abre para uma reapreciação radicalmente diferente da estética da companhia, também oferece uma abordagem que homenageia o modo pelo qual os códigos sagrados das mitologias afro-brasileira e grega estão, desde sempre, presentes nos espetáculos do Uzyna Uzona, espaçando e emoldurando aspectos variados da ação cênica.

Todavia, como sublinhei no decorrer desta tese, Narciso Ctônico é apenas uma ficção textual, que ecoa a maneira pela qual meu próprio olhar foi emoldurado pelo Teat(r)o Oficina e sua obra. Sem dúvida, outras metáforas criativas seriam igualmente viáveis, e provavelmente produziriam escrituras semelhantemente ricas, ainda que inerentemente diferentes em relação à minha.

A montagem do Banquete de Platão realizada pelo Oficina, em 2009, por exemplo, oferece um discurso fascinante sobre as ligações entre o amor erótico e a práxis teatral. Um dos protagonistas principais é a dupla figura de Eros/Exú, que aparece junto com duas qualidades diferentes de Afrodite: Afrodite Urânia (a representante do amor celestial) e Afrodite Pandemos (deusa da paixão carnal) – que são representadas cenicamente pelas divindades afro-brasileiras Iemanjá e Pomba-Gira, respectivamente.

Indubitavelmente, a tensão entre o sagrado e o profano, entre os gozos fálico e feminino, está presente na obra contemporânea do Oficina, e uma análise da estética da companhia a partir da figura de Exú, por exemplo, poderia ser extremamente reveladora. Também, ofereceria

uma alternativa afro-brasileira à figura eurocêntrica de Narciso, cuja adoção ainda vincula este trabalho de forma conotativa a enquadramentos hegemônicos da subjetividade, ainda que minha escritura desafie e questione a base ontológica e a acuidade epistêmica do falogocentrismo ocidental.

Não obstante, talvez seja importante frisar mais uma vez que Narciso não é uma divindade grega nativa, mas um empréstimo mediterrâneo ou asiático. Ele é essencialmente um forasteiro na mitologia clássica, um Outro. Ele está contaminado com o rastro dos cultos vegetais do Oriente Médio, e talvez sejam essas origens ocultas que minha reescrita ctônica do mitograma realça. Narciso não é apenas uma figura europeia canônica; ele é também fundamentalmente diferente, e desde sempre aberto a reinterpretações lúdicas. É uma mistura híbrida, um suplemento, um intruso dissonante, assim como o Trans-Homem dissidente do Oficina.

Acredito que esta tese oferece várias vertentes para pesquisas futuras. Considero que a adoção cênica dos códigos sagrados do Candomblé pelo Oficina seja extremamente interessante, merecendo mais atenção. Explorei alguns exemplos-chave das maneiras pelas quais a memória tácita e ancestral da práxis sagrada afro-brasileira é canalizada em cena pelo Teat(r)o Oficina, para articular uma reescrita radicalmente diferente da historiografia brasileira. Trata-se de uma linha de análise que poderia ser aprofundada, talvez recorrendo ao campo da Memória Cultural. Seria interessante analisar os modos diferentes pelos quais a memória embodied da religiosidade afro-brasileira e seu conceito de ancestralidade fundem-se, chocam-se e divergem das elaborações cênicas de pós-memória desenvolvidas pelo Oficina, no decorrer de suas montagens.

Outro aspecto da obra do Uzyna Uzona, que somente abordei de forma superficial na tese, é o modo pelo qual a companhia forja um discurso queer único e subversivo, ao longo de seus espetáculos mais recentes, desafiando noções cêntricas de gênero e sexualidade, enquanto desconstrói a heteronormatividade ainda vigente na sociedade brasileira. Enquanto Os Sertões oferece um plethora de exemplos para este tipo de pesquisa, acredito que a montagem de O Banquete pela companhia poderia constituir-se um estudo de caso bem proveitoso, devido à sua exploração cênica explícita do amor erótico e da pluralidade sexual.

Também tenho certeza de que as recentes experiências concretas de montar um Teatro Estádio durante a turnê de Dionisíacos, que aconteceu ao longo de 2010, também fornecerá aos pesquisadores amplas possibilidades para explorar as maneiras pelas quais este novo

espaço performático influencia a estética do Oficina, proporcionando à companhia novos desafios e descobertas criativas. Seria particularmente interessante avaliar como este espaço cênico mutável e processual tece novas relações entre os atores e os membros do público, sobretudo dado ao aumento do número de espectadores presentes durante as apresentações. Sem dúvida, as dimensões ampliadas do Teatro Estádio terão um impacto direto, tanto na articulação como na recepção da escritura cênica da companhia.

Enquanto o foco da minha escritura foi o texto performático de *Os Sertões* e a evolução estética do Teat(r)o Oficina, um dos grandes aprendizados que levo desta pesquisa é a maneira corajosa e tenaz pela qual a companhia, consistentemente, transcendeu o espaço teatral, levando sua Luta para o mundo afora, enfrentando seus adversários e descobrindo modos criativos de germinar e propagar sua visão artística, face à enorme adversidade financeira, política e, às vezes, até disciplinar.

Graças à sua postura politicamente engajada e à realização proativa de seus projetos culturais, a estética narcísico-ctônica da companhia ultrapassou o nível cênico, fertilizando comunidades por todo o Brasil, aumentando o impacto de sua mensagem ideológica, tocando indivíduos de todas as classes, persuasões e crenças sem pudor, proliferando geofiticamente o Corpo Impróprio do Trans-Homem Narciso Ctônico.

No decorrer dos últimos cinquenta e três anos, o Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona constantemente borrou as fronteiras entre a arte e a vida. É impossível pensar na estética da companhia sem levar em consideração as implicações éticas de sua obra. Os membros do Oficina não apenas criam teatro: através da sua arte, repensam a subjetividade, reescrevem a memória e rearticulam a representabilidade.

Como todas as montagens da companhia, *Os Sertões* é um manifesto ideológico, e, em contrapartida, o ativismo político do grupo é uma extensão de seu processo criativo. Assim como Narciso Ctônico, que transforma sua fantasia de fusão em realidade através do sacrifício, o Oficina empenha-se em questionar as tendências castradoras do discurso pós-colonial, ao transfundi-lo com seu sonho utópico de uma Trans-Humanidade, de uma questionável subjetividade-em-processo narcísico-ctônica.

Não podemos nunca nos esquecer das dificuldades financeiras, logísticas e às vezes políticas de fazer teatro no Brasil, principalmente quando se trata de uma obra artística que reflete uma visão única, polêmica e irreverente do mundo. Zé Celso e o Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona

têm aplicado esta visão além da caixa preta teatral; é uma filosofia que articula sua obra e que causa um impacto real nos artistas com os quais eles colaboram, nas comunidades onde eles ingressam, como o Bexiga, e nos espectadores, os quais eles comoveram no decorrer dos anos.

Segundo Zé Celso,

E ao mesmo tempo, agora com mais tempo, depois deste parto, desta Terra, desse Transhomem e dessa Luta que em si já é um pomar vastíssimo sem dono, frutificarão outros trabalhos, Santidades, Desgraças de Criancinhas, etc... Assim o Oficina Uzyna Uzona caminha para seu cinqüentenário na calma Zen do som das Cordas dos Orfeus do Oficina Serestando. Serestando na Rocha Viva (CORRÊA, 2006e: 19)

Esta tese é também outra obra “frutificada” pelo Uzyna Uzona - um prolongamento geófito de sua estética narcísico-ctônica. Aquela noite fortuita, em outubro de 2006, quando assisti a A Luta I, pela primeira vez, plantou uma semente dentro de mim que, no decorrer dos últimos quatro anos, floresceu nesta pesquisa. Como acadêmico, passei por um processo de metamorfose ctônica, enquanto minhas hipóteses originais murcharam e definharam antes de se transformar de forma radical, brotando novamente e florindo de maneira inusitada, de acordo com uma (i)lógica orgânica que sempre me esforcei por seguir e respeitar.

Estudar Os Sertões e a (r)evolução estética do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona foi minha iniciação dentro da tão sonhada Multiversidade Antropofágica Popular do Bárbaro Tecnizado projetada pela companhia. Tive o prazer de sondar as profundezas da psique de uma nação multifacetada, repensando a subjetividade e a representação dentro do contexto pós-colonial do Brasil, enquanto reinscrevia Narciso como agente revolucionário para a mudança criativa. Deparei-me com minha própria condição de estrangeiro, defrontado com uma reescrita da “bíblia da brasiliadade” que se imprimiu no meu ser, como num processo ritualístico de escarificação. Assim como o Bispo Sardinha face aos Caetés, fui devorado por Os Sertões, fundindo-me em união ctônica com o Oficina, e o resultado final é esta bricolagem Transdisciplinar, esta análise desconstrucionista de uma obra-prima contemporânea.

REFERÊNCIAS

A LUTA I. Direção: Elaine César. Produção: Lucas Weglinski e Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona. Patrocínio: Petrobras. DVD duplo com dois atos (Ato I/DVD 1 - 188 minutos. Ato II/DVD 2 – 162 minutos).

A LUTA II. Direção: Eryk Rocha e Pedro Paulo Rocha. Produção: Lucas Weglinski e Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona. Patrocínio: Petrobras. DVD duplo com dois atos (Ato I/DVD 1 - 220 minutos. Ato II/DVD 2 – 149 minutos).

A TERRA. Direção: Tommy Pietra. Produção: Lucas Weglinski e Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona. Patrocínio: Petrobras. DVD simples (190 minutos).

ALMEIDA PRADO, Décio de. **O teatro brasileiro moderno.** São Paulo, Editora Perspectiva, 2008.

_____ **História concisa do teatro brasileiro**, São Paulo, Editora Edusp, 1996.

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropófago.** 1928. Disponível em <http://www.lumiarte.com/luardeoutono/oswald/manifantropof.html> acesso em 10 de junho de 2009.

_____ **Ponto de Lança – Obras Completas.**, Rio de Janeiro, Editora Globo, 2000.

ANTONACCI, Dagmar Patricia Mc Quade. **Os Sertões de Euclides da Cunha e a engenharia espetacular do Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa.** 2009, 157f, Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo.** São Paulo, Editora Limonad, 1984.

_____ **O teatro e seu duplo.** São Paulo, Martins Fontes, 1999.

AYERBE, Luis Fernando, **Estados Unidos e América Latina: Construção da Hegemonia**,

Editora UNESP, São Paulo, 2002.

AYRES, Bisa Junqueira. Oficina, um novo teatro. **Jornal da Bahia**, Salvador, 29 de maio de 1971.

AZEVEDO, Reinaldo. Um contínuo de si mesmo. **Bravo!** V 2, n 16, janeiro de 1999.

BACHELARD, Gaston. **A Água e os sonhos**. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

_____ **A Poética do Espaço**. São Paulo, Martins Fontes, 2008.

_____ **A Terra e os Devaneios de Vontade**. São Paulo, Martins fontes, 2008.

BARTHES, Roland. **Elements of Semiology**. Nova Iorque, Hill and Wang, 1964.

_____ **Mythologies**. Londres, Vintage, 2000.

BRITO, Iremar Maciel de. “O jogo de teatro em Os Sertões do Oficina” em **Concinnitas ano 9, volume 2, número 13**, dezembro 2008.

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.

COELHO, Sérgio Salvia. Crítica: Cypriano e Chan-ta-lan, 2/8/2008, **Folha de São Paulo**. Disponível em <<http://www.teatroficina.com.br/menus/45/posts/229>> acesso em 9/3/2009.

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.

_____ **Os Sertões – O Homem II: da Re-Volta ao Trans-Homem (roteiro)**. São Paulo, Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, 2003.

COMODO, Robeeto. CORREA, Zé Celso Martinez. Orgia no palco. In: Isto É – Cultura,

1993. Visitado em 16/01/2009. Disponível em:
<http://terra.com.br/istoe/vermelha/139601.htm>.

CORRÊA, José Celso Martinez. **Programa em revista: Grupo Oficina Brasil – em revolução! Gracias Señor.** Ano II, n 22, de 15/12/1971 a 15/1/1972.

_____ **Programa de Ham-Let (SESC Pompéia),** São Paulo, SESC, 1992.

_____ **Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958 – 1974).** São Paulo, Editora 34, 1998.

_____ “Encenando Os Sertões” in **Sala Preta No.2.** São Paulo, ECA, 2002.

_____ “Zé Conselheiro” em **CAROS AMIGOS,** abril de 2004.

_____ **Os Sertões – A Luta: primeira parte - 1^a; 2^a e 3^a expedições + Rua do Ouvidor (roteiro).** São Paulo, Teatro Oficina Uzyna Uzona, 2005.

_____ **Os Sertões – A Luta II: 4^a expedição (roteiro).** São Paulo, Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, 2006.

_____ **Programa de Os Sertões: A Terra.** 2006a.

_____ **Programa de Os Sertões: O Homem I.** 2006b.

_____ **Programa de Os Sertões: O Homem II.** 2006c.

_____ **Programa de Os Sertões: A Luta I.** 2006d.

_____ **Programa de Os Sertões: A Luta II.** 2006e.

_____ **Réplica à Crítica da Folha,** 4/08/2008. Disponível em <<http://www.teatroficina.com.br/menus/45/posts/229>> acesso em 9/8/2008.

_____ **E-Mail Aberto de Zé Celso sobre a Censura a Canudos,** 07/11/2007. Disponível em <<http://www.teatroficina.com.br/posts/114>> acesso em 9/3/2008.

_____ “Entrevista com Zé Celso e Marcelo Drummond” em FESTIVAL de Teat(r)o Oficina (Coleção de DVDs). Direção cinematográfica: Tadeu Jungle e Elaine Cesar. Produção: Petrobras. Março 2009.

CORRÊA, José Celso Martinez e PIETRA, Tommy. **Os Sertões – primeira parte: A Terra (roteiro)**. São Paulo, Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, 2002.

COSTA, Iná Camargo. **A Hora do Teatro Épico no Brasil**. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra S.A., 1996.

COSTA, José da. **A Cena de Os Sertões: imagens em rede e recepção corporal**. Disponível em <www2.uol.com.br/teatrocina/novosite/roteiros/geral/daCosta2.doc> Acesso em 10 de março de 2008.

_____ **Zé Celso e Euclides da Cunha: Os sertões do Teatro Oficina**. Disponível em <www2.uol.com.br/teatrocina/novosite/roteiros/geral/daCosta1.doc> Acesso em 10 de março de 2008.

COURTÉS, Joseph e GREIMAS, Algirdas Julien. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo, Editor Contexto, 2006.

CUNHA, Euclides da. **Rebellion in the Backlands**. Londres, Picador Travel Classics, 1995.

_____ **Os Sertões (Campanha de Canudos): Texto Integral**. São Paulo, Editora Martin Claret Ltda., 2002.

DANIEL, Yvonne. **Dancing Wisdom: Embodied Knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomble**. Illinois, University of Illinois Press, 2005.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs, Vol I-V**, São Paulo, Editora 34, 2007.

DERRIDA, Jacques. The Purveyor of Truth. **Yale French Studies**, n.52, p.31-113, 1975.

_____ **Of Grammatology**. Baltimore, The John Hopkins University Press, 1997.

_____ **Gramatologia**. São Paulo, Editora Perspectiva, 2008.

_____ **A Escritura e a diferença**. São Paulo, Editora Perspectiva, 2009.

DUNN, Christopher. **Brutality Garden: Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture.** North Carolina, University of North Carolina Press, 2001.

DURAND, Gilbert. **A Imaginação Simbólica.** São Paulo, Cultrix, 1988.

ECO, Umberto. **A Theory of Semiotics.** Bloomington, Indiana University Press, 1979.

_____ **The Role of the Reader.** Bloomington, Indiana University Press, 1979.

ELITO, Edson, Jorge. **Uma Rua Chamado Teatro.** 1999. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/ac/ac010/haifa/projeto_oficina_dir.htm> acesso em 19/7/2009.

FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas.** São Paulo, Annablume, 2000.

FICO, Carlos, et. al. **Ditadura e Democracia na América Latina: Balanço Geral e Perspectivas.** Editora FGV, Rio de Janeiro, 2008.

FINK, Bruce. **The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance.** New Jersey, Princeton, 1995.

FOUCAULT, Michel. **Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews.** Trans. Donald F. Bouchard and Sherry Simon. Ithaca, NY, Cornell University Press, 1977.

FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das obras completas de Sigmund Freud. Vol. XI, Cinco Lições de Psicanálise, Leonardo da Vinci e Outros Trabalhos (1910).** Rio de Janeiro, Editora Imago, 1994.

_____ **Edição Standard Brasileira das obras completas de Sigmund Freud. Vol. XII, O Caso Schreber, Artigos Sobre Técnica e Outros Trabalhos (1911-1913).** Rio de Janeiro, Editora Imago, 1994.

_____ **Edição Standard Brasileira das obras completas de Sigmund Freud. Vol. XIII, Totem e Tabu e Outros Trabalhos (1913-1914).** Rio de Janeiro, Editora Imago, 1994.

_____ **Edição Standard Brasileira das obras completas de Sigmund Freud. Vol. XVIII,**

Além do Princípio de Prazer, Psicologia de Grupo e Outros Trabalhos (1920-1922). Rio de Janeiro, Editora Imago, 1994.

_____ **Edição Standard Brasileira das obras completas de Sigmund Freud. Vol. XIX, O Ego e o Id e Outros Trabalhos (1923-1925).** Rio de Janeiro, Editora Imago, 1994.

_____ **Edição Standard Brasileira das obras completas de Sigmund Freud. Vol. XX, Um Estudo Autobiográfico, Inibições, Sintomas e Ansiedade, Análise Leiga e Outros Trabalhos (1925-1926).** Rio de Janeiro, Editora Imago, 1994.

_____ **Edição Standard Brasileira das obras completas de Sigmund Freud. Vol. XXII, Novas Conferências Introdutórias Sobre Psicanálise e Outros Trabalhos (1932-1936).** Rio de Janeiro, Editora Imago, 1994.

_____ **Obras Escolhidas de Sigmund Freud: Totem e Tabu.** Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2001.

_____ **As Obras Completas Vol.12 (1914-1916): Introdução ao narcisismo - vol.12.** São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande Senzala.** Rio de Janeiro, Editora Record, 1998.

_____ **Sobrados e Mucambos.** Rio de Janeiro, Editora Global, 2004

GERBASE, Jairo. **Os Paradigmas da Psicanálise.** Salvador, Associação Científica Campo Psicanalítico, 2008.

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.

GRAVES, Robert. **The Greek Myths.** 2 vols. Harmondsworth, Penguin, 1955.

GUZIK, Alberto. Crítica de Mistério Gozoso. **Jornal da Tarde.** 1994. Disponível em <<http://www2.uol.com.br/teatroficina/velhosite/misterios/misterios.htm>> acesso em 19 de

julho de 2009.

JUNG, Carl Gustav. **Mysterium Coniunctionis**. Nova Iorque, Bollingen, 1989.

_____ **The Archetypes and the Collective Unconsciousness**. Londres, Routledge, 2008.

KERENYI, Carl. **Dionysos: Archetypal Image of Indestructible Life**. New Jersey, Princeton, 1976.

_____ **Eleusis: Archetypal Image of Mother and Daughter**. New Jersey, Princeton. 1967.

KRISTEVA, Julia. **Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art**. Nova Iorque, Columbia University Press, 1980.

_____ **Powers of Horror: An Essay on Abjection**. Nova Iorque, Columbia University Press, 1982.

_____ **Black Sun: Depression and Melancholy**. Nova Iorque, Columbia University Press, 1994.

LACAN, Jacques. **O Seminário Livro 20: Mais ainda**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora Ltda., 1985.

_____ **O Seminário Livro 1: Os escritos técnicos de Freud**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora Ltda., 1986.

_____ **O Seminário Livro 7: A ética da psicanálise**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora Ltda., 1991.

_____ **Escritos**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora Ltda., 1998.

_____ **O Seminário Livro 23: O sinthoma**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora Ltda., 2005.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Structural Anthropology**. Nova York, Basic Books, 1963.

_____ **The Savage Mind**, Chicago, 1966.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco.** São Paulo, 7 Letras, 2008.

LIMA, Mariangela Alves da. Resenha: Para dar um fim ao juízo de Deus. **O Estado de São Paulo.** 20/2/97. Disponível em <<http://www2.uol.com.br/teatrocina/velhosite/pradar/pradar.htm>> acesso em 19 de julho de 2009.

LIMONGI, Joana Alice Pinheiro. **Fazer um múltiplo brasileiro: José Celso Martinez Corrêa, Uzyna Uzona e a montagem de Os Sertões.** 2008, 233f, dissertação (Mestrado em Artes), Programa de Pós Graduação em Artes, Universidade de Brasília, 2008.

LORAND MATORY, J. **Black Atlantic Religion: Tradition, Transnationalism and Matriarchy in the Afro-Brazilian Candomblé.** Princeton; Princeton University Press, 2005.

MAGALDI, Sábato e VARGAS, Maria Thereza. **Cem anos de teatro em São Paulo.** São Paulo, Editora Senac. 2000.

MAFFESOLI, Michel. **A sombra de Dioniso.** São Paulo, Zouk, 2005.

MARFUZ, Luiz César Alves. **O Teatro de Samuel Beckett: Poética da Implosão e Estratégias de Encenação,** 2007, tese (Doutorado em Artes Cênicas), Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro da UFBA, 2007.

MEICHES, Mauro Pergaminik. **Uma pulsão espetacular: psicanálise e teatro.** São Paulo, Editora Escuta, 1997.

MISTÉRIOS Gozosos. São Paulo. Disponível em <<http://www.jusbrasil.com.br/noticias/117381/misterios-gozosos>> acesso em 19 de julho de 2008.

NANDI, Ítala. **Teatro Oficina: onde a arte não dormia.** Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1989.

NIETZSCHE, Friedrich, **O nascimento da tragédia.** São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

_____ **Assim falava Zaratustra.** São Paulo, Editora Escala, 2008.

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).

O HOMEM II. Direção: Marcelo Drummond e Gabriel Fernandes. Produção: Lucas Weglinski e Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona. Patrocínio: Petrobras. DVD duplo com dois atos (Ato I/DVD 1 - 191 minutos. Ato II/DVD 2 – 145 minutos).

OVÍDIO. Metamorphoses. Oxford, Oxford University Press, 2008.

PEIXOTO, Fernando. A fascinante e imprevisível trajetória do Oficina (1958-1980). **Dionysos.** N.26, 1982.

PETEK, Polona. Echo and Narcissus: Echolocating the Spectator in the Age of Audience Research. Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2008.

PIRES, Ericson. Zé Celso e a Oficina-Uzyna de corpos. São Paulo, Annablume, 2005.

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

SANTOS, Mario Vitor. Crítica de Os Bacantes. **Folha de São Paulo.** 24/9/95. Disponível em <<http://www2.uol.com.br/teatroficina/velhosite/bacantes/bacantes.htm>> acesso em 19 de julho de 2008.

SAUSSURE, F. de. Course in General Linguistics. Londres, Duckworth, 2005.

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina: Do Teatro Ao Te-Ato.** São Paulo, Editora Perspectiva, 2008.

SILVA, Isabela Oliveira Pereira da. **“Bárbaros Tecnizados”: Cinema no Teatro Oficina.** 2006. 175 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SIMONI, Mariana Maia. **O Gosto da luta: Os Sertões como estratégia de construção teatral.** 2006. 144 f, Dissertação (Mestrado em Letras), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2006.

SOUZA BRANDÃO, Junito. **Mitologia Grega: Vol.I.** Rio de Janeiro, Editora Vozes. 2005.

_____ **Mitologia Grega: Vol.II.** Rio de Janeiro, Editora Vozes, 2005.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **The Spivak Reader.** Londres, Routledge, 1996.

_____ **In Other Worlds.** Nova Iorque, Routledge, 2006.

_____ **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010.

TRIPP, Edward. **Dictionary of Classical Mythology.** Londres e Glasgow, Collins Publishers, 1988.

TURNER, Victor. **From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play.** Londres, Paj, 1982.

TYTELL, John. **The Living Theatre: Art, Exile and Outrage.** Londres, Methuen, 1997.

ZILLY, Berthold. “A história encenada em Os Sertões de Euclides da Cunha” in **Sala Preta No.2.** São Paulo, ECA, 2002.

ZWEIG, Stefan. **Brazil, Land of the Future.** Nova York, Viking Press, 1942.

GLOSSÁRIO A – Glossário dos termos da Análise Laban de Movimento (Laban Movement Analysis) utilizados nesta tese¹⁰⁸.

Cinesfera: Refere-se ao espaço físico tridimensional ao redor do corpo, alcançável ao estender-se sem que seja necessário transferir seu peso.

Espaço: Um dos quatro fatores da categoria Expressividade, refere-se à atenção e atitude interna do indivíduo a seu ambiente ao movimentar-se, que pode ser direto ou indireto (multifoco).

Estado Alerta: Um Estado Expressivo combinando os fatores de tempo e espaço das seguintes maneiras: desacelerado e indireto; desacelerado e direto; acelerado e indireto; acelerado e direto.

Estado Estável: Um Estado Expressivo combinando os fatores de peso e espaço das seguintes maneiras: leve e indireto; leve e direto; forte e indireto; forte e direto.

Estado Expressivo: No movimento humano, os fatores expressivos sempre aparecem em combinações de dois ou três. Um Estado Expressivo é a combinação de dois fatores.

Estado Móvel: Um Estado Expressivo combinando os fatores de fluxo e tempo das seguintes maneiras: livre e desacelerado; livre e acelerado; contido e desacelerado; contido e acelerado.

Estado Onírico: Um Estado Expressivo combinando os fatores de peso e fluxo das seguintes maneiras: leve e livre; leve e contido; forte e livre; forte e contido.

Estado Remoto: Um Estado Expressivo combinando os fatores de fluxo e espaço das seguintes maneiras: livre e indireto; livre e direto; contido e indireto; contido e direto.

Estado Rítmico: Um Estado Expressivo combinando os fatores de peso e tempo das seguintes maneiras: leve e desacelerado; leve e acelerado; forte e desacelerado; forte e acelerado.

¹⁰⁸ Todas estas definições são citadas livremente ou parafraseadas do livro: FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo, Annablume, 2000.

Expressividade: A categoria Expressividade (como nos movemos) refere-se às qualidades dinâmicas do movimento e corresponde ao conceito de Energia ou Dinâmica em outras linhas do Sistema Laban. Corresponde à palavra Antrieb utilizada por Laban, que significa propulsão, ímpeto, impulso para o movimento.

Fator Expressivo: Vide **Espaço**; **Fluxo**; **Peso**; **Tempo**.

Fluxo: Um dos quatro fatores da categoria Expressividade, refere-se à tensão muscular usada para deixar fluir o movimento (fluxo livre) ou para restringi-lo (fluxo controlado). Relaciona-se com a realização do movimento, com o sentimento, emoção ou fluidez que o caracteriza.

Forma: A categoria Forma (com que nos movemos) refere-se a mudanças no volume do corpo em movimento, em relação a si mesmo e a outros corpos.

Formas Cristalinas: Ao mover-se, o corpo desenha linhas e formas no espaço, como se ligasse pontos invisíveis. Sua Cinesfera passa a assumir diferentes formatos, construindo uma geometria como a dos cristais de rocha. Figuras geométricas chave entre as Formas Cristalinas incluem o Octaedro, o Cubo e o Icosaedro, dentre outras. Laban organizou sequências de pontos em cada Forma Cristalina, percursos ligando os diversos pontos dessas Cinesferas geométricas, ao que chamou de Escalas Espaciais.

Forma Direcional: Esta Forma caracteriza-se por ações corporais fundamentalmente lineares e bidimensionais, como a flexão, a extensão, a abdução e a adução, sem incluir a rotação. Relaciona-se a linhas retas (Forma Direcional Linear) e curvas (Forma Direcional Arcada) delineadas pelo corpo no espaço.

Forma Fluida: Implica no relacionamento do corpo consigo mesmo, entre suas partes; movendo-se a partir da respiração, órgãos e líquidos corporais. O corpo está totalmente submerso em si mesmo.

Forma Tridimensional: Nesta Forma o corpo relaciona-se ao meio ambiente de maneira tridimensional e escultural em movimento.

Fraseado Expressivo: Representa a distribuição da qualidade expressiva na frase do movimento (ou seja, na sequência de variações de fatores expressivos em uma dada movimentação).

Impulso de ação básica: associa os fatores espaço, peso e tempo, excluindo o fator fluxo. É necessário em ações cotidianas sem emoção (fluxo), como na ação de cortar, por exemplo.

Impulso Expressivo: Um Impulso Expressivo é uma combinação de três fatores expressivos. Exemplos incluem Impulso Apaixonado – que combina peso, tempo e fluxo, gerando um movimento solto que não atende ao elemento espaço – e Impulso Mágico – que combina peso, fluxo e espaço, excluindo o fator tempo (ou seja, o corpo mantém seu tempo constante e parece hipnotizar o público).

Organização Corporal Homóloga: Termo que provém das Organizações Corporais e os Padrões Neurológicos Básicos apontados por Peggy Hackney a partir da metodologia de

Irmgard Bartenieff. Descreve uma movimentação que diferencia corpo superior, acima da cintura, de corpo inferior, abaixo da cintura. Capacita o indivíduo a conectar-se com a terra e relacionar-se com a gravidade, locomovendo-se pelo espaço e mudando de níveis.

Percorso Espacial: É a trilha desenhada pelo movimento, conectando pelo menos dois pontos no espaço. Há três tipos de Percorso Espacial: o Percorso Central (viaja em caminhos irradiando do centro do corpo em direção ao espaço, ou vice-versa); o Percorso Transverso (corta pelo espaço entre o centro do corpo e a borda da Forma Cristalina, nunca passando pelo centro nem se fixando na periferia); e o Percorso Periférico (viaja ao longo da borda ou extremidade de uma Forma Cristalina, sempre mantendo uma considerável e fixa distância do centro do corpo em movimento).

Peso: Um dos quatro fatores da categoria Expressividade, refere-se a mudanças na força usada pelo corpo ao mover-se, mobilizando seu peso para empurrar, puxar ou carregar objetos, tocar em alguém, etc. Pode ser ativo (leve ou forte) ou passivo (fraco ou pesado). Relaciona-se à intenção ao realizar o movimento.

Plano Horizontal: Um dos três Planos da Forma Cristalina do Icosaedro, derivando da somatória das Dimensões Horizontal e Sagital. A dimensão primária, a Dimensão Horizontal, a mais larga, é enfatizada. Possui o formato de uma mesa retangular, com largura e profundidade, porém sem altura. O Plano Horizontal é o único a possuir todos os pontos na altura da cintura; por isso, seus pontos (Direita Média à Frente; Direita Média Atrás; Esquerda Média Atrás; Esquerda Média à Frente) não apenas juntam os nomes das duas dimensões que o constituem, mas incluem o termo “média”, enfatizando sua altura mediana para os lados e frente/atrás.

Plano Sagital: Um dos três Planos da Forma Cristalina do Icosaedro, derivando da somatória das Dimensões Sagital e Vertical. A dimensão primária, a Dimensão Sagital, a mais profunda, é enfatizada. Possui o sentido de uma roda, porém com o formato retangular, com profundidade e altura, porém sem largura. Apesar de ir para baixo e para o alto, o faz com ênfase secundária, não encostando no chão, formando os seguintes pontos: Frente Alto; Frente Baixo; Atrás Baixo; Atrás Alto.

Plano Vertical: Um dos três Planos da Forma Cristalina do Icosaedro, derivando da somatória das Dimensões Vertical e Sagital. A dimensão primária, a Dimensão Vertical, a mais alta, é enfatizada. Possui o formato de uma porta retangular, com altura e largura, porém sem profundidade. O Plano Vertical é o único a encostar no chão, e reúne os seguintes pontos: Alto Direita; Alto Esquerda; Baixo Esquerda; Baixo Direita.

Pré-Expressividade: Termo criado e desenvolvido por Dr Judith S. Kestenberg como parte do Perfil de Movimento Kestenberg (Kestenberg Movement Profile), que descreve o desenvolvimento das qualidades expressivas na criança e presente subliminarmente na Expressividade do adulto. Como adultos, apresentamos momentos de Pré-Expressividade tão interessantes quanto as próprias qualidades expressivas. Como a Expressividade, a Pré-Expressividade divide-se entre os quatro fatores expressivos (espaço; fluxo; peso e tempo).

Possibilidades incluem Pré-Expressividade de espaço Canalizando (que prepara para a futura qualidade de foco direto) e Pré-Expressividade de tempo Repentino (pré-acelerado).

Tempo: Um dos quatro fatores da categoria Expressividade, refere-se à variação qualitativa na velocidade do movimento, que se torna gradualmente mais rápido (acelerado) ou devagar (desacelerado). Relaciona-se à intuição e decisão ao realizar um movimento.

Tensão Espacial: Consiste na contratensão ou a ativa interação entre torso e membros no Espaço. Há três tipos de Tensão Espacial: Tensão Central (irradia para fora do centro em direção ao espaço, ou penetrando o centro); Tensão Transversa (corta através de um volume do espaço da Cinesfera. Membros e centro mostram uma constante mudança e rotação); e Tensão Periférica (o torso mostra um impulso de distanciamento do movimento dos braços e pernas, cujas pontas estão ativas. Enfatiza as bordas em duas direções, estabelecendo assim uma contratensão espacial).

Transversais: As Transversais traçam os percursos ligando um ponto de um Plano a um ponto de outro Plano, atravessando ou cortando através do terceiro Plano. Cada ponto buscará apenas aqueles pontos de vetor principal oposto ao seu, procurando constantemente reequilibrar o corpo. Exemplos incluem a Transversal Íngreme do Plano Vertical ao Sagital (tem-se a sensação de queda ou elevação, ganhando profundidade); e a Transversal Suspensa do Plano Sagital ao Horizontal (tem-se a sensação de suspensão no ar).

GLOSSÁRIO B – Um glossário de termos empregados e personagens históricos e fictícios citados na dramaturgia de Os Sertões do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona.

Antônio José de Siqueira Meneses: Mais conhecido como Siqueira Meneses (1852 —1931), foi um militar, engenheiro, jornalista e político brasileiro. Foi presidente do Estado de Sergipe de 1911 a 1914 e senador do mesmo estado de 1915 a 1923.

Baião: Ritmo de dança popular do Nordeste brasileiro, derivado de um tipo de lundu chamado "baiano", de cujo nome é corruptela.

Antônio Moreira César: (1850 — 1897) foi um militar brasileiro. Atingiu o posto de coronel no Exército Brasileiro, na arma de infantaria, antes da sua morte em Canudos.

Arlequim: Personagem da commedia dell'arte, famoso por seu traje, feito de retalhos multicoloridos geralmente em forma de losango, que o destaca em cena.

Bandeirantes: Os bandeirantes paulistas eram mercenários índios, caboclos e brancos de São Paulo que, a partir do início do século XVI, penetraram nos sertões brasileiros buscando prata, indígenas para escravizar ou quilombos para exterminar. Os caboclos eram os principais elementos do grupo, pois formavam a ligação direta entre o colonizador branco e o índio, que conhecia as terras. Devido à sua pobreza, os bandeirantes não podiam comprar escravos africanos e por isso escravizavam os indígenas. Além do português, os bandeirantes também falavam tupi-guarani e deram nomes indígenas a vários lugares por onde passaram.

Billie Holliday: (1915-1959) Renomada cantora de jazz. Um das seus maiores sucessos foi o polêmico “Strange Fruit”, uma música composta pelo poeta judeu Abel Meeropol, sobre o linchamento de dois homens negros no Sul dos Estados Unidos.

Bispa In-Sônia: Sônia Haddad Morais Hernandes (1958 -), também conhecida como Bispa Sônia, é pastora, ministra, escritora, apresentadora de televisão, compositora e co-fundadora e líder da Igreja Apostólica Renascer em Cristo e do grupo Renascer Praise, junto com seu marido, Estevam Hernandes. Os dois foram presos nos Estados Unidos, acusados por falsidade ideológica e sonegação fiscal. No Brasil respondem processos por sonegação fiscal, lavagem de dinheiro e estelionato.

Bumba-meu-boi: Bumba-meu-boi, boi-bumbá ou pavulagem é uma manifestação cultural popular brasileira, desenvolvida originalmente no Nordeste e, posteriormente no Norte do país. O enredo do boi-bumbá gira em torno da morte e ressurreição de um boi, que é representado durante as festas por um brincante usando uma fantasia artesanal semelhante ao animal, executada com materiais coloridas, como fitas, espelhos e tecidos.

Caeté: Os caetés eram um povo indígena tupi-guarani brasileiro, que habitavam o litoral brasileiro entre o Rio São Francisco e o Rio Paraíba no século XVI. Os índios supostamente

antropófagos desta tribo devoraram o primeiro bispo do Brasil, D. Pero Fernandes Sardinha, cujo navio naufragou nas costas da foz do rio Coruripe.

Chico Science: Francisco de Assis França, o Chico Science (1966 — 1997) foi um cantor e compositor, responsável em parte pelo surgimento do movimento manguebeat em meados da década de 1990. Líder da banda Chico Science & Nação Zumbi, gravou dois discos: Da Lama ao Caos e Afrociberdelia, antes de falecer tragicamente em um acidente de carro na rodovia entre as cidades de Olinda e Recife.

Condoleezza Rice: (1954-) foi a 66^a Secretária de Estado dos Estados Unidos dos Estados Unidos da América, servindo na administração do presidente George W. Bush entre 2005 e 2009.

D. Isabel: Dona Isabel Cristina Leopoldina Augusta Micaela Gabriela Rafaela Gonzaga de Bragança e Bourbon (1846 — 1921) foi a última princesa imperial do Brasil. Foi denominada a Redentora por ter, através da Lei Áurea, abolido a escravidão no Brasil.

D. Maria I de Portugal: (1734 — 1816) Rainha de Portugal de 24 de Março de 1777 a 20 de Março de 1816, sucedendo ao seu pai, o rei José I. D. Maria foi ainda princesa do Brasil, princesa da Beira e duquesa de Bragança. Ficou conhecida como Dona Maria, a Louca (no Brasil), devido à doença mental que sofria ao decorrer dos últimos 24 anos de vida, depois da morte do seu filho primogênito, que ela havia se recusado a vacinar contra a varíola, por motivos religiosos.

D. Pedro II: Dom Pedro II do Brasil (1825 — 1891), foi o segundo e último Imperador do Brasil

Dom Pedro Fernandes Sardinha: Também conhecido como Pero Sardinha, (1496 — 1556) foi o primeiro bispo do Brasil. Eleito bispo de São Salvador da Bahia no dia 25 de fevereiro de 1551, aos 55 anos, renunciou à função no dia 2 de junho de 1556, e no dia 16 de julho de 1556 morreu supostamente devorado pelos índios Caetés, após naufragar no litoral de Alagoas.

Deodoro da Fonseca: Manuel Deodoro da Fonseca (1827 — 1892) foi um militar e político brasileiro, proclamador da República e primeiro presidente do Brasil.

Domingos Jorge Velho: (1641 — 1705) Bandeirante brasileiro Mestre de Campo no Governo de Estêvão Ribeiro Baião Parente. Filho de Francisco Jorge Velho e de Francisca Gonçalves (de Camargo), foi um dos maiores bandeirantes do Brasil.

Floriano Vieira Peixoto: (1839 — 1895) Militar e político brasileiro. Foi o primeiro vice-presidente e o segundo presidente do Brasil, de 23 de novembro de 1891 a 15 de novembro de 1894, no período da chamada República Velha.

Frei Apolônio de Toddi: Religioso que fundou a cidade de Monte Santo no Sertão, em outubro de 1775. Foi convidado pelo fazendeiro Francisco da Costa Torres a realizar uma missão de penitência na Fazenda Lagoa da Onça. Devido à escassez de água no local, Toddi

não realizou a missão e decidiu, então, seguir para um olho d'água conhecido atualmente como "Fonte da Mangueira", localizado no pé da serra. Frei Apolônio de Toddi, ao apreciar a serra, ficou impressionado com a semelhança da mesma com o calvário de Jerusalém e convidou os fiéis que o acompanhavam para transformar o Monte em um "Sacro-Monte" e rebatizá-lo com o nome de Monte Santo, marcando seu dorso com os passos da Paixão.

Frevo: Ritmo musical e dança brasileiros com origem no estado de Pernambuco, misturando marcha, maxixe e elementos da capoeira.

Friedrich Wilhelm Nietzsche: (1844 — 1900) foi um filólogo e influente filósofo alemão do século XIX. Crítico da cultura ocidental e suas religiões e, consequentemente, da moral judaico-cristã. Nietzsche é, um dos autores mais controversos na história da filosofia moderna.

Gandhi: Mohandas Karamchand Gandhi (1869 — 1948), mais conhecido como Mahatma Gandhi (do sânscrito "Mahatma", "A Grande Alma") foi fundador do moderno Estado indiano e o maior defensor do Satyagraha (forma não-violenta de protesto) como um meio de revolução.

Glauber de Andrade Rocha: (1939 — 1981) Cineasta brasileiro e também ator e escritor. Seus filmes mais famosos, Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964), Terra em Transe (1967) e O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro (1969), unem uma crítica social feroz a uma forma radical de filmar, que rompia com o estilo importado dos Estados Unidos da América; seus filmes foram uma contribuição valiosa ao movimento denominado Cinema Novo, corrente artística nacional liderada principalmente por Rocha e grandemente influenciada pelo movimento francês Nouvelle Vague.

Hegel: Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770 — 1831) foi um filósofo alemão, fundamentalmente influenciado pelas obras de Spinoza, Kant e Rousseau, assim como pela Revolução Francesa. Para muitos estudiosos, Hegel representa o apogeu do idealismo alemão do século XIX.

Hélio Oiticica: (1937 —1980) Pintor, escultor, artista plástico e performático.

Iaô: (Yàwó, Iyawô, Yao ou Iaô) Palavra de origem yoruba, que denomina o filho-de-santo já iniciado, que ainda não completou o período de 7 anos da iniciação. Só após a obrigação de 7 anos ele se tornará um Egbomi (irmão mais velho).

Iemanjá: (Yeye Omó Ejá - 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.

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.

Jeanne Moreau: (1928 -) Atriz francesa renomada.

José Renan Vasconcelos Calheiros: (1955-) é um político brasileiro suspeito de corrupção . Foi Presidente do Senado Federal do Brasil de 2005 até 2007.

Marechal Bittencourt: Carlos Machado Bittencourt (1840 — 1897) foi um militar brasileiro. Durante sua gestão de Ministro ocorreu a Guerra de Canudos. Devido às dificuldades enfrentadas pela Quarta Expedição, Bittencourt embarcou para a Bahia em agosto de 1897, onde tomou várias medidas, e a menos de dois meses depois de sua chegada o exército foi vitorioso. As ações do Exército Brasileiro sob comando do Marechal Bittencourt foram fortemente repudiadas na época, devido ao fechamento sangrento de Canudos. De volta ao Rio, em 5 de novembro de 1897, ao participar de uma cerimônia de recepção aos veteranos de Canudos, com Prudente de Moraes, viu o presidente ser ameaçado por um soldado armado do 10º Batalhão. Interveio contra o assassino, que reagiu com um punhal, acertando-o diversas vezes. Bittencourt não resistiu aos ferimentos e faleceu logo depois.

Maria Padilha: Uma das diversas manifestações da entidade Pomba-Gira.

Massacre dos Índios da Missão da Guaíra: Uma referência da incorporação ao Brasil das regiões do oeste do Paraná e Mato Grosso do Sul. Os bandeirantes paulistas atacaram os jesuítas espanhóis da região, massacrando as missões e capturando os índios convertidos, que foram enviados para Bahia para trabalhar como mão de obra escrava.

MST: O Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, também conhecido pela sigla MST, é um movimento social brasileiro influenciado pelo marxismo e pelo cristianismo progressista, que visa à organização da reforma agrária no Brasil. O MST foi fundado na década de 1980 para defender pequenas e médias unidades de produção agrícola face à concentração da propriedade da terra nas mãos de uma minoria elitista.

Nanã Buruku: Orixá dos mangues, do pântano e da lama. Ligada intrinsecamente à morte, é responsável pelos portais de entrada (reencarnação) e saída (desencarne). Ela é a mais velha das Aiabás (as Orixás femininas ligadas à água) e é mãe de Omolu. Na África, entre os fon e mahi, ela é considerada hermafrodita, e teria dado origem às outras divindades primordiais, devido à sua união com “a serpente do universo”, Dan.

Ogum: Orixá ferreiro dono dos metais. Divindade guerreira, Ogum é considerado o primeiro dos Orixás a descer do Orun (o céu), para o Aiye (a Terra).

Omolú: Orixá da varíola, ligado à doença, à cura e ao interior da terra. Ele é um avatar mais novo de Obaluaiê, o “Rei Dono da Terra”, e é filho de Nanã Buruku. Os filhos-de-santo que incorporam Omolu durante o xirê de Candomblé vestem seu traje tradicional e peculiar: um capuz de palha-de-costa-aze, que cobre o rosto e uma boa parte do corpo.

Oswald de Andrade: José Oswald de Sousa de Andrade Nogueira (1890 —1954) foi um escritor, ensaísta e dramaturgo brasileiro. Foi um dos promotores da Semana de Arte Moderna que sucedeu em 1922, em São Paulo, tornando-se um dos grandes nomes do modernismo literário brasileiro.

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 Eérindnlógún, um jogo de búzios divinatório, diferente do Ifá, e praticado tanto por mulheres como por homens.

Papa Bento XVI: Joseph Alois Ratzinger (1927-) é o atual Sumo pontífice da Igreja Católica.

Parangolé: Criado por Hélio Oiticica, o Parangolé é uma espécie de capa que só mostra plenamente seus tons, cores, formas, texturas, grafismos e textos e os materiais com os quais foi executado a partir dos movimentos de alguém que o vista. Por tanto, é considerada uma escultura móvel.

Pemba: Objeto ritual, um giz de calcário, usado na Umbanda. Na África, é fabricada com o pó extraído dos Montes Brancos Kimbanda e a água que corre no Rio Divino U-Sil. Os médiuns e as Entidades Espirituais que atuam no Centro de Umbanda desenham pontos riscados (hexagramas sagrados) no chão (e às vezes no corpo das pessoas) com a pemba, criando um espaço consagrado, elo entre os planos material e espiritual. A pemba também pode ser transformada em pó e utilizada para limpeza e proteção.

Pomba-Gira: Divindade feminina relacionada à sexualidade e à fertilidade, muitas vezes retratada na cultura popular brasileira através da iconografia europeia do súcubo, ou demônio feminino.

Povo do Axé: Os seguidores do Candomblé.

Prudente de Moraes: Prudente José de Moraes e Barro (1841 — 1902) foi um advogado e político brasileiro, primeiro governador do Estado de São Paulo (1889-1890), senador, presidente da Assembleia Nacional Constituinte de 1891 e terceiro presidente do Brasil, sendo o primeiro eleito. Prudente de Moraes representava a ascensão da oligarquia cafeicultora e dos políticos civis ao poder nacional, após um período de domínio do poder executivo por parte dos militares.

Rio São Francisco: O Rio São Francisco nasce na Serra da Canastra, no estado de Minas Gerais, atravessa o estado da Bahia, fazendo divisa ao norte com Pernambuco, Sergipe e Alagoas, e, por fim, deságua no Oceano Atlântico. É um pólo agrícola, industrial e cultural de extrema importância, unindo o Sudeste ao Nordeste brasileiro.

Rosinha Garotinho: Rosângela Barros Assed Matheus de Oliveira (1963-) é uma política, radialista e apresentadora de tv brasileira. Foi a primeira prefeita do Rio de Janeiro.

Zumbi dos Palmares: (1655 — 1695) foi o último dos líderes do Quilombo dos Palmares. O Quilombo dos Palmares (localizado na atual região de União dos Palmares, Alagoas) era uma comunidade auto-sustentável formada por escravos negros fugidos. Ocupava uma área próxima ao tamanho de Portugal e situava-se onde era o interior da Bahia, hoje estado de Alagoas. Sua população alcançava por volta de trinta mil pessoas. Quinze anos após Zumbi ter assumido a liderança, o bandeirante paulista Domingos Jorge Velho foi chamado para organizar a invasão do quilombo. Em 6 de fevereiro de 1694, a capital de Palmares foi

destruída e Zumbi ferido. Perdeu a vida durante uma luta armada dois anos após a batalha, em 20 de novembro de 1695. Teve a cabeça cortada, salgada e levada ao governador Melo e Castro, em Recife, onde foi exposta em praça pública.

ANEXO A – Fichas técnicas dos espetáculos do Teatro Oficina (Uzyna Uzona)¹⁰⁹.

1. Vento Forte para um Papagaio Subir	
(28/ 10/ 1958 - São Paulo SP - Teatro Novos Comediantes)	
Autoria	José Celso Martinez Corrêa
Direção	Amir Haddad
Cenografia	José Carlos Bellucci
Figurino	Dora Miari
Elenco/Personagem	Albertina Costa (Maria Lucia); Alzira Cunha (Maria Dolores); Gaetano Zamataro (Ricardo); Marcus Vinícius (João Ignacio); Sonia Ferreira (Mãe)
Produção	Teatro Oficina

2. Geni no Pomar	
(1958 - São Paulo SP)	
Autoria	Charles Thomas

¹⁰⁹ Disponível em

<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/encyclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_ver_bete=658&cd_item=26> acesso em 19 de maio de 2011.

Direção	José Celso Martinez Corrêa
Elenco/Personagem	Albertina Costa; Antonio Dinardo; Fauzi Arap
Produção	Teatro Oficina

3. A Ponte

(28/ 10/ 1958 - São Paulo SP - Teatro Novos Comediantes)

Autoria	Carlos Queiroz Telles
Direção	Amir Haddad
Cenografia	José Carlos Bellucci
Figurino	Dora Miari
Elenco/Personagem	Alzira Cunha (Fernanda); Dora Miari (Heloisa); Luiz Roberto Salinas Fortes (Alfredo); Moracy do Val (Padre Luiz); Sonia Ferreira (Mãe de Alfredo)
Produção	Teatro Oficina

4. A Incubadeira

(1959 - São Paulo SP - Teatro de Arena)

Autoria	José Celso Martinez Corrêa
Direção	Amir Haddad
Direção (assistente)	Jean-Luc Descaves; Moracy do Val
Cenografia	Acácio Assunção
Figurino	Dora Miari
Elenco/Personagem	Adelaide Braga Brasil (Veroca - substituição); Assunta Perez (Alzira - substituição); Clovis Besnos (Bob); Dora Miari (Guta); Edzel Brito (Olimto); Etty Fraser (Alzira); Fauzi Arap (Marcelo - substituição); Geraldo Vandré (Paulinho - substituição); Jairo Arco e Flexa (Miltão); José Haroldo Silveira (Paulinho); Marco Antônio Rocha (Marcelo); Maria Alice de Almeida (Veroca); Olimpio Pereira de Souza (Olimto - substituição); Renato Borghi (Tarciso); Ronaldo Daniel (Bob - substituição)
Produção	Teatro Oficina

5. As Moscas	
(12/ 1959 - São Paulo SP - Teatro de Alumínio)	
Autoria	Jean-Paul Sartre
Direção	Jean-Luc Descaves
Direção	Amir Haddad

(assistente)	
Cenografia	Jean-Luc Descaves
Figurino	Thamar de Letay
Elenco/Personagem	Adelaide Braga Brasil; Alzira Cunha (Electra); Amir Haddad; Arabela Bloch; Carlos Queiroz Telles (Orestes); Clélia Miari; Dora Meirelles (Clitemnestra); Edzel Brito (Egisto); Etty Fraser; Jairo Arco e Flexa (Júpiter); Lúcia Dutra; Moracy do Val (Pedagogo); Silvia Portoalegre
Produção	Casa da Cultura Francesa; Teatro Oficina

6. A Engrenagem

(16/ 9/ 1960 - São Paulo SP)

Autoria	Jean Paul Sartre
Tradução	Augusto Boal; José Celso Martinez Corrêa
Adaptação	Augusto Boal; José Celso Martinez Corrêa
Direção	Augusto Boal
Trilha sonora	Julio Medaglia
Elenco/Personagem	Alzira Cunha (Suzana); Ângelo Del Mato (Operário); Anik Malvill (Virgem); Carlos Acuio (Benga); Dora Meirelles (Mulher do Júri); Dora Miari (Mulher do Povo); Eugênio Kusnet (Schoelcher); Fuad Jorge (Mater); Jairo Arco e Flexa (Jean Aguerra); José Roberto Orozco (Mordomo); Lúcia Dutra (Camponesa); Milton de Oliveira (Magram);

	Moacyr Marquese (François); Moracy do Val (Darieux); Renato Borghi (Lucien Darieux); Rosamaria Murtinho (Helena Drelitsch)
Produção	Teatro Oficina

7. Fogo Frio	
(19/ 4/ 1960 - São Paulo SP - Teatro de Arena)	
Interpretação	Francisco Mattos
Autoria	Benedito Ruy Barbosa
Direção	Augusto Boal
Direção (assistente)	Jairo Arco e Flexa; José Celso Martinez Corrêa
Trilha sonora	Benedito Ruy Barbosa; Francisco Mattos; Gilberto Branco
Elenco/Personagem	Albertina Costa (Nita); Alzira Cunha (Ana - substituição); Antonio Carlos (Nego); Assunta Perez (Ana - substituição); Edmundo Mogadouro (Colono); Edzel Brito (Zeca); Fauzi Arap (Júlio); Francisco Mattos (Zuza); Homero Capozzi (Carlos); Jairo Arco e Flexa (Neco - substituição); Lúcia Dutra (Ana); Luiz Vergueiro (Carlos - substituição); Maria Anita (Nita - substituição); Moracy do Val (Neco); Renato Borghi (Colono - substituição); Roberto Segrette (Zeca -

	substituição); Ronaldo Daniel (Carlos - substituição)
Produção	Teatro de Arena; Teatro Oficina

8. José, do Parto à Sepultura

(28/ 12/ 1961 - São Paulo SP - Teatro Oficina)

Autoria	Augusto Boal
Direção	Antônio Abujamra
Cenografia	João Alberto Uriartt
Figurino	João Alberto Uriartt
Trilha sonora	Roberto Ribeiro
Elenco/Personagem	Célia Helena (Avó); Chico Martins (Pai); Clovis Bueno (Operário e Garçon); Dora Miari (Maria); Emílio Di Biasi (Manuel); Etty Fraser (Mãe); Fauzi Arap (José); Geraldo Del Rey (Pai - substituição); Jairo Arco e Flexa (Sargento e Patrão); João Alberto Uriartt (Peludo); Myrian Muniz (Mãe - substituição); Ronaldo Daniel (Padre); Sylvio Zilber (Sargento e Patrão - substituição); Wolfram Gunther (Professor)
Produção	Teatro de Arena; Teatro Oficina

9. A Vida Impressa em Dólar

(16/ 8/ 1961 - São Paulo SP - Teatro Oficina)	
Autoria	Clifford Odets
Tradução	Elizabeth Kander
Direção	José Celso Martinez Corrêa
Cenografia	Napoleão Moniz Freire
Figurino	Napoleão Moniz Freire
Elenco/Personagem	Célia Helena (Mennie Berger); Chico Martins (Myron Berger); Etty Fraser (Bessie Berger); Eugênio Kusnet (Jacob); Fauzi Arap (Sam Feinschreiber) - Prêmios Governador do Estado e Saci - melhor ator coadjuvante - Fuad Jorge (Tio Abe); Jairo Arco e Flexa (Moe Axelford); James Colby (Schlosser); Maurício Nabuco (Moe Axelford - substituição); Mauro Mendonça; Renato Borghi (Ralph Berger); Ronaldo Daniel (Ralph Berger - substituição)
Produção	Teatro Oficina

10. Todo Anjo É Terrível

(17/ 8/ 1962 - São Paulo SP - Teatro Oficina)	
Autoria	Thomas Wolfe
Tradução	Gert Meyer; Renato Alvim
Adaptação	Ketti Frings

Direção	José Celso Martinez Corrêa
Cenografia	Flávio Império - Prêmio Saci; Rodrigo Lefèvre - Prêmio Saci
Elenco/Personagem	Célia Helena (Laura James); Edith Mondego (Mrs Clatt); Eugênio Kusnet (W. O. Gant - substituição); Floramy Pinheiro (Mrs Pert); Fuad Jorge (Jake Clatt); Henriette Morineau (Eliza Gant); Jairo Arco e Flexa (Luke Gant); Lysia Araújo (Helen Gant); Marlene Rocha (Miss Brown); Paulo Hatheyer (Dr. Mac Gurie - substituição); Renato Borghi (Eugene); Ronaldo Daniel (Ben Gant); Sadi Cabral (W. O. Gant); Sérgio Alexandre (Dr. MacGuire); Stênio Garcia (Luke Gant - substituição); Tereza Austregésilo (Mme Elizabeth)
Produção	Teatro Oficina

11. Quatro num Quarto

(28/ 12/ 1962 - São Paulo SP)

Autoria	Valentin Kataev
Adaptação	Eugênio Kusnet
Direção	Maurice Vaneau
Cenografia	Maurice Vaneau
Figurino	Marie Claire Vaneau
Coreografia	Paulo Zemeroff
Elenco/Personagem	Célia Helena (Tania); Chico Martins (Yemelian - substituição);

	Etty Fraser (Camarada Constantina - substituição); Eugênia Waldmann (Tania - substituição); Eugênio Kusnet; Fernando Peixoto (Vassia - substituição); Ítala Nandi (Ludmila - substituição); Líbero Rípoli Filho (Yemelian); Miriam Mehler (Tania - substituição); Moema Brum (Camarada Constantina); Odavlas Petti (Abrão - substituição); Os Aprendizes (Convidados); Renato Borghi (Abrão); Roberto Orosco (Convidado - substituição); Ronaldo Daniel (Vassia); Rosamaria Murtinho (Ludmila); Terezinha Sodré (Convidada - substituição); Tony Campelo (Convidado - substituição)
Produção	Teatro Oficina

12. Um Bonde Chamado Desejo	
(9/ 4/ 1962 - São Paulo SP - Teatro Oficina)	
Autoria	Tennessee Williams
Tradução	Brutus Pedreira
Direção	Augusto Boal
Cenografia	Flávio Império - Prêmio Saci
Elenco/Personagem	Cecília Rabelo (Eunice); Célia Helena (Stella); Che Junga Quinzoto (Pablo); Elizabeth Kander (Vendedora de Flores); Etty Fraser; Fuad Jorge (Steve - substituição); Julio Lerner (Mitch - substituição); Lourdes Lins (Mulher); Lysia Araújo (Enfermeira); Maria Fernanda (Blanche Du Bois) - Prêmios Saci e Governador do Estado - Marlene Rocha (Eunice - substituição); Maurício Nabuco (Mitch); Mauro Mendonça (Stanley Kowalski); Paulo Barreto (Steve); Renato Borghi (Jovem Cobrador); Ronaldo Daniel (Médico); Tereza Austregésilo

	(Stella - substituição); Wolney de Assis (Steve - substituição)
Produção	Teatro Oficina

13. Sorriso de Pedra

(1962 - São Paulo SP - Teatro Oficina)

Autoria	Pedro Bloch
Direção	Manoel Ribeiro
Elenco/Personagem	Etty Fraser; Henriette Morineau
Produção	Teatro Oficina

14. Pequenos Burgueses

(30/ 8/ 1963 - São Paulo SP - Teatro Oficina)

Autoria	Máximo Gorki
Tradução	Fernando Peixoto; José Celso Martinez Corrêa
Direção	José Celso Martinez Corrêa - Prêmios Governador do Estado, Saci e APCT
Direção (assistente)	Fernando Peixoto

Cenografia	Anísio Medeiros - Prêmio APCT
Figurino	Anísio Medeiros
Elenco/Personagem	Abrahão Farc (Chichkin – substituição); Abrahão Farc (Bessemenov - substituição); Ari Koslov (Chichkin - substituição); Beatriz Segall (Tatiana - substituição); Betty Faria (Pólia - substituição); Cecil Thiré (Nil - substituição); Cecília Rabelo (Akoulina); Célia Helena (Tatiana); Chico Martins (Pertchikin); Chico Martins (Pertchikin - substituição); Cláudio Marzo (Nil - substituição); Dora Miari (Stepanida - substituição); Esther Góes (Tatiana - substituição); Etty Fraser (Akoulina - substituição); Eugênio Kusnet (Bessemenov); Fauzi Arap (Teteriev - substituição); Fernando Peixoto (Chichkin); Fernando Peixoto (Piotr - substituição); Fernando Peixoto (Nil - substituição); Flávio São Thiago (Bessemenov - substituição); Germana De Lamare (Tzvetaieva); Germana De Lamare (Tzvetaieva - substituição); Ítala Nandi (Tzvetaieva); Ítala Nandi (Helena - substituição); Ítala Nandi (Tatiana - substituição); Ítala Nandi (Pólia - substituição); João Manuel (Chichkin - substituição); José Celso Martinez Corrêa (Teteriev - substituição); Joselita Alvarenga (Helena - substituição); Liana Durval (Helena - substituição); Líbero Rípoli Filho (Pertchikin); Luiz Linhares (Teteriev - substituição); Martha Overbeck (Stepanida - substituição); Maulde Christen (Tzvetaieva - substituição); Miriam Mehler (Pólia); Miriam Mehler (Pólia); Moema Brum (Stepanida); Nilda Maria (Pólia - substituição); Otávio Augusto (Chichkin - substituição); Othon Bastos (Teteriev - substituição); Raul Cortez (Teteriev) - Prêmios Saci e Governador do Estado - melhor ator coadjuvante - Renato Borghi (Piotr); Ronaldo Daniel (Nil); Rosamaria Murtinho (Helena); Vera Gertel (Pólia - substituição); Wolney de Assis (Nil - substituição)
Produção	Teatro Oficina

15. Andorra	
(10/ 10/ 1964 - São Paulo SP - Teatro Oficina)	
Autoria	Max Frisch
Tradução	Mário da Silva
Direção	José Celso Martinez Corrêa
Direção (assistente)	Fernando Peixoto
Cenografia	Flávio Império
Figurino	Flávio Império
Direção musical	Cláudio Petraglia
Trilha sonora	Cláudio Petraglia
Iluminação	Domingos Fiorini
Elenco/Personagem	Abrahão Farc (Hospedeiro); Antônio Bivar (Um Soldado - substituição); Átila D'Almeida (Um Soldado - substituição); Beatriz Segall (Hidalga - substituição); Berilo Faccio (Um Soldado); Célia Helena (Mãe); Chico Martins (Idiota); Cláudio D'Oliani; Cláudio Marzo (Aprendiz); Ednei Giovenazzi (Mestre Escola - substituição); Eugênio Kusnet (Médico); Ezequiel Neves (Aprendiz - substituição); Fauzi Arap (Mestre Escola); Fernando Peixoto (Alguém); Flávio Migliaccio (Hospedeiro - substituição); Fredy Singer (Um Soldado - substituição); Fuad Jorge (Marceneiro); Helio Eichbauer (Inspetor de Judeus - substituição); Henriette Morineau (Hidalga); Ivan de Albuquerque (Mestre Escola - substituição); João José Pompeo (Marceneiro - substituição); Lafayette Galvão (Marceneiro - substituição); Linneu Dias (Padre); Marco Antonio (Um Soldado);

	Marcus de Toledo (Inspetor de Judeus - substituição); Mauro Mendonça (Soldado - substituição); Miriam Mehler (Barblin); Oswaldo de Abreu (Soldado); Renato Borghi (Andri); Renato Dobal (Coroinha); Wolfram Gunther (Inspetor de Judeus)
Produção	Etty Fraser; Teatro Oficina

16. Toda Donzela Tem Um Pai que É Uma Fera

(5/ 1964 - São Paulo SP)

Autoria	Gláucio Gill
Direção	Benedito Corsi
Figurino	Ana Maria Nabuco
Trilha sonora	Geraldo Cunha; Tereza Souza
Elenco/Personagem	Cláudio Marzo (Joãozinho); Etty Fraser; Eugênio Kusnet (General); Ferreira Leite (General - substituição); Ítala Nandi (Lolô); Lilian Lemmertz (Daisy - substituição); Miriam Mehler (Daisy); Tarcísio Meira (Porfírio)
Produção	Teatro Oficina

17. Pequenos Burgueses (Uruguai)

(1964 -)	
Autoria	Máximo Gorki
Direção	José Celso Martinez Corrêa
Cenografia	Anísio Medeiros
Figurino	Anísio Medeiros
Elenco/Personagem	Célia Helena (Tatiana); Chico Martins; Cláudio Marzo (Nil); Etty Fraser (Akoulina Ivanovna); Eugênio Kusnet (Bessemov e Vassili Assiliev); Fauzi Arap (Teteriev); Fernando Peixoto (Cichkin); Joselita Alvarenga (Elena Nikolaievna); Maulde Christen (Tzvetaieva); Miriam Mehler (Polia); Moema Brum (Stepanida); Renato Borghi
Produção	Teatro Oficina

18. Andorra (Uruguai)	
(10/ 12/ 1964 -)	
Autoria	Max Frisch
Tradução	Mário da Silva
Direção	José Celso Martinez Corrêa
Direção (assistente)	Fernando Peixoto
Cenografia	Flávio Império

Figurino	Flávio Império
Elenco/Personagem	Abrahão Farc (Hospedeiro); Átila D'Almeida (Um Soldado - substituição); Beatriz Segall (Hidalga - substituição); Berilo Faccio (Um Soldado); Célia Helena (Mãe); Chico Martins (Idiota); Cláudio D'Oliani (Um Soldado); Cláudio Marzo (Aprendiz); Eugênio Kusnet (Médico); Ezequiel Neves (Aprendiz - substituição); Fauzi Arap (Mestre Escola); Fernando Peixoto (Alguém); Flávio Migliaccio (Hospedeiro - substituição); Fredy Singer (Um Soldado - substituição); Fuad Jorge (Marceneiro); Helio Eichbauer (Inspetor de Judeus - substituição); Henriette Morineau (Hidalga); Ivan de Albuquerque (Mestre Escola - substituição); João José Pompeo (Marceneiro - substituição); Lafayette Galvão (Marceneiro - substituição); Linneu Dias (Padre); Marcus de Toledo (Inspetor de Judeus - substituição); Mauro Mendonça (Um Soldado - substituição); Miriam Mehler (Bablin); Oswaldo de Abreu (Um Soldado); Renato Borghi (Andri) - Prêmio de Melhor Ator Latino-americano - Renato Dabal (Coroinha); Wolfram Gunther (Inspetor de Judeus)
Produção	Teatro Oficina

19. Pequenos Burgueses

(1965 - São Paulo SP)

Autoria	Máximo Gorki
Direção	José Celso Martinez Corrêa
Elenco/Personagem	Cecil Thiré

Produção	Teatro Oficina
----------	----------------

20. Aconteceu em Irkutsk

(1965 - São Paulo SP)

Autoria	Aleksei Arbuzov
Direção	Eugênio Kusnet
Elenco/Personagem	Etty Fraser
Produção	Teatro Oficina

21. Os Inimigos

(22/ 1/ 1966 - São Paulo SP - Teatro Brasileiro de Comédia)

Autoria	Máximo Gorki
Tradução	Fernando Peixoto; José Celso Martinez Corrêa
Direção	José Celso Martinez Corrêa
Direção (assistente)	Eugênio Kusnet; Fernando Peixoto
Cenografia	Flávio Império
Figurino	Flávio Império

Trilha sonora	Chico Buarque
Iluminação	Fernando Peixoto
Elenco/Personagem	Abrahão Farc (Baboiédov); Antonio Henrique (Soldado e Operário - substituição); Beatriz Segall (Kleopátra); Carlos Luchini (Soldado e Operário); Célia Helena (Tatiana); Chico Martins (Polóqui); Edith Mondego (Agráfena); Ednei Giovenazzi (Yácov); Etty Fraser (Polina) - Prêmios Saci, Apetesp, Molière e Governador do Estado de São Paulo - Eugênio Kusnet (General); Flávio Porto (Akimov); Hector O'Dwyer (Riabtzov); Ítala Nandi (Nádia); Jairo Arco e Flexa (Sintzov); José Carlos (Soldado e Operário); José Cláudio (Soldado e Operário - substituição); Líbero Rípoli Filho (Kogne); Linneu Dias (Zakhar); Márcio Martins (Soldado e Operário); Marco Antonio (Soldado e Operário); Marcus de Toledo (Mikhail e Kuatsch - substituição); Mauro Mendonça (Nikolai); Otávio Augusto (Chefe de Polícia); Paulo César Pereio (Sintzov - substituição); Paulo Villaça (Grékov); Rogério Marcico (Chefe de Polícia - substituição); Rolando Boldrin (Mikhail e Kuatch); Sylvio Rocha (Liêvchin)
Produção	Joe Kantor; Myrian Muniz; Teatro Oficina

22. O Rei da Vela

(29/ 9/ 1967 - São Paulo SP - Teatro Oficina)

Autoria	Oswald de Andrade
Direção	José Celso Martinez Corrêa - Prêmio Molière e APCT

Direção (assistente)	Frei Betto
Cenografia	Helio Eichbauer - Prêmios Governador do Estado de São Paulo e Associação Paulista de Críticos Teatrais - APCT
Figurino	Helio Eichbauer
Trilha sonora	Caetano Veloso; Damiano Cozzella; Rogério Duprat
Coreografia	Maria Esther Stockler
Elenco/Personagem	Abrahão Farc (O Americano); Adolfo Santana (O Apresentador); Chico Martins (O Cliente; Coronel Belarmino); Dina Sfat (Heloísa de Lesbos - substituição); Dirce Migliaccio (Dona Polaca); Edgar Gurgel Aranha (O Intelectual Pinote; Totó Fruta do Conde); Esther Góes (Heloísa de Lesbos - substituição); Etty Fraser (Dona Cesarina; A Baiana); Fernando Peixoto (Abelardo II); Henrique Brieba (Dona Polaca - substituição); Ítala Nandi (Heloísa de Lesbos); José Wilker (Abelardo II - substituição); Liana Duval (A Secretária; Joana ou João dos Divãs); Maria Alice Vergueiro (Dona Cesarina - substituição); Otávio Augusto (Perdigoto); Othon Bastos (Totó Fruta do Conde - substituição); Renato Borghi (Abelardo I) - Prêmio Molière e Associação Paulista de Críticos Teatrais - APCT - Renato Dobal (O Índio); Yolanda Cardoso (Dona Cesarina; A Baiana - Substituição (1968))
Produção	Teatro Oficina

23. Galileu Galilei

(14/ 12/ 1968 - São Paulo SP - Teatro Oficina)	
Autoria	Bertolt Brecht
Tradução	Roberto Schwartz
Direção	José Celso Martinez Corrêa
Cenografia	Joel de Carvalho
Figurino	Joel de Carvalho
Direção musical	Julio Medaglia
Trilha sonora	Hans Eisler
Elenco/Personagem	Ana Maria Oliveira (Coro - substituição); André Valle (Um Padre; Um Mordomo; Múcio; Coro); Antônio Pedro Borges (Pequeno Monge; Porteiro do Palácio; Burguês de Veneza; Camareiro do Papa); Antônio Pedro Borges (Andrea Sarti, adulto - substituição); Cafinha (Coro - substituição); Carlos Alexandre (Coro - substituição); Carlos Gregório (Ludovico; Um Filósofo; Cristóvão Clavio; Alto Funcionário; Um Burguês - substituição); Carlos Prieto (Um Mordomo; Coro - substituição); Cecília Rabelo (Dona Sarti; Coro); Cecília Thumin (Virgínia; Camareira do Papa - substituição); Claudio Corrêa e Castro (Galileu); Claudio Mac Dowell (Federzoni; Um Espião; Camareiro do Papa - substituição); Cleyton Feitosa (Coro - substituição); Érico Vidal (Padre do Collegium Romanum; Coro - substituição); Esther Góes (Virgínia; Camareira do Papa - substituição); Etty Fraser; Fernando Peixoto (Um Matemático; Cardeal Belarmini; Andrea Sarti, adulto; Burguês de Veneza; Camareiro do Papa); Fernando Rabelo (Andrea Sarti); Flávio São Thiago (Procurador Priuli; Velho Cardeal; Reitor Gaffone; Camareiro do Papa); Flávio São Thiago (Cardeal Barberini; Papa Urbano VIII - substituição); Ileana Kwasinski (Dona Sarti - substituição); Isa Kopelman (Senhora Vanni; Uma Monja -

	substituição); Ítala Nandi (Virgínia; Camareira do Papa); Ivan Setta (Corifeu; Padre do Collegium Romano - substituição); Jacques Jover (Coro - substituição); João Marcos Fuentes (Comendador Vanni; Padre do Collegium Romanum; Secretário; Coro); John Howard Szerman (Padre do Collegium Romanum; Coro); José Celso Martinez Corrêa (Galileu - substituição); Júlio Calasso (Senhor Vanni; Um Burguês; Um Matemático, Camareiro do Papa - substituição); Liana Durval (Dona Sarti - substituição); Luiz Fernando (Ludovico; Cristóvão Clavio; Alto Funcionário - substituição); Margot Baird (Dama da corte de Florença; Mascarada; Coro); Margot Baird (Andrea Sarti, menino - substituição); Margot Baird (Andrea Sarti, menino - substituição); Martha Overbeck (Senhora Vanni; Uma Monja; Uma Mascarada; Coro); Martha Overbeck (Virgínia; Camareira do Papa - substituição); Miriam Goldfeder (Uma Mascarada; Coro - substituição); Otávio Augusto (Federzoni; Um Espião; Padre do Collegium Romanum; Camareiro do Papa); Othon Bastos (Sagredo; Cardeal Inquisidor); Paulo Goya (Um Mordomo; Porteiro; Um Secretário - substituições); Pedro Paulo Rangel (Doge de Veneza; Padre do Collegium Romanum; Coro); Pedro Paulo Rangel (Pequeno Monge; Porteiro do Palácio; Camareiro do Papa - substituição); Raul Cortez (Sagredo; Cardeal; Inquisitor - substituição); Renato Borghi (Cardeal Barberini; Papa Urbano VIII); Renato Borgui (Galileu - substituição); Renato Dobal (Grão Duque de Florença; Acompanhante do Cardeal); Renato Machado (Ludovico; Um Filósofo; Cristóvão Clavio; Alto Funcionário; Camareiro do Papa); Samuel Costa Júnior (Porteiro; Secretário; Coro); Sílvia Werneck (Dama da Corte; Coro - substituição); Sônia Goldfeder (Andrea Sarti, menino - substituição); Tessy Callado (Dama da Corte de Florença; Mascarada; Coro - substituição); Valquíria Mamberti (Dama da corte de Florença; Mascarada; Coro); Valquíria Mamberti (Senhora Vanni; Uma Monja - substituição); Waldemar Marques (Coro - substituição); Walter Marins (Pequeno Monge - substituição)
Produção	Teatro Oficina

24. O Poder Negro

(8/ 8/ 1968 - São Paulo SP)

Autoria	LeRoi Jones
Tradução	Chico Martins
Direção	Fernando Peixoto
Direção (assistente)	Otávio Augusto
Cenografia	Marcos Flaksman
Figurino	Marcos Flaksman; Sylvia Heller
Elenco/Personagem	Antônio Pitanga (Clay); Ítala Nandi (Lula); José Batista (Passageiro no metrô); Otávio Augusto (Passageiro no metrô); Sebastião Arruda (Passageiro no metrô)
Produção	Teatro Oficina

25. Pequenos Burgueses

(1968 - São Paulo SP)

Autoria	Máximo Gorki
---------	--------------

Direção	José Celso Martinez Corrêa
Elenco/Personagem	Othon Bastos
Produção	Teatro Oficina

26. Na Selva das Cidades

(1/ 9/ 1969 - São Paulo SP - Teatro Oficina)

Autoria	Bertolt Brecht
Tradução	Elizabeth Kander; Fernando Peixoto; Renato Borghi
Direção	José Celso Martinez Corrêa
Direção (assistente)	Flávio São Thiago; João Marcos Fuentes
Cenografia	Lina Bo Bardi
Figurino	Edinísio Ribeiro; Lina Bo Bardi
Elenco/Personagem	Carlos Gregório (Manky); Cecília Rabelo (Mãe - substituição); Fernando Peixoto (Skinny); Flávio São Thiago (Verme); Ítala Nandi (Maria); João Marcos Fuentes (Maynes); Liana Duval (Mãe); Margot Baird (Jane); Otávio Augusto (Pai); Othon Bastos (Schilink) - Prêmio Molière - Paulo Goya (Ken-Sy); Renato Borghi (Garga); Renato Dobal (Missionário); Samuel Costa Júnior (Gorilão); Valquíria Mamberti (Dona da Zona); Walter Marins (Pai - substituição)
Produção	Teatro Oficina

27. Don Juan	
(18/ 7/ 1970 - São Paulo SP - Teatro Oficina)	
Autoria	Molière
Tradução	Fernando Peixoto; Gianfrancesco Guarnieri; José Celso Martinez Corrêa
Adaptação	Fernando Peixoto; Gianfrancesco Guarnieri
Direção	Fernando Peixoto
Direção (assistente)	Paulo Goya
Cenografia	Flávio Império
Figurino	Flávio Império
Trilha sonora	Bobby Carva; Edu Lobo; Fernando Peixoto; Lutero Luiz
Iluminação	Fernando Peixoto; Osmar Roque
Elenco/Personagem	Antônio Pedro Borges (Sganarello); Claudio Mac Dowell (Gusmão; D. Carlos e Participante do Banquete); Gianfrancesco Guarnieri (Don Juan); Isa Kopelman (Violeta e Participante do Banquete); Jacques Jover (Participante do Banquete); Jeanette Gonçalves (Participante do Banquete); Jofre Soares (D. Luis); Lutero Luiz (O Pobre e Sr. Domingos); Malu Rocha (Participante do Banquete); Martha Overbeck (Elvira); Paulo Azevedo (Participante do Banquete); Paulo Goya (D. Alonso e Participante do Banquete); Sônia César (Participante do

	Banquete); Tessy Callado (La Ramée e Participante do Banquete)
Produção	Teatro Oficina

28. Onde Não Houver Inimigo Urge Criar Um

(1970 - São Paulo SP)

Autoria	João Bethencourt - Prêmio Governador do Estado de São Paulo
Direção	José Renato
Produção	Teatro Oficina

29. Pequenos Burgueses

(1971 - São Paulo SP)

Autoria	Máximo Gorki
Direção	José Celso Martinez Corrêa
Elenco/Personagem	Esther Góes

Produção	Teatro Oficina
----------	----------------

30. Gracias, Señor

(2/ 1972 - Rio de Janeiro RJ - Teatro Tereza Raquel)

Autoria	Teatro Oficina (criação coletiva)
Direção	José Celso Martinez Corrêa
Cenografia	Lina Bo Bardi
Elenco/Personagem	Analu Prestes; Cidinha Milan; Cleyton Feitosa; Esther Góes; Henrique Nurmberger; Joel Cardoso de Oliveira; José Celso Martinez Corrêa; Luís Antônio Martinez Corrêa; Luiz Paulo F. de Andrade; Maria Alice Vergueiro; Maria Stamini de Andrade; Marta Arruda; Renato Borghi; Teresa Bastos (Transas)
Produção	Teatro Oficina

31. The Brazilian Ridicolours Sound

(1972 - São Paulo SP)

Direção	Luís Antônio Martinez Corrêa
Produção	Teatro Oficina

32. As Três Irmãs

(26/ 12/ 1972 - São Paulo SP)

Autoria	Anton Tchekhov
Tradução	José Celso Martinez Corrêa
Direção	José Celso Martinez Corrêa
Cenografia	Ricardo Piva
Figurino	Edinísio Ribeiro
Trilha sonora	Ricardo Rizek
Elenco/Personagem	Analu Prestes (Irina); Cecília Rabelo (Anfissa); Celso Lopes (A. P. Fedotikin); Cidinha Milan (Natacha); Fernando Peixoto (Andrei Posorov - substituição); Flávio São Thiago (koliguine); Henrique Nurmbergber (Solioni); Joel Cardoso (Ferraponte); José Celso Martinez Corrêa (Tchebutikin); Kate Hansen (Macha); Lorival Parisi (Verchinina); Luís Antônio Martinez Corrêa (Rodé); Marcos Flaksman (Andrei Posorov - substituição); Maria Fernanda; Nelson Xavier (Barão de Tusenbach - substituição); Othon Bastos (Barão de Tusenbach); Paulo César Pereio (Verchinina - substituição); Renato Borghi (Andrei Posorov)
Produção	Teatro Oficina

33. Gracias, Señor

(4/ 1972 - São Paulo SP - Teatro Ruth Escobar)	
Autoria	Teatro Oficina (criação coletiva)
Direção	José Celso Martinez Corrêa
Cenografia	Lina Bo Bardi
Iluminação	Jorginho de Carvalho
Elenco/Personagem	Analu Prestes; Cidinha Milan; Cleyton Feitosa; Esther Góes; Henrique Nurmberger; Joel Cardoso de Oliveira; José Celso Martinez Corrêa; Luís Antônio Martinez Corrêa; Luiz Paulo F. de Andrade; Maria Alice Vergueiro; Maria Stamini de Andrade; Marta Arruda; Renato Borghi; Teresa Bastos (Transas)
Produção	Teatro Oficina

34. Galileu Galilei (Portugal)	
(1975 -)	
Autoria	Bertolt Brecht
Direção	José Celso Martinez Corrêa
Elenco/Personagem	Maria Alice Vergueiro
Produção	Teatro Oficina

35. O Homem e o Cavalo

(1984 - São Paulo SP)

Autoria	Oswald de Andrade
Direção	José Celso Martinez Corrêa
Cenografia	Márcio Medina
Figurino	Márcio Medina
Produção	Teatro Oficina

36. O Rei da Vela e O Homem e o Cavalo

(1985 - São Paulo SP - Teatro Oficina)

Autoria	Oswald de Andrade (leitura dramática)
Direção	José Celso Martinez Corrêa
Produção	Teatro Oficina

37. 90' - Uma Coisa Inofensiva

(1990 - São Paulo SP)

Roteiro	José Celso Martinez Corrêa; Luiz Fernando Ramos; Marcelo Drummond
Direção	Luiz Fernando Ramos
Produção	Teatro Oficina

38. As Boas

(1991 - São Paulo SP)

Autoria	Jean Genet
Adaptação	José Celso Martinez Corrêa; Luiz Fernando Guimarães; Marcelo Drummond
Direção	José Celso Martinez Corrêa
Cenografia	José Possi Neto
Elenco/Personagem	Marcelo Drummond; Raul Cortez - Prêmio Shell - Verônica Tamaoki
Produção	Teatro Oficina

39. Ham-let

(28/ 5/ 1993 - São Paulo SP - Teatro Oficina)

Autoria	William Shakespeare
Tradução	José Celso Martinez Corrêa; Marcelo Drummond; Nelson de Sá
Direção	José Celso Martinez Corrêa - Prêmios Shell e Mambembe
Cenografia	Helio Eichbauer
Figurino	Caio da Rocha
Trilha sonora	Péricles Cavalcanti
Iluminação	Cibele Forjaz
Elenco/Personagem	<p>Adão Filho (Yorik; Marcelo; Reinaldo; Guildenstern; Cortesão; Padre; Marinheiro; Ganimedes); Alexandre Borges (Rei Claudio); Amaziles Almeida (Ophélia; Membro do Exército de Fortimbrás); Christiane Torloni (Rainha Gertrudes - substituição 1994); Cristiane Esteves (Cornélio; Prólogo; Fúria; Burocrata do IML; Marinheiro; Juiz do Torneio); Cristiane Esteves (Conselho de Vermes; Exército de Fortimbrás); Denise Assumção (Francisco, Rosencrantz; Primeira Atriz; Clown Coveiro); Dionísio Neto (Yorik, Marcelo, Reinaldo, Guildenstern, Cortesão, Padre, Marinheiro, Ganimedes - substituição); Fernando Lee (Horácio; Membro do Exército de Fortimbrás); José Celso Martinez Corrêa (Rei Hamlet; Primeiro Ator); Júlia Lemmertz (Rainha Gertrudes); Leila Garcia (Fúria); Leona Cavalli (Voltimanda; Prólogo; Fúria; Louca; Mensageiro; Hermes; Osric; Manhã Antiqua Mania); Leonardo Alkimim (Fortimbrás; Marinheiro; Soldado; Madame; Clessi; Freira; Produtora); Marcelo Drummond (Príncipe Hamlet; Boa); Pascoal da Conceição (Galo da Alvorada; Polônio; Membro do Conselho de Vermes; Capitão Marinheiro; Clown Coveiro; Mensageiro do Brasil); Ulysses Ferraz (Laertes; Boa; Luciano; Bernardo)</p>

Produção	Teatro Oficina
----------	----------------

40. Os Mistérios Gozozos

(1994 - São Paulo SP)

Autoria	Oswald de Andrade
Direção	José Celso Martinez Corrêa
Direção musical	José Celso Martinez Corrêa; José Miguel Wisnik
Iluminação	Cibele Forjaz
Elenco/Personagem	José Celso Martinez Corrêa (Serafim); Leona Cavalli; Roberto Rocha; Verônica Tamaoki
Produção	Teatro Oficina

41. In-Xorcismo e Comunhão de Cacilda

(1994 - São Paulo SP)

Produção	Teatro Oficina
----------	----------------

42. Para Dar um Fim no Juízo de Deus	
---	--

(1996 - São Paulo SP - Teatro Oficina)	
--	--

Autoria	Antonin Artaud
Adaptação	Catherine Hirsch; Fransérgio Araújo; José Celso Martinez Corrêa; Marcelo Drummond; Vadim Nikitin
Direção	José Celso Martinez Corrêa
Iluminação	Cibele Forjaz
Produção	Teatro Oficina

43. As Bacantes	
------------------------	--

(1996 - São Paulo SP)	
-----------------------	--

Autoria	Eurípides
Adaptação	Catherine Hirsch; Denise Assunção; José Celso Martinez Corrêa; Marcelo Drummond
Direção	José Celso Martinez Corrêa
Direção musical	José Celso Martinez Corrêa
Iluminação	Cibele Forjaz
Elenco/Personagem	Leona Cavalli; Pascoal da Conceição

Produção	Teatro Oficina

44. Ela	
(1997 - São Paulo SP)	
Autoria	Jean Genet
Direção	José Celso Martinez Corrêa
Direção (assistente)	Camila Mota
Cenografia	Gringo Cardia
Cenografia (assistente)	Cristina Novaes
Figurino	Gringo Cardia
Trilha sonora	Celso Sim; José Celso Martinez Corrêa; José Miguel Wisnik; Marcelo Pelegrini; Pepê da Mata Machado
Iluminação	Cibele Forjaz
Elenco/Personagem	Fransérgio Araújo (Fotógrafo); José Celso Martinez Corrêa - Prêmio Mambembe - Marcelo Drummond (Mestre de Cerimônia); Vadim Nikitin (Cardeal)
Produção	Teatro Oficina

45. Taniko, o Rito do Vale

(23/ 12/ 1997 - São Paulo SP - Teatro Oficina)

Autoria	Zenchiku
Direção	José Celso Martinez Corrêa
Elenco/Personagem	Pascoal da Conceição; Verônica Tamaoki
Produção	Teatro Oficina

46. Cacilda!

(31/ 10/ 1998 - São Paulo SP - Teatro Oficina)

Autoria	José Celso Martinez Corrêa
Direção	José Celso Martinez Corrêa
Cenografia	Laura Vinci
Figurino	Andréa Canton; Bete Coelho; Sandra Bodick
Direção musical	Marcelo Pellegrini

Iluminação	Cibele Forjaz
Elenco/Personagem	<p>Ariel Borghi (Flávio de Carvalho; Cecil Filho dos Seis Personagens; Coro; Bombeiro O'Hara; Jornalista; Linha de Tiro); Bete Coelho (Cacilda! Múmia, Perséfone; Cacilda Estragon; Cacildinha; Cacilda Pega Fogo; Cacilda Bailarina; Cacilda TBC; Cacilda Polly; Cacilda Margarida; Cacilda Maria Stuart) - Prêmios Shell e Associação Paulista de Críticos de Artes – APCA - Camila Mota (Coro; Voz Guia; Jornalista; Cantora do Templo Protestante; Linha de Tiro; Ronaldinho; Billie Holyday; Clara; Daniela Thomas; Jack, O Estripador; Motoboy; Mídia Off AI-5); Fernando Coimbra (Coro; Flávio Rangel; O Anjo; Médico; Seu Lincoln; Boris Kaufman; Estivador; Gerald Thomas; Lulu, Luis Antônio Martinez Corrêa); Flávio Rocha (Coro; Cuca Menino de Godot; Porteiro Cuca; Avô Pedro; Menino Rizzo; Diretor Bixiguento; Rizzo Cuca Treplev; Treplev); Fransérgio Araújo (Deus da Morte; Coro; O Diabo; Médico; Pastor Nochers; O Touro Zebu; Soldado da Linha de Tiro; Venâncio; Chet Baker; Raul Roulien; Robespierre); Giulia Gam (Cacilda NY; Cacilda Mary Tyrone; Cacilda Arkadina; Cacilda Maria Stuart; Cacilda Margarida; Godot); Iara Jamra (Dirce Yáconis; Dirce Menina; Dirce Antígone Existencialista; Dirce Floripes); José Celso Martinez Corrêa (Robespierre; Zimba Tyrone); Leona Cavalli; Lígia Cortez (Múmia, Demeterra; Cacilda Brízida Vaz; Dona Alzira; Cacilda Kitty Duval; Lélia Mãe Coragem; Tônia Lucy; Madame Morineau; Dona Alzira Ana Kennedy); Marcelo Drummond (Deus das Contracenações; Walmor Wladimir; Seu Yáconis; Tio João; Miroel Silveira; Walmor Edmund; Walmor Armando); Mika Lins (Cleyde Yáconis; Cleyde Menina; Cleyde Caroba; Cleyde Rainha Elizabeth); Odara Carvalho (Coro; Cacilda Menina da Amarelinha; Linha de Tiro; Ronaldinho; Mar de Santos; Cacilda Cabrita Bebê); Patrícia Winceski (Cacilda Bi-atriz Dama das Camélias; Atriz Monja; Tia Noemi; Mar de Santos; Professora Oraida; Repórter Nicanor; Nina Jovem Atriz Silvinha); Renée Gumiell (Dona Ofélia; Cacilda em Coma); Rosana Martinelli; Sylvia Prado (Coro; Cacilda Lúcia;</p>

	Jornalista; Irmã de Criação; Avó Maria; Mar de Santos; Namorada do Venâncio; Repórter Romântica; Janis Joplin; Solange; Dulcina); Theo Solnik (Piano; Maestro Erothides de Campos; Professor Lóssio)
Produção	Teatro Oficina

47. Boca de Ouro	
(12/ 1999 - São Paulo SP - Teatro Oficina)	
Autoria	Nelson Rodrigues
Direção	José Celso Martinez Corrêa
Produção	Teatro Oficina
48. Os Sertões. A Terra	
(2002 - São Paulo SP - Teatro Oficina Uzyna Uzona)	
Autoria	Euclides da Cunha
Dramaturgia	Tommy Pietra
Adaptação	José Celso Martinez Corrêa
Direção	José Celso Martinez Corrêa
Direção (assistente)	Camila Mota
Cenografia	Cris Cortílio
Figurino	Olintho Malaquias

Direção musical	Marcelo Pellegrini
Trilha sonora	Marcelo Pellegrini
Iluminação	Ricardo Morañez
Elenco/Personagem	<p>Adriana Caparelli (Grés Argiloso; Luz Crua; Umbuzeiro; Deserto; Saara; Maria Primeira); Adriano Salhab (Xiquinho e João da Mota; Viado; Poeta do Deserto); Aneliê Schinaider (Grés Argiloso; Caudal; Rio das Velhas; Cajuí; Quipá Reptante; Jurema; Ema; Seriema; Sericóia; Pomba Brava; Filha de SS); Anna Guilhermina (Grés Argiloso; Caudal; Rio das Velhas; Iemanjá; Zabaneira Mata-Pari; Palmatória do Inferno; Nuvem Volumosa; Umbuzeiro; Jurema; Ema; Seriema; Sericóia; Pomba Brava; Vale-Fértil; Índia; Caapoeira); Ariclenes Barroso (Grés Argiloso; Cajuí; Quipá Reptante); Aury Porto (São Francisco; Novas Terras Americanas; Sertão do Norte; Montada do Alferes Wanderley; Palmatória do Inferno; Auricuri; Queixada; Suçuarana; Maritaca; Juiz Conservador das Matas do Brazyl); Camila Mota (Grés Argiloso; Caudal; Rio Grande; Diadorim; Guiana; Leguminosa; Nuvem Volumosa; Umbuzeiro; Jurema; Ema; Seriema; Sericóia; Pomba Brava; Líquen Absinto); Céllia Nascimento (Grés Argiloso; Caudal; Rio Grande; Guiana; Umbuzeiro; Jurema; Ema; Seriema; Sericóia; Pomba Brava; Vale Fértil; Índia Opulentíssima; Libertas); Danilo Tomic (Grés Argiloso; Spix; Siqueira de Meneies; Mandacaru; Hegel; Segurança dos Lobby Men); Edílio dos Santos (Grés Argiloso; Cajuí; Quipá Reptante); Edna dos Santos (Grés Argiloso; Caudal; Rio das Velhas; Cantadora Cordel; Cajuí; Quipá Reptante; Jurema; Ema; Seriema; Sericóia; Pomba Brava); Elenildo de Moura (Uga; Massa Gnáissica; Cajuí; Quipá Reptante; Icozeiro); Félix Oliveira (Grés Argiloso; Vulcão de Caldas; Observador; Cavalo Seco; Cereu; Anta; Pacífico; Loteador Lobby Sir Estripador); Fernando Coimbra (Dilermando Febrônio de Assis; Xisto Metamórfico; Segurança dos Lobby Men; Fioravante Almeida; Grés Argiloso; Andes; Índio Piquaraçá; Xique-Xique; Vento Sacudimento Caititu; Egito; O</p>

	<p>Homem; Joca Cariri Operário); Francisco Rodrigues (Rato; Xisto Metamórfico; Bendegó; Quipá Reptante; Icozeiro; Líquen); Fransérgio Araújo (Massa Gnáissica; Pica do Itatiaia; Riobaldo; Andes; Antônio Maciel; Queixada; Suçuarana; Vaqueiro; Heliogabalo; Sertanista); Frederick Steffen (15° Paralelo; Massa Gnáissica; Vulcão de Caldas; Marizeiro; Queixada; Segurança dos Lobby Men); Fredy Allan (Grés Argiloso; Xique-Xique; Vento Sacudimento; Icozeiro; Caititu; Mocó; Líquen; Geni de Lira (Cajuí; Quipá Reptante); Guilherme Calzavara (Xisto Metamórfico; Vulcão de Caldas; Apolônio de Toddi; Queixada; Marcelo Ferraz); Haroldo Costa Ferrari (Massa Gnáissica; Rio Iguaçu; Himalaia Brasileiro; Bandeirante; Alferes Wanderley; Soldado Des-Soldado; Marizeiro; Ilha Deserta e Calva; Segurança dos Lobby Men); Jaqueline Braga (Grés Argiloso; Caudal; Rio das Velhas; João Gilberto; Cantadora Cordel; Cajuí; Quipá Reptante; Iansã; Jurema; Ema; Seriema; Sericóia; Pomba Brava); Jhonatha Ferreira (Cajuí; Quipá Reptante); José Celso Martinez Corrêa (Antônio Conselheiro); Juliane Elting (Grés Argiloso; Caudal; Rio Grande; Guiana; Martius; Umbuzeiro; Jurema; Ema; Seriema; Sericóia; Pomba Brava; Litoral e Ilha; Filha de SS); Karina Buhr (Grés Argiloso; Caudal; Rio das Velhas; Goiana; Cantadora Cordel; Umbuzeiro; Jurema; Ema; Seriema; Sericóia; Pomba Brava; Litoral e Ilha; Filha de SS); Letícia Coura (Grés Argiloso; Caudal; Rio Grande; Guiana; Luz Crua; Favela; Estrela Fartura; Baraúna; Umbuzeiro; Jurema; Ema; Seriema; Sericóia; Pomba Brava; Nedjed; Filha de SS); Luciana Domschke (Ana; Terra; Guiana; Estrela Saúde; Mulungu; Umbuzeiro; Jurema; Ema; Seriema; Sericóia; Pomba Brava); Marcelo Drummond (Euclides da Cunha); Mariana de Moraes (Grés Argiloso; Caudal; Rio das Velhas; Guiana; Umbuzeiro; Jurema; Ema; Seriema; Sericóia; Pomba Brava; Litoral e Ilha; Filha de SS); Mariano Mattos Martins (Xisto Metamórfico; Vulcão de Caldas; Xique-Xique; Marizeiro; Queixada; Mocó; Operário); Naomy Schölling (Grés Argiloso; Caudal; Rio das Velhas; Guiana; Mandrágora Cabeça-de-Frade; Umbuzeiro; Jurema; Ema; Seriema; Sericóia; Pomba Brava; Litoral e Ilha; Filha de SS); Otávio Ortega (Xiquinho; João da Mota);</p>
--	--

	Patrícia Aguille (Grés Argiloso; Caudal; Rio Grande; Guiana; Umbuzeiro; Jurema; Ema; Seriema; Sericóia; Pomba Brava; Vale-Fértil); Pedro Epifânio (Massa Gnáissica; Rio Tietê; Rio Itapicuru-Açu; Nossa Senhora da Conceição; Soldado Des-Soldado; Queixada; Suçuarana; Touro Vigoroso; Arábia Paupérrima); Ricardo Bittencourt (15° Paralelo; Massa Gnáissica; Onilé; Apolónio de Toddi; Juazeiro; Deserto; Saara; Sertanista); Rodolfo Dias Paes (Dipa; Xisto Metamórfico; Queixada; Mocó; Operário); Sálvio Prado (Massa Gnáissica; Vulcão de Caldas; Cereu; Caititu; Operário); Samuel de Assis (Massa Gnáissica; Vulcão de Caldas; Sertanejo; Cabeça-de-Frade; Marcelo Suzuki); Sylvia Prado (Grés Argiloso; Caudal; Rio das Velhas; Guiana; Brazylina; Bromélia; Estrela Tesão; Caraíba; Umbuzeiro; Jurema; Ema; Seriema; Sericóia; Pomba Brava; Síria; Lina Bo Bardi); Wilson Feitosa (15° Paralelo; Massa Gnáissica; Vulcão de Caldas; Marizeiro; Queixada; Segurança dos Lobby Men); Zé de Paiva (Xisto Metamórfico; Cavalo Seco; Cereu; Angico; Operário)
Produção	Teatro Oficina

49. Os Sertões. O Homem I

(16/ 8/ 2003 - São Paulo SP - Teatro Oficina Uzyna Uzona)

Autoria	Euclides da Cunha
Dramaturgia	Fernando Coimbra; José Celso Martinez Corrêa; Tommy Pietra
Adaptação	José Celso Martinez Corrêa
Direção	José Celso Martinez Corrêa

Direção (assistente)	Camila Mota
Cenografia	Cris Cortílio
Figurino	Olintho Malaquias
Direção musical	Marcelo Pellegrini
Trilha sonora	Marcelo Pellegrini
Iluminação	Ricardo Morañez
Coreografia	Letícia Coura
Elenco/Personagem	<p>Adriana Caparelli (Celta-Português; Colonizador; Antropóloga Branca; Bandeirante Paulista; Coro Miscigenado; Órfã Portuguesa; Franciscana; Branco Escapo à Justiça; Sertaneja; Vaca; Cruzado Cristão; Coro Nô; Coriféia da Hemeralopia; Mulher de Branco; Banqueira Ruralista); Adriano Salhab (Delegadinho); André Luiz Santana (Sereno); Aneliê Schinaider (Evangélica; Filha Caçula de SS); Anna Guilhermina (Asiática Mongol Tupy; Índia Brasileira Tupy Tapuia; Índia Escrava Concubina Bandeirante; Povo de Azúcar; Índia do Exército de Felipe Camarão; Índia Caetê; Coro de Índios e Vaqueiros do Médio S. Francisco; Índia Nortista do Amplexo Feroz; Tapuio Pagã); Ariclenes Barroso (Galinha; D. João III; Índio Massacrado da Missão de Guaíra; Coro de Escravos e Capatazes Gente da Coroa do Alto S. Francisco; Bezerro da Vaca Buchuda; Coro Nô da Família); Aury Porto (Homo Americanus Tapuio Jaceguay; Índio Brasileiro Tupy Tapuio; Antropólogo Juca Pirama; Donatário Senhor de Casa Grande e Senzala Pernambucana); Camila Mota (Asiática Mongol Tupy; Índia Brasileira Tupy Tapuia; Bandeirante Paulista; Madredeus Degredada Portuguesa; Índia Caetê; Desenhista Franciscana; Vaqueiro; Jagunço; N. Sra. Maria Bonita do Baixo S.</p>

	<p>Francisco; Diadorim); Carolina Almeida; Célia Nascimento (Homo Afer; Negra Escravizada; Antropóloga MC Racional; Escrava de Casa Grande e Senzala Pernambucana; Povo de Azúcar; Negra do Exército de Henrique Dias Povo de Zumbi; Coro Miscigenado; Franciscana); Danilo Tomic (Celta-Português; Colonizador; Sr. de Engenho; Bandeirante Paulista; Bispo Sardinha; Goleiro Tafarel Oliver Kahn; Cruzado Cristão; George Gardner; S. Jorge; Blindado do Banco Central Macro Economy); Débora Santos; Edilson dos Santos (Mulato; El Nino Menino Jesus; Índio Massacrado da Missão de Guaíra; Tapuio do Baixo S. Francisco; Criança Morta; Egunzinho; Corifeu Sereno Ajagunçado); Edílio dos Santos (Pardo; Euclidinho; Índio Massacrado da Missão de Guaíra; Coro de Escravos e Capatazes Gente da Coroa do Alto S. Francisco; Alma da Criança Morta);</p> <p>Edna dos Santos (Tupy Tapuio; Índio Massacrado da Missão de Guaíra; Povo Novo do Médio S. Francisco; Bezerro da Vaca Buchuda; Catimbozeirinha Sertaneja; Anjo Guia de S. Luzia); Elenildo de Moura (Mulato; Gado no Sal Abençoado e Sacrificado; Garrote Bravo; Boi da Seca; Sereno; Polícia; Antoninho Maciel); Félix Oliveira (Celta-Português; Colonizador; Feitor; Traficante de Escravos; Bandeirante Paulista Fernão Dias Paes Leme; Noivo; Missionário do Baixo S. Francisco; Coligado Português; Sertanejo; Vaqueiro; Cruzado Cristão; Coro Nô; Retirante; S. Campeiro); Fernando Coimbra (Celta-Português; Colonizador; Rei de Portugal; Povo de Azúcar; Vieira Lusitano; Joaquim Degredado Português; Noivo; Foreiro do Baixo S. Francisco; Coro de Catecumênos Batizados; Dilermando de Assis; Cruzado Cristão); Fioravante Almeida (Homo Americanus Tapuio Jaceguay; Índio Brasileiro Tupy Tapuio; Índio Pernambucano; Índio Caetê; Povo de Azúcar; Índio do Exército de Felipe Camarão; Povo de Zumbi; Tapuio Pagão do Baixos; Francisco; Canhembora; Cariri; Sertanejo); Francisco Rodrigues (Cafuz; Gado no Sal Abençoado e Sacrificado; Tapuio Pagão do Baixos; Francisco; Quilombola; Touro Vigoroso; Boi Desencarnado; Corpo Policial de Delegadinho); Fransérgio Araújo (Celta-Português; Colonizador; Bandeirante Paulista</p>
--	---

	Domingos Jorge Velho; Colono Português; Coro de Escravos e Capatazes Gente da Coroa do Alto S. Francisco; Domingos Jorge Velho Virado Sertão; Gaúcho Arthur Oscar; Vaqueiro Catimbozeiro; Mouro); Frederick Steffen (Celta-Português; Coroinha Colonizador; Bandeirante Paulista; Coroinha da Catequese; Coroinha de Itapicuru; Cruzado Cristão; Suçuarana; Egun; S. Sebastião; Sereno); Fredy Allan (Asiático Mongol Tupy; Índio Brasileiro Tupy Tapuio; Povo de Azúcar; Lusitano de Vieira; Manoelzinho Degredado Português; Sertanejo; Vaqueiro; Boi; Cruzado Cristão; Sertaneja Caboclinha da Festa; Primeira Leva de Retirantes; S. Antônio); Geni de Lira; Guilherme Calzavara (Celta-Português; Colonizador; Bandeirante Paulista; Marinheiro da Nau do Bispo Sardinha; Noivo; Missionário Maluco do Baixo S. Francisco; Vaqueiro; Cruzado Cristão; Ogã de Gira); Haroldo Costa Ferrari (Celta-Português; Pedro Álvares Cabral; Colonizador; Sulista Paulista Bandeirante Mameluco Cruzado Clark; Maurício de Nassau; Capitão Fragoso Albuquerque; Coro de Escravos E Capatazes Gente da Coroa do Alto S. Francisco; Bárbara Heliodora); Isabela Santana (Índio Massacrado da Missão de Guaíra; Bezerro da Vaca Buchuda), Ito Alves (Homo Afez); Ivan Cardoso; Jaqueline Braga (Curiboca; Índio Massacrado da Missão de Guaíra; Povo Novo do Médio S. Francisco; Bezerro da Vaca Buchuda; Catimbozeirinha Sertaneja; Coro da Família); Jhonatha Ferreira (Índio Massacrado da Missão de Guaíra; Bezerro da Vaca Buchuda); José Celso Martinez Corrêa (Antônio Conselheiro); Juliane Elting (Celta-Português; Colonizador; Bandeirante Paulista; Órfã Portuguesa; Franciscana; Coro de Catecumênos Batizados; Vaca; Cruzado Cristão; Coro Nô; Boi da Seca; Corn Renascido Para Ditirambo de Dionísio Sebastião; Filha de SS); Juliane Lira; Karina Buhr (Celta-Português; Colonizador; Donatária do Norte Scarlet a Rara de Pernambuco Parda Nobre Nordestina de Casa Grande e Senzala; Índia Escrava Concubina Bandeirante; Povo de Azúcar; Índia do Exército de Felipe Camarão); Laene Santana (Índio Massacrado da Missão de Guaíra; Bezerro da Vaca Buchuda); Letícia Coura (Luzia Homo Americanus Tapuio
--	---

	<p>Jaceguay; Índia Brasileira Tupy Tapuia; Azúcar; Coro Miscigenado; Índia Caetê; Coro de Índios e Vaqueiros do Médio S. Francisco; Tapuio Pagão; Sertanejo; Vaca; Torcida Sertaneja; Deusa Preguiça); Luciana Domschke (Celta-Português; Colonizador; Sra. de Engenho Princesa Isabel; Princesa Holandesa de Nassau; Colono Português; Franciscana; Coro de Catecumênos Batizados; Coligado Português; Sertaneja; Torcida Gaúcha; Catimbozeira; Vaca; Ana da Cunha; Cruzado Cristão); Luna Oliveira; Marcelo Drummond (Euclides da Cunha); Mariana de Moraes (Asiática Mongol Tupy; Índia Brasileira Tupy Tapuia; Índia Escrava Concubina Bandeirante; Povo de Azúcar; Índia do Exército de Felipe Camarão; Povo de Zumbi; Índia Caetê; Corn de Índios do Médio São Francisco; Tapuio Pagão; Vaca; Mouro; Coro Nô); Mariana Oliveira; Mariano Mattos Martins (Celta-Português; Colonizador; Coroa Espanhola; Coro de Escravos e Capatazes Gente da Coroa; Boi; Mouro; Coro Nô; Diabo; Coro Renascido para Ditirambo de Dionísio Sebastião; Banqueiro Ruralista); Michael Laages (Bispo Sardinha); Naomy Schölling (Celta-Português; Colonizador; Tordesilhas; Povo de Azúcar; Lusitana de Vieira; Colono Português; Órfã Portuguesa; Franciscana; Branco Escapo à Justiça; Sertaneja; Vaca; Cruzado Cristão; Côro Nô; Boi da Seca; Mãe da Pedra do Reino); Otávio Ortega (Asiático Mongol Tupy); Patrícia Aguile (Celta-Português; Colonizador; Caravela; Bandeirante Bartolomeu Buenoanhanguera; Eckout; Degredada Hermafrodita; Franciscana; Branco Escapo à Justiça do Baixo São Francisco; Sertaneja; Secretária Polilíngue da Patroa; Mouro; Coro Nô); Pedro Epifânio (Homo Afer; Negro Escravizado; Antropólogo MC Racional; Escravo de Casa Grande e Senzala Pernambucana; Povo de Azúcar; Negro do Exército de Henrique Dias; Fundador do Quilombo de Palmares; Jagunço; Quilombola; Sertanejo; Torcida Sertaneja); Renée Gumiell (Patroa do Litoral); Ricardo Bittencourt (Celta-Português; Colonizador; Padre Colonizador; Padre Manoel da Nóbrega; Funcionário da Coroa; Jesuíta da Missão de Guaíra; Jesuíta Chamado pelo Martírio de Sardinha; Padre do Baixo S. Francisco; Papa de Itapicuru; Coligado Português;</p>
--	--

	Sertanejo; Vaqueiro); Sálvio Prado (Celta-Português; Colonizador; Bandeirante Paulista; Mensageiro do Norte; Colono Português; Noivo; Coro de Escravos e Capatazes Gente da Coroa do Alto S. Francisco; Sertanejo; Torcida Gaúcha; Boi; Cruzado Cristão; Coro Nô; S. Pedro); Samuel de Assis (Homo Afer; Negro Escravizado; Antropólogo Mulato; Escravo de Casa Grande e Senzala Pernambucana; Povo de Azúcar; Negro do Exército de Henrique Dias; Fundador do Quilombo de Palmares; Coligado Português; Vaqueiro; Boi; Mouro; Mulata Sapateando no Caixão); Sylvia Prado (Asiática Mongol Tupy; Índia Brasileira Tupy Tapuia; Bandeirante Paulista; Conceição Degredada Portuguesa; Índia Caetê; Coro de Índios e Vaqueiros do Médio São Francisco; Desenhista do Molde Único; Tapuio Pagão; Sertaneja; Torcida Sertaneja; Vaca); Talita Martins; Thiago Martinho; Wilson Feitosa (Asiático Mongol Tupy; Índio Brasileiro Tupy Tapuia; Povo de Azúcarlíndio de Camarão; Povo de Zumbi; Índio Caetê; Tapuio do Baixo São Francisco; Sertanejo; Boi; Cruzado Cristão; Côro Nô; Banqueiro Ruralista); Xandy; Zé de Paiva (Touro; Homo Afer; Negro e Scravizado; Antropólogo MC Racional; Escravo de Casa Grande e Senzala Pernambucana; Povo de Azúcar; Negro do Exército de Henrique Dias; Zumbi Dos Palmares; Coro de Escravos e Capatazes Gente da Coroa do Alto S. Francisco)
Produção	Teatro Oficina

50. Os Sertões. O Homem II

(13/ 12/ 2003 - São Paulo SP - Teatro Oficina Uzyna Uzona)

Autoria	Euclides da Cunha
Dramaturgia	Fernando Coimbra; José Celso Martinez Corrêa; Tommy Pietra

Adaptação	José Celso Martinez Corrêa
Direção	José Celso Martinez Corrêa
Direção (assistente)	Camila Mota
Cenografia	Oswaldo Gabrielli
Figurino	Helena Amaral; Olinho Malaquias
Direção musical	Marcelo Pellegrini
Trilha sonora	Marcelo Pellegrini
Iluminação	Allan Milani; Cibele Forjaz
Coreografia	Maura Baiocchi; Wolfgang Pannek
Elenco/Personagem	Adriana Caparelli (Maciel; Olga-Ordem; Heloísa de Lestos; Carpideira Sambista; Atávica Nadadora do Fundo do Mar Rediviva; Farândola; Coriféia dos Trastes Grosseiros; Nova Chegança; Célula do Corpo Sem Órgãos; Virago); Adriano Salhab (Cantor de Cabaré; Cantor da Rua do Ouvidor; Cego Aderaldo; Chiquinho ou João da Mota; Soldado Cantador); André Luiz Santana (André Jacinto de Souza Pimentel); Aneliê Schinaider; Anna Guilhermina (Ninfa Irmã de Miguel Carlos; Irisa-Progresso; Boffo O Amante do Circo-Teatro; Sertaneja Catimbopzeira; Farândola; Itapicuru de Cima; Yemanjá do Fundo do Mar Rede-Vida; Convidada da Ilha Fiscal); Ariclenes Barroso (Criança da Família Araújo; O Caçula dos Irmãos Spartacus; O Fortinho do Circo; Morador de Itapicurú de Cima; Farândola; Menino Republicano; Jaguncinho que Vem com A Nova Chegança; Brazyleirinho Criança Deusa Chamada LUTA); Aury Porto (Antônio Maciel; Um dos Irmãos Spartacus; Fortão do Circo; Arcebispo da Bahia; Marechal Deodoro da

	Fonseca; João Abade; Célula do Corpo Sem Órgãos); Beiço; Camila Mota (Diadorim; A Janela; Em Alguns Dias - Antoninho Maciel do Circo; Jurema Catimbópzeira; Cabra Coriféia da Farândula; Atávica Nadadora do Fundo da Mar Rediviva; Catimbopzeira Índia do Piquaraçá; em Alguns Dias: Estrela Jeanne Moreau); Carolina Almeida; Célia Nascimento (Maria Jana; Irmã de Maria Chana; Tia de Antoninho Maciel; Rumbeira; Povo de Itabaiana; Libertas; Procissão do Mutirão; Povo de Bom Conselho; Farândola; Moradora de Canudos; Coro de Ditirambo; Coro de Rebotalho; Coro de Tatuturemas; Coro Sagrado; Beija); Danilo Tomic (Araújo; Oficial; Juiz Deus; D. Pedra II; Nietzsche; Vila-Nova); Débora Santos; Edilson dos Santos (Garoto Avião de Helena e Miguel Carlos; Acrobata do Circo; Farandoleiro; Jovem Pregador de Placas de Impostos; Soldado da Guarda Católica); Edílio dos Santos (Criança da Família Araújo; Jovem Euclides da Cunha; Acrobata do Circo; Euclidinho Filho de Euclides e Ana; Jovem Pregador de Placas de Impostos, Habitante Original de Canudos); Edna dos Santos (Irmã de Antoninho Maciel; Menina Apresentadora da Ópera do Circo; Criança Conselheirista da Farândola); Elenildo de Moura (Uga; Antoninho Maciel; Acrobata do Circo; Morador de Itapicurú de Cima; Farandoleiro; Jagunço que Vem com a Nova Chegança; Soldado da Guarda Católica); Félix Oliveira (Vicente Mendes Maciel; Palhaço Sem Calça do Circo; Fotógrafo da Folhinha Laemmert; Manuel Quadrado; Feitor; Célula do Corpo Sem Órgãos; Vigário do Cumbe); Fernando Coimbra (Dilermando de Assis; Vigário de Natuba); Fioravante Almeida (Jagunço Mercenário dos Araújos; Espião de Miguel Carlos; Boy Maconheiro que Leva O Enquadro; Índio Cariri; Xucuru; O Homem da Capela Cistina; Atávico Nadador do Fundo do Mar Rediviva; Chico Science; Norberto Cariri); Francisco Rodrigues (José Joaquim de Meneies; Acrobata do Circo; Joaquim Macambira Farandoleiro Segundo Conselheiro; Convidado do Baile da Ilha Fiscal; Macambira Jr. Soldado da Guarda Católica); Fransérgio Araújo (Manoel Carlos Avô de Antônio Maciel; Jovem Antônio Maciel; Cadete no Baile da Ilha Fiscal; Cadete na Proclamação da
--	---

	República; Governador da Bahia; Estevão Tatuturema que Vem na Nova Chegança; Célula do Corpo Sem Órgãos); Frederick Steffen (Família Araújo; Um dos Irmãos Spartacus; Os Fortões do Circo; São Sebastião; Leão de Natuba); Fredy Allan (Coreuta de Todos Os Coros); Geni de Lira; Guilherme Calzavara (Silvestre Acomparsado com A Família Araújo; Rumbeira Escandalosa!; Marcelo Ferrai da Farândola do Povo de Itapicuru de Cima; Sir. Fones; Apolonio de Toddi De Monte Santo; Soldado que Vai e Morre!; Palhaço Guia de Cego Atuante!; Célula do Corpo Sem Órgãos); Haroldo Costa Ferrari (Miguel Carlos; Jurema Brasyolina do Circo-Teatro; Delegado de Itapicuru; Cadete no Baile da Ilha Fiscal E Na Proclamação da República; Soldado Republicano; Avô do Muribeca com Seus Mapas das Minas de Prata; Prudente de Moraes; Beatinho); Ivan Cardoso; Jaqueline Braga (Irmã de Antoninho Maciel; Menina Apresentadora da Ópera do Circo; Criança Republicana; Jaguncinha que Vem com A Nova Chegança); Jhonatha Ferreira; José Celso Martinez Corrêa (Antônio Conselheiro); Juliane Elting (Prima Favorecida do Manoel da Familia Araújo; Em Alguns Dias - Olga-Ordem; Em Alguns Dias - A Janela; Coro da Viagem Antoniolbrazilynhha; Coro das Estrelas da Rumbeira Escandalosa; Farândola; Itapicuru de Cima; Atávica Nadadora do Fundo do Mar Rediviva); Juliane Lira; Karina Buhr (Rumbeira; Joventina Ceguinha e Modinha de Itabaiana; Joventina Apenas Ceguinha Pós Milagre; Valsante do Baile da Ilha Fiscal; Jagunça Science nos Coros; Os que Chegam com O Dia na Nova Chegança; Célula do Corpo Sem Órgãos; Jagunça do Xequerê); Letícia Coura (Maria Chana Mãe das Três Irmãs Maciel e de Antônio Linho; Vicente Mendes Maciel; Antoninho Maciel - O Marido - do Circo-Teatro; Catimbopzeira; Farândola de Itapicuru de Cima; Atávica Nadadora do Fundo do Mar Rediviva; Convidada do Baile da Ilha Fiscal); Luciana Domschke (Uma das Irmãs de Antônio Maciel; Ana de Assis; Mãe Santa de Antônio; Ana de Assis Bacante; Princesa Isabel; Macha-Amor; Terra-Amor); Luna Oliveira; Marcelo Drummond (Euclides da Cunha); Mariana de Moraes (Filha de César
--	---

	<p>Araújo - A Noiva; Coro Candidatura de Antonio Conselheiro; Primeiros Revezes; Rumbeiras; Coro dos Forjadores do Corpo Sem Órgãos; Coro Itabaiana; Farândola dos Primeiros, Irmã Mariana; Em Alguns Dias - Carpideira Sambista; Mandrágoras); Mariana Oliveira; Mariano Mattos Martins (Manoel Procópio; Coro dos Eleitores; Coro do Cabaré Ipu; Coro da Rua do Prazer de Aporá; Coro dos Irmãos Spartacus Fortões do Circo; Sertanejo Troiana Erismar; Coro da Farândola; Itapicuru de Cima; Assessor Cerimonial do Império de D. Pedro II); Naomy Schölling (Mãe da Família Silvestre Aparentada com A Família Araújo; Em Alguns Dias - Maria Chana Mãe das Três Irmãs Maciel e de Antônio Linhol Vicente Mendes Maciel; Rumbeira; Cantora da Rua do Ouvidor; Farândola; Atávica Nadadora do Fundo do Mar Rediviva); Otávio Ortega (Chiquinho ou João da Mota); Patrícia Aguille (Matriarca Helena Araújo; A Apresentadora do Circo; Farandoleira de Canudos; A Liberdade; Atávica Nadadora do Fundo do Mar Rediviva; Prefeita de 'Bom' Conselho; Profetisa da Orgyapocalyptic; Helena Araújo Leoni que Fugiu pra Tróia de Taipa); Pedro Epifânio (Jagunço Mercenário dos Araújos; Alferes Francisco Gregório de Pinto; Noivo de Irmã de Antônio; Soldado Lovelace de Brasyolina; Pinah Fortão do Circo; Ogum; Escravo Liberto no Dia 13 de Maio Riscador de Pemba de Terreiro; Pajeú; Célula do Corpo Sem Órgãos); Ricardo Bittencourt (Patriarca Araújo da Costa; Mãe de Antônio Maciel do Circo Teatro; Cara que Grita e Chinga; José Bonifácio; Militar Linha-Dura da Proclamação da República; Raimundo Boca Torta; Barão de Jeremoabo; Juiz Militar Menelau Barbosa Arlindo Leone); Rodolfo Dias Paes (Dipa; Farândola; Povo de Itapicuru de Cima; Quinquim de Coiqui que Vem na Nova Chegança; Célula do Corpo Sem Órgãos); Rodrigo Gava (Coreuta de Todos Coros Atuando da Cabine de Comando do Terreiro Eletrônico); Sálvio Prado (Silvestre Veras; Noivo Assassinado; Palhaço do Circo; Morador de Itapicuru de Cima; Farândolista; Membro Atuante do Cerimonial Imperial; Barnabé José de Carvalho que Vem na Nova Chegança); Samuel de Assis (Jagunço Mercenário dos Araújos; Servente da Baioca</p>
--	--

	de Manuel Procópio; Soldado Subordinado do Alferes Francisco Gregório de Pinto A Mando da Nêmesis; Marcelo Suzuki que Segue A Farândola; Segurança da Alcaide de Bom Conselho); Sylvia Prado (Jagunça Mercenária dos Araújos; Brasylina Boa; Brazylina Carmem; Brasylina Rumbeira Fugida com O Circo; Brasylina no Deserto; Farandolina; Atávica Nadadora do Fundo do Mar Rediviva; Convidada do Baile da Ilha Fiscal; Brasylina Habitante de Canudos); Thiago Martinho; Vera Barreto Leite (Helena Maciel A Nêmesis da Família; República; Hécuba A Megera de Tróia que Vem na Nova Chegança; Hécuba-Zuria); Wilson Feitosa (Filha de César Araújo - A Noiva; Coro Candidatura de Antonio Conselheiro; Primeiros Revezes; Rumbeiras; Coro dos Forjadores do Corpo Sem Órgãos; Coro Itabaiana; Farândola dos Primeiros, Irmã Mariana; Em Alguns Dias - Carpideira Sambista; Mandrágoras); Xandy; Zé de Paiva (Capanga dos Araújos; Vivente Lopes de Aracatiaçú; Acrobata do Circo; Coro da Farândola; João Grande; Deus; Escravos Libertados; Coro 13 de Maio; João Grande Chefe da Guarda Católica)
Produção	Teatro Oficina

51. Os Sertões. A Luta I

(30/ 4/ 2005 - São Paulo SP - Teatro Oficina Uzyna Uzona)

Autoria	Euclides da Cunha
Dramaturgia	José Celso Martinez Corrêa
Adaptação	José Celso Martinez Corrêa
Direção	José Celso Martinez Corrêa

Direção (assistente)	Camila Mota
Cenografia	Oswaldo Gabrielli
Figurino	Olintho Malaquias; Sônia Ushiyama
Trilha sonora	Lirinha
Iluminação	Marcelo Drummond
Coreografia	Diogo Granato; Ito Alves; Nicolas Trevijano; Rose Akras
Elenco/Personagem	<p>Adriana Caparelli (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Mandrágora de Canudos; Habitante de Uauá; Field Marechal; Verônica de Monte Santo; Aurora Deusa; Troiana; Caatinga; Mandrágora das Alturas; Carpideira do Funeral de João Grande; Multidão Criminosa); Adriano Salhab (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Jagunço Cantador do Tropel de Bárbaros; Capitão José Salomão Agostinho da Rocha; Tropel dos Bárbaros Soterrados Retornando à Luz); André Luiz Santana (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Telégrafo; Chefe de Gabinete do Governador; Jagunço Bombeiro; Fugitivo de Canudos; Soldado; Artilheiro; Tropel dos Bárbaros Soterrados Retornando à Luz); Aneliê Schinaider (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Vagalume; Sertaneja da Procissão de Florestas; Alma Penada do Cambaio; Coro do Gasta Bala de João Grande; Infante de Cesar); Anna Guilhermina (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Santa Maria Compadecida; Mata Hari Incendiária; Caatinga; Alma Penada do Cambaio; Santa Ana; Minoria Pensante; Mandrágora Nascida do Gozo de Cada Cabeça Cortada Índia Paraguaya); Aury Porto (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Coronel João Evangelista Pereira Vulgo Shilink; João Abade Incendiário; Marechal Floriano Peixoto; João Abade Comandante da Rua; Tropel dos Bárbaros Soterrados Retornando à Luz); Beiço (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio;</p>

	Infante da L'Expedição; Alma Penada do Cambaio; Coro do Gasta Bala de João Grande; Infante de Cezar); Camila Mota (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Cabra Pombeira; Índia Divina; Povo de Monte Santo; Jurema; Caatinga Leguminosa; Alma Penada do Cambaio; Cabra Vedora; Coriféia que Canta Todos Os Mortos sob a Constelação de Orion); Carolina Almeida (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Vagalume; Sertaneja da Procissão de Florestas; Alma Penada do Cambaio; Coro do Gasta Bala de João Grande; Infante de Cezar); Célia Nascimento (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Habitante de Joazeiro; Habitante de Uauá; Canudense da Procissão Mandrágora Floresta; Habitante de Monte Santo; Caatinga; Alma Mandrágora Penada do Cambaio; Coro Elegante; Minoria Pensante); Daniel Camilo (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; DJ Intendente; Soldado da Infantaria da 1 ^a Expedição; Soldado Palco Italiano do 9º Batalhão; Artilheiro da Expedição Moreira Cezar; Tropel dos Bárbaros Soterrados Retornando à Luz); Danilo Tomic (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; General Solon; Oficial Venceslau; Coro do Casting; Major Cunha Matos; Vila Nova; Tropel dos Bárbaros Soterrados Retornando à Luz); Débora Santos (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Vagalume; Sertaneja da Procissão de Florestas; Alma Penada do Cambaio; Coro do Gasta Bala de João Grande; Infante de Cezar); Edilson dos Santos (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Infante da 1 ^a Expedição; Infante Suicida que se Recusa a Desertar; População de Monte Santo; Alma Penada do Cambaio; Coro do Gasta Bala de João Grande; Jacobino; Multidão Criminosa); Edílio dos Santos (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Infante da 1 ^a Expedição; População de Monte Santo; Alma Penada do Cambaio; Coro do Gasta Bala de João Grande; Jacobino; Multidão Criminosa; Infante de Cezar; Trio de Anjos Adorados); Edna dos Santos (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Habitante de Joazeiro; Habitante de Uauá; Criança Sertaneja; População de Monte Santo; Alma Penada do Cambaio; Jacobina; Multidão
--	---

	Criminosa; Infante de Cezar); Elenildo de Moura (Uga; Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Soldado da Infantaria da 1 ^a Expedição; Soldado Palco Italiano do 9º Batalhão; Artilheiro da 2 ^a Expedição; Jacobino; Multidão Criminosa; Infante de Cezar; Soldado Desertor da 3 ^a Expedição); Félix Oliveira (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Manuel Quadrado; Ministro da Guerra Dionisio Castro; Oficial de Cálculo; Coronel Pedro Nunes Tamarindo; Tropel dos Bárbaros Soterrados Retornando à Luz); Fioravante Almeida (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Policial; Subtenente Oficial I; Cabo Toputo da Artilharia; Jacobino; Multidão Criminosa, Fã de Qualquer Celebridade que Vira Coveiro; Coro da Revolta do Setembro Negro Fuzilado em Florianópolis); Francisco Rodrigues (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Subtenente Platão; Soldado Palco Italiano Artilheiro da Expedição; Jacobino; Multidão Criminosa; Coro da Revolta do Setembro Negro Fuzilado em Florianópolis; Tenente Platão; Ferido Suicida da 3 ^a Expedição); Fransérgio Araújo (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Governador da Bahia; Estevão Pombeiro; Estevão Cozinheiro de Armas; Alma do Cambaio; Jagunço Vedor Estevão; Porta Voz Chefe do Cerimonial; Minoria Pensante; Soldado de Moreira Cezar; Estevão Piro); Frederick Steffen (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Sertanejo Pombeiro; Soldado Palco Italiano Porta Bandeira da Broadway; Jacobino; Multidão Criminosa; Coro do Casting; Soldado da 3 ^a Expedição); Fredy Allan (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Tenente Manuel da Silva Pires Ferreira; Tropel dos Bárbaros Soterrados Retornando à Luz); Geni de Lira (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Vagalume; Sertaneja da Procissão de Florestas; Alma Penada do Cambaio; Coro do Gasta Bala de João Grande; Infante de Cezar); Guilherme Calzavara (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Corneteiro da 1 ^a Expedição; Corneteiro Palco Italiano do 9º Batalhão; Jacobino; Multidão Criminosa; Coro do Casting; Corneteiro Jacobino da 3 ^a Expedição); Haroldo Costa Ferrari (Célula do Corpo Sem Órgãos do
--	--

	Teatro de Estádio; Garga Sertanejo; Beatinho; Cabo Wanderley; Presidente Prudente de Moraes; Tropel dos Bárbaros Soterrados Retornando à Luz); Ito Alves (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Jagunço Pombeiro Expedito; Tropel dos Bárbaros Soterrados Retornando à Luz); Ivan Cardoso (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Vagalume; Sertaneja da Procissão de Florestas; Alma Penada do Cambaio; Coro do Gasta Bala de João Grande; Infante de Cesar); Jaqueline Braga (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Habitante de Joazeiro; Habitante de Uauá; Criança Sertaneja; População de Monte Santo; Alma Penada do Cambaio; Jacobina; Multidão Criminosa; Infante de Cesar); Jhonatha Ferreira (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Infante da 1ª Expedição; Serafim Filho de Pajeú; Alma Penada do Cambaio; Coro do Gasta Bala de João Grande; Infante de Cesar); José Celso Martinez Corrêa (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Antônio Conselheiro; Personal Actor Trainner; Tropel dos Bárbaros Soterrados Retornando à Luz); Juliane Elting (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Vaca Importada da Ambulância do Médico da 1ª Expedição; Field Marechal; Povo de Monte Santo; Arco do Triunfo; Caatinga; Pelada da Linha de Fabricação; Mandragora Sertaneja; 1ª Dama Adelaide; Zabaneira); Juliane Lira (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Vagalume; Sertaneja da Procissão de Florestas; Alma Penada do Cambaio; Coro do Gasta Bala de João Grande; Infante de Cesar); Karina Buhr (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Ceguinha de Canudos, Deslumbrada Habitante de Uauá; Habitante de Joazeiro; Habitante de Monte Santo; Arco do Triunfo; Caatinga; Alma Penada do Cambaio; Mandragora; Jacobina; Multidão Criminosa); Letícia Coura (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Habitante de Joazeiro; Habitante de Uauá; Canudense da Procissão Mandragora Floresta; Field Marechal; Habitante de Monte Santo; Caatinga; Alma Mandragora Penada do Cambaio); Luciana Domschke (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Médico da 1ª Expedição; Terra Santa; Habitante de Monte Santo; Alma
--	---

	Penada do Cambaio; Médica Terra; Coro Elegante; Minoria Pensante - Ana da Cunha); Luna Oliveira (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Vagalume; Sertaneja da Procissão de Florestas; Alma Penada do Cambaio; Coro do Gasta Bala de João Grande; Infante de Cesar); Marcelo Drummond (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Guia Cego Mariquinhas; Euclides da Cunha; Tropel dos Bárbaros Soterrados Retornando à Luz); Mariana de Moraes (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Canudense da Procissão Mandrágora Floresta; Habitante de Monte Santo; Arco do Triunfo; Alma Penada do Cambaio; Lagoa do Cipó; Coro Elegante; Minoria; Pensante Indignada); Mariana Oliveira (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Sertaneja da Procissão de Florestas; Alma Penada do Cambaio; Coro do Gasta Bala de João Grande; Infante de Cesar); Mariano Mattos Martins (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Escrivão Telégrafo do Bom Conselho; Alferes Carlos Augusto Coelho dos Santos; Macaco Recruta; Artilheiro Palco Italiano da Krupp; Coro Elegante; Minoria Pensante; Fotógrafo Papparazzi); Naomy Schölling (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Ceguinha de Canudos; Habitante de Joazeiro; Field Marechal; Habitante de Monte Santo; Caatinga; Alma Penada do Cambaio; Mandrágora; Jacobina; Multidão Criminosa); Otávio Ortega (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Músico Sertanejo; Pombeiro; Sanfoneiro Sertanejo; Anteu; Jacobino; Multidão Criminosa; Prefeito Tocador de Salvador; Tropel dos Bárbaros Soterrados Retornando à Luz); Patrícia Aguille (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Helena Leone da Tróia de Taipa; Prefeita de Monte Santo; Field Marechal; Sertaneja; Capitão Pedreira Franco: O Homem e O Cavalo; Oficial Argentino; Mandrágora Decaptadora Helena da Tróia de Taipa); Pedro Epifânio (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Pajeú; Habitante de Uauá; Habitante de Joazeiro; Touro Preto; Soldado Palco Italiano da 2 ^a Expedição; Anteu Pajeú; Jacobino; Multidão Criminosa; Tropel dos Bárbaros Soterrados Retornando à Luz); Ricardo Bittencourt (Célula do Corpo Sem Órgãos
--	--

	do Teatro de Estádio; Juiz Militar Menelau Barbosa Arlindo Leone; Presidente Interino Manuel Vitorino; Coronel Moreira Cezar; Tropel dos Bárbaros Soterrados Retornando à Luz); Rodolfo Dias Paes (Dipa; Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Guia de Uni Olho Só Nicolau; Anteu; Quinquim de Coiqui; Jacobino; Multidão Criminosa; Tropel dos Bárbaros Soterrados Retornando à Luz); Sálvio Prado (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Boi da Ambulância do Médico da 1 ^a Expedição; Soldado Palco Italiano da 2 ^a Expedição; Coro Elegante; Minoria Pensante; Artilheiro da 3 ^a Expedição; Tropel dos Bárbaros Soterrados Retornando à Luz); Samuel de Assis (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Sertanejo; Cogata Telégrafo; Habitante de Joazeiro; Habitante de Uauá; Canudense; Field Marechais; Vaqueiro de Monte Santo; Jesuíno Guia Capitão; Jacobino; Multidão Criminosa); Sylvia Prado (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Brasyolina; Coro de Joazeiro; Hermafrodita; Pombeira Brasyolina; Povo de Monte Santo; Caatinga; Alma Penada do Cambaio; Sertanejo Chao Lin; Jacobino; Celebridade); Thiago Martinho (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Infante da 1 ^a Expedição; Alma Penada do Cambaio; Coro do Gasta Bala de João Grande; Infante de Cezar); Vera Barreto Leite (Entidade da Paz; Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; República; Baronesa de Jeremoabo; Tropel dos Bárbaros Soterrados Retornando à Luz); Wilson Feitosa (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Sertanejo; Habitante de Uauá; Major Febrônio de Brito; Jacobino; Multidão Criminosa; Coro do Casting; Engenheiro Militar Domingos Leite; Soldado Desertor da 3 ^a Expedição); Xandy (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; Infante da 1 ^a Expedição; Alma Penada do Cambaio; Coro do Gasta Bala de João Grande; Infante de Cezar); Zé de Paiva (Célula do Corpo Sem Órgãos do Teatro de Estádio; João Grande; Condoleezza Rice; Jacobino; Multidão Criminosa; Coro da Revolta do Setembro Negro Fuzilado em Florianópolis; Anjo Negro; Tropel dos Bárbaros Soterrados Retornando à Luz)
--	--

Produção	Teatro Oficina
----------	----------------

52. Os Sertões. A Luta II

(19/ 5/ 2006 - São Paulo SP - Teatro Oficina Uzyna Uzona)

Autoria	Euclides da Cunha
Dramaturgia	José Celso Martinez Corrêa
Adaptação	José Celso Martinez Corrêa
Direção	José Celso Martinez Corrêa
Direção (assistente)	Camila Mota
Cenografia	Oswaldo Gabrielli
Figurino	Olintho Malaquias; Silvia Moraes; Sônia Ushiyama
Direção musical	Marcelo Pellegrini
Trilha sonora	Marcelo Pellegrini
Iluminação	Irene Selka; Ivan Andrade; Ricardo Morañez
Elenco/Personagem	Adão Filho (Coro do Exército; Coro do 5º de Polícia Bahiana; Sertanejo Abdias; Cabeleireiro Rubens; Coro da Divisão Salvador - Sargento Ajudante); Adriano Salhab (Cabo Bofe Baixista; Baracho Cirandeiro do Cerco; Cego Salustiano Pedinte Violeiro; Suçuarana; Manuel Benício dos Santos do 'Jornal do Comércio de Pernambuco'; Ceguinho Haderaldo Rabequeiro da Dançarina Eua); André Luiz

	Santana (Soldado Agrado; Jagunço Serelepe; Coro dos Feridos da Golfada de Sangue - Ferido Manco; Coro Geral dos Seres em Estado de Estiva); Aneliê Schinaider (Coro do Exército Mirim de Moreira César; Coro de Cunanãs; Coro das Bocas de Fogo; Coro Quadrilheiro de Aracajú; Coro do Coco Mergulhão; Coro dos Filhos do Cerco; Coro dos Minaretes; Bando das Banda do Nascente em Arrastão; Coro das Mais Belas Vacas); Anna Guilhermina (Vedete Buceturna das Coristas dos Céus; Bahiana; Zabaneira Vidente Rabdomante Mata-Hari; Enfermeira Morfina; Coro das Tropas Diamantis de Aquiles; Cunanã; Mãe do Cerco; Coro dos Minaretes - Cantora Judia; Zabaneira Sagrada do Rancho Fundo); Ariclenes Barroso (Coro do Exército Mirim de Moreira César; Dionisio Xangô Menino; Coro das Bocas de Fogo; Coro Quadrilheiro de Aracajú); Aury Porto (Cavalo; Coro do 5º de Polícia Bahiana - Soldado Orado de Dolma Europeu; Coro das Tropas Diamantis de Aquiles; João Abade; Cocorobó; Marechal Carlos Machado de Bittencourt; O Bode; Arcanjo João Abade); Beiço (Coro do Exército Mirim de Moreira César; Coro de Bois; Coro das Bocas de Fogo; Coro Quadrilheiro de Aracajú; Coro das Rochas; Coro do Coco Mergulhão; Coro de Jagunços; Coro dos Onze); Camila Mota (Cabo Stanislavski do 25º Bl Rs; A Noite; Lanceira da 5ª Brigada da 2ª Coluna; Cabra; Yemanjá-Ofélia; Sertaneja Parteira do Cerco; Timótheo Sineiro; Coro dos Feridos da Golfada de Sangue; Coro Geral dos Seres Em Estado de Estiva; Órgão); Carolina Almeida (Coro do Exército Mirim de Moreira César; Coro de Cunanãs; Coro das Bocas de Fogo; Coro Quadrilheiro de Aracajú; Coro Jagunço do Coco Mergulhão); Daniel Camilo (Alferes Duque Estrada Artilheiro da Maravilha do Amor; A 32; Capitão Martiniano de Oliveira; Soldado Estirador da Linha Negra da Trincheira 7 de Setembro; Coro da Divisão Salvador Paulista); Danilo Tomic (Tenente Coronel Siqueira de Meneses; Coro do 5º de Polícia Bahiana; Coro das Tropas Diamantis de Aquiles; Coro das Rochas de Cocorobó; Major Cunha Matos; Sertanejo; Coro dos Feridos da Golfada de Sangue; Coro Geral dos Seres em Estado de Estiva; Xangô); Débora Santos (Coro do Exército Mirim de Moreira
--	--

	César; Coro de Cunanãs; Coro das Bocas de Fogo; Coro Quadrilheiro de Aracajú; Coro do Coco Mergulhão; Coro Percussivo dos Jagunços; Coro dos Filhos do Cerco); Edilson dos Santos (Coro do Exército Mirim de Moreira César; Coro de Bois; Coro das Bocas de Fogo; Coro Quadrilheiro de Aracajú; Coro das Rochas); Edílio dos Santos (Coro do Exército Mirim de Moreira César; Coro de Bois; Coro das Bocas de Fogo; Coro Quadrilheiro de Aracajú; Coro das Rochas; Coro do Coco Mergulhão; Coro de Jagunços; Coro dos Onze); Edna dos Santos (Coro do Exército Mirim de Moreira César; Criança da Geração Futura; Coro de Cunanãs; Coro das Bocas de Fogo; Lanceiro da 4ª Brigada da 2ª Coluna; Yemanjá; Ofélia; Menina Muçulmana; Bando das Banda do Nascente em Arrastão; Coro das Mais Belas Vacas); Elenildo de Moura (Uga; Coro dos Empaste-!Adores da Rua do Ouvidor; Assistente do Engenheiro da Maravilha do Amor, A 32; Jagunço; Ossada do Angico; Coro Quadrilheiro de Aracajú; Coro das Rochas; Coro Geral dos Seres em Estado de Estiva); Félix Oliveira (Coronel Joaquim Manuel de Medeiros, Comandante da 1ª Brigada da 1ª Coluna; Coro das Rochas de Cocalobó; Jagunço Vaqueiro Videomaker; Espectro do Coronel Tamarindo; Coro Geral dos Seres Em Estado de Estiva; General Carlos Eugênio de Andrade Guimarães); Fernando Coimbra (Representante da Corporocracia do Governo Civil; Dilermando de Assis; Monge do Rito do Vale; Fantasma do Major Henrique Severino do 25º Bl Rs); Fioravante Almeida (Terrorista Homem-Bomba; Major Vieira Pacheco Frutuoso Mendes Artilheiro da Maravilha do Amor, A 32; Sertanejo Pombeiro do Exército; Coro das Rochas de Cocalobó; Ossada do Angico; Elvis José Sidney Science; Norberto Cariri); Francisco Rodrigues (Coro dos Empasteladores da Rua do Ouvidor; Soldado da 1ª Coluna; Boi; Lanceiro da 5ª Brigada da 2ª Coluna; Macambira Júnior; Ferido Sem Atestado Médico; Coro das Desgraças das Criancinhas; Jagunço Capoeirista); Fransérgio Araújo (General Arthur Oscar de Andrade Guimarães; Estevão Morrison; Monge do Rito do Vale); Fredy Allan (Tenente Pires Ferreira do 9ª Biba; Lanceiro Fujiyama da 4ª Brigada da 2ª Coluna; Soldado do CCC; Coro dos
--	--

	Feridos da Golfada de Sangue; Coro Geral dos Seres em Estado de Estiva; Burro; Cabo de Esquadra Coração de Mãe); Gabriel Fernandes (Fotógrafo Flávio de Barros); Geni de Lira (Coro do Exército Mirim de Moreira César; Coro das Bocas de Fogo; Coro Quadrilheiro de Aracajú; Coro do Coco Mergulhão; Coro dos Filhos do Cerco; Bando das Banda do Nascente Em Arrastão; Coro da Deusa Bateria; Coro das Mais Belas Vacas); Guilherme Calzavara (Cabo Corneteiro Viado; Coro do 5º de Polícia Bahiana; Coro das Tropas Diamantis de Aquiles; Deusa Sol; Cabuadá da 2ª Coluna; Coro das Rochas de Cocorobó; Cabo Viado Ferido do Coro da Golfada de Sangue; Coro Geral dos Seres em Estado de Estiva); Haroldo Costa Ferrari (Cabo Wanderley; Celebridade Alferes Wanderley; Coronel Carlos Maria da Silva Telles, Comandante da 4ª Brigada da 2ª Coluna; Coro das Rochas de Cocorobó; Corifeu dos Feridos da Golfada de Sangue; Coro Geral dos Seres em Estado de Estiva); Isabela Santana (Coro do Exército Mirim de Moreira César; Coro das Bocas de Fogo; Coro Quadrilheiro de Aracajú; Coro do Coco Mergulhão); Ito Alves (Soldado Benedito; Jagunço Expedito); Ivan Cardoso (Coro do Exército Mirim de Moreira César; Coro das Bocas de Fogo; Coro Quadrilheiro de Aracajú; Coro do Coco Mergulhão); Jaqueline Braga (Coro do Exército Mirim de Moreira César; Criança da Geração Futura; Coro das Bocas de Fogo; Coro Quadrilheiro de Aracajú; Yemanjá-Ofélia; Coro do Coco Mergulhão; Coro dos Filhos do Cerco; Coro dos Onze; Menina Muçulmana); Jhonatha Ferreira (O Coro do Exército de Moreira César; Coro dos Bois; Serafim, Chamado Pelo Exército de Bicho Diabo, Filho de Pajéu e Helena da Tróia de Taipa); José Celso Martinez Corrêa (Antônio Conselheiro; Conselheiro Sileno); Juliane Elting (Corista dos Céus; Bahiana; Zabaneira; Enfermeira Morfina; Coro das Tropas Diamantis de Aquiles; Cunanã; Oxumlofélia; Jagunça; Coro dos Minaretes - Cantora Palestina; Coro de Feridos da Golfada de Sangue; Coro Geral dos Seres em Estado de Estiva; Órgão); Juliane Lira (Coro do Exército Mirim de Moreira César; Coro de Cunanãs; Coro das Bocas de Fogo; Coro Quadrilheiro de Aracajú; Coro do Coco
--	---

	Mergulhão; Coro dos Filhos do Cерко; Coro dos Minaretes; Bando das Banda do Nascente em Arrastão); Karina Buhr (Corista dos Céus; Bahiana; Zabaneira; Enfermeira Morfina; Coro das Tropas Diamantis de Aquiles; Cunã; Lanceira da 5' Brigada da 2' Coluna; Oxumofélia; Sertaneja Parteira do Cерко; Coro dos Minaretes - Cantora Ancestral de Israel); Laene Santana (Coro do Exército Mirim de Moreira César; Coro das Bocas de Fogo; Coro Quadrilheiro de Aracajú; Coro do Coco Mergulhão; Coro dos Filhos do Cерко; Bando das Banda do Nascente em Arrastão; Coro das Mais Belas Vacas; Coro Geral dos Seres em Estado de Estiva); Luciana Domschke (Corista dos Céus; Bahiana; Zabaneira; Médica Morfina; Médica do Exército; Coro das Tropas Diamantis de Aquiles; Terra; Ana da Cunha, Nascida Assis, Esposa de Euclides da Cunha; Oxum; Ofélia; Terra Rocha Ilha Nuclear; Terra Cacimba Extinta; Macha); Luna Oliveira (Coro do Exército Mirim de Moreira César; Coro de Cunãs; Coro das Bocas de Fogo; Coro Quadrilheiro de Aracajú; Coro do Coco Mergulhão; Coro dos Filhos do Cерко; Coro Percussivo dos Jagunços; Coro de Minaretes); Marcelo Drummond (Euclides da Cunha; Monge do Rito do Vale); Mariana de Moraes (Corista dos Céus; Bahiana; Zabaneira; Enfermeira Morfina; Coro das Tropas Diamantis de Aquiles; Cunã; Oxumofélia; Jagunça; Coro dos Minaretes - Cantora Palestina; Coro de Feridos da Golfada de Sangue; Coro Geral dos Seres em Estado de Estiva; Órgão); Mariana Oliveira (Coro do Exército Mirim de Moreira César; Coro de Cunãs; Coro das Bocas de Fogo; Coro Quadrilheiro de Aracajú; Coro do Coco Mergulhão; Coro dos Filhos do Cерко; Coro dos Minaretes; Bando das Banda do Nascente em Arrastão; Coro das Mais Belas Vacas); Mariano Mattos Martins (Coro dos Empasteladores da Rua do Ouvidor; Coronel Thompson Flores do 7º Bi Ba; Coro do 5º de Polícia Bahiana; Coro das Tropas Diamantis de Aquiles; Câmara 2 do Filme de Amor; Lanceiro da 5ª Brigada da 2ª Coluna; Glauber Rocha); Naomy Schölling (Corista dos Céus; Bahiana; Zabaneira; Enfermeira Morfina; Coro das Tropas Diamantis de Aquiles; Cunã; Lanceira da 5ª Brigada da 2ª Coluna); Otávio Ortega (Capitão Pereira Pinto Cheguei e Morri); Patrícia
--	--

	Aguille (Capitão 'O Homem e O Cavalo' Pedreira Franco; Withworth 32 - A Matadeira, Maravilha do Amor; Oxum; Ofélia; Chefe do Esquadrão da Cavalaria da 6ª Brigada da 2ª Coluna; Helena Vaca Profana; Helena da Tróia de Taipa); Pedro Epifânio (Coro dos Empasteladores da Rua do Ouvidor; Pajeú General das Banda; Coro das Rochas de Cocorobó; Zabanera Pérola Negra; Suçuarana em Estado de Estiva); Ricardo Bittencourt (Bahia Eulâmpia; General Menelau João da Silva Barbosa Leoni; General Barbosa Gorila; Maria Antonieta); Rodolfo Dias Paes (General Claudio do Amaral Savaget; Coro dos Feridos da Golfada de Sangue; Coro Geral dos Seres em Estado de Estiva; Namorado da República; Corifeu dos Palimpsestos Ultrajantes; Animador do Resort de Monte Santo); Samuel de Assis (Coronel Inácio Henrique de Gouveia, Comandante da 2ª Brigada da 1ª Coluna; Coro do 5º de Polícia Baiana; Coro das Tropas Diamantis de Aquiles; Guia Domingos Jesuíno; Alferes Honorário Alceu; Coronel Julião Augusto de Serra Martins); Sylvia Prado (Viúva Porcina do Cabo Wanderley; Bahiana; Zabaneira; Enfermeira Morfina; Coro das Tropas Diamantis de Aquiles; Cunanã; Zabaneira Espiã de Claque; Lanceira da 4ª Brigada da 2ª Coluna); Talita Martins (Coro do Exército Mirim de Moreira César; Coro de Cunanãs; Coro das Bocas de Fogo; Coro Quadrilheiro de Aracajú; Coro do Coco Mergulhão; Coro dos Filhos do Cerco; Coro Percussivo dos Jagunços; Coro das Banda do Nascente em Arrastão; Coro da Deusa Bateria); Thiago Martinho (Coro do Exército Mirim de Moreira César; Coro de Bois; Coro das Bocas de Fogo; Coro Quadrilheiro de Aracajú; Coro do Coco Mergulhão; Coro Percussivo dos Jagunços; Coro dos Filhos do Cerco; Coro dos Onze; Bando das Banda do Nascente em Arrastão); Vera Barreto Leite (Dona de Companhia de Peças de Arthur Azevedo e Produtora das Coristas da Rua do Ouvidor; Bahiana; Zabaneira; Enfermeira Morfina; Fashion Vaqueiro; Cunanã; Yemanjá; Ofélia; Rastro Nababo; Seca; 1ª Dama Dona Adelaide de Moraes); Wilson Feitosa (Coro dos Empasteladores da Rua do Ouvidor - Soldado Republicanático do 30º Bi Rs; Coronel Olímpio da Silveira, Comandante da 3ª Brigada da 1ª Coluna; Coro do
--	---

	5º de Polícia Baiana; Coro das Tropas Diamantis de Aquiles; Major Carlos Frederico de Mesquita); Xandy (Coro do Exército Mirim de Moreira César; Coro de Bois; Coro das Bocas de Fogo; Coro Quadrilheiro de Aracajú; Coro das Rochas; Coro do Coco Mergulhão; Coro Percussivo dos Jagunços); Zé de Paiva (Coro dos Empasteladores da Rua do Ouvidor; Coro do Exército da 1ª Coluna; Engenheiro da Maravilha do Amor, A 32; Anjo Negro Moinho de Vento; Jagunço Anjo Negro; Lanceiro da 4ª Brigada da 2ª Coluna; Soldado do CCC). Participação especial - Renée Gumié (Novíssima República Restaurada; Dançarina de Circo Euá com Lanterninha Alimentando Suas Netinhas)
Produção	Teatro Oficina

53. O Rei da Vela

(2006 - Berlim (Alemanha))

Autoria	Oswald de Andrade
Direção	José Celso Martinez Corrêa
Produção	Teatro Oficina

54. Vento Forte para um Papagaio Subir

(7/ 3/ 2008 - São Paulo SP - Teatro Oficina Uzyna Uzona)

Autoria	José Celso Martinez Corrêa
Direção	José Celso Martinez Corrêa
Cenografia	Zé de Paiva
Figurino	Flávia Lobo de Felício; Keyla Malvezzi
Trilha sonora	José Celso Martinez Corrêa; Otávio Ortega; Wilson Feitosa
Iluminação	Irene Selka; Lenise Pinheiro
Elenco/Personagem	Anna Guilhermina (Lucinha); Guilherme Calzavara (Ricardo); José Celso Martinez Corrêa; Lucas Weglinski (João Ignácio); Sylvia Prado (Maria das Dores); Vera Barreto Leite (Mãe); Wilson Feitosa
Produção	Teatro Oficina

55. Cypriano e Chan-ta-Lan

(10/ 7/ 2008 - São Paulo SP - Teatro Oficina Uzyna Uzona)

Autoria	Analu Prestes; Luís Antônio Martinez Corrêa
Direção	Marcelo Drummond
Direção musical	Adriano Salhab
Iluminação	Marcelo Drummond
Elenco/Personagem	Adão Filho; Adriana Caparelli; Adriana Viegas; Adriano Salhab; Anna Guilhermina; Ariclenes Barroso; Camila Mota; Célia Nascimento;

	Daniel Camilo; Guilherme Calzavara; Juliane Elting; Letícia Coura; Lucas Weglinski; Naomy Schölling; Pascoal da Conceição
Produção	Teatro Oficina

56. Estrela Brazyleira A Vagar - Cacilda!!

(5/ 9/ 2009 - Rio de Janeiro RJ - Teatro Tom Jobim)

Autoria	José Celso Martinez Corrêa; Marcelo Drummond
Direção	José Celso Martinez Corrêa
Cenografia	Carila Matzenbacher; Cris Cortílio; Ricardo Costa
Figurino	Carila Matzenbacher; Cris Cortílio; Olintho Malaquias; Sônia Ushiyama
Iluminação	Marcelo Drummond; Ricardo Morañez
Iluminação (assistente)	Karine Spuri
Elenco/Personagem	Acauã Sol; Adão Filho; Adriana Caparelli; Ana Abbott; Anna Guilhermina (Cacilda); Anthero Montenegro; Ariclenes Barroso; Camila Mota (Bibi Ferreira); Célia Nascimento; Fabiana Serroni; Fredy Allan; Hector Othon; Juliane Elting; Letícia Coura; Lucas Weglinski; Luiza Lemmertz; Marcelo Drummond (Procópio Ferreira e Raul Roulien); Márcio Telles; Mariano Mattos Martins; Naomy Schölling; Rodolfo Dias Paes; Sylvia Prado; Vera Barreto Leite; Victor Steinberg (Getúlio Vargas e Nelson Rodrigues)

Produção	Teatro Oficina
----------	----------------

57. O Banquete

(24/ 6/ 2009 - São Paulo SP - Teatro Oficina Uzyna Uzona)

Autoria	Platão; Sócrates
Concepção	José Celso Martinez Corrêa
Direção	José Celso Martinez Corrêa
Cenografia	Carila Matzenbacher; Cris Cortílio; Rafael Girardello
Figurino	Sylvia Prado
Iluminação	Edu Reis; Juscelino Wabes
Elenco/Personagem	Acauã Sol; Ageboh Cyrille; Ana Abbott; Ariclenes Barroso; Camila Mota; Fabiana Serroni; Flávio Rocha; Hector Othon; José Celso Martinez Corrêa; Lucas Weglinski; Marcelo Drummond; Márcio Telles; Mariano Mattos Martins; Naomy Schölling; Patrícia Wicenski; Rodrigo Andreolli; Sylvia Prado
Produção	Teatro Oficina