

**CAMPBELL, Patrick George Warburton.** “E o Sertão virá mar”: *Senhora dos Afogados* e a “geografia pessoal” da Cia de Teatro Farinha Seca. Salvador: Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Doutorando em Artes Cênicas, Orientadora: Eliene Benício Amâncio Costa. Bolsista CNPq. Ator e Diretor Teatral.

## RESUMO

Ao decorrer deste artigo, recorreremos à Fenomenologia do Imaginário desenvolvido por Gaston Bachelard para realizar uma *topoanálise imaginária* da *geografia pessoal* mapeada pela Cia Teatral Farinha Seca na sua montagem *Senhora dos Afogados*, de Nelson Rodrigues. *Geografia pessoal* é um termo desenvolvido pelo ator Cleilton Silva para descrever a maneira pela qual a obra da Farinha Seca — grupo teatral radicado na cidade de Euclides da Cunha no Sertão Baiano — articula um universo onírico e híbrido que foge das construções regionalistas que tradicionalmente molduram noções hegemônicas de identidade e realidade no árido interior nordestino. Como veremos, embora a *geografia pessoal* permeando a montagem da peça *rodriguiana* revele o rastro da violência epistêmica e disciplinar que talhou o Sertão, seu povo e seus costumes, também aponta para uma riqueza pulsional de sensações e desejos ocultos, uma paisagem imaginária alternativa cartografada pelos potentes signos teatrais encarnados pelos jovens atores no palco.

**Palavras-chave:** Cia de Teatro Farinha Seca. *Senhora dos Afogados*. Geografia Pessoal. Topoanálise Imaginária. Gaston Bachelard.

## ABSTRACT

Over the course of this article, I shall draw on the Phenomenology of the Imaginary developed by Gaston Bachelard in order to carry out an *imaginary topoanalysis* of the *personal geography* mapped out by the Cia Teatral Farinha Seca during their production of Nelson Rodrigues' *Senhora dos Afogados*. *Personal Geography* is a term coined by company member Cleilton Silva to describe the way in which the work of Farinha Seca — a company based in the town of Euclides da Cunha in the hinterlands of Bahia — articulates an oniric and hybrid universe that steers clear of regionalist constructs that traditionally mold hegemonic notions of identity and reality in the arid Northeastern countryside. As we shall see, whilst the *personal geography* permeating the group's *mise-en-scène* of Rodrigues' play reveals the trace of the epistemic and disciplinary violence that has shaped the Sertão, its people and their customs, it also points towards a rich source of pulsional sensations and occult desires, an alternative imaginary landscape mapped out by the potent theatrical signs embodied on stage by the young actors.

**Keywords:** Cia de Teatro Farinha Seca. *Senhora dos Afogados*. Personal Geography. Imaginary Topoanalysis. Gaston Bachelard.

**Senhora dos Afogados**

É maio de 2009 e eu estou na cidade de Euclides da Cunha, em pleno Sertão. Fui convidado por uma companhia de teatro local — a Farinha Seca — para assistir à sua montagem de *Senhora dos Afogados*, de Nelson Rodrigues. O local do espetáculo é o Sindicato dos Trabalhadores. Toca-se um cântico repetitivo pré-gravado, que cria um ambiente sombrio. Apagam-se as luzes e o espetáculo começa. Os atores entram em cena carregando candeeiros acesos que tremeluzem pelo espaço performático, lançando sombras enquanto iluminando e isolando os rostos do elenco, que parecem flutuar pela escuridão, de forma fantasmagórica. Apagam-se os candeeiros, um por um. Os atores enfiam-se debaixo de um pano no centro do espaço, criando a imagem de ondas tumultuosas e corpos se afogando. Retira-se o tecido, e o elenco congrega-se ao redor de uma velha mesa de madeira, seu figurino de época severo conjurando a herança colonial estagnante do interior baiano.

O ambiente é carregado, tenso. Os atores começam a falar e o texto de Nelson Rodrigues é imbuído com o peso do Sertão, com os patos da seca. Objetos simples são transformados, criando imagens simbólicas potentes que dão uma verdadeira dimensão mítica às maquinações *freudianas* e incestuosas motivando as ações cênicas das personagens.

O espetáculo termina com um lamento, enquanto uma Moema andrógina encharca o corpo com uma torrente de leite. Acendem as luzes. Os cinco ou seis membros da plateia aplaudem os atores em pé. Eu tenho a sensação de que acabei de assistir algo muito especial e corajoso. Sinto-me privilegiado.

### **A Cia Farinha Seca de Teatro**

A Cia Teatral Farinha Seca foi fundada na cidade de Euclides da Cunha, em 2000, pelo diretor teatral Alfredo de Lima Silva Júnior. No decorrer dos sete anos seguintes, a Farinha Seca montou uma série de espetáculos, recorrendo a textos de artistas nordestinos consagrados, participando em festivais de teatro amador e ganhando vários prêmios, enquanto se interessava cada vez mais pelas dimensões estéticas da práxis teatral. Começaram a procurar textos dramáticos que refletissem as complexidades da vida no Nordeste sem reverter a estereótipos já gastados.

Foi esse processo de pesquisa que iria informar a criação de *Senhora dos Afogados*. Enquanto planejava esse novo espetáculo, o grupo colaborou com o Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona quando este chegou a Canudos para apresentar *Os Sertões*, um espetáculo épico de 25 horas de duração, baseado na obra homônima de Euclides da Cunha. Durante os cinco dias que o Uzyna Uzona passou no Sertão, os membros da Farinha Seca participavam em oficinas oferecidas pelos membros da companhia paulista e fizeram parte da plateia de *Os Sertões*.

Essa experiência teve grande impacto no grupo e seu trabalho. *Os Sertões* apresentou a Farinha Seca com a forma de teatro visceral que eles próprios desejavam fazer. O espetáculo permeou o grupo, que antropofagicamente

incorporou a essência da estética do Oficina, transpondo-a para sua própria realidade e preocupações estéticas.

### **Geografia pessoal**

A reapreciação iconoclasta do romance de Cunha realizada pelo Oficina encorajou os membros da Farinha Seca a adotar uma abordagem parecida diante da obra *rodriguiana*, transportando a ação cênica do litoral sudeste para o interior baiano, enquanto utilizavam o texto performático para radicalmente questionar noções hegemônicas da subjetividade nordestina. Segundo Cleilton Silva,

[...] meu espaço geográfico enquanto íntimo não é o espaço geográfico de chão rachado ou cacto. É claro, ele está ali, eu vejo, mas tem outras coisas, tem muitas outras coisas. E aqui as pessoas sempre perguntam, por que Nelson Rodrigues e não Ariano Suassuna? Por que Nelson Rodrigues e não o Cordel? Por que não falar do Sertão? Mas estamos falando, porque nós estamos falando de Nelson Rodrigues do lugar de onde estamos (Extraído de uma entrevista realizada com o grupo em Euclides da Cunha no 2/5/2011).

Ele também enfatizou a pluralidade da realidade do Sertão e sua natureza híbrida, além da necessidade de descobrir novos discursos que contestam os estereótipos desgastados de pobreza e miséria:

Claro. Não se pode falar em uma geografia. A geografia é múltipla, é a ideia da perspectiva. [...] Então o hibridismo seria tratar disso, de você olhar para o outro, a ideia da alteridade, de ver o outro, de respeitar também. A ideia de uma pessoa que está na sua frente, e se apropriar da linguagem dela. Não queremos agora ficar reproduzindo a linearidade discursiva de apenas uma coisa só, do Cordel... Mas de tudo isso, de outros Sertões, como diz Guimarães Rosa. O Sertão está em toda parte [...] Eu tiraria o “regionalismo” para uma “geografia pessoal” (*ibidem*).

É precisamente essa noção de uma *geografia pessoal*, uma topografia íntima, onírica e pulsional, articulada por pulsões e desejos subjetivos, que se manifesta no palco da Farinha Seca durante *Senhora dos Afogados*, opondo-se de forma radical aos recortes espaciais hegemônicos do Nordeste como lugar real e imaginário, geograficamente localizável, isolado por sua aridez desoladora e atraso socioeconômico.

### **A topoanálise imaginária**

Ao recorrer à Fenomenologia do Imaginário de Gaston Bachelard, é possível rastrear as maneiras diferentes pelas quais a reescritura cênica do roteiro original de Nelson Rodrigues realizada pela companhia revela um plano imaginário de intensidades e desejos que sustentam e minam noções fixas do sertanejo como sujeito-efeito subalterno, indelevelmente atado ao Sertão como território regional hegemonicamente consagrado.

Segundo Bachelard (2008, p. 12), “Na primeira indagação fenomenológica sobre a imaginação poética, a imagem isolada, a frase que a desenvolve, o verso ou por vezes estância em que a imagem poética irradia formam espaços de linguagem que uma *topoanálise* deveria estudar [grifo nosso]”. É justamente esse espaçamento do imaginário na cena de *Senhora dos Afogados* que

pretendemos focar, tomando como ponto de partida os ricos supersignos teatrais da Farinha Seca.

Toma como exemplo o figurino, que é ao mesmo tempo atemporal e envelhecido, decadente e formal; uma lembrança hirta da passagem estagnante do tempo no Sertão Baiano desolado. A mesa de madeira pesada no centro do espaço performático fisicamente conjura o peso da tradição, e o ambiente carregado envolvendo os principais protagonistas. O espaço performático vazio e aberto, uma casa sem paredes, reflete o texto original de Nelson, no qual a vida familiar é sempre invadida e violada pelo veneno dos vizinhos fofoqueiros. Segundo Bachelard (*ibidem*, p. 33):

[...] a casa natal está fisicamente inserida em nós. Ela é um grupo de hábitos orgânicos [...] Em suma, a casa natal gravou em nós a hierarquia das diversas funções de habitar. Somos o diagrama das funções de habitar aquela casa [...] Mais que um centro de moradia, a casa natal é um centro de sonhos. Cada um de seus redutos foi um abrigo de devaneio. E o abrigo não raro particularizou o devaneio.

Assim, a casa — como abrigo e metáfora do *self* — é um vazio desolado e desconsagrado, um não-espço, um tumulto de conflitos. Porém, ao mesmo tempo na primeira cena, todos os quatro elementos são conjurados no palco um atrás do outro, dando uma dimensão cósmica às neuroses incestuosas e burguesas conduzindo o texto dramático original. De acordo com Bachelard (*ibidem*, p. 220):

Nesse “horrrível interior-exterior” das palavras não formuladas, das intenções de ser inacabadas, o ser, no interior de si, digere lentamente seu nada. Seu aniquilamento durará “séculos”. O rumor do ser dos “dizem que” prolonga-se no espaço e no tempo. [...] O ser é sucessivamente condensação que se dispersa explodindo e dispersão que reflui para um centro. O exterior e o interior são ambos íntimos; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade. Se há uma superfície-limite entre tal interior e tal exterior, essa superfície é dolorosa dos dois lados.

Deste modo, o tumulto interior dos personagens funde-se com as forças naturais do mundo exterior, amplificando sua tragédia, transportando o público do universo do melodrama para uma reescritura ritualística da opressão falocêntrica (pós) colonial. Assim uma outra topografia aparece na nossa frente; uma topografia imaginária na qual os impulsos naturais do mundo material distorcem, esmagam e, em última instância, assentam os personagens de volta nas suas vidas diárias infecundas, através dos elementos cênicos dos candeeiros, do pano chacoalhado e das gamelas de barro. Segundo Bachelard (1989, p. 78),

[...] o inconsciente marcado pela água sonhará, para além do tûmulo, para além da pira, com uma partida sobre as ondas. Depois de haver atravessado a terra, depois de haver atravessado o fogo, a alma chegará à beira da água. A imaginação profunda, a imaginação material, quer que a *água* tenha sua parte na morte; ela tem necessidade da água, para conservar o sentido da viagem da morte.

Deste modo, as águas imaginárias — o princípio feminino *par excellence* — representam tanto a sombra da morte permeando o espetáculo como o elemento feminino destrutivo, personificado no palco pela figura fascinante de

Moema, interpretado com apuro pelo jovem ator Cleilton Silva. O aspecto mais notável de Moema é sua ambiguidade; ela é um ser híbrido e andrógino, uma presença *queer* perigosa que radicalmente descentraliza o espetáculo, subvertendo tanto a divisão concisa, feita por Nelson entre os complexos de Édipo e de Electra que conduzem seu texto dramático original, quanto à heteronormatividade que impregna construções hegemônicas de gênero no Nordeste.

Em vez da filha desde sempre castrada cuja inveja do pênis a leva a desdenhar sua mãe e cobiçar seu pai, a Moema da Farinha Seca é uma representante cênica do princípio feminino fálico abjeto em todo seu esplendor destrutivo<sup>1</sup>. No decorrer do espetáculo de uma hora, ela destitui sua mãe barrada, seu irmão castrado e seu pai como manifestação cênica da opressão falocêntrica, desbancando o noivo vingativo como eixo central da ação cênica.

Na cena final, ao se encharcar com o leite/sêmen, ela revela sua onipotência dilacerante. Segundo Bachelard (*ibidem*, p. 124):

O mar é maternal, a água é um leite prodigioso [...] É a imagem de uma noite tépida e feliz, a imagem de uma matéria clara e envolvente, uma imagem que abrange e une ao mesmo tempo o ar e a água, o céu e a terra, uma imagem cósmica, ampla, imensa, doce. Se a vivemos realmente, reconheceremos que não é o mundo que está mergulhado na claridade leitosa da lua – é o espectador que está mergulhado numa felicidade tão física e tão segura que o leva a lembrar do mais antigo bem-estar [...]

Essa leitura positiva do oceano abrangente como metáfora para o leite materno é completamente subvertida pela imagem final de Moema. Ao se empapar com o leite seminal no final da peça, ela reforça sua totalidade todo-excludente, nutrida como uma parasita pelo vácuo que arrebatou a unidade familiar freudiana. Ela é um buraco negro, uma figura radicalmente *queer* e desconstrucionista que desenreda de forma violenta as tendências cêntricas sustentando tanto o texto original de Nelson como as articulações regionalistas do sujeito sertanejo. Ela é um oceano intumescido e estrondoso, um tsunami inundando o Sertão com a vitória do abjeto.

Desta maneira, a montagem complexa da Farinha Seca desafia-nos com uma *geografia pessoal* não hegemônica de elementos furiosos que conjuram os aspectos destrutivos/desconstrucionistas do abjeto recalcado que desde sempre descentralizam e desafiam as noções hegemônicas e homogêneas sustentando o regionalismo nordestino, assim apresentando-nos com uma visão radicalmente diferenciada do interior nordestino e do sujeito sertanejo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

\_\_\_\_\_. **A Poética do Espaço**. São Paulo, Martins Fontes, 2008.

<sup>1</sup> Vide KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Nova York, Columbia University Press, 1982.

CIA TEATRAL FARINHA SECA. **Cia Teatral Farinha Seca**: depoimento. Entrevistador: P. G. W. Campbell. Euclides da Cunha, 2/5/2011.  
KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror: An Essay on Abjection**. Nova Iorque, Columbia University Press, 1982.  
RODRIGUES, Nelson. **Nossa Senhora dos Afogados: tragédia em três atos – peça mítica**. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2004.