

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

UNESP

INSTITUTO DE ARTES

Daniela Santos de Farias

Sertão Seca Sertanejo

Doutorado em Artes

São Paulo

2019

Daniela Santos de Farias

Sertão Seca Sertanejo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNESP, como requisito parcial exigido para obtenção do título de Doutora em Artes. Área de Concentração: Artes Visuais. Linha de Pesquisa: Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte. Orientador: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento.

São Paulo

2019

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

F224s Farias, Daniela Santos de,

Sertão Seca Sertanejo / Daniela Santos de Farias. - São Paulo, 2019.

440 f.: il. Color.

Orientador: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento

Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Brasil, Nordeste - Literatura. 2. Adaptações para o teatro. 3. Adaptações para a televisão. I. Nascimento, José Leonardo do. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 709.81

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

Daniela Santos de Farias

Sertão Seca Sertanejo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNESP, como requisito parcial exigido para obtenção do título de Doutora em Artes.

Tese defendida em: 17 de maio de 2019

Banca Examinadora:

Orientador: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento

Departamento de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Instituto de Artes – Unesp

Profa. Dra. Elisabete Alfeld Rodrigues

Departamento de Arte/ FAFICLA – PUC/SP

Prof. Dr. Urbano Nobre Nojosa

Departamento de Jornalismo/ FAFICLA – PUC/SP

Prof. Dr. Agnus Valente (Agnaldo Valente Germano da Silva)

Departamento de Pós-Graduação em Artes Visuais / Instituto de Artes – Unesp

Prof. Dr. Omar Khouri

Departamento de Pós-Graduação em Artes Visuais / Instituto de Artes – Unesp

Para Odinete Farias

e Firmino Farias.

Agradecimentos

Ao meu orientador Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento, por sua imensa paciência e importantíssimas orientações, durante o doutoramento.

Aos Professores Doutores que fizeram parte da minha banca, a começar por Elisabete Alfeld Rodrigues, professora que me orientou desde a Iniciação Cientifica na PUC-SP e incentivou-me a continuar com as pesquisas; ao professor Urbano Nobre Nojosa, por sua destreza e inteligentíssimas orientações durante toda a minha jornada acadêmica; ao professor Agnus Valente (Agnaldo Valente Germano da Silva), que me estimula a aprimorar a criatividade artística em todas as áreas, e não menos importante, agradeço ao professor Omar Khouri, que me inspira poeticamente com as suas palavras de incentivo e companheirismo; aos professores suplentes: Sérgio Romagnolo; Gilberto Martins e Francisco Cabral Alembert, gratidão a todos.

Aos amigos e familiares que seguiram nessa reveladora travessia, que foi a Pesquisa de Campo, em especial ao meu Tio Sílvio Menezes dos Santos, que me contou inúmeras histórias do seu sertão; aos seus filhos Sérgio e Sílvio; ao Roque Nascimento, por seu bom humor e companheirismo na estrada; ao destemido Alvano Domingos dos Santos (Evandro) e os seus conhecimentos sagais sobre a caatinga; ao Aloísio (Loi), por sua gentileza e paciência pelas estradas de Pedrinhas; ao Felisberto de Oliveira Freire, por permitir à visita em sua fazenda e gratidão por autorizar o registro fotográfico do interior da sua casa e arredores; ao José Vieira (Zé Vieira), pela tarde de conversas reveladoras; ao Paulo Fattori Plana, pela parceria e amizade; ao Departamento de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unesp, em particular ao Fábio Akio Maeda e Neusa de Souza Padeiro, pela paciência, ajuda e compreensão.

Agradeço aos meus irmãos Edson Farias e Robson Farias pelo companheirismo. À minha amadíssima mãe Odinete Farias, companheira, guerreira, mulher de grande fibra e inteligência e ao meu pai Firmino Farias, pela força, amor e compreensão.

E um agradecimento extremamente especial à Dona Francisca Barbosa dos Santos, mulher batalhadora e inteligentíssima, essa pesquisa não teria êxito se não fosse o nosso encontro.

À CAPES — Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo auxílio desta pesquisa em forma de bolsa de estudo.

Resumo

A tese *Sertão Seca Sertanejo*, possui uma leitura rizomática e híbrida, sobre os processos artísticos de *Os Sertões,* dirigida por José Celso Martinez Corrêa e a minissérie *A Pedra do Reino,* dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Assim sendo, nosso objetivo ao desenvolver essa tese, foi responder a essa problemática: Que importância e relevância possui a tríade *o sertão, a seca e o sertanejo* na cultura e nas artes? E de que modo se processam as suas inter-relações com as linguagens, a partir da temática da peça teatral *Os Sertões* e a minissérie *A Pedra do Reino*? E para compreender o porquê da perpetuação dessa tríade nas artes, realizamos uma Pesquisa de Campo, efetivada em três estados do nordeste brasileiro (Sergipe, Bahia e Alagoas), entre os anos de 2017- 2018. E para tal, foi atribuída uma base teórica que abarcou os seguintes pesquisadores e pensadores: DELEUZE, Gillles, GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Vol. 1*. 2011; FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*, 2012; MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*, 2011; ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste: e outras artes*, 1999; ARAÚJO, Peterson Martins Alves. *Os Sertões Infinitos de Rosa e Suassuna: a estética hiper-regional na Literatura Brasileira*, 2013; APPIA, Adolphe. *A Obra de Arte Viva*, 1959; COHEN, Renato. *Performance como linguagem*, 2011, entre outros.

Palavras-chave: Sertão, Seca, Sertanejo, Inter-relações de linguagens.

Resumen

La tesis Sertão Seca Sertanejo, posee una lectura rizomática e híbrida, sobre los procesos artísticos de *Los Sertões*, dirigida por José Celso Martínez Corrêa, y la miniserie *La Piedra del Reino*, dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Así, nuestro objetivo al desarrollar esta tesis, fue responder a esa problemática: ¿Qué importancia y relevancia posee la tríada el sertão, la seca y el sertanejo en la cultura y en las artes? ¿Y de qué modo se procesan sus interrelaciones con los lenguajes, a partir de la temática de la pieza teatral *Los Sertões* y la miniserie *La Piedra del Reino*? Y para comprender el porqué de la perpetuación de esa tríada en las artes, realizamos una Encuesta de Campo, efectuada en tres estados del nordeste brasileño (Sergipe, Bahía y Alagoas), entre los años 2017-2018. Y para ello, se atribuyó una base teórica que abarcó a los siguientes investigadores y pensadores: DELEUZE, Gillles, GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Vol. 1*. 2011; FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*, 2012; MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*, 2011; ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste: e outras artes*, 1999; ARAÚJO, Peterson Martins Alves. *Os Sertões Infinitos de Rosa e Suassuna: a estética hiper-regional na Literatura Brasileira*, 2013; APPIA, Adolphe. *A Obra de Arte Viva*, 1959; COHEN, Renato. *Performance como linguagem*, 2011, entre otros.

Palabras-clave: Sertão, Seca, Sertanejo, Interrelaciones de lenguajes.

Abstract

The thesis Sertão Seca Sertanejo, has a rhizomatic and hybrid reading on the artistic processes of *Os Sertões,* directed by José Celso Martinez Corrêa, and the miniseries *A Pedra do Reino*, directed by Luiz Fernando Carvalho. Thus, our goal in developing this thesis was to respond to this problem: What importance and relevance does the sertão, drought and sertanejo triad have in the culture and the arts? And in what way, are their interrelationships with languages developed, based on the theatrical play *Os Sertões* and the miniseries *A Pedra do Reino*? In order to understand the perpetuation of this triad in the arts, we conducted a Field Survey, carried out in three states of the Brazilian northeast (Sergipe, Bahia and Alagoas) between the years 2017-2018. And for this, a theoretical basis was assigned that included the following researchers and thinkers: DELEUZE, Gillles, GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Vol. 1*. 2011; FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*, 2012; MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*, 2011; ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste: e outras artes*, 1999; ARAÚJO, Peterson Martins Alves. *Os Sertões Infinitos de Rosa e Suassuna: a estética hiper-regional na Literatura Brasileira*, 2013; APPIA, Adolphe. *A Obra de Arte Viva*, 1959; COHEN, Renato. *Performance como linguagem*, 2011, among others.

Keywords: Sertão, Seca, Sertanejo, Inter-relations of languages.

Índice de figuras:

Figura. 1 - Atores durante apresentação da peça "O Rei da Vela", de Oswald de Andrade, em 1967, dirigida por José Celso Martinez Corrêa – Folha Imagem//1967. ..... *35*
Figura. 2- Diretor José Celso Martinez Corrêa exibe faixa da peça "O Rei da Vela", em São Paulo; estreia da encenação ocorreu em 1967. Fonte folha Imagem 24/abril/1984/ Avani Stein. *36*
Figura 3 - O Estado de São Paulo, 19/8/1967 – O Rei da Vela de Oswald de Andrade – direção de José Celso Martinez Corrêa. *36*
Figura 4 - Rua Jandaia anos 70 – Bairro do Bexiga. – Foto de Paulino Tarraf. *52*
Figura 5- Rua Jandaia anos 70 – Bairro do Bexiga. – Foto de Paulino Tarraf. *53*
Figura 6 - Rua Jandaia anos 70 – Bairro do Bexiga. – Foto de Paulino Tarraf. *53*
Figura 7 - Rua Jandaia anos 70 – Bairro do Bexiga. – Foto de Paulino Tarraf. *53*
Figura 8 - Rua Jandaia anos 70 – Bairro do Bexiga. – Foto de Paulino Tarraf. *54*
Figura 9- Os Sertões - A Terra - flyer divulgação - Teatro Oficina Uzyna Uzona. *57*
Figura 10 - A Terra d' Os Sertões (o Coro) – fonte: programa da peça. *63*
Figura 11 - A Terra d' Os Sertões (na rua) – fonte: programa da peça. *65*
Figura 12 - A Terra d' Os Sertões (Norte, Sul, Leste, Oeste) – fonte: programa da peça. *66*
Figura 13- Teatro Oficina Uzyna Uzona – fonte: Clássico da arquitetura. *69*
Figura 14 - A Terra d' Os Sertões (as águas) – fonte: programa da peça. *73*
Figura 15 - A Terra d' Os Sertões (Euclides ator Marcelo Drummond) – fonte: programa da peça. . *73*
Figura 16 - Os Sertões – O Homem I - DO PRÉ-HOMEM À RE-VOLTA - flyer divulgação - Teatro Oficina Uzyna Uzona. *79*
Figura 17 - O Homem I - d' Os Sertões (mulher indígena) – fonte: programa da peça. *80*
Figura 18 – O Homem I - d' Os Sertões (índia e colonizador) – fonte: programa da peça. *81*
Figura 19 – O Homem I - d' Os Sertões (miscigenação branco e negro) – fonte: programa da peça. *81*
Figura 20 - O Homem I d' Os Sertões (jagunço com bromélia no chapéu) – fonte: prints do DVD .. *82*
Figura 21 – Senhor Euclides da Cunha, 1866 - 1909. ..... *94*
Figura 22 – Os Sertões - O Homem II - DA REVOLTA AO TRANS-HOMEM - flyer divulgação - Teatro Oficina Uzyna Uzona *102*
Figura 23 - O Homem II d' Os Sertões (a vedete e as crianças do Bixigão) – fonte: prints do DVD *114*
Figura 24 – O Homem II d' Os Sertões (números de circo) – fonte: prints do DVD *114*
Figura 25 – O Homem II d' Os Sertões (números de circo) – fonte: prints do DVD *115*
Figura 26 – O Homem II d' Os Sertões (Antônio Conselheiro e o rebanho de fiéis) – fonte: prints do DVD *120*
Figura 27 – O Homem II d' Os Sertões (Euclides da Cunha) – fonte: prints do DVD *121*
Figura 28– Os Sertões – A Luta I -- flyer divulgação - Teatro Oficina Uzyna Uzona. *123*
Figura 29 - A Luta I d'Os Sertões (exército de crianças) – fonte: prints do DVD. *125*
Figura 30 - A Luta I d'Os Sertões (corpos dos soldados nus, degolados) – fonte: prints do DVD *126*
Figura 31 - A Luta I d' Os Sertões (quepe-palco-italiano) – fonte: prints do DVD *127*
Figura 32 – Os Sertões – A Luta II -- flyer divulgação - Teatro Oficina Uzyna Uzona *131*
Figura 33 - A Luta II d'Os Sertões (canhão Whitworth 32) – fonte: prints do DVD *133*
Figura 34 - A Luta II d'Os Sertões (sobreviventes da guerra de Canudos (Flávio de Barros), foto real projetada no teatro e na sequência cena realizada pelos atores do Oficina) – fonte: prints do DVD *137*
Figura 35 - A Luta II d'Os Sertões (atriz e público) – fonte: prints do DVD *147*
Figura 36 - Ariano Suassuna. Fotografia de Edu Simões. *152*
Figura 37 - Desfile Acadêmicos do Salgueiro, 1990 - Enredo: Sou amigo do rei. Fonte print do desfile. *159*
Figura 38 - Desfile Acadêmicos do Salgueiro, 1990 - Enredo: Sou amigo do rei - Homenagem a Pedra do Reino. Fonte print do desfile. *159*
Figura 39 - Desfile Acadêmicos do Salgueiro, 1990 - Enredo: Sou amigo do rei. Ala das Baianas. Fonte print do desfile. *160*
Figura 40 - Desfile Acadêmicos do Salgueiro, 1990 - Enredo: Sou amigo do rei. Ala das Baianas, detalhes inspirados em A Pedra do Reino. Fonte print do desfile. *160*
Figura 41 - Bastidores de A Pedra do Reino, 2007 - fonte prints do documentário. *168*

Figura 42 - Ilustração de Luiz Fernando Carvalho - Quaderna-Velho e o circo-carroça. In. Cadernos de Filmagem do Diretor, (Diários), 2007. Vol. 5. p. 46. 178
Figura 43 - Domo do Rock in Rio III, 2001. 185
Figura 44 - Domo (espaço cênico) de Hoje é dia de Maria, 2005. 187
Figura 45 - Episódio: Maria Perde a Infância – Maria e o Príncipe, in Hoje é dia de Maria 1.º jornada, 2005. 188
Figura 46 - Episódio: Maria Perde a Infância – Maria – princesa com o figurino todo feito de papel. In Hoje é dia de Maria, 1.º jornada, 2005. 188
Figura 47 - Episódio: No País do Sol a Pino: A menina Carvoeira. In Hoje é dia de Maria, 1.º jornada, 2005. 192
Figura 48 - Episódio: No País do Sol a Pino - Asmodeu Original. In Hoje é dia de Maria, 1.º jornada, 2005. 192
Figura 49 - O escritor Ariano Suassuna sentado e o diretor Luiz Fernando Carvalho - bastidores de A Pedra do Reino, 2006. 205
Figura 50 - Taperoá – Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, 2017 - foto de Francisco Mendes 208
Figura 51 - Taperoá cenográfica – Cidade Tumular. Fonte: Making Of, 2006. 210
Figura 52 - Lápides dos Cemitérios na região de Taperoá. Fonte: Making Of, 2006. 212
Figura 53 - Maquete da Cidade Literária e Mítica de Taperoá. Fonte: Making Of, 2006. 213
Figura 54 - Construção da Cidade cenográfica Literária e Mítica de Taperoá. Fonte: Making Of, 2006. 213
Figura 55 - Capela-Portal, entrada e saída da cidade cenográfica de Taperoá. Fonte: Making Of, 2006. 214
Figura 56 - Construção da cidade cenográfica pelos moradores de Taperoá e equipe de produção e cenografia. Fonte: Making Of, 2006. 215
Figura 57 - Figurinistas moradoras de Taperoá e equipe de produção. Fonte: Making Of, 2006. 216
Figura 58 - Aderecistas moradoras de Taperoá. Fonte: Making Of, 2006. 216
Figura 59 - Artesão morador de Taperoá. Fonte: Making Of, 2006. 216
Figura 60 - Textura e envelhecimento de material. Fonte: Making Of, 2006. 218
Figura 61 - Bordado em tecido. Fonte: Making Of, 2006. 219
Figura 62 - Bordado em couro. Fonte: Making Of, 2006. 219
Figura 63 - Quaderna e o circo-carroça - gravações de A Pedra do Reino, 2006. 221
Figura 64 - Quaderna e as crianças - gravações de A Pedra do Reino, 2006 222
Figura 65 - Esboço do circo-carroça de Quaderna – in. Cadernos de Filmagem do Diretor, (Diários), 2007 222
Figura 66 - O Circo-carroça de Quaderna em movimento circular nas gravações de A Pedra do Reino, 2006 223
Figura 67 - Os Quatro Quadernas - – in. Cadernos de Filmagem do Diretor, (Diários), 2007 224
Figura 68 - Os artesãos de Taperoá e das redondezas nos ateliês de criação cenográfica. Fonte: Making Of, 2006. 225
Figura 69 - Laboratório com os Atores, In A Pedra Do Reino, – imagem extraída dos Cadernos de Filmagem do Diretor, (Diários), 2007. 226
Figura 70 - Máscaras Neutras, In A Pedra Do Reino, – imagem extraída de A Pedra do Reino | Making Of | Taperoá | Parte 2. 226
Figura 71 - Máscaras Neutras, In A Pedra Do Reino, – imagem extraída de A Pedra do Reino | Making Of | Taperoá | Parte 2. 226
Figura 72 - Laboratório com os Atores, In A Pedra Do Reino, – in. Cadernos de Filmagem do Diretor, (Diários), 2007. 229
Figura 73 - Luiz Fernando Carvalho, Tiche Vianna e Irandhir Santos, preparação corporal de Quaderna. Fonte: Making Of, 2006. 233
Figura 74 - Figura de Quaderna – Cadernos de Filmagem do Diretor, (Diários), 2007. 235
Figura 75 - Ancestralidade de Quaderna - Cadernos de Filmagem do Diretor, (Diários), 2007 236
Figura 76 - Quaderna autoproclamado rei – in. Cadernos de Filmagem do Diretor, (Diários), 2007. 238

Figura 77 - Ilustração de Luiz Fernando Carvalho - In. Cadernos de Filmagem do Diretor, (Diários), 2007. Vol. 4. p.45) 240
Figura 78 - Ilustração de Luiz Fernando Carvalho - In. Cadernos de Filmagem do Diretor, (Diários), 2007. Vol. 1. p.44) 241
Figura 79 - A Pedra do Reino e o Santuário. (Foto: Divulgação/ Blog Associação Cultural Pedra do Reino) 242
Figura 80 - Inspirações para personagens da commedia dell'arte, - in. Cadernos de Filmagem do Diretor, (Diários), 2007. 246
Figura 81 - Quaderna-velho., gravações de A Pedra do Reino, 2006. 247
Figura 82 - Carta de Ariano Suassuna a Luiz Fernando Carvalho, 2006. - In. Cadernos de Filmagem do Diretor, (Diários), 2007. 256
Figura 83 - Ilustração de Luiz Fernando Carvalho - In. Cadernos de Filmagem do Diretor, (Diários), 2007. Vol. 1. p.2,3) 258
Figura 84 - Rodovia Estadual SE -106 – Nossa Senhora da Glória – SE. Foto da Autora. 272
Figura 85 - O Caminhão. Foto da Autora. 273
Figura 86 - O Mato Verde. Foto da Autora. 273
Figura 87 - Cânion do São Francisco - Xingó – Alagoas – Com nível hídrico bem abaixo do normal. Foto da Autora. 274
Figura 88 – A neblina na estrada. Foto da Autora. 274
Figura 89 - Cânion do São Francisco – Neblina e chuva. Foto da Autora. 275
Figura 90 – A caminho da Bahia. Fotos da Autora. 276
Figura 91 – Estrada de barro. Foto da Autora. 277
Figura 92 - A cancela. Foto da Autora. 278
Figura 93 – Sertão verde em Carira – Sergipe. Foto da Autora. 279
Figura 94 – Ipanema, 2017 – Sergipe. Foto da Autora. 280
Figura 95 - Vaqueiros, 1970- 1980 – Ipanema – SE. Fotos do arquivo de família da Autora. 283
Figura 96 – Burro selado. Foto da Autora. 284
Figura 97 – Acessórios de montaria. Foto da Autora. 284
Figura 98 – Manta para pôr antes da sela. Foto da Autora. 285
Figura 99 – Gibão. Foto da Autora. 286
Figura 100 – Caminho das Casas dos trabalhadores. Foto da Autora. 289
Figura 101 - A Casa Rosa, perdida nas memórias. Foto da Autora. 290
Figura 102 – Janela da Casa Rosa. Foto da Autora. 291
Figura 103 – Fogão a lenha da Casa Rosa. Foto da Autora. 292
Figura 104 – Panela no fogão. Foto da Autora. 293
Figura 105 – A Casa Grande. Foto da Autora. 294
Figura 106 – A Casa Grande, jardim. Foto da Autora. 295
Figura 107 – A Casa Grande, Jardim II. Foto da Autora. 296
Figura 108 – Parede de pedra, Casa Grande. Foto da Autora. 297
Figura 109 - Parede de Pedra. Foto da Autora. 298
Figura 110 – Lustre. Foto da Autora 299
Figura 111 – Sala da Casa Grande. Foto da Autora. 299
Figura 112 – Sofá, poltronas da Casa Grande. Foto da Autora. 300
Figura 113 – Decoração e Mobiliário, Casa Grande. Foto da Autora. 301
Figura 114 – Escritório, Casa Grande. Fotos da Autora. 302
Figura 115 - Memórias, Casa Grande. Foto da Autora. 303
Figura 116 – Cadeira de balanço. Foto da Autora. 304
Figura 117 – Lustre de Conchas do Mar. Foto da Autora. 305
Figura 118 – O tempo. Fotos da Autora. 306
Figura 119 – Cozinha da Casa Grande. Fotos da Autora. 307
Figura 120 – Fogão da Casa Grande. Foto da Autora. 307
Figura 121 – Quintal da Casa Grande. Foto da Autora. 308
Figura 122 – Chaminé morta. Foto da Autora. 309
Figura 123 – Semeadeira cristalizada no tempo. Foto da Autora. 310

Figura 124 – Pé de Tamarindo. Foto da Autora. 311
Figura 125 – Cancela do tempo. Foto da Autora. 312
Figura 126 – Curral. Foto da Autora. 313
Figura 127 - Tronco de Contenção Reduzido com Cabine de inseminação. Foto da Autora 314
Figura 128 - Brete de Contenção. Foto da Autora. 315
Figura 129 - Tronco de Contenção Reduzido. Foto da Autora. 316
Figura 130 – Árvore e Banquinho. Foto da Autora. 320
Figura 131 – A estradinha. Foto da Autora. 328
Figura 132 - A vegetação seca, aparentemente morta da Caatinga. Foto da Autora. 329
Figura 133 – Casa do João-de-Barro. Foto da Autora. 330
Figura 134 - Mandacaru (Cereus Jamacaru). Foto da Autora. 331
Figura 135 - Facheiro (Pilosocereus Pentaedrophorus). Foto da Autora. 332
Figura 136 – Xique-Xique (Pilocereus Gounellei). Foto da Autora. 333
Figura 137 - Cactos - Xique-Xique. Foto da Autora. 334
Figura 138 - Coletânea de Cactos. Foto da Autora. 335
Figura 139 - Caatinga - Mata-Branca. Foto da Autora. 336
Figura 140 – Umbuzeiros. Fotos da Autora. 337
Figura 141 - Quipá [Tacinga inamoena (K. Schum.) N. P. Taylor e Stuppy (= Opuntia inamoena)], espécie popularmente conhecida como cumbeba ou gogóia. Foto da Autora. 338
Figura 142 – Chão de pedra. Foto da Autora. 339
Figura 143 - Ossadas de animal. Fotos da Autora. 340
Figura 144 – Urubus. Fotos da Autora. 341
Figura 145 - Pedra da Tartaruga - Coronel João Sá - Bahia. Fotos da Autora. 342
Figura 146 - Pedra do Urubu - Coronel João Sá, Bahia. Foto da Autora. 343
Figura 147 – Dimensões. Foto da Autora. 344
Figura 148 – Chegada ao sítio de Francisca. Foto da Autora. 345
Figura 149 – Casebre abandonado. Foto da Autora. 346
Figura 150 - Sítio de Dona Francisca. Foto da Autora. 347
Figura 151 - Sítio de Dona Francisca II. Foto da Autora. 348
Figura 152 – O Jardim e a Varanda. Foto da Autora. 365
Figura 153 – A janela de madeira. Foto da Autora. 366
Figura 154 - A Sala da Casa: a TV, os enfeites, a Moto e a Fotopintura dos pais de Francisca. Fotos da Autora. 367
Figura 155 - Cama de ferro com fotopintura em ágata, máquina de costura. Fotos da Autora. 368
Figura 156 - A Cozinha e as panelas. Fotos da Autora. 369
Figura 157 - Vitrola. Foto da Autora. 370
Figura 158 – Cadeira de madeira com assento de couro. Foto da Autora. 370
Figura 159 – Mesa de madeira com gavetas. Foto da Autora. 370
Figura 160 – Porta-Holandesa da Cozinha. Foto da Autora. 371
Figura 161 - A Casa Amarela e Branca. Foto da Autora 372
Figura 162 -. A Cisterna e os Purrões. Fotos da Autora. 372
Figura 163 - A Hora da ordenha. Fotos da Autora. 373
Figura 164 – A chegada das cabras pretas e marrons. Fotos da Autora. 374
Figura 165 - Plantação de Palma. Foto da Autora. 375
Figura 166 - – A chegada das cabras malhadas. Foto da Autora. 375
Figura 167 - A Arte da Cerca. Foto da Autora. 376
Figura 168 - O Cercado. Foto da Autora. 377
Figura 169 - A fronteira de mandacaru. Foto da Autora. 378
Figura 170 - O Fruto do Mandacaru. Foto da Autora. 379
Figura 171 – Flor Boa-Noite. (Catharanthus roseus). Foto da Autora. 380
Figura 172 - O Pavão no Sertão. 381
Figura 173 - A pose do Pavão. Foto da Autora. 382
Figura 174 - Dona Francisca. Foto da Autora. 383
Figura 175 - Museu de Arte Sacra, em Laranjeiras – SE. Foto da Autora. 388

Figura 176 - Nossa Senhora dos Casos Impossíveis. In. Museu de Arte Sacra, em Laranjeiras – SE. Foto da Autora. *389*
Figura 177 - Nossa Senhora das Dores, ... *390*
Figura 178 - Omulu ou Obaluiaiê, In. Museu Afro-Brasileiro, em Laranjeiras – SE. Foto da Autora. *391*
Figura 179 - Iemanjá, In. Museu Afro-Brasileiro, em Laranjeiras – SE. Foto da Autora. *392*
Figura 180 - A História do Cangaço, apresentada por Lampião - Holografia Interativa, In. Museu da Gente Sergipana - SE. Foto da Autora. *393*
Figura 181 - Mamulengo, In. Museu da Gente Sergipana – SE. Foto da Autora. *394*
Figura 182 - Teatro de Bonecos, In. Museu da Gente Sergipana – SE. Fotos da Autora. *395*
Figura 183 - Os Dizeres do Nordeste, In. Museu da Gente Sergipana – SE. Foto da Autora. *396*
Figura 184 - Os Dizeres do Nordeste, In. Museu da Gente Sergipana – SE. Fotos da Autora. *397*
Figura 185 - Os Dizeres do Nordeste, In. Museu da Gente Sergipana – SE. Fotos da Autora. *398*
Figura 186 - Os Dizeres do Nordeste, In. Museu da Gente Sergipana – SE. Foto da Autora. *399*
Figura 187 - Os Dizeres do Nordeste, In. Museu da Gente Sergipana – SE. Fotos da Autora. *400*
Figura 188 - Sino da Igreja Matriz - Igreja Matriz do Sagrado Coração de Jesus, em Laranjeiras – SE. Foto da Autora. *401*
Figura 189 – Universidade Federal de Sergipe, em Laranjeiras – SE. Foto da Autora. *402*
Figura 190 - Centro de Laranjeiras – SE. Foto da Autora. *403*
Figura 191 - Casarão Antigo de São Cristóvão – SE. Foto da Autora. *404*
Figura 192 - Casarão Antigo de São Cristóvão – SE. Foto da Autora. *405*
Figura 193 - Rua Histórica de São Cristóvão -SE. Foto da Autora. *406*
Figura 194 - Coronel João Sá, Bahia – BA. Foto da Autora. *407*
Figura 195 - Piranhas, Alagoas – Al. Foto da Autora. *408*
Figura 196 - Paisagem da Janela - SE. Foto da Autora. *409*
Figura 197 - - Itaporanga D'Ajuda – SE. Foto da Autora. *410*
Figura 198 - Aracaju - Sergipe - SE. Foto aérea de Raul Lopes. *411*
Figura 199 - Cais de Aracaju – SE. Foto da Autora. *412*
Figura 200 - O Mar, o mangue, as canoas e a Cidade. Foto da Autora. *413*
Figura 201 – Da sacada ao Folclore. Foto da Autora. *414*
Figura 202 – O cadeado. Foto da Autora. *418*
Figura 203 - O Tempo em Cadeado. Foto da Autora. *419*

Capa – Foto da Autora.
Fotografia: Espinhos - Foto da Autora 18
Fotografia: Paralelepípedos – Foto da Autora.....29
Fotografia: Sino de Telégrafo – Foto da Autora....150
Fotografia: Travessia – Foto da Autora.....261
Contra Capa – Foto da Autora.

Sumário

Introdução 19

Por um pensamento rizomático 25

José Celso Martinez Corrêa e o Teatro Oficina *31*

Anos 60 32

Anos de Exílio 37

Os conflitos de interesses entre o Oficina e GSS 40

Epifania 41

Os Sertões 47

O início 47

Bixiga 52

Os Sertões - A TERRA 58

Os Sertões **- O Homem I - DO PRÉ-HOMEM À RE-VOLTA** 80

Veredas – SECAS 94

Euclides da Cunha 94

Os Sertões - O Homem II - DA REVOLTA AO TRANS-HOMEM 103

Veredas – HÍBRIDAS 116

As inter-relações do Teatro Oficina com o Cinema 116

Os Sertões - A luta I 124

Os Sertões – A Luta II 132

Veredas – ORGÂNICAS 146

Ator e Público - Proximidade dos organismos vivos 146

Capítulo II 151

Suassunas e Euclides da Cunha 152

A Pedra do Reino 168

Um olhar de dentro 171

Processos e procedimentos artísticos de Luiz Fernando Carvalho 179

Veredas – BRINCANTES 183

Hoje é Dia de Maria e o aprofundamento nas pesquisas de linguagens 183

Luz e cenografia na construção da poética da cena 190

Abertura da minissérie 193

Trilha sonora 194
Segunda jornada de *Hoje é dia de Maria* 196
Projeto Quadrante 205
Taperoá 208
Cidade cenográfica de Taperoá 213
Figurinos e Adereços 215
Direção de Arte 220
Laboratórios com os Atores 226
Construção de Quaderna 233
Veredas – SANGRENTAS 239
Movimento Sebastianista. 239
Curiosidade 242
O corpo Incompleto 248
A Ancestralidade 252
Capítulo III 262
Pesquisa de Campo 263
A volta para dentro de si 270
A Estrada 271
A memória como lugar de vida 281
A Fazenda 288
O Causo da Novia 321
Paisagens-Imagéticas 327
Espaço: dimensão conservadora da vida 364
Visibilidades e Dizibilidades 387
Veredas – ARTÍSTICAS 415
Peça teatral: *A Invenção do Nordeste*, grupo Carmin (2017*)* 415
Considerações Finais. 420
Referências Bibliográficas 432



Introdução

A tese aqui, apresentada possui uma problemática a ser respondida, que seria: Que importância e relevância possui a tríade o sertão, a seca e o sertanejo na cultura e nas artes? E de que modo se processam as suas inter-relações com as linguagens, a partir da temática da peça teatral *Os Sertões* e a minissérie *A Pedra do Reino*?

E para responder essas questões, fizemos uma leitura rizomática e híbrida que permeia e atravessa a peça teatral *Os Sertões,* dirigida por José Celso Martinez Correia, realizada entre os anos de 2002 a 2006, como também, na minissérie *A Pedra do Reino,* dirigida por Luiz Fernando Carvalho, exibida em 2007. E para se compreender o porquê da perpetuação dessa tríade nas artes, realizamos uma Pesquisa de Campo, efetivada em três estados do nordeste brasileiro (Sergipe, Bahia e Alagoas), entre os anos de 2017-2018.

Biografia de Euclides da Cunha

Euclides da Cunha (Euclides Rodrigues Pimenta da Cunha), engenheiro militar, jornalista, ensaísta e historiador. Nasceu na Fazenda da Saudade em 20 de janeiro de 1866, em Cantagalo no Estado do Rio de Janeiro, filho de Manoel Rodrigues Pimenta da Cunha, natural da Bahia, e Eudóxia Moreira da Cunha. Seu pai era guarda-livros nas fazendas de café da Província do Rio de Janeiro. Em 1869, com três anos de idade, perde a mãe. No ano seguinte, transfere-se com a irmã mais nova, Adélia, para Teresópolis, aos cuidados dos tios Rosinda e Urbano Gouveia. Esta última, o acolhe, mas morre pouco depois, em 1871 e os dois órfãos vão morar em São Fidélis, com a tia Laura Moreira Garcez, casada com o coronel Magalhães Garcez.

Fonte: http://www.academia.org.br/academicos/euclides-da-cunha/biografia.

À vista disso, estamos diante de um texto no seu estado reversível, pois fomos procurar entender como se deu os processos artísticos da peça teatral e

da minissérie e as suas inter-relações com a tríade (sertão, seca e sertanejo) e compará-los com os resultados encontrados na Pesquisa de Campo, fato que, se desenvolveu na desordem, pois o pensamento condutor de tantas criações não se dá na linearidade e sim, por meio da complexidade.

Segundo Edgar Morin (2011), o pensamento complexo é extremamente eficiente em reunir, centralizar, globalizar, reconhecer: o singular, o individual e o concreto, pois a complexidade é movida simultaneamente, por ideias de ordem e desordem e a complexidade, por si só, é quem exige a organização, pois “é a ideia de organização que nos vai introduzir no cerne da complexidade, onde todos os nossos conceitos, logo que criticados e relacionados, ganharão uma nova inteligibilidade." (FORTIN, 2005, p.42)

Ao nos depararmos com a complexibilidade de uma linguagem teatral e de uma minissérie, encontramos o hipertexto, que segundo Roland Barthes, escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo, afirma que:

Biografia do Teatro Oficina e do Grupo Uzyna Uzona

- Companhia de Teatro Oficina **1958 – 1973**.
- **1958** - A PONTE, de Carlos Queiroz Telles - direção: Amir Haddad.

  VENTO FORTE PARA UM PAPAGAIO SUBIR de José Celso M. Corrêa - direção: Amir Haddad.
- **1959** - A INCUBADEIRA de José Celso M. Corrêa, direção: Amir Haddad.

AS MOSCAS de Jean Paul Sartre - direção: Jean-Luc Descaves.

Fonte: http://teatroficina.com.br/curriculum

Biografia de Ariano Suassuna

Ariano Villar Suassuna nasceu no dia 16 de junho de 1927, no Palácio da Redenção, na cidade de Nossa Senhora das Neves, hoje João Pessoa, capital da Paraíba. Filho de João Urbano Pessoa de Vasconcelos Suassuna, na época, governador da Paraíba e de Rita de Cássia Dantas Villar, foi o oitavo dos nove filhos do casal. Passou os primeiros anos de sua infância na fazenda Acauhan, no município de Sousa, no sertão do Estado.

Com a Revolução de 30, seu pai ex-governador da Paraíba e, então deputado federal, foi assassinado, por motivos políticos na cidade do Rio de Janeiro. Passados três anos da morte do pai, a família resolveu se mudar para Taperoá, cidade localizada no sertão da Paraíba. Em Taperoá, Ariano inicia seus estudos primários "e assistiu pela primeira vez, a uma peça de mamulengos e a um desafio de viola, cujo caráter de 'improvisação' seria uma das marcas registradas também, da sua produção teatral."

Ariano Suassuna – biografia. Disponível em: http://www.academia.org.br/academicos/ariano-suassuna/biografia.

> Neste texto ideal, as redes são múltiplas e interagem entre si, sem que qualquer delas seja capaz de superar as demais; este texto é uma galáxia de significadores, não uma estrutura de significados; não tem início; é reversível; se ganha acesso, a isto por diferentes entradas, nenhuma das quais pode ser declarada a principal, com certeza; os códigos que mobiliza estendem-se até onde os olhos podem alcançar, são indetermináveis (...); os sistemas de significação podem tomar este texto plural, mas seu número não é finito, baseado como é na infinidade da linguagem. (BARTHES apud LANDOW, 2008, p. 24)

O sistema linear que conceituava uma hierarquia, presente na literatura se submeteu a multilinearidade que tem seus conteúdos escoados por *links* e sistemas de redes. Michel Foucault em seu livro *Arqueologia do Saber,* afirma que: "as fronteiras de um livro não são precisas, pois estão envoltas, em um sistema de referências a outros livros, outros textos, outras sentenças: é um nó em uma rede (...) uma rede de referências." (FOUCAULT, 2012, p. 20)

Sendo assim, o hipertexto é um texto plural, com um número de infinitas possibilidades de articulações autônomas de histórias, dispostas em rede, ou seja, "rede de conexões e novas significações; existe uma sinergia com as diversas mídias: cinema,

programa de televisão, teatro, novela, peças publicitárias etc." (NOJOSA, 2010, p. 74)

A linguagem está limitada ao mundo que vivemos e como estamos vivendo num mundo, onde a imagem se comporta como linguagem e que se submete a tantas passagens, deslizamentos, que gera e cria ou constrói um espaço-tempo em várias artes e que está tão próxima do espectador/autor, que por sua vez, este espectador é uma soma, ou seja, espectador + autor = participador[1] que ativa o mecanismo da metamorfose da imagem em novas imagens.

Trabalhos de Luiz Fernando Carvalho

- Luiz Fernando Carvalho dirige com José Wilker e Denise Saraceni na extinta Rede Manchete a Novela - *Helena* (1987), adaptação do livro homônimo de Machado de Assis.
- *Carmen* (1987/88), texto de Glória Perez, direção conjunta com Nelson Nadotti, Marcos Schechtmann e José Wilker, este último assinando a direção-geral.
- Na Rede Globo, trabalha na telenovela *Vida Nova* (1988/89) de Benedito Ruy Barbosa, dividindo a direção com Reinaldo Boury.

Fonte: COLLAÇO. Fernando Martins, 2013.

As imagens não necessitam mais de literalidade e muito menos de linearidade para criar visualidades, já que coordenam novas formas de contato com o espectador, que agora, também é participador. Segundo Katia Maciel, o sujeito participador:

> Enuncia não mais como um sujeito imerso na experiência das imagens, como aquele que está *diante de,* tal qual, o sujeito renascentista, e sim, como aquele que está no *meio de,* como sistema de realidade virtual. Desse modo, o participador é parte constitutiva da experiência proposta, isto é, um sujeito interativo que escolhe e navega o filme em sua composição hipertextual, em suas plataformas multitemporais, multiespaciais e descentradas, que

[1] Espectador + autor = participador - "conceito criado pelo artista plástico brasileiro Hélio Oiticica para tornar o espectador parte da obra." (MACIEL, 2009, p. 17).

> interconectam fragmentos de imagens e sons, e multiplicam o sentido narrativo. (MACIEL, 2009, p. 18)

O participador é um sujeito interativo e agora se vê diante de uma obra que nega a categoria limitante de espaço e tempo. Esta nova forma de criação artística se comporta de maneira progressiva, por meio de múltiplas inserções compartilhadas por este sujeito. Ou seja, uma *obra aberta* [2] é o que surge destas interatividades entre: obra + participador, então esta obra se presta a inúmeras interpretações, rompendo com o conceito de produto acabado em virtude destes atos, suas apresentações implicam em variações, tanto no campo do cinema, do teatro, da TV e da literatura. Segundo Júlio Plaza:

> Estamos, portanto, diante de um universo tecnológico formidável, problemático e complexo, fruto do esforço e da inteligência humana e que nos produz o sentimento estético do Sublime (Kant); nas palavras de Mario Costa, como motor de grandeza e potência fora de toda medida antropomórfica. Neste processo progressivo é importante frisar que o artista trabalha na contramão da teleologia tecnológica, no sentido em que ele não a homologa enquanto produtora de mimese do real, mas na criação de outros referentes. (PLAZA, 1990, p. 17)

Quando Richard Wagner escreveu seu texto sobre *A Obra de Arte do Futuro* em 1850, nos trouxe a noção de obra de arte total – *gesamtkunstwerk*. Este conceito nos revelou uma síntese de todas as artes, como a música, a performance, a cenografia, as artes plásticas, a indumentária e a arte de iluminar

---

[2] Obra Aberta – termo cunhado por Umberto Eco - *Obra aberta* é um livro que reúne uma coletânea de ensaios a respeito das formas de indeterminação das poéticas contemporâneas, tanto em literatura, como em artes plásticas e música. Sua primeira edição data de 1962, momento em que a arte europeia assistia à proliferação de obras de arte indeterminadas com relação à forma, convidando o intérprete a participar ativamente na construção final do objeto artístico. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Obra_Aberta .Acesso em 10/ 4/ 2012.

o espaço. E assim, proporcionando ao ser humano uma imagem total ou imagem "mundo".

Richard Wagner quando cunhou o conceito, já apontava para a convergência das linguagens, para obtenção de um espetáculo completo. Para Wagner o ser humano é um ser complexo, movido por linguagem. Sua teoria de arte total, inseria as artes num contexto global. A inovação necessariamente deveria surgir, por meio da atração entre as artes, ou seja, as artes teriam de se combinar, para que uma nova linguagem surgisse.

Esta combinação pode emergir, tanto de uma situação hibrida, quanto de uma situação convergente. Então perguntamos, qual seria a diferença entre hibridismo e convergência? Segundo Lucia Santaella, que em seu artigo *A ecologia pluralista das mídias locativas (*2008) afirma:

> Híbrido, hibridismo, hibridação e hibridização são os atributos que mais frequentemente têm sido utilizados para caracterizar variadas facetas das sociedades contemporâneas. Essas palavras podem ser aplicadas, por exemplo, às formações sociais, às misturas culturais, à convergência das mídias, à combinação eclética de linguagens e signos e até mesmo à constituição da mente humana. No sentido dicionarizado, “hibridismo” ou “hibridez” designa uma palavra que é formada com elementos tomados de línguas diversas. “Hibridação” refere-se à produção de plantas ou animais híbridos. “Hibridização”, proveniente do campo da física e da química, significa a combinação linear de dois orbitais atômicos correspondentes a diferentes elétrons de um átomo para a formação de um novo orbital. O adjetivo “híbrido”, por sua vez, significa miscigenação, aquilo que é originário de duas espécies diferentes. Na gramática, esse adjetivo se refere a um vocábulo que é composto de elementos provindos de línguas diversas. (SANTAELLA, 2008, p. 20)

Podemos notar que há uma semelhança entre essas formações de palavras, pois percebemos que todas se referem e tem o mesmo sentido de “mistura.” Mistura que pode gerar inúmeras formações, como, por exemplo, a formação de linguagens e organismos. Verificamos que após uma formação, nos deparamos com o surgimento de algo novo e composto.

A convergência tem como princípio definidor, um sistema espiralado de linhas que vão em direção ao seu centro, ou seja, um sistema concêntrico. Este sistema, quando está imerso por diferentes meios, possui a capacidade de aproximá-los, ao ponto de conduzir uma interpretação de suas características e assim, passando essas características de um meio para o outro, de forma que um meio passa a ser conteúdo do outro meio, sem perder suas características.

Para nós, a convergência de linguagens, meios, mídias não se estabelece por sobreposições ou simples colagem de diferentes linguagens, meios e mídias. Pelo contrário, sua formação se dá por um balanceamento entre os elementos específicos, que compõem cada linguagem, por exemplo, teatro, cinema, TV e literatura, evidenciando as fronteiras existentes entre elas. O surgimento ou emergência de um “produto” será a consequência da reapropriação destas artes e que retornará, neste mesmo instante, a construir novas fronteiras na esfera da visualidade.

Por um pensamento rizomático

Compreender o conceito de Rizoma desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari, presente no livro *Mil Platôs.* Vol. 1 (2011), muitas vezes parte da análise de sua acepção, pois o termo rizoma foi pinçado/tomado da botânica,

para efetivá-la na filosofia, pois em 1644, o filósofo René Descartes afirmou em seu tratado *Princípios da Filosofia*, que a filosofia assemelhava-se a uma árvore: "a raiz seria uma metafisica, o caule a física, a copa e os frutos a ética". Assim, os dois autores de *Mil Platôs*, se apropriaram e subverteram a ideia de árvore e a transformaram em um rizoma.

Deleuze e Guattari, antes de definirem a sua maneira, o conceito de rizoma, demonstraram a diferença entre o substantivo e o conceito, pois o rizoma é uma raiz, mas não se estabelece como uma raiz padrão, que se aprofunda na terra e se fixa; pelo contrário, este rizoma tem um crescimento polimórfico, ou seja, o crescimento é diferenciado, cresce na horizontal, não possui um direcionamento claro, ou seja, é um agenciamento, “é precisamente, este crescimento das dimensões, numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões. Não existem pontos ou posições num rizoma, como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas.” (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p.24)

As conexões de um rizoma se constituem na heterogeneidade, pois qualquer ponto do rizoma pode ser integrado a qualquer outro, já que tudo se estabelece no meio, no entre; um rizoma não tem começo, nem fim, ele está no meio. É muito diferente do sentido de árvore ou raiz, que se fixa num determinado ponto, seguindo uma determinada ordem, “no rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço linguístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí, conectadas, a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas etc. Colocando em jogo não

somente, regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas.” (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p. 22)

Então, para refletir e compreender os processos artísticos da peça teatral e da minissérie e as suas inter-relações com a tríade, adentramos pelo meio do rizoma.

Assim sendo, no capítulo I, penetramos na vida e carreira do diretor do Teatro Oficina Uzyna Uzona, José Celso Martinez Corrêa, apontamos suas realizações teatrais, tanto aqui no Brasil, como no exterior, quando forças militares o fizeram com seu grupo partir do país, durante o período da ditadura. Quando retornou ao Brasil, apontamos seu impasse político-econômico-cultural, com o Grupo Sílvio Santos, que resultou em inspirações para diversas peças teatrais, como a peça *Os Sertões,* exibida entre os anos de 2002 a 2006. — Essa peça foi composta por cinco espetáculos, com um total de 24 horas e 10 minutos.

A pentalogia d’*Os Sertões* teve como mote a obra-prima de Euclides da Cunha, *Os Sertões - Campanha de Canudos* (1902). — Ao longo da tese sua biografia foi descrita.

A peça *Os Sertões*, semelhava-se a uma maratona teatral, dividida em (A Terra, O Homem I, O Homem II, A Luta I e A Luta II), que demorou seis anos para ficar pronta. Ainda no capítulo I, apresentamos a emergência do movimento *Bixigão*, as veredas resultantes das criações do grupo, como, por exemplo, as suas inter-relações com a linguagem cinematográfica e desatamos também, a palavra-falada-cantada *presentada* pelo coro, que fez fluir o texto e a poesia euclidiana na passarela do Samba do Teatro Oficina.

No capítulo II, apresentamos a biografia do escritor Ariano Suassuna e as suas inter-relações com a cultura popular e a erudita, como também, seus mestres da vida e da arte. Exibimos também, a biografia do diretor Luiz Fernando Carvalho e seus principais trabalhos, tanto no cinema, como na TV e fizemos um paralelo com a minissérie: *Hoje é dia de Maria*, para demonstrar as convergências de linguagens atribuídas por Carvalho, que resultaram no aprimoramento de seu processo artístico em: *A Pedra do Reino.*

Continuando, no capítulo II, destacamos os processos artísticos, tanto do diretor, quanto da equipe, sendo que a minissérie: *A Pedra do Reino*, teve a autoria de Luiz Fernando Carvalho, Luís Alberto de Abreu e Bráulio Tavares, com direção-geral e de núcleo de Luiz Fernando Carvalho; exibida no período de 12/06/2007 – 16/06/2007, com um total de cinco capítulos, baseada na obra-prima: *O Romance d'A Pedra do Reino e O Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta (1971),* do escritor paraibano Ariano Suassuna.

No capítulo III, apresentamos a nossa Pesquisa de Campo, realizada entre os anos de 2017- 2018, nos estados de Sergipe, Bahia e Alagoas. Lá abordamos a questão da tríade, mas com um viés da memória, da saudade, da tradição e da contemporaneidade, por meio de fotografias icônicas.

Deste modo, seguindo um princípio hipertextual e rizomático, desenvolvemos no decorrer dos capítulos, inserções que compõem assuntos correlatos ao texto principal, mas que produzem reflexões sobre um determinado assunto. Para a identificação de tal ação, serão inseridas "pausas," denominadas **Veredas.**



Capítulo I

Revista SescTV[3]:

— Nos anos 1960, havia uma busca dos movimentos culturais por uma identidade genuinamente brasileira?

José Celso Martinez Corrêa:

— Não. Jamais buscamos um pensamento único. Nós queríamos a liberdade de expressão e de criação na arte, e liberdade de viver sem essa coisa de identidade. Por exemplo, eu não tenho uma identidade, não existe identidade cultural brasileira. Há uma cultura de um país que recebeu imigrantes do mundo inteiro e já possuía habitantes genuínos, os índios, que são gente como nós.

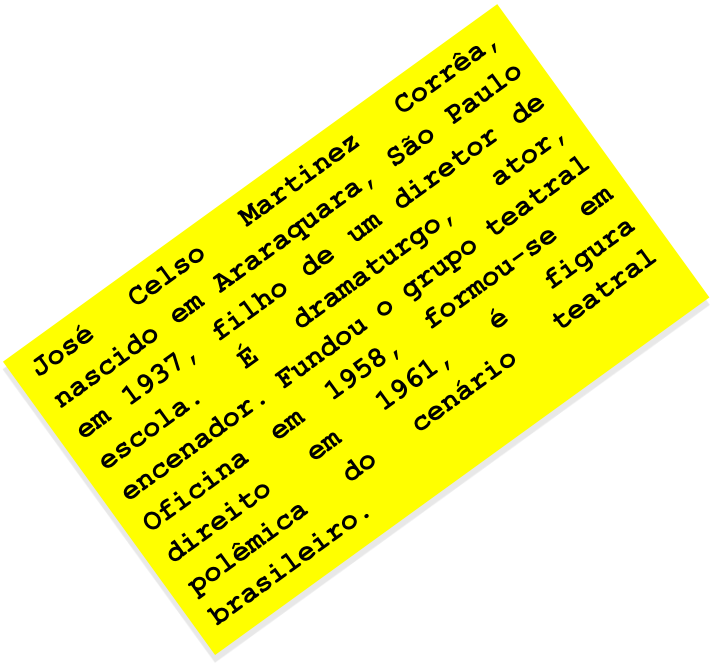
Revista SescTV:

— Aos 80 anos de idade, o que mais o Zé Celso busca?

— Eu não sou de resistir, eu sou de reexistir. A conjuntura atual mudou. Então, você tem que passar a ver as coisas de outro ângulo. E num ângulo que a minha idade e vivência de 80 anos me inspira. Tudo que está estocado é provocado.

[3] Os 80 anos de Zé Celso, In. Revista SescTV- 06/2017 - julho de 2017, nº 123. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/11012_EU+NAO+SOU+DE+RESISTIR+EU+SOU+DE+REEXISTIR. Acesso em 09/09/2017

José Celso Martinez Corrêa e o Teatro Oficina



- Dirige a telenovela *Tieta* (1989/90), de Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares, auxiliado por Reinaldo Boury, Ricardo Waddington e o diretor-geral Paulo Ubiratan.

- A Minissérie *Riacho Doce* (1990), de Aguinaldo Silva, novamente dividindo a direção com Reinaldo Boury e Paulo Ubiratan na direção-geral.

Fonte: COLLAÇO. Fernando Martins, 2013.

Antes de vir para São Paulo, mais especificamente para o Bexiga (hoje chamado de Bela Vista), o *Oficina* já dava os seus primeiros passos em Araraquara, no Festival de *Poesia Rosa do Povo*. José Celso Martinez Corrêa, Renato Borghi, Carlos Quiróz Telles, Jorge da Cunha Lima e um pai de santo, recitaram mais de vinte poemas em um barracão, que era de posse de Jorge da Cunha Lima. O *Oficina* era um grupo cultural, que realizava naquele barracão, os laboratórios de interpretação.

Em 1958, nasce a Companhia de Teatro Oficina, pois se deixa de ser um grupo cultural, para se tornar um grupo teatral. O amadorismo deu lugar ao profissionalismo, o primeiro salário foi com a peça: *A Incubadeira* de 1959, com autoria de José Celso Martinez Corrêa e direção de Amir Haddad, realizada na cidade de Poços de Caldas.

O nome de Oficina foi assim, cunhado, porque a Companhia não se conformava que o termo teatro tinha que vir de algum lugar. Para o Oficina, teatro era sinônimo de fábrica de bater ferro, onde se forjavam e transformavam os materiais, ou seja, "O Oficina[4] é o touro: os ferreiros africanos antes de cavarem as minas, sacrificavam touros que tinham essa forma de bigorna, para penetrar na Mãe Terra, tirar o ferro dela, dando forma ao metal, – e a gente foi percebendo que o próprio processo do trabalho do Oficina no corpo humano, é o trabalho de colocar o corpo na bigorna, malhar e criar uma outra anatomia."(CORRÊA, In ALMEIDA, 2012, p.34)

O Oficina sempre foi híbrido, pois seus parceiros sempre emergiram das mais variadas artes, como, a música, o cinema, as artes plásticas. No final da década de 50, os artistas eram considerados anarquistas, mas especificamente entre os artistas de teatro, eles tinham um "impulso de união". As companhias eram solidárias, mas o Oficina tinha um modo de processar, que era diferente, introspectivo e que levava o público a se conscientizar, destruindo o pequeno burguês, — "dentro de nós mesmos, para a gente renascer, como corpo vivo, questionar sem clichê." (CORRÊA In ALMEIDA, 2012, p. 36)

Anos 60

No ano de 1967, o diretor José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso), encenou a peça: *O Rei da Vela* (escrita em 1933, por Oswald de Andrade e publicada em 1937), nas vésperas do AI-5[5] e do revolucionário ano de 1968.

[4] Entrevista a Zé Celso realizada por Miguel de Almeida publicada em: DO PRÉ-TROPICALISMO AOS *SERTÕES* – CONVERSAS COM ZÉ CELSO, Editora: ImprensaOficial, São Paulo, 2012.
[5] O AI-5 - O Ato Institucional nº 5, AI-5, baixado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva, foi a expressão mais acabada da ditadura militar brasileira (1964-1985).

O texto de Oswald de Andrade, impunha uma liberdade e uma expansão criativa na linguagem, que também se percebiam e ressoavam nos feitos contemporâneos de Hélio Oiticica, Glauber Rocha, com destaque para Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre outros representantes da Tropicália[6], que também vinha despontando no horizonte híbrido das linguagens.

Zé Celso disse na época que a peça *O Rei da Vela* foi importantíssima para romper com a: "timidez artesanal do teatro brasileiro (...) Eu padeço talvez do mesmo mal do teatro do meu tempo, mas dirigindo Oswaldo eu confio me contagiar um pouco, como a todo o elenco, com sua liberdade. Ele deflorou a barreira da criação no teatro e nos mostrou as possibilidades do teatro como forma, isto é, como arte, como expressão audiovisual. E principalmente, como mau gosto. Única forma de expressar o surrealismo brasileiro."[7]

O espaço cênico até os anos de 1967, era visualizado por Zé Celso como uma "caixa de sapato fechada." Após a montagem de *O Rei da Vela,* a cena teatral viu emergir uma nova linguagem e uma nova companhia teatral, que um ano antes, havia passado por um incêndio em sua sede.

Vigorou até dezembro de 1978 e produziu um elenco de ações arbitrárias de efeitos duradouros. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5. Acesso em 08/04/2016.

[6] O Tropicalismo foi um movimento cultural de vanguarda que ocorreu no Brasil nos anos de 1967 e 1968 nas artes, principalmente na Música. Disponível em: https://www.todamateria.com.br/tropicalismo/. Acesso em 08/04/2016.

[7] Luiz Felipe Reis é repórter do Jornal O Globo – reportagem referida: Zé Celso: 80 anos de uma vida que reinventou o teatro brasileiro - Fundador do Teatro Oficina celebra aniversário com encenação de 'Bacantes', um banquete cênico de seis horas inspirado no clássico de Eurípedes - 30/03/2017 15:56 / atualizado 31/03/2017 15:17. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/ze-celso-80-anos-de-uma-vida-que-reinventou-teatro-brasileiro-21136618#ixzz5KPiQ8UZm . Acesso em 20/10/2017.

Neste mesmo período, o paradigma do dramaturgo/texto, como centro da encenação, ainda estava oscilante, pois o teatro de encenador se via diante da possibilidade de sair do textocentrismo, ou seja, submissão ao texto. “Em outras palavras, o encenador não é mais um artesão, um mero ilustrador. Mesmo sem afirmá-lo claramente, ele se torna um criador.” (ROUBINE, 1998, p. 51)

Zé Celso atento a sua época, também inicia suas argumentações sobre esta hierarquia cênica, a peça *O Rei da Vela,* é um exemplo desse início de pesquisa cênica, ou seja, o encenador estava consciente e cuidadoso com as “utopias” advindas de Edward Gordon Craig[8] e Vsevolod Emilevitch Meyerhold[9].

[8] Edward Henry Gordon Craig (Stevenage, Inglaterra, 16 de janeiro de 1872 – Vence, França, 29 de julho de 1966), conhecido também como Gordon Craig, foi um ator, cenógrafo, produtor e diretor de teatro inglês, com importante obra teórica. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Edward_Gordon_Craig. Acesso em 26/9/2016.

[9] Vsevolod Emilevich Meyerhold (Penza, Rússia, 28 de janeiro de 1874 - 2 de fevereiro de 1940), foi um grande ator de teatro e um dos mais importantes diretores e teóricos de teatro da primeira metade do século XX. Fez parte do Teatro de Arte de Moscou. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Vsevolod_Emilevitch_Meyerhold. Acesso em 26/9/2016.



Figura. 1 - Atores durante apresentação da peça "O Rei da Vela", de Oswald de Andrade, em 1967, dirigida por José Celso Martinez Corrêa – Folha Imagem//1967.



Figura. 2- Diretor José Celso Martinez Corrêa exibe faixa da peça "O Rei da Vela", em São Paulo; estreia da encenação ocorreu em 1967. Fonte folha Imagem 24/abril/1984/ Avani Stein.



O ESTADO DE SÃO PAULO - 19.8.67

Figura 3 - O Estado de São Paulo, 19/8/1967 – O Rei da Vela de Oswald de Andrade – direção de José Celso Martinez Corrêa.

Anos de Exílio

José Celso Martinez Corrêa foi preso e torturado no Brasil, por mais de um mês pela ditadura. Assim que deixou a prisão, o encenador deixou o país, juntamente com seu grupo teatral. Partiram para o exílio entre os anos de 1974 e 1978, e boa parte do seu desterro foi em Portugal.

O encenador e seu grupo desembarcaram em Portugal, pouquíssimo tempo após o golpe militar de 25 de abril de 1974, que colocou fim na ditadura fascista que perdurava a 41 anos no país, a qual fez refletir na população, movimentos por lutas sociais, nunca vislumbrados.

Segundo Paulo Vinicius Bio Toledo (2018), “assim, que os capitães do Movimento das Forças Armadas (MFA), entraram em Lisboa, emitiram comunicados pelas rádios pedindo para que a população permanecesse em suas casas. Porém a primeira ordem do (MFA), ao tomar o poder do Estado, foi ostensivamente ignorada. O povo saiu às ruas em massa e desde, então tornou-se o protagonista do processo revolucionário.” (TOLEDO, 2018, p.74)

Zé Celso e a Comunidade Oficina SAMBA[10] estavam ativos no exílio, pois participaram efetivamente do processo revolucionário em Portugal. Com o fim do fascismo no país, a Comunidade Oficina SAMBA se engajou contra a democracia burguesa e se posicionou a favor do movimento que emergia de baixo para cima.

[10] SAMBA: era uma sigla para Sociedade Amigos Brasil Animações. A Comunidade Oficina SAMBA foi o novo nome do Teatro Oficina a partir de 1973.

A Comunidade Oficina SAMBA estava em total comunhão com o grupo de extrema-esquerda de tendência maoísta, “este grupo era o L.U.A.R (Liga de Unidade e Ação Revolucionária), que surgiu no ano de 1967, como grupo de resistência à ditadura, que recusava a política partidária, defendia uma ação de base com trabalhadores, camponeses, estudantes e soldados do país e tinha por lema a ideia de [poder popular].” (TOLEDO, 2018, p.76)

De 1974 a 1975, a Comunidade Oficina SAMBA esteve presente e atuante nos movimentos revolucionários. Mas suas ações anteriores a este período, também apontavam fortemente para o caminho aberto pelo Coro e também se revelavam, como expoente da luta popular, como, por exemplo, as montagens dos anos de 1969, *Na Selva das Cidades e* a viagem pelo Brasil, realizada pela companhia no ano de 1971 e também, a peça *Gracias, Señor de 1972,* e consequentemente, a ideia de te-ato como separação do teatro representacional burguês. Segundo Toledo:

> Apesar do impasse, vivido em meio ao turbilhão revolucionário português e do corte de subsídios e apoio estatal, a Comunidade Oficina SAMBA, seguiu trabalhando em torno da ideia de poder popular e de uma vida social mais livre, organizada de baixo para cima. A ideia de coro passou a ser central”. (TOLEDO, 2018, p.75-77)

O Coro entrou na vida do encenador, quando realizou a primeira montagem de *Galileu Galilei* de 1968, pois ocorreu um fato importante, “os jovens atores propunham uma vivência sensorial com a plateia e frequentemente, entravam em cena, após utilizar alucinógenos. Era um momento que às vezes, se estendia por longo tempo e se deslocava, totalmente do restante do espetáculo." (TOLEDO, 2018, p. 75)

O período que abarcou os anos de exílio do Oficina, a viagem pelo Brasil e as peças do final dos anos sessenta foram apontados por Paulo Bio Toledo, quão decisivos, pois se utilizou o Coro como: "elemento fundante da prática teatral, esse seria um dos alicerces do grupo, desde então." (TOLEDO, 2018, p. 78)

Quando o Oficina retornou ao Brasil em 1978, o Coro que Zé Celso "presentava/presentificava" era outro, mais politizado com ambições maiores e que buscava expandir o conceito de espacialização da arte.

Aqui vale um esclarecimento sobre esta expressão (presentificação), que Zé Celso usa para identificar sua encenação:

— "Quero que vocês 'presentem' e não representem", ouvimos Zé Celso dizer diversas vezes, já nos primeiros ensaios de *A Terra*. Mais tarde, ao explicar o que pretendia expressar, ele cita Artaud e os filósofos Deleuze e Guattari, para falar do conceito de *corpo sem órgãos*, como aquele capaz de se abrir à livre circulação de fluxos e intensidades. Um corpo que não atualiza um sentido outro, mas assume sua fisicalidade e suas pulsões, numa atitude, que Zé Celso define como, 'o poder de presença'. (NESPOLI, 2010, p. 60)

> De fato, como já sugere Luiz Fernando Ramos (2005), a experiência do exílio em tempos revolucionários, parece ter sido decisiva para todo o trabalho subsequente do grupo. No entanto, distante de um momento de intensidade revolucionária, a formatação coral do trabalho, em busca da conexão produtiva, com os trabalhadores em luta, vai perdendo espaço. A terminologia de engajamento, dá lugar a uma reposição gradual da mistificação. E com isso, pouco a pouco, a pulsão criativa do grupo se estabiliza, em forma cultural. (TOLEDO, 2018, p.82)

Outro dado importante, também veio à tona neste período de desterro, a constante inquietação do encenador com o símbolo do grupo, "a bigorna", "desde 1969, Zé Celso manifestava desconforto com o símbolo." (TOLEDO, 2018, p. 79)

Em 1971, o símbolo foi posto de lado e em seu lugar, uma foto da ação teatral realizada na Universidade de Brasília, com a participação de estudantes. Contudo, a rejeição não durou muito tempo, pois nos créditos do filme *O Parto* de 1975, ainda em Portugal, a Comunidade Oficina SAMBA, colocou em destaque a bigorna que a partir de, então retorna como símbolo oficial do grupo.

Os conflitos de interesses entre o Oficina e GSS

> Nosso ritual diário de comunhão com o público, ainda vai ser percebido como ouro, uma coisa rara e um luxo, pois o nosso teatro é apontado para o futuro, com ambição utópica de que a arte como o futebol, seja o esporte das multidões.[11]

Os conflitos de interesses entre o GSS (Grupo Empresarial Sílvio Santos) e o Teatro Oficina marcaram época e ainda perduram na atualidade. Esses conflitos emergiram nos anos de 1980, quando o GSS tinha a intenção de adquirir o prédio do teatro para demoli-lo.

Para impedir este fato, José Celso Martinez Corrêa entrou com o pedido de tombamento no CONDEPHAAT (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo), pedido esse, que foi deferido só em 1982, como *Bem Histórico*. Alguns anos depois, os conflitos retornam. Em 1997, o GSS ambicionava construir um *Shopping-Center* no entorno do terreno do teatro Oficina, onde se pretendia implantar um *teatro-estádio.*

[11] José Celso Martinez Corrêa - Disponível em: http://www2.uol.com.br/teatroficina/velhosite/oficina/oficina.htm. Acesso em 20/03/2015.

Epifania

Na noite de 16 de agosto de 1961, — um dia após a data do quinquagésimo segundo ano de assassinato de Euclides da Cunha, estreava no Teatro Oficina a peça: *A Vida Impressa em Dólar* (de Clifford Odetts, do Group Theatre, antecessor do Actor's Studium), com os atores: José Celso Martinez Corrêa, Renato Borghi, Fauzi Arap, Célia Helena, Etty Fraser, Eugênio Kusnet, Chico Martins, Jairo Arco e Flexa; Sebastião Ribeiro; Elizabete na produção; Manuel na contrarregragem; Domingos Fiorini na luz; Çica Guarnieri no Som e na direção José Celso Martinez Corrêa. – Tudo até, então ia bem, o espaço teatral era o projetado pelo arquiteto Joaquim Guedes, que se revelava por duas arquibancadas, onde os atores tinham a impressão de estarem em meio a um *sanduíche* composto por pessoas.

No dia seguinte, a peça foi censurada e o Teatro fechado pela prefeitura, por motivos de "segurança," pois a arquitetura do espaço teatral não constava nos regulamentos do Departamento de Diversões Públicas.

- Em 1938, a família se muda para a cidade do Recife e Ariano amplia seus estudos no Colégio Americano Batista, em regime de internato.

- Em 1943, entra para o Ginásio Pernambucano, importante colégio do Recife;

- Em 1945, termina seus estudos secundários no Colégio Osvaldo Cruz. Neste mesmo ano, escreve o poema "Noturno" e pública no Jornal do Comércio; no ano seguinte, entra para a Faculdade de Direito do Recife, onde conheceu Hermílo Borba Filho. E com ele, fundou o Teatro do Estudante de Pernambuco.

- Em 1947, escreve sua primeira peça, *Uma Mulher Vestida de Sol*. Em 1948, sua peça, *Cantam as Harpas de Sião* ou *O Desertor de Princesa*, foi montada pelo Teatro do Estudante de Pernambuco.

Segundo o encenador, muitos cortes foram feitos no roteiro, mas um chamou a sua atenção, ao ponto de fazê-lo relembrar com tanto afinco. Assim descrevia o texto: "Abaixo a Propriedade Privada!" Declamada num profundo baixo, pela personagem do avô judeu, profeta, comunista, interpretado pelo ator Eugenio Kusnet. Essa frase “Soou como um sino no Bexiga. Corte duplo numa só fala. DNA da burrice, tabu destes últimos quarenta anos. Um político: Abaixo a propriedade e outro moral: Privada.[12]"

> Enquanto, lutávamos abertamente pela reabertura do Teatro, Jânio Quadros fazia o ensaio geral de sua renúncia para dar o golpe que só iria acontecer três anos depois. O golpe dele micou. Dia 25 de agosto, entregou sua carta cover de Getúlio e as forças "ocultas", que estavam nas ruas clamando explicitamente, por reformas de base, emergiram e com elas, nós entramos em cena para somente sair, três anos depois com o golpe militar pró-geopolítica americana de 64. Tenho vivo no coração os três anos de maravilhosas esperanças do Brasil para o mundo, no tempo do nosso crescimento no ninho da democracia social, civilizatória e soberana do governo do belo João Goulart. O Brasil desequilibraria a guerra fria, não fosse o golpe de 64. 40 anos, um ciclo, um retorno concreto às possibilidades interrompidas do Brazil no mundo globalizado: o poder de desequilibrar o equilíbrio, desestabilizado da Ordem Mundial, como a completação das civilizações antropofágicas interrompidas no mundo todo.[13]

Dia 16 de agosto de 2001, exatamente às 20h e 30min, o Teatro Oficina abria suas portas para o ensaio de um trecho de *A Luta* d’*Os Sertões* de Euclides da Cunha.

---

[12] Fonte- site velho do Teatro Oficina. Disponível em: http://www2.uol.com.br/teatroficina/velhosite/oficina/40anos.htm . Acesso em 12/08/2016.
[13] José Celso Martinez Corrêa - Disponível em: http://www2.uol.com.br/teatroficina/velhosite/oficina/oficina.htm. Acesso em 20/03/2015.

IO!

Bexiga!

Terreira!

Mama de Cacilda!

Coroa tua Cabeça de Hera.

Pra brotar,

Pra sangrar,

A vinha verde

Os novos frutos.

Te Fantasia

Pra gingar nas Bacanais

Com ramos de pinheiro

E Palmares

Com pele de veadinho

Plumas e Brilhos ...

Pega com Fé

a vara libertina

que à Terra toda

vai

dançar.

Todos pro morro ô ô ô

Onde está o mulherio

Que trocou corte e costura,

na picada de Baco, na Pica de Baco.

Bexiga[14]!

[14] Manifesto dos 40 ANOS DO TEATRO OFICINA - Ata da Assembleia Geral Teatro Oficina Uzyna Uzona – Brasil - O Arco Íris enraizado. Os Quatro Tempos dos 40 anos de Oficina. Dia 16

O Teatro Oficina, como ação de resistência, entrou com o pedido de tombamento federal do teatro pelo Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). José Celso desejava que o edifício fosse tombado como *Bem Artístico,* fato que restringiria a ocupação do seu entorno.

Todos esses conflitos são ressonantes na produção artística do Oficina, segundo José Celso, a musa inspiradora desse novo teatro, foi e continua sendo, o senhor Sílvio Santos, ícone do entretenimento da TV brasileira; seus desejos imobiliários, financeiros, conseguiram fazer com que o encenador e seu grupo, realizassem conexões de sua realidade com a dramaturgia. Para o encenador foi e é, importantíssimo ter um antagonista desse porte, pois os diálogos com a sociedade ficaram cada vez mais fortes, desde o primeiro processo de tombamento do edifício. Segundo Zé Celso: “se não fosse essa luta com este homem na selva das cidades, o Oficina não passaria talvez, de um teatro alienado numa caixa preta. Não teria sido levado a ter seu trabalho tão ancorado no tempo e, ao mesmo tempo, tão praticamente, implicado na transmutação deste tempo”.

Um bom exemplo dessa teatralidade ancorada na transmutação do tempo, foi a peça teatral *Os Sertões* do diretor José Celso Martinez Corrêa, encenada pelo Oficina Ozyna Uzona, entre os anos de 2002 a 2006, a peça é homônima do livro de Euclides da Cunha.

---

de agosto, 2001 - O Arco Íris enraizado brilha no vão verde dos *shoppings*. Ensaio Aberto de um trecho de "A Luta" de *"Os Sertões"* de Euclides da Cunha. Disponível em: http://www2.uol.com.br/teatroficina/velhosite/oficina/40anos.htm. Acesso em 20/09/2017.

Desse modo, antes de entrarmos diretamente no assunto (a peça: *Os Sertões*), precisamos recapitular brevemente, a biografia desse encenador.

José Celso Martinez Corrêa é um paulista de Araraquara, nasceu em 1937, é diretor, encenador, dramaturgo, autor e ator. Nos anos sessenta teve seu trabalho como encenador em relevo pela crítica; inquieto e irreverente se tornou líder do Teatro Oficina, uma das companhias mais conectadas com o seu tempo. Encenou espetáculos considerados antológicos, tais como: *Pequenos Burgueses; O Rei da Vela e Na Selva das Cidades*.

Nos anos da década de 1970, vivência todas as experiências da contracultura, transformando-se em líder de uma comunidade teatral e das montagens de criações coletivas. Ressurge nos anos 90 do século passado, numa nova organização da companhia, propondo uma interação constante entre vida e teatro. Bom, esse é José Celso Martinez Corrêa, que encenou *Os Sertões*.

A peça semelhava-se a uma maratona teatral, pois a dividiram em: (Terra, Homem I, Homem II, Luta I e Luta II). Demorou seis anos para que se terminasse a peça. Em entrevista com o diretor do Oficina, a revista Sala Preta nos revela os bastidores dessa dramaturgia.

> **José Celso:** A tragédia é a seguinte: o livro é absolutamente encenável, da primeira à última palavra, aliás, como tudo deve ser encenável, em princípio. Mas, ele tem uma qualidade poética e de estruturação poética, que é uma coisa que talvez Euclides nem se desse conta. Ele se aproximou dos acontecimentos através da ciência e os acaba descrevendo do ponto de vista científico. Mas como ele está absolutamente tomado pela situação de guerra, e está em processo de desfazimento de cabeça, ele está mais ou menos numa encruzilhada. Tem até aquela frase que eu coloquei na Caderneta de Campo1 e que parece uma frase do Dante na

> Divina Comédia: “No meio do caminho, no meio da minha vida encontrei uma pedra e me perdi...” E o Euclides está, exatamente, em vias de explodir toda a cabeça positivista. Porque ele é um homem de seu tempo, como se fosse um alemão, um americano ou um italiano. Ele era um cidadão daquela cultura do século dezenove, do positivismo, do revolucionismo, com aquela estrutura científica. Mas quando ele entrou em contato com Canudos ele começou a ser poeta. Aliás, quando garoto, ele escreveu poesias. N’*Os Sertões* ele começa com uma abordagem científica, mas está abalado pela surpresa da guerra, pela surpresa da inteligência das estratégias dos sertanejos, pela especificidade do lugar e do clima, que não cabe em nenhuma categoria de Hegel, por exemplo, que divide a Terra em desertos e zonas férteis cosmopolitas. E, de repente, o sertão não cabe naquela categoria. Porque não é nem zona fértil, nem deserto. (CORREIA, 2002, p. 143)

O Livro de Euclides tem uma teatralidade complexa, não linear; por este e outros motivos, o encenador optou por fazer ensaios abertos para o público. “E é muito difícil. Porque o ator não pode representar, o ator tem que ‘presentar’, tem que estar ao vivo e tem que estar trazendo aquele texto para aquele “aqui e agora.” (CORREIA, 2002, p. 149)

Os Sertões

O início

A pentalogia de *Os Sertões,* teve seu início no ano 2000, quando foram realizadas leituras coletivas do livro *Os Sertões - Campanha de Canudos* de Euclides da Cunha (1902). No processo seletivo, realizado para a composição do corpo cênico da peça, tiveram mais de cem pessoas para as leituras, — essas leituras, duravam de cinco a nove horas.

Os candidatos realizaram leituras contínuas e lidas em coro, que às vezes, ralentavam, outras deslanchavam em harmonia uníssona. Para a montagem se pensou em várias etapas de composição para o espetáculo, como já mencionamos, ocorreram às leituras coletivas do livro; uma formação de elenco para as peças; oficinas de criação, de figurinos, de cenografias, de iluminação, de audiovisual, de direção, de dramaturgia, de produção, de coreografias, de preparação vocal, corporal e ensaios abertos ao público.

Estas oficinas de criação resultaram em um movimento chamado de *Bixigão,* que surgiu em 2002, como mutirão de artistas da Uzyna Uzona. Lá se praticava música, circo, capoeira e te-at(r)o[15] com as crianças dos cortiços e ocupações do bairro do Bexiga. Segundo a Uzyna Uzona : “o objetivo deste trabalho não é a negação da palavra e de seus potenciais, mas justamente a busca pela potencialização da expressividade da própria palavra, em sinergia com as outras linguagens não verbais, que constituem nossa comunicação;

[15] Te-ato=Teat(r)o: 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 teato você atua diretamente sobre isso. Teato é uma ação de desmascaramento do teatro das relações sociais. Disponível em: http://www.universidadeantropofaga.org/teato. Acesso em 23/10/2017.

descobrir com sentidos livres de-saturados; redescobrir as palavras a partir do silêncio duradouro".

Te-ato =Teat(r)o

> A predominância da linguagem verbal, – seja através da palavra falada ou escrita – acaba inibindo outros níveis mais sutis de expressão do corpo na comunicação cotidiana: gesto, mímica, ruídos, sons onomatopaicos, danças e outros impulsos, que vão perdendo sua riqueza. Essas outras formas de expressão podem exprimir sensações além do dizível, (onde a palavra já não é o meio apropriado em situações onde falta ao vocábulo a significação mais imediata e profunda da expressão do instante). A consequência dessa supremacia do verbo é a construção de um corpo expressivo-cotidiano-vicioso, no qual os impulsos não verbais que partem de todo corpo são embotados e atenuados, guardados no arcabouço de nosso cérebro arcaico. Potências do ser criativo estão latentes, por um processo de mecanização do corpo que soterrado em velhos atalhos, clichês de expressão acumulados ao longo da aventura humana, não é capaz de desenvolver novos recursos de linguagem, perdendo a força do que aflora espontaneamente, ou daquilo que emerge do instinto[16].

O relato do movimento *Bixigão*, nos fez relembrar um livro *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927), de Antônio Alcântara Machado, que nos apresenta um breve relato da história de nossa formação étnica e dos bairros de São Paulo.

Em *Brás, Bexiga e Barra Funda* encontramos uma descrição das três raças fundadoras do Brasil, "as três raças tristes." – O primeiro relato, nos diz que as caravelas descobridoras encontraram nestas terras férteis, comendo gente e com suas "vergonhas" a mostra, a primeira raça fundadora, a segunda, veio nas caravelas. Os homens desta última raça, se relacionaram com as

[16] Teat(r)o – descrição exposta pela Universidade Antropófaga. Disponível em: http://www.universidadeantropofaga.org/ . Acesso em 04/09/2017.

“moças bem gentis e de cabelos mui pretos, compridos pela espadoas.” (MACHADO, 1927, p. 19). Assim, nasceram os primeiros Mamelucos.

A terceira raça veio nos profundos porões dos navios negreiros para trabalhar e servir a segunda raça. Nestes navios estavam outras “moças gentis”, que foram chamadas, segundo Antônio Alcântara Machado (1927), de: “mucamas, mucambas, mumbandas, macumas”. Os Homens da segunda raça, também se relacionaram com as moças gentis e nasceram os segundos Mamelucos. E o primeiro avanço do Brasil se deu por meio da força/trabalho/servidão da formação dos dois Mamelucos.

Conto primeiro de *Brás, Bexiga e Barra Funda* de Antônio Alcântara Machado (1927).

Artigo de Fundo

> Então, os transatlânticos trouxeram da Europa outras raças aventureiras. Entre elas uma alegre, que pisou na terra paulistana cantando e na terra brotou e se alastrou, como aquela planta, também imigrante que há duzentos anos veio fundar a riqueza brasileira. (...) Nasceram os novos Mamelucos. (MACHADO, 1927, p. 20)

Os Sertões de Euclides também nos apresentam a gênese da formação brasileira, nos revelando que o cruzamento se deu entre o índio, o português e o negro.

Neste livro Euclides da Cunha destaca a região do sertão, observando a incidência dos cruzamentos entre índios e portugueses no local, justificando que a busca de recursos naturais e a força de trabalho, fizeram com que os portugueses tomassem conta do “interior”.

Muitos estrangeiros aqui chegados, não tinham o costume de trabalhar, por isso, trouxeram pessoas da África na condição de escravas para exercer esses ofícios e se fixaram no litoral, dando início ao cruzamento de brancos e negros, originando os mulatos. Segundo Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* (1936), existiam no período da colonização duas éticas, a do trabalhador e do aventureiro; a segunda servia para exemplificar uma boa parte dos portugueses recém-chegados, que se provia de irresponsabilidades e caíam na vagabundagem.

A riqueza adquirida era conquistada muitas vezes por ousadia e não pelo esforço do trabalho. Holanda também ressalta que, ao possuir esse espírito de aventura, os portugueses também deram a sua contribuição para nossa formação cultural, política e sem se esquecer, da imensa contribuição escrava de índios e negros.

Segundo Euclides da Cunha:

> Não temos unidade de raça. Não teremos nunca. Predestinamos-nos à formação de uma raça histórica em um futuro remoto, se o permitir dilatado tempo de vida nacional autônoma. Invertemos sob este aspecto, a ordem natural dos fatos. A nossa evolução biológica reclama a garantia de evolução social. Estamos condenados à civilização. Ou progredimos, ou desaparecemos. (CUNHA, 2009, p.76-77)

O autor de *Os Sertões,* quando foi investigar de perto os fatos ocorridos no interior da Bahia, ainda defendia o argumento de que a miscigenação era prejudicial, mas no final admitiu, que os sertanejos conseguiram formar uma raça forte, porém, em consequência da região/localidade, do isolamento, os

sertanejos se tornaram um povo atrasado em suas atitudes, maneira de pensar, viver, ou seja, ficaram aquém de seu tempo, promovendo retrocesso e conservadorismos.

Bixiga



Figura 4 - Rua Jandaia anos 70 – Bairro do Bexiga. – Foto de Paulino Tarraf.



Figura 5- Rua Jandaia anos 70 – Bairro do Bexiga. – Foto de Paulino Tarraf.



Figura 6 - Rua Jandaia anos 70 – Bairro do Bexiga. – Foto de Paulino Tarraf.



Figura 7 - Rua Jandaia anos 70 – Bairro do Bexiga. – Foto de Paulino Tarraf.

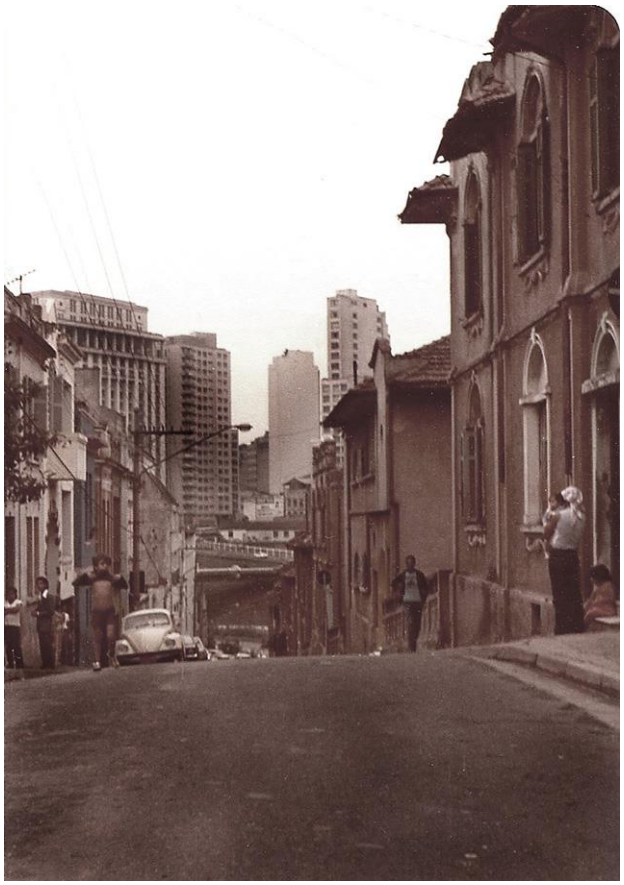


Figura 8 - Rua Jandaia anos 70 – Bairro do Bexiga. – Foto de Paulino Tarraf.

Em entrevista para a revista Sala Preta, José Celso Martinez Corrêa fala sobre o bairro do *Bixiga:*

Para você, qual é a relação do seu trabalho com a cidade?

José Celso Martinez Corrêa (...) HISTÓRIA

O Bairro do BIXIGA, pertenceu em toda sua extensão, chegando até o alto da atual Avenida Paulista, a uma escrava chamada “LIBERTAS”. No Fim da Abolição da Escravidão, Ela, herdou de seus antigos Senhores, os Títulos de Propriedade desta Terra Incógnita. Chegaram Emigrantes de todas as partes do Mundo, vindos das lavouras de Café para a Cidade que se erguia. As Terras de LIBERTAS foram sendo progressivamente griladas por emigrantes, sobretudo italianos. Hoje, os Negros criaram a Campeã das Escolas de Samba da Cidade, a famosa VAI-VAI. Mas, a maioria da população afro-brasileira foi tendo que viver nos “Cortiços”, “Cabeças de Porco”, favelas entranhadas nos subterrâneos do Bairro do BIXIGA. O Oficina vem de uma construção mestiça: com paredes de Ex-Senzalas, misturadas a “Arcos Romanos”, preservados até hoje pela Arquitetura do “Arquiteto” Lina Bardi que chama seu trabalho Arquitetônico de “ARQUEOLOGIA

> URBANA". Depois do fim da II Guerra Mundial, um Grande Empresário do Aço italiano: Franco Zampari, criou em escala Industrial "o Teatro Brasileiro de Comédia" e a "Cia Cinematográfica Vera Cruz". Importou toda uma geração de brilhantes artistas Europeus e Norte Americanos do pós-Guerra que modernizou o Teatro e o Cinema Brasileiro, penetrando no bairro periférico da Capital do Capital do Brasil, São Paulo: no Bairro do BIXIGA. O TBC criou um bar dos artistas internacionais: o "Nick Bar" (nome de uma peça de Saroyan) que inspirou a florada de CANTINAS ITALIANAS até os anos 60 do século passado. O BIXIGA tornou-se assim o Coração Cosmopolíta e Popular da Cidade de SamPã. O TBC gerou muitos outros Teat(r)os de Grandes Cias de repertório em torno de Companhias lideradas por Divas como Cacilda Becker, Maria dela Costa, Nydia Licia etc…. Estas Cias. trabalhavam em seu Corpo de Atuação, sobretudo na área Técnica, com os moradores do Bairro[17].

Bixiga[18] - hoje chamado de Bela vista, teve seu nascimento nos torrões de terra de Antônio José Leite Braga, apelidado de Bexiga, porque foi acometido por varíola e assim, o nome se espalhou e "pegou". Suas terras compreendiam faixas que hoje ficam as avenidas Brigadeiro Luiz Antônio, a Paulista e a Praça da Bandeira.

Era um local rural que servia de pousada de tropeiros, que vinham de Santo Amaro e Itapecerica para abastecer seus moradores, o lugar também era utilizado para refúgio da população negra, em destaque para a área do Córrego Saracura.

A chácara Bexiga, ficava entre os Riachos Itororó (Avenida 23 de maio) e o Córrego Saracura (Avenida 9 de julho). Seu loteamento foi realizado em primeiro de outubro de 1878, pelo imperador D. Pedro II; as primeiras casas

---

[17] CORRÊA, José Celso Martinez. O terreiro eletrônico e a cidade: o olhar do mestre antropófago. **Sala Preta**, Brasil, v. 12, n. 1, p. 209-223, june 2012. ISSN 2238-3867. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57566/60624>. Acesso em: 10 ago. 2017. doi: http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v12i1p209-233.

[18] Bixiga com "i" é assim chamado o bairro por seus moradores.

apareceram bem discretamente e acanhadas, seus moradores eram artesãos e pequenos comerciantes. A contribuição maior do bairro foi realizada pelos imigrantes italianos do sul da Itália, seguidos pelos negros que foram libertados, anos mais tarde, como também, estrangeiros oriundos de outros países.



Figura 9- Os Sertões - A Terra - flyer divulgação - Teatro Oficina Uzyna Uzona.

Os Sertões - A TERRA

sinopse[19]

> O primeiro impacto é a própria geografia do sertão. Euclides da Cunha descreveu cada pedaço do sertão na primeira parte de seu livro, levando aos leitores uma verdadeira radiografia da região. Na peça, uma ópera de carnaval, um musical épico brasileiro, os atores são terra, vegetação, vento, animais, rios, seca. Revelando os segredos mais íntimos da natureza, que vibram também nas artérias humanas e trans-humanas. Retornando como overture[20] musical da obra toda, com o enriquecimento da experiência que as outras partes realizadas trouxeram aos seus criadores, ao público, ganha a visão atualizada da interferência do homem no ambiente. Seu poder destrutivo em razão proporcional ao poder financeiro, colocando em pauta a discussão sobre a ocupação do espaço, a especulação imobiliária que cerca hoje, não só o Teatro Oficina, como o mundo inteiro, agora mais quente e mais árido.

A Terra, primeira parte, a mesma que Euclides da Cunha começou a descrever n'*Os Sertões* (1902), fato que se repetiu com o encenador José Celso Martinez Corrêa, que fez sua montagem homônima em 2002, seguindo os mesmos passos do autor.

Desde a década de oitenta, o encenador veio trabalhando neste livro célebre de Euclides da Cunha, ou seja, um desejo de se fazer florescer para os palcos teatrais, uma literatura que é por muitas pessoas, exaltada, consagrada, mas para alguns, também se tornou indigesta por suas passagens detalhistas, descritivas e minuciosas de um fato/acontecimento real.

---

[19] ASSOCIAÇÃO TEAT(R)O OFICINA UZYNA UZONA - RELEASE. Disponível em http://www.teatroficina.com.br/plays/8. Acesso em 20/01/2014.

[20] Abertura, também conhecida pelos termos estrangeiros ouverture ou overture (do francês e inglês, respectivamente), é uma introdução instrumental a uma peça coral ou dramática, que durante o século XIX, após ser desenvolvida, passou a ser ela própria uma forma de composição. Disponível em; https://pt.wikipedia.org/wiki/Abertura_(música) – Acesso em 12/01/2015.

Euclides inicia a vida escolar em 1874, no Colégio Caldeira;

Em 1877 muda-se para a casa dos avós paternos, em Salvador, passando a estudar no Colégio Carneiro Ribeiro;

Em 1879 retorna ao Rio, residindo com o tio Antônio Pimenta da Cunha. Estuda nos colégios Anglo-americano, Vitório da Costa e Meneses Vieira, até transferir-se, em 1883, para o conhecido Externato Aquino. No ano seguinte, em 4 de dezembro, publica o seu primeiro artigo no jornal *O Democrata*, que fundara com outros colegas. No mesmo período escreve um livro de poemas, *Ondas*.

Fonte: http://www.academia.org.br/academicos/euclides-da-cunha/biografia.

A peça *Os Sertões - A Terra,* foi encenada no ano do centenário de publicação do livro e o encenador sedento por colocar essa história nos palcos, era outro, o grupo era outro, o espaço arquitetônico foi se modificando com o passar dos anos, então o lugar também era outro e consequentemente, o público.

Essa encenação teatral foi gestada por tanto tempo e esse tempo foi observado de longe, todos evoluíram com suas experiências de vida. Essa maturação foi imprescindível para a consagração do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona.

A primeira parte do livro foi desenvolvida com muita inteligência e destreza pelo grupo Oficina, pois conseguiram traduzir intersemióticamente[21] o texto denso e árido de Euclides para a cena, usando metáforas, fatos históricos, fantasias, sensualidade, ritmo, dança, sexo, a

[21] O linguista Roman Jakobson foi o primeiro a descrever, em 1959, o fenômeno da tradução semiótica como transposição de signos de um sistema semiótico verbal para um outro sistema de natureza diferente. A tradução intersemiótica foi definida por Jakobson como sendo aquele tipo de tradução que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, ou de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura. (MENEGHELLO 2014, p.309)

realidade social brasileira e internacional, como também, a realidade do próprio grupo. Segundo a pesquisadora Helena Coimbra Meneghello:

> Os problemas colocados pela tradução intersemiótica ultrapassam as especificidades das diferentes expressões artísticas. Na ampliada relação com as outras disciplinas são levados em conta, por exemplo, os avanços tecnológicos e as novas teorias e procedimentos próprios de cada área de conhecimento envolvidos em todo o processo. A tradução criativa de uma linguagem estética para outra, no âmbito da poesia, por exemplo, é conhecida tanto pela qualidade e pelo número de trabalhos produzidos ao longo da história, quanto pela reflexão teórica relativa a este tipo de operação artística. Teorias produzidas por vários teóricos e artistas-pensadores abriram caminho para investigações sobre a tradução e foram além das características meramente linguísticas. Nesta área destacam-se: Walter Benjamin, Roman Jakobson, Paul Valéry, Octavio Paz, Jorge Luís Borges e no Brasil, Haroldo de Campos e Júlio Plaza.
>
> Júlio Plaza, foi o artista multimídia, escritor, gravador e professor, um dos nomes de destaque nesta área. Ele começa a desenvolver seu encantamento pelas palavras, pelos jogos anagramáticos e de paronomásia no final dos anos 1960, quando inicia um processo de colaboração com os poetas concretistas, Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos. A ideia mais presente em todo o seu trabalho é a de tradução intersemiótica, que desenvolveu a partir do conceito de Jakobson: “[...] A transmutação comporta pensamento analógico, inter-relação dos sentidos e transplante de formas.” (Plaza, 1985, p. 10). A introdução de variáveis associadas ao espaço tridimensional afeta o sistema linguístico, produzindo um processo de criação híbrido entre a palavra e a imagem, transpondo os limites tradicionais que fixavam a poesia ao verso e ao livro. Estudioso da teoria da arte e das novas mídias, o espanhol Julio Plaza foi um dos teóricos e artistas que mais contribuíram para a difusão da intersecção entre arte e novas tecnologias no Brasil. A partir da década de 1980, seu interesse em questionar as linguagens em contextos híbridos, como tradutor intersignos, o leva da poesia visual para a pesquisa das novas mídias e a publicar livros e artigos teóricos sobre o tema. O uso da metalinguagem comparece em seus trabalhos artísticos –a arte na arte– e em seus textos teóricos: do videotexto às poéticas digitais. Entre suas publicações mais conhecidas, estão: *Videografia em Videotexto* (1986), *Tradução Intersemiótica* (1987), e *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais* (1998), em colaboração com Monica Tavares. A partir da ideia de que traduzir significa conseguir “efeitos análogos com meios diferentes” (Valéry), para obter a

> “equivalência nas diferenças” (Jakobson), Plaza desenvolveu seu trabalho, cuja ideia central é transpor uma poesia para uma expressão diferente, as artes visuais, mantendo a potência original. (MENEGHELLO 2014, p.308)

O encenador Zé Celso e o Grupo Uzyna Uzona exploraram essa proposta de tradução entre signos diferentes, inclusive não verbais, num grande número de experimentos em toda a pentalogia *d’Os Sertões*, compreendendo praticamente todos os novos meios. E assim, *A Terra* se tornou um espetáculo fluido, forte e impactante.

O público que conhecia o livro teve o desbunde ao presenciar a materialização do texto em imagens, sons, canções, gestos, silêncios, como também, aqueles que não tiveram contato ou passavam como foguetes pela primeira parte do livro, ao participarem do espetáculo, perceberam a genialidade e a poesia de Euclides da Cunha, fato que também foi registrado pela pesquisadora e crítica de teatro Mariângela Alves de Lima:

> Leitores que “atravessam correndo ou desistem no caminho da leitura do livro,” terão a oportunidade de ouvir e sentir a potência escultórica da escrita dessa primeira parte da obra. São trechos do livro, às vezes em uníssono, musicados ou assumidos por personagens singulares que amparam solidamente as camadas geológicas de significado histórico, sociológico e estético, que a interpretação dos criadores do espetáculo erigiu sobre esse alicerce monumental. (LIMA, 2005, p. 215-216)

Quando Euclides da Cunha inicia o seu texto descrevendo a geografia, a geologia, a fauna, a flora, a hidrografia do Brasil, nos faz penetrar num universo desconhecido e complexo.

A perícia do Oficina em usar poucos signos teatrais que, ao mesmo tempo, se multiplicavam em outros, fez surgir uma nova significação cênica, que conseguiu prender o olhar e a imaginação do público, “a encenação vai sobrepondo imagens da aridez e da esterilidade, violada alternadamente pela ação modulatória dos fatores externos, como a chuva e o vento, pela estratégia das raízes, pelo modo como o sertanejo resiste e aprende a reconhecer e a aproveitar o que há de propício à sobrevivência”. (LIMA, 2005, p. 216)

Zé Celso já possuía a chave que possibilitava a presentificação do público na cena. Na *Terra*, o texto descritivo e uníssono d’*Os Sertões* foi transformado em canção. A vocalização do texto fez surgir ritmos e interpretações distintas, compondo uma grande colcha de retalhos sonoro-imagético-textual-dançante.

O Coro no teatro Oficina foi exercendo sua complexidade durante os cinco espetáculos d'*Os Sertões*, processo que possibilitou várias evoluções nos trabalhos que seguiram, como *As Bacantes, Macumba Antropófaga, Acordes e Cacilda!!!* Segundo Letícia Coura (atriz do Oficina) em *A experiência/ experimentação da música n'Os Sertões, Coro ditirâmbico* 2013:

> Partimos para complexas e sofisticadas divisões de vozes de compositores como Villa Lobos e Paul Hindemith, e composições próprias já criadas para quatro ou mais vozes distintas. Ah, os primeiros ensaios *d'A Terra*... passávamos de três a cinco horas cantando diária e ininterruptamente, no início um grupo de treze pessoas que foi virando um coro potente e coeso. Primeiro o aquecimento vocal e, então um garimpo das canções que já haviam sido criadas em ensaios realizados, dez, doze anos antes, em oficinas com Tom Zé, Denise Assunção. (COURA, 2013, p. 1)

No período de dois meses, foram realizados ensaios semanais abertos ao público, nesses ensaios os atores ainda usavam como apoio o livro de Euclides, mas arriscavam improvisos no texto integral. Durante essa preparação cênica, o encenador observava os improvisos e as interações com o público e assim, desenvolvia a dramaturgia da cena, muitos dos ensaios/improvisos se deram por meio de musicais e sempre com a presença/atuante do público.



Figura 10 - A Terra d' Os Sertões (o Coro) – fonte: programa da peça.

Era o canto quem guiava os ensaios, segundo Letícia: "no primeiro dia da primavera, Zé Celso conduziu o ensaio com o objetivo de compor o trecho que descrevia a primavera no *Sertão"*:

> E o sertão é um paraíso...
>
> Ressurge ao mesmo tempo a fauna resistente das caatingas: disparam pelas baixadas úmidas os caititus

> esquivos; passam, em varas, pelas figueiras, num estrídulo estrepitar de maxilas percutindo, os queixadas de canela ruiva; correm pelos tabuleiros altos, em bandos, esporeando-se com os ferrões de sob as asas, as emas velocíssimas; e as seriemas de vozes lamentosas, e as sericóias vibrantes, cantam nos balsedos, à fimbria dos banhados onde vem beber o tapir estancando um momento no seu trote brutal, inflexivelmente retilíneo, pela caatinga, derrubando árvores; e as próprias suçuaranas, aterrando os macós espertos que se aninham aos pares nas luras dos fraguedos, pulam, alegres, nas macegas altas, antes de quedarem nas tocaias traiçoeiras aos veados ariscos ou novilhos desgarrados... Sucedem-se manhã sem par, em que o irradiar do levante incendido retinge a púrpura das eritrinas e destaca melhor, engrinaldando as umburanas de casca arroxeada, os festões multicores das bignônias. Animam-se os ares numa palpitação de asas, céleres, ruflando. Sulcam-nos as notas de clarins estranhos. Num tumultuar de desencontrados voos passam, em bandos, as pombas bravas que remigram, e rolam as turbas turbulentas das maritacas estridentes... enquanto feliz, deslembrado de mágoas, segue o campeiro pelos arrastadores, tangendo a boiada farta e entoando a cantiga predileta...
>
> Assim se vão os dias... (NASCIMENTO, 2002, p.174)

"E compusemos juntos toda a sequência da exuberância das plantas da caatinga, com cada ator incorporado por ele ou em coro. Depois de meses cantando juntos, tínhamos atingido uma intimidade musical que permitiu em explosão de criação coletiva de cantos de primavera.[22]"

Para compor uma peça de tamanho fôlego, muitos encenadores se apropriam do "desenho da cena", ou seja, o roteiro da cena, por exemplo, na *Terra,* as primeiras ações dos atores diante do público, fez-se necessário esta prática para haver uma harmonia das cenas iniciais.

---

[22] Atriz Letícia Coura no seu artigo *A experiência/ experimentação da música n'Os Sertões coro ditirâmbico* (2013):

O roteiro de cena *d'A Terra,* começa com a descrição do espaço: *O espaço está vazio;* nesta cena o Teatro Oficina está "vazio", ou melhor, sem o público, porque os atores estão fazendo o aquecimento vocal e corporal. Do lado de fora do teatro está o público esperando para entrar; aos poucos, pode-se ouvir a canção de *start,* as portas se abrem e os atores invadem a rua, passando por entre as pessoas.



Figura 11 - A Terra d' Os Sertões (na rua) – fonte: programa da peça.



Figura 12 - A Terra d' Os Sertões (Norte, Sul, Leste, Oeste) – fonte: programa da peça.

Há um clima de festa e euforia no ar. De repente, a maioria dos atores para em paralelo na calçada, em frente ao teatro e ficam a observar. Um silêncio se apodera de todos, até mesmo do público. Segundo o roteiro de cena:

a Luz está pálida[23],

esbranquiçada.

[23] *Subtexto* – programa/roteiro de *Os Sertões – A Terra.*

é a hora branca,

quando a noite se vai e o sol

ainda não chegou.

É exatamente antes da

aurora.

Está tudo leitoso.·.

Há uma troca de olhar penetrante entre atores e público, algumas personagens estão dependuradas no alambrado do terreno, que fica no entorno do teatro, os muros deste terreno são acariciados, a sensação visual que a ação nos passa, é de que o lugar está integrado ao espetáculo, não apenas de intenções processuais, mas fisicamente pertence ao TODO. Aos poucos, o público e os atores vão adentrando a passarela teatral do Oficina; o silêncio permanece, há uma comunhão entre palco-plateia. Para exemplificar estes instantes iniciais de jogo cênico, retomamos o roteiro de cena para tal façanha – um texto-imagético:

A pouco e pouco,

lento sustenuto,

a luz se levanta,

tudo se colora.

São cores frescas,

e tênues,

uma bruma sai da terra.

Orvalho.

Um Som.

Um Vibrato.

Um Acorda.

O Vagalume etherno de

Semele rutila[24].

No Teatro Oficina, a Rua parece invadir o espaço cênico, promovendo um teatro democrático em consequência ao hibridismo presente em sua estrutura. O Oficina se apresenta por meio de vias laterais de terra, ou melhor, uma "passarela" que se fixa no centro, com aproximadamente 1,50 metro de largura, em cima de pranchas de madeiras com 50 metros de comprimento de ponta-a-ponta (frente e fundo), há também um subterrâneo com alçapões, que abrem em determinado ponto da peça. Essa conformação do espaço reafirma o sentido de RUA, que desfragmenta a "parede" entre palco e plateia.

No centro dessa passarela nos deparamos com uma cachoeira, que possui um sistema de deságua em espelho d'água, que se refaz, proporcionando a circulação da água. O público é comportado em galerias laterais formadas por estruturas tubulares desmontáveis de aço. São quatro níveis diferentes, que proporcionam assento para 350 lugares e não se pode deixar de notar, a presença de um jardim e uma árvore que transpõem fronteiras, o teto retrátil, onde a luz do dia e o brilho da noite magnetizam o espaço.

[24] *Subtexto* – programa/roteiro de *Os Sertões – A Terra.*



Figura 13- Teatro Oficina Uzyna Uzona – fonte: Clássico da arquitetura[25].

Este formato de espaço cênico, como já dissemos, veio para desfazer os limites entre palco-plateia, pois todos estão próximos. A presença da plateia e sua atuação/presentificação é algo que o grupo sempre trouxe como inovação em suas peças, segundo Matheus Pereira:

> A arquitetura busca resgatar o papel do Homem ao Espaço, de modo que a disposição espacial, tenta causar certa inquietude no espectador, fazendo-o buscar novos pontos de vista ao espetáculo, sob diferentes níveis e percurso. A partir disso, talvez seja peculiar pensarmos, que o espaço construído por Lina, busca desconstruir o possível raciocínio direto, comum ao espetáculo e a

[25] Clássico da Arquitetura. Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/878324/classicos-da-arquitetura-teatro-oficina-lina-bo-bardi-e-edson-elito. Acesso em 12/09/2017.

> arquitetura, permite que o espectador conceba sua própria lógica, participando indiretamente da expressão teatral[26].

A conexão com a plateia foi realizada aos poucos, a atmosfera d'*Os Sertões* foi se "achegando", todos ainda em silêncio se olhando e participando de um jogo de aquecimento coletivo, todos no mesmo ritmo e o espetáculo começa:

Uma água escorre.

Uma Brisa sopra.

Como de repente, Dionyzos

está aqui.

Entra.

Entrou.

No Silêncio.

Ele chega com mulheres.

Andam,

Avançam,

lenços de bruma nas pernas.

Passos.

Raízes andantes.

---

[26] Clássicos da Arquitetura: Teatro Oficina / Lina Bo Bardi e Edson Elito; 23, agosto, 2017 por Matheus Pereira - disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/878324/classicos-da-arquitetura-teatro-oficina-lina-bo-bardi-e-edson-elito. Acesso em 12/09/2017.

A cada passo ouve-se o som

da terra.

Surdo.

Intensos.

Presentes.

Prontos para aprontar.

A quadrilha Divina Baixou.

Dionyzos consulta bússola e

relógio.

Olha para o público.

Ele está de encontro

marcado

Nesse lugar,

nessa hora,

com a multidão presente.

Pontualíssimo.

A história está acontecendo.

Ele está calmo e ardoroso.

Ele e as mênades, durante o

prólogo, descobrem

rhealmente o público.

Para eles é uma emoção.

Eles se regalam mesmo ao

descobrirem cada pessoa.

Emoção dum novo mundo.

O novo mundo de cada

momento.

São marinheiros mesmo.

Com muito prazer.

O Oliympo das mênades e de

Dionyzos é a plateia.

Eles vêem e olham

rhealmente pro deus de cada

pessoa.

E daí nasce o encantamento[27].

Zé Celso conseguiu fazer d'*A Terra* uma Ópera-Carnavalesca que, ao mesmo tempo, descreveu o ambiente, o local, o clima, o relevo, a fauna, a vegetação do sertão e a seca.

[27] *Subtexto* – programa/roteiro de *Os Sertões – A Terra.*



Figura 14 - A Terra d' Os Sertões (as águas) – fonte: programa da peça.



Figura 15 - A Terra d' Os Sertões (Euclides ator Marcelo Drummond) – fonte: programa da peça.

A entrada no Sertão, o caminho para Monte Santo, a descrição da geologia, a Favela, a hidrografia, as caatingas, o juazeiro, a ressurreição da flora, o umbuzeiro e a jurema.

> A violação da terra, pela economia extrativista, a correspondente violação dos espaços de germinação cultural, pelos macros empresários da comunicação, são exemplos, dos sentidos entrelaçados, anulando a sequência cronológica e tornando presentes a denúncia desses métodos de desertificação e o apelo feito por Euclides da Cunha à consciência dos cientistas e governantes. Falando do aqui e do agora, o Oficina apela à consciência de cada um de nós. A ideia de polis que se desenha ao final deste espetáculo parece não ter centro. Estamos assim preparados para o protagonismo coletivo de O Homem. (LIMA, 2005, p. 217)

A contemplação pálida tem seu tempo de duração oscilante, a partir do momento, que se faz presente a relação constante do DENTRO e FORA ampliando os acontecimentos do passado com os acontecimentos do tempo presente.

Plano 0

PRÓLOGO

NO INÍ-CIO ERA

A CANTADA

NORTE

SUL

LESTE

OESTE

CÉU

SUBTERRÂNEO

Viagem!

como é ele?

sempre viajando,

descendo, subindo

no céu do céu.

Descobrindo

a Terra brasileira de avião,

antes de Santos Dumont...

Subir,

descer,

estar,

ir

e descobrir.

Antes de tudo ser coberto,

Descubro Sertão Brasil

Gênesis da Vida.

Descobrindo a terra brasileira de avião,

Antes de Santos Dumont

Descubro Sertão Brasil

Gênesis da Vida.

SOL

CORO DOS VIAJANTES

O Planalto Central do Brasil desce,

nos litorais do sul,

em escarpas inteiriças,

altas

e abruptas,

Assoberba os mares.

CORO DA TERRA E DOS

MARES

AÊ AÊ Ê Ê

AÊ AÊ Ê Ê

Entre o Rio de Janeiro

e o Espirito Santo,

um aparelho litoral

revolto,

feito da envergadura

desarticulada das serras,

riçado de cumeadas

Ê escancelando-se em baías,

Ê repartindo-se em ilhas,

Ê desagregando-se em

recifes desnudos,

à maneira de escombros...

do conflito secular que

aqui se trava entre os

mares e a terra;

Entre os mares e a Terra.

AÊ AÊ Ê Ê

AÊ AÊ Ê Ê

CORO

São Francisco

Cantando eu sou feliz

São Francisco

São Francisco

oh rio do meu país.

Terra[28]!

[28] Canção: Plano 0. Disponível em: Programa/roteiro de *Os Sertões* – A Terra.

A encenação e a dramaturgia de Zé Celso são exatas no momento da presentificação, pois religou com a força, com a beleza detalhista, a poesia euclidiana com a denúncia e sequência dos fatos descritos n'*Os Sertões.*



Figura 16 - Os Sertões – O Homem I - DO PRÉ-HOMEM À RE-VOLTA - flyer divulgação - Teatro Oficina Uzyna Uzona.

Os Sertões - O Homem I - DO PRÉ-HOMEM À RE-VOLTA

Sinopse[29]

DO PRÉ-HOMEM À RE-VOLTA

Para entender a alma do sertanejo – o que levaria este homem em sua natureza a resistir até os últimos dias de Canudos – Euclides relembra em seu livro a formação do povo brasileiro, sua origem telúrica, animal, tupi. A segunda parte do livro (e a segunda peça) fala do abraço vigoroso do vencedor, colonizador celta europeu, copulando com os vencidos, com os escravos dos navios negreiros, formando o tipo 'brasileiro-sem-tipo'. As misturas de todos os tipos vão para cena na surpreendente miscigenação presente já no elenco e equipe do próprio Teatro Oficina. É a história do Homem brasileiro, o Homem do País de fora cruzando com o do País de dentro, até a Revolta contra a própria ideia imposta e importada de homem, com o aparecimento do Zaratustra Antônio Conselheiro.

"Atravessamo-lo. É nosso!" E o *Homem I* - DO PRÉ-HOMEM À RE-VOLTA se inicia com uma sedução saudosista; cita a cultura popular do Brasil, em forma de cantiga de roda, mão na mão e uma enorme corrente se forma, atores e público juntos adentram a passarela do Teatro Oficina.

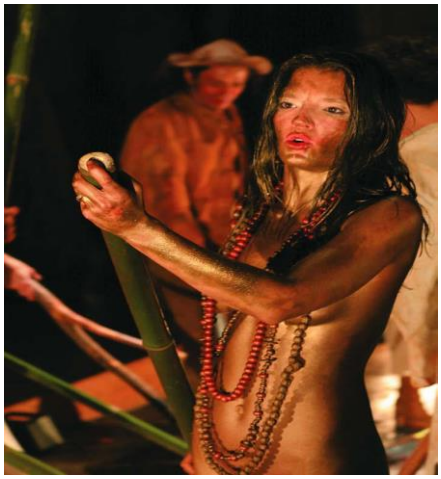


Figura 17 - O Homem I - d' Os Sertões (mulher indígena) – fonte: programa da peça.

[29] ASSOCIAÇÃO TEAT(R)O OFICINA UZYNA UZONA - RELEASE. Disponível em http://www.teatroficina.com.br/plays/8 Acesso em 20/01/2014.

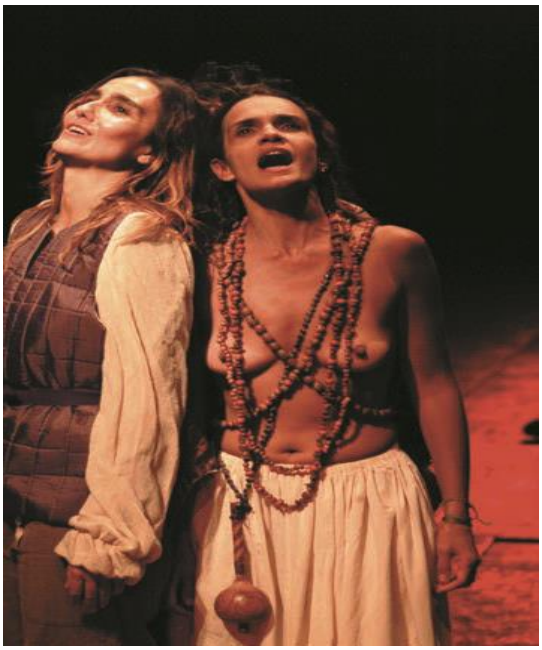


Figura 18 – O Homem I - d' Os Sertões (índia e colonizador) – fonte: programa da peça.

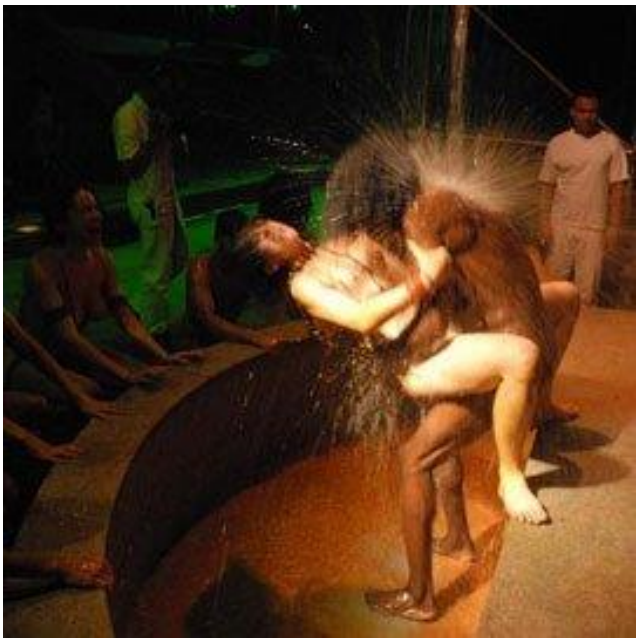


Figura 19 – O Homem I - d' Os Sertões (miscigenação branco e negro) – fonte: programa da peça.

A gênese da miscigenação do Brasil, vai se apresentando diante dos olhos atentos do público, o grupo Oficina nunca subestimou a inteligência de seu público; a montagem de *O Homem I*, evoca conhecimentos prévios que a

educação formal se encarregou de informar, como também o enorme arcabouço erudito descrito neste livro tabu.

A história árida da constituição da etnia de cada região do Brasil, é traduzida para o palco do Oficina, mais especificamente em sua arquitetura. A poesia da linguagem cênica nos permite visualizar as geografias e a cultura; em primeiro plano: a paisagem, que foi expandida por meio de gestos, músicas, palavras e movimentos.



Figura 20 - O Homem I d' Os Sertões (jagunço com bromélia no chapéu) – fonte: prints do DVD

Há um resgate de brincadeiras medievais para personificar a guerra entre norte e sul; a flora do sertão tem sua representante em destaque (a bromélia). Essa planta possui mais de três mil espécies e o Brasil abriga a maioria desses exemplares. Elas estão espalhadas por todo o país, mas são encontradas principalmente na mata Atlântica, desde a Bahia até o Paraná. Na peça, a bromélia foi colocada em evidência no figurino, ou melhor, no chapéu de couro do jagunço.

A relação de DENTRO e FORA na narrativa do suporte literário, permanece no *Homem I.* Os acontecimentos contemporâneos invadem a cena e se desfazem, como um lapso na estrutura do tempo-espaço, “às vezes com ironia de afirmações etnocêntricas, a encenação se subordina mansamente aos trechos que considera insuperáveis. A letra rigorosa e o espírito especulativo de Euclides da Cunha são igualmente bem-servidos”. (LIMA, 2005 p. 218)

ORAÇÂO PRO

TRAN S - HOMEM

R E - V O LTAR

“O anel que tu me destes era vidro e se quebrou,

o amor que tu me tinhas era pouco e se acabou.”

Assim rodamos milênios

na crença amarga dessa ciranda.

As algemas de cristal

quebram-se todas,

nesses dias

parece que mais que nunca.

E queremos acreditar agora,

no absurdo,

que o nosso amor,

por isso mesmo,

aumentou.

“O anel que tu me destes

era vidro e se quebrou,

o amor que tu me tinhas,

era pouco e AUMENTOU!”

No desespero de fazer uma viagem

regressiva em busca de nós mesmos, no

que nós chamamos “homens”, mais

especificamente “seres humanos”, mais

detalhadamente ainda “brasileiro(a)s”,

num momento de baixa estima absoluta

desse lugar de ser-estar, encontramos o

roteiro na bela poeta Lupe Cotrim

Garreaud. A garantia que “só a paixão

nos dá o fôlego de um rumo.”

Como na Argentina há uns anos atrás, e

lá talvez não seja mais assim, os

brasileiros que já são muito exilados,

querem exilar-se parece cada vez mais,

para ainda em tempo hábil de vida

evitarem a condenação a seu próprio

fracasso pelas condições assassinas

que o regime de castas e celebridades,

por inércia, impõe.

Mas a Busca das nossas possibilidades

de ser humano brasileiro hoje, dentro de

um livro de possessão que supera o

fracasso humano no Brasil, mesmo com

o massacre das forças trans-humanas

dos sertanejos em Canudos e do esforço

trans-poético de desmassacre de

Euclides da Cunha foi o que nos levou

a realizar este trabalho de seis anos.

A paixão do nosso encontro para

"vermos o invisível e querermos o impossível[30]."

[30] *Canção exposta em:* Programa/roteiro de *Os Sertões – O Homem I.*

Zé Celso desenvolveu o *Homem I,* perseguindo os trilhos do texto, mas com genialidade de encenador, expôs e “cravou” no centro da trama as duas forças, que reaparecerão n’*A Luta*, reivindicando a vitória (Norte e Sul), com suas especificidades, diferenças culturais e sociais.

Euclides da Cunha na peça foi presentado/presentificado, por Marcelo Drummond. A personagem (Euclides), esteve presente todo o tempo, como um observador da criação do “tipo brasileiro”. Segundo Zé Celso (programa/roteiro), “aqui se luta pelo apaixonamento da condição contraditória humana, através do re-apaixonamento pelos homens de seu planeta quase inviável em sua Terra. Em seu aqui agora, tão humano quanto o sertão, entre a extrema secura e a extrema fertilidade, entre vida e morte permanente. Euclides liga o homem a terra e a natureza contraditória e humana demais do sertão.”

- Luiz Fernando Carvalho codirigi a novela *Gente Fina* (1990), de Luís Carlos Fusco, com Milton Gonçalves e Lucas Bueno, sob direção-geral de Gonzaga Blota,

- A minissérie *Os Homens Querem Paz* (1991), de Péricles Leal, integrante do programa Caso Especial nas chamadas Quartas Nobres, assinando a direção-geral,

- As novelas *Pedra sobre Pedra* (1992), outro trabalho de Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares, realizando codireção com Carlos Magalhães, Gonzaga Blota e Paulo Ubiratan, este último novamente na direção-geral.

Fonte: COLLAÇO. Fernando Martins, 2013.

COMPLEXIDADE DO PROBLEMA

ETNOLÓGICO NO BRASIL

TIPO BRASILEIRO?

CORO

E o Homem? O Homem Brasileiro

busco,

Desça, suba,

Nu na suruba

Mestiçagem embaralhada

Cafuza

Curiboca

Mulata

Branquelos

Pretos

Amarelos

Polipéros

Polipéros

Polipéros

TODOS

Pardo!

O pardo é o tipo brasileiro?

O tipo brasileiro é o pardo?

Pardo… tipo pardo…

Assim, tipo…

EUCLIDES

Tipo brasileiro?

TODOS

Assim,

Tipo, tipo…

EUCLIDES

O Brasileiro,

tipo abstrato que se procura,

e não se acha,

loucura.

Aqui

Aí

Aqui tem o homem brasileiro típico?

Tipo brasileiro tem tipo?

O tipo brasileiro não tem tipo.

Tipo brasileiro é um típico sem tipo.

E a Imigra-ação?

Judeus,

Árabes,

Antropólogos

CORO

jogam,

fundem,

entrelaçam,

EUCLIDES

três raças

no capricho

do momento.

CORO MULHERES

Metaquímica

CORO HOMENS

precipitados fictícios.

ANTROPÓLOGO DITYRAMBO BRANCO

Função do meio físico?

Secundária.

O Índio?

será extinto.

O africano?

Sua influência diminui a cada ano.

Há gráficos

depois da abolição do tráfico,

tendem pro mulato,

diluição do negro nato,

O caboclo?

Se apagam os traços dos silvícolas,

pouco a pouco.

Mais numeroso,

mais poderoso,

a vitória final,

BRANCOS

sou franco,

ANTROPÓLOGO DITYRAMBO BRANCO

é do Branco!

ANTROPÓLOGO DITYRAMBO I-JUCA PIRAMA

Arquiteto devaneios

metrificados

invadindo a ciência

na cadência

da vibração

CORO ÍNDIO

do índio vencerá láicá

Emerso dos versos

reversos.

MC RACIONAL

Só os quatro pês,

poder político ao povo preto

mano,

africano,

reage superior

absorve no horror

a raça superior inferior.

MULATO

Sou mulato nato

No sentido lato

Mulato do litoral

Da América do Sul

Brasileiro

democrático

Sou o brasileiro de fato.

EUCLIDES

Tipo étnico único?

O Homem Brasileiro típico.

Não tem tipo.

CORO

Não temos unidade de raça.

Não teremos

talvez

nunca.

EUCLIDES

Não temos identidade,

nem personalidade.

Pra quê?

Não precisa!

Predestinamo-nos à formação de uma

raça histórica em futuro próximo, se

o permitir dilatado tempo de vida

nacional autônoma[31].

Veredas – SECAS

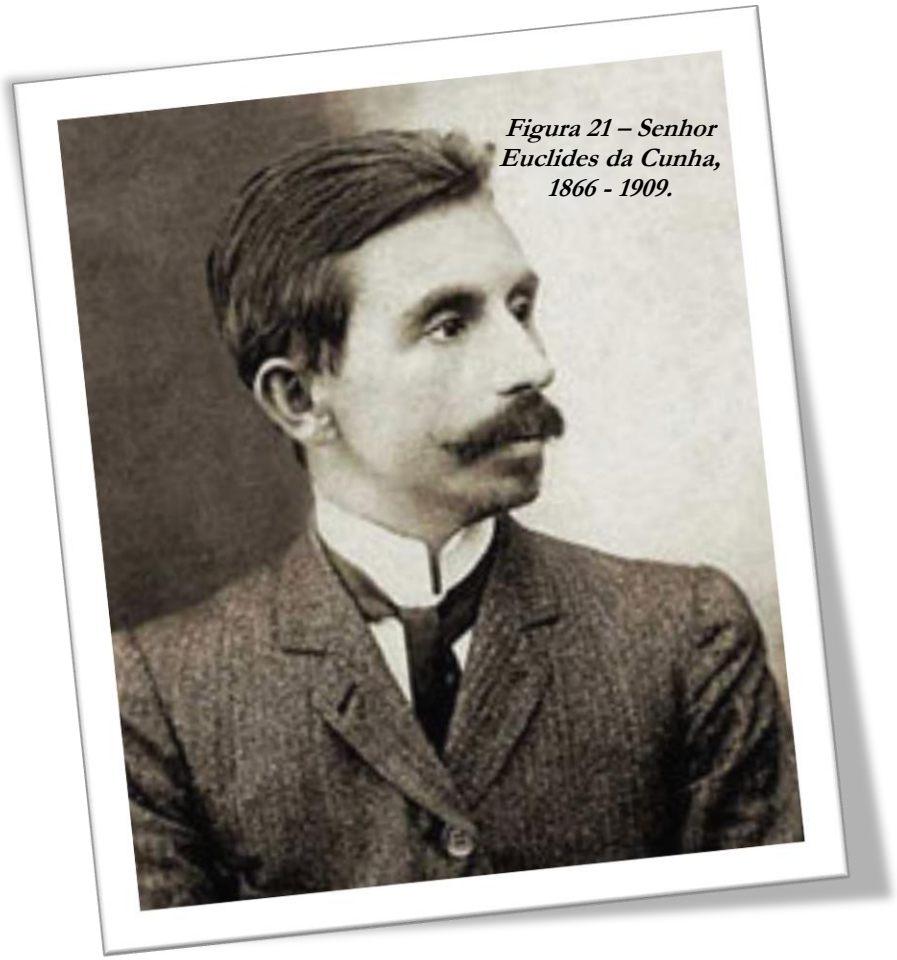


Figura 21 – Senhor Euclides da Cunha, 1866 - 1909.

Euclides da Cunha

A SECA[32]

De repente, uma variante trágica.

Aproxima-se a seca.

O sertanejo adivinha-a e prefixa-a graças ao ritmo singular com que se desencadeia o flagelo.

Entretanto não foge logo, abandonando a terra a pouco e pouco invadida pelo limbo candente que irradia do Ceará.

> Buckle, em página notável, assinala a anomalia de se não afeiçoar nunca, o homem, às calamidades naturais que o rodeiam. Nenhum povo tem mais pavor aos terremotos que o peruano; e no Peru as crianças ao nascerem têm o berço embalado pelas vibrações da terra.
>
> Mas o nosso sertanejo faz exceção à regra. A seca não o apavora. É um complemento à sua vida tormentosa,

[31] Canção exposta em Programa /roteiro – de *Os Sertões – O Homem I*.
[32] A Seca, Trecho de O Homem de *Os Sertões*. (CUNHA, 2009, p.130-135)

emoldurando-a em cenários tremendos. Enfrenta-a, estoico. Apesar das dolorosas tradições que conhece através de um sem-número de terríveis episódios, alimenta a todo o transe esperanças de uma resistência impossível.

Com os escassos recursos das próprias observações e das dos seus maiores, em que ensinamentos práticos se misturam a extravagantes crendices, tem procurado estudar o mal, para o conhecer, suportar e suplantar. Aparelha-se com singular serenidade para a luta. Dois ou três meses antes do solstício de verão, especa e fortalece os muros dos açudes, ou limpa as cacimbas. Faz os roçados e arregla as estreitas faixas de solo arável à orla dos ribeirões. Está preparado para as plantações ligeiras à vinda das primeiras chuvas.

Procura em seguida desvendar o futuro. Volve o olhar para as alturas; atenta longamente nos quadrantes; e perquire os traços mais fugitivos das paisagens...

Os sintomas do flagelo despontam-lhe, então, encadeados em série, sucedendo-se inflexíveis, como sinais comemorativos de uma moléstia cíclica, da sezão assombradora da Terra. Passam as “chuvas do caju” em outubro, rápidas, em chuvisqueiros prestes delidos nos ares ardentes, sem deixarem traços; e pintam as caatingas, aqui, ali, por toda a parte, mosqueadas de tufos pardos de árvores marcescentes, cada vez mais numerosos e maiores, lembrando cinzeiros de uma combustão abafada, sem chamas; e greta-se o chão; e abaixa-se vagarosamente o nível das cacimbas... Do mesmo passo nota que os dias, estuando logo ao alvorecer, transcorrem abrasantes, à medida que as noites se vão tornando cada vez mais frias. A atmosfera absorve-lhe, com avidez de esponja, o suor na fronte, enquanto a armadura de couro, sem mais a flexibilidade primitiva, se lhe endurece aos ombros, esturrada, rígida, feito uma couraça de bronze. E ao descer das tardes, dia a dia menores e sem crepúsculos, considera, entristecido, nos ares, em bandos, as primeiras aves emigrantes, transvoando a outros climas...

É o prelúdio da sua desgraça.

Vê-o acentuar-se, num crescendo, até dezembro.

Precautela-se: revista, apreensivo, as malhadas. Percorre os logradouros longos. Procura entre as chapadas que se esterilizam várzeas mais benignas para onde tange os rebanhos. E espera, resignado, o dia 13 daquele mês. Porque em tal data, usança avoenga lhe faculta sondar o futuro, interrogando a Providência.

É a experiência tradicional de Santa Luzia. No dia 12 ao anoitecer expõe ao relento, em linha, seis pedrinhas de sal, que representam, em ordem sucessiva da esquerda para a direita, os seis meses vindouros, de janeiro a junho. Ao alvorecer de 13 observa-as: se estão intactas, pressagiam a seca; se a primeira apenas se deliu, transmudada em aljôfar límpido, é certa a chuva em janeiro; se a segunda, em fevereiro; se a maioria ou todas, é inevitável o inverno benfazejo[33].

Esta experiência é belíssima. Em que pese ao estigma supersticioso tem base positiva, e é aceitável desde que se considere que dela se colhe a maior ou menor dosagem de vapor d'água nos ares, e, dedutivamente, maiores ou menores probabilidades de depressões barométricas, capazes de atrair o afluxo das chuvas.

Entretanto, embora tradicional, esta prova deixa ainda vacilante o sertanejo. Nem sempre desanima, ante os seus piores vaticínios. Aguarda, paciente, o equinócio da primavera, para definitiva consulta aos elementos. Atravessa três longos meses

---

[33] "Conta-se que no Ceará fizeram esta experiência diante do naturalista George Gardner; mas o sábio fazendo observações meteorológicas, e chegando a um resultado diferente do atestado pela santa, exclamou em seu português atravessado: Non! non! Luzia mentiu..." Sílvio Romero, A poesia popular no Brasil.

de expectativa ansiosa e no dia de S. José, 19 de março, procura novo augúrio, o último.

Aquele dia é para ele o índice dos meses subsequentes. Retrata-lhe, abreviadas em doze horas, todas as alternativas climáticas vindouras. Se durante ele chove, será chuvoso o inverno; se, ao contrário, o Sol atravessa abrasadoramente o firmamento claro, estão por terra todas as suas esperanças.

A seca é inevitável.

Então se transfigura. Não é mais o indolente incorrigível ou o impulsivo violento, vivendo às disparadas pelos arrastadores. Transcende a sua situação rudimentar. Resignado e tenaz, com a placabilidade superior dos fortes, encara de fito a fatalidade incoercível; e reage. O heroísmo tem nos sertões, para todo o sempre perdidas, tragédias espantosas. Não há de revivê-las ou episodiá-las. Surgem de uma luta que ninguém descreve - a insurreição da terra contra o homem. A princípio este reza, olhos postos na altura. O seu primeiro amparo é a fé religiosa. Sobraçando os santos milagreiros, cruzes alçadas, andores erguidos, bandeiras do Divino ruflando, lá se vão, descampados em fora, famílias inteiras - não já os fortes e sadios senão os próprios velhos combalidos e enfermos claudicantes, carregando aos ombros e à cabeça as pedras dos caminhos, mudando os santos de uns para outros lugares. Ecoam largos dias, monótonas, pelos ermos por onde passam as lentas procissões propiciatórias, as ladainhas tristes. Rebrilham longas noites nas chapadas, pervagantes, as velas dos penitentes... Mas os céus persistem sinistramente claros; o Sol fulmina a terra; progride o espasmo assombrador da seca. O matuto considera a pobre apavorada; contempla entristecido os bois sucumbidos, que se agrupam sobre as fundagens das ipueiras, ou, ao, longe, em grupos erradios e lentos, pescoços dobrados, acaroados com o chão, em mugidos prantivos "farejando a água"; - e sem que se lhe amorteça a crença, sem duvidar da Providência que o esmaga, murmurando às mesmas horas as preces costumeiras, apresta-se ao sacrifício. Arremete de alvião e enxada com a terra,

buscando nos estratos inferiores a água que fugiu da superfície. Atinge-os às vezes; outras, após enormes fadigas, esbarra em um lajem que lhe anula todo o esforço despendido; e outras vezes, o que é mais corrente, depois de desvendar tênue lençol líquido subterrâneo, o vê desaparecer um, dois dias passados, evaporando-se sugado pelo solo. Acompanha-o tenazmente, reprofundando a mina, em cata do tesouro fugitivo. Volve, por fim, exausto, à beira da própria cova que abriu, feito um desenterrado. Mas como frugalidade rara lhe permite passar os dias com alguns manelos de paçoca, não se lhe afrouxa, tão de pronto, o ânimo.

Ali está, em torno, a caatinga, o seu celeiro agreste. Esquadrinha-o. Talha em pedaços os mandacarus que desalteram, ou as ramas verdoengas dos juazeiros que alimentam os magros bois famintos; derruba os estípites dos ouricuris e rala-os, amassa-os, cozinha-os, fazendo um pão sinistro, o bró, que incha os ventres num enfarte ilusório, empanzinando o faminto; atesta os jiraus de coquilhos; arranca as raízes túmidas dos umbuzeiros, que lhe dessendentam os filhos, reservando para si o sumo adstringente dos cladódios do xiquexique, que enrouquece ou extingue a voz de quem o bebe, e demasia-se em trabalhos, apelando infatigável para todos os recursos, - forte e carinhoso - defendendo-se e estendendo à prole abatida e aos rebanhos confiados a energia sobre-humana.

Baldam-se-lhe, porém, os esforços.

A natureza não o combate apenas com o deserto. Povoa-a, constrastando com a fuga das seriemas, que emigram para outros tabuleiros e jandaias, que fogem para o litoral remoto, uma fauna cruel. Miríades de morcegos agravam a magrém, abatendo-se sobre o gado, dizimando-o. Chocalham as cascavéis, inúmeras, tanto mais numerosas quanto mais ardente o estio, entre as macegas recrestadas.

À noite, a suçuarana traiçoeira e ladra, que lhe rouba os bezerros e os novilhos, vem beirar a sua rancharia pobre.

É mais um inimigo a suplantar.

Afugenta-a e espanta-a, precipitando-se com um tição aceso no terreiro deserto. E se ela não recua, assalta-a. Mas não a tiro porque sabe que desviada a mira, ou pouco eficaz o chumbo, a onça, “vindo em cima da fumaça”, é invencível.

O pugilato é mais comovente. O atleta enfraquecido, tendo à mão esquerda a forquilha e à direita a faca, irrita e desafia a fera, provoca-lhe o bote e apara-a no ar, trespassando-a de um golpe.

Nem sempre, porém, pode aventurar-se à façanha arriscada. Uma moléstia extravagante completa a sua desdita - a hemeralopia. Esta falsa cegueira é paradoxalmente feita pelas reações da luz; nasce dos dias claros e quentes, dos firmamentos fulgurantes, do vivo ondular dos ares em fogo sobre a terra nua. É uma pletora do olhar. Mas o Sol se esconde no poente a vítima nada mais vê. Está cega. A noite afoga-a, de súbito, antes de envolver a terra. E na manhã seguinte a vista extinta lhe revive, acendendo-se no primeiro lampejo do levante, para se apagar, de novo, à tarde, com intermitência dolorosa.

Renasce-lhe com ela a energia. Ainda se não considera vencido. Restam-lhe, para desalterar e sustentar os filhos, os talos tenros, os mangarás das bromélias selvagens. Ilude-os com essas iguarias bárbaras.

Segue, a pé agora, porque se lhe parte o coração só de olhar para o cavalo, para os logradouros. Contempla ali a ruína da fazenda: bois espectrais, vivos não se sabe como, caídos sob as árvores mortas, mal soerguendo o arcabouço murcho sobre as pernas secas, marchando vagarosamente, cambaleantes; bois mortos há dias e intactos, que os próprios urubus rejeitam, porque não rompem a bicadas as suas peles esturradas; bois jururus, em roda da clareira de chão entorrado onde foi a aguada predileta; e, o que mais lhe dói, os que ainda não de todos exaustos o procuram, e o circundam, confiantes, urrando em longo apelo triste que parece um choro.

E nem um cereus avulta mais em torno; foram ruminadas as últimas ramas verdes dos juás...

Trançam-se, porém, ao lado, impenetráveis renques de macambiras. É ainda um recurso. Incendeia-os, batendo o isqueiro nas acendalhas das folhas ressequidas para os despir, em combustão rápida, dos espinhos. E quando os rolos de fumo se enovelam e se diluem no ar puríssimo, veem-se, correndo de todos os lados, em tropel moroso de estropiados, os magros bois famintos, em busca do último repasto...

Por fim tudo se esgota e a situação não muda. Não há probabilidade sequer de chuvas. A casca dos marizeiros não transuda, prenunciando-as. O nordeste persiste intenso, rolante, pelas chapadas, zunindo em prolongações uivadas na galhada estrepitante das caatingas e o Sol alastra, reverberando no firmamento claro, os incêndios inextinguíveis da canícula. O sertanejo, assoberbado de reveses, dobra-se afinal.

Passa certo dia, à sua porta, a primeira turma de "retirantes". Vê-a, assombrado, atravessar o terreiro, miseranda, desaparecendo adiante, numa nuvem de poeira, na curva do caminho... No outro dia, outra. E outras. É o sertão que se esvazia.

Não resiste mais. Amatula-se num daqueles bandos, que lá se vão caminho em fora, debruando de ossadas as veredas, e lá se vai ele no êxodo penosíssimo para a costa, para as serras distantes, para quaisquer lugares onde o não mate o elemento primordial da vida.

Atinge-os. Salva-se.

Passam-se meses. Acaba-se o flagelo. Ei-lo de volta. Vence-o saudade do sertão. Remigra. E torna feliz, revigorado, cantando; esquecido de infortúnios, buscando as mesmas horas passageiras da ventura perdidiça e instável, os mesmos dias longos de transes e provações demorados.

No *Homem I,* o Coro atuou todo o tempo sem exceção, mesmo nas pausas. As canções foram compostas na euforia dos ensaios. Segundo os relatos da atriz Letícia Coura, os atores davam sequência ao processo de montagem d'*Os Sertões,* mesmo com a peça anterior em cartaz, mas por força de esgotamentos físicos e criativos, o grupo Oficina resolveu encomendar canções a compositores parceiros do teatro. Para tal façanha, foram realizadas decupagens[34] no texto para a elaboração de novas composições e de acordo com a encenação, os compositores eram escolhidos. Os compositores foram: Adriana Calcanhotto, Sérgio Ricardo, Carlinhos Brown, Arnaldo Antunes, Jards Macalé, Lirinha, Júnio Barreto, Chico César, Péricles Cavalcanti e José Miguel Wisnik, Estes três últimos, já tinham contribuído com canções nos espetáculos *presentados* de *Os Sertões*.

As canções ditavam os caminhos da criação da cena e o mais interessante, foi notar que também foram compostas canções baseadas nos perfis dos compositores, que naquele momento não puderam contribuir com suas genialidades musicais. Surgiram músicas inspiradas em Caetano Veloso, Marina Lima e Arrigo Barnabé, como uma homenagem à coletividade artística.

[34] Decupagem - de·cu·pa·gem sf - 1 Ato ou efeito de decupar. - 2 CIN, TV: Divisão de um roteiro em cenas, sequências e planos numerados para tornar o trabalho de filmagem ou de gravação mais fácil. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/decupagem/. Acesso em: 20/03/2016.



Figura 22 – Os Sertões - O Homem II - DA REVOLTA AO TRANS-HOMEM - flyer divulgação - Teatro Oficina Uzyna Uzona

Os Sertões - O Homem II - DA REVOLTA AO TRANS-HOMEM

Sinopse[35]

DA REVOLTA AO TRANS-HOMEM

Dedicado à "criação de uma atitude heroica e anti-heroica dos que vão à luta e dizem – Adeus homem!", a teatralização do segundo movimento da segunda parte de *Os Sertões* apresenta a passagem do homem revoltado para o trans-homem, criador de outra possibilidade para a aventura humana na Terra. A partir da história de Antônio Conselheiro, todo o teatro revive sua morte iniciática: um homem comum, que por amor, se transmuta em líder anti-messiânico, arregimentando uma legião de sertanejos como raízes solidárias no interior da Bahia e que, em mutirão conseguiram levantar açudes, igrejas e cemitérios. A comunidade chegou a contar com 25 mil habitantes, sendo na época a segunda maior cidade baiana. Padres capuchinhos tentaram 'diplomaticamente' dispersar o povo de Canudos. A negativa em obedecer à ordem religiosa oficial leva o Frei Evangelista, a amaldiçoar os conselheristas, em nome de Jesus. A Cidade prepara-se para A Luta.

A montagem d'*Os Sertões* se estabeleceu como uma ritualidade, ou melhor, como um teatro ritual, que decupa um texto e realiza leituras, a partir de uma essência oswaldiana, — a antropofagia perpassa vários espetáculos deste teatro.

Zé Celso após descobrir Oswald de Andrade se transmutou interiormente e a partir de, então suas encenações seguem a raiz da antropofagia, que teve seu início n'*O Rei da Vela,* escrita em 1933, por Oswald de Andrade e publicada em 1937. As montagens dos espetáculos seguintes sofreram um ato "devorativo," repleto de criatividade irônica, — os espetáculos do Oficina estão

[35] ASSOCIAÇÃO TEAT(R)O OFICINA UZYNA UZONA - RELEASE. Disponível em http://www.teatroficina.com.br/plays/8 Acesso em 20/01/2014.

sempre voltados para o futuro, na busca de uma expressão genuinamente brasileira.

DITERAMBOS DA ALVORADA

OS RECÉM-CHEGADOS

Na mudez ainda da terra

dormida

recebendo nos ermos

despertamos

derivando à toada das

inovações.

Chegamos

com o Dia

anunciando

de longe

agora de perto.

CORO DO ARRAIAL

Chegaram com o Dia

anunciando de longe agora de

perto

CORO GERAL

Manhã dos inícios,

Primeira beleza dos Apaixonados,

arraial de Santo Antônio,

Enamorados.

JOÃO ABADE COMANDANTE

DE RUA

Louvado seja o coração quente

de Jesus!

CORO GERAL

Para Sempre Seja Louvado!

MÃOS A OBRA NOVAS

CONSTRUÇÕES

RAP PROS FUNDOS:

TRINCHEIRAS TATUTUREMAS

TATUTUREMAS

Envolvente, quero o quente, do balaio quero o fundo

profundo

do inferno, govérno.

Trincheira

Ninho

Sepultura

Chocadeira

HORA DA VALA COMUM

O ARRAIAL

Nossa grei revoltosa

não se ilhou numa eminência,

assoberbando os horizontes,

a cavaleiro dos assaltos.

Entocou-se

Escolhemos precisamente este

buraco,

dentro outros buracos,

dentro de outros e mais outros

Tatus

Tatuturemas

Escolhemos...

Esta Vala Comum

Enorme...

RESSUREIÇÃO DOS MORTOS

CORO 13 DE MAIO

Sem irmandade do sangue,

com sanguinidade cardíaca de

amor,

forma informe de um clã meio

tã, tã.

CORO13 DE MAIO e CARIRI

Agrupamentos bárbaros,

sertanejos penetrados,

por incidentes virados

Transmutados

Desmassacrados

Desdonsebastianizados

Alegria!

CORO 13 DE MAIO

e BRANQUELO ENCARDIDO

PARDO

Fanáticos,

brutos delicados,

sem nevrose,

absorvermos alegria da nossa

coletiva psicose.

Alegria!

E adotamos

cabo a rabo

do nome consagrado

aos turbulentos saqueadores de

feiras e cidades,

JA-GUN-ÇOS.

A gente somos Jagunços

População constituída

dos mais desconstituídos

elementos

fermentos...

CORO DO POLIPEIRO HUMANO

SEM ÓRGÃOS

Fazemos

comunidade homogênea e

uniforme,

massa inconsciente,

bruta informe,

crescendo sem evolver,

sem órgãos,

sem especializadas funções,

em justaposição,

levas sucessivas,

à maneira de um poli, poli, poli

Éros

polipeiro humano

das profundezas dos mares

das terras, dos ares

de todos os lugares

Mares dos Ares

Corpos Sem órgãos.

FORMATURA DOS INVÁLIDOS

DO REBOTALHO

CORO DO REBOTALHO

Conselheiro compreende que

nossa massa,

inativa sub raça

é o cerne, é o cerne

vigoroso do arraial.

Eleitos no confronto com todo

pessoal.

Aqui vamos ficar até o fim,

inativos sim,

inválidos,

inúteis,

doentes,

O Rebotalho,

o grupo mais crente,

parasitas do Presidente.

Nossos tragos de vaidade,

dias ébrios com a bondade,

bebendo o santo milagreiro,

cada suspiro, cada peido no

terreiro.

Bem-aventurados,

Nosso o passo estropiado,

Bem-aventurados,

nas muletas cadenciado

Bem-aventurados,

na nossa fraterna caminhada,

anquiloses avançando,

pra felicidade eterna.

Conselheiro, a nós

desventurados,

abre celeiros empazinados,

esmolas, frutos de um a um,

produtos do trabalhos comum.

Conselheiro, a nós

desventurados,

abre celeiros empazinados,

Santo Protetor da nossa estima,

te saudamos com séculos de rimas.

Do céu veio uma luz

Que Jesus Cristo mandou

Santo Antônio Aparecido

Dos castigos nos livrou!

Quem ouvir e não aprender

Quem souber e não ensinar

Agora, no Fim do Juízo

Sua alma penará!

Agora, no Fim do Juízo

Sua alma gozará[36]!

Os acontecimentos históricos foram resgatados no *Homem II,* pois a vida de Antônio Vicente Mendes Maciel, foi decifrada desde a sua infância ao momento que se tornou Conselheiro em Canudos. Todo o movimento histórico foi desdobrado em cena, a abolição da escravatura, a proclamação da República, as profecias de Conselheiro. Segundo Mariângela Alves de Lima (2005), a montagem de *Homem II,* recorre: "a documentos, relatando com astúcia narrativa ímpar, a multiplicação lendária de incidentes singulares, essa fusão do indivíduo no meio — e inversamente, a multidão, projetando em um homem seus desejos e carências — a estratégia da obra literária coincide, ponto, por ponto, com a poética teatral do grupo".

Atores e crianças que integraram o espetáculo e que moravam no Bexiga, transpuseram as margens do livro e desbundaram a *Terra* entorno do teatro; estes atores fizeram uma encenação análoga ao texto e a realidade do Oficina, por exemplo, "Monte Santo teve uma fundação mítica, foi sonhada como a

[36] Canção DITERAMBOS DA ALVORADA OS RECÉM-CHEGADOS. Disponível em: Programa da peça, O Homem II *d'Os Sertões.*

Cidade de Deus do Sertão. Também o sonho da expressão artística pode conduzir à fundação mítica de um teatro de estádio para multidões.” (LIMA, 2005, p. 5)



Figura 23 - O Homem II d’ Os Sertões (a vedete e as crianças do Bixigão) – fonte: prints do DVD



Figura 24 – O Homem II d’ Os Sertões (números de circo) – fonte: prints do DVD



Figura 25 – O Homem II d' Os Sertões (números de circo) – fonte: prints do DVD

O detalhe que vale ressaltar no *Homem II,* são as crianças do projeto *Bixigão*. A sua inclusão na cena, tanto foi primorosa, quanto estratégica, pois a encenação de Zé Celso, explorou a constante curiosidade das crianças, como também a preparação física e as coreografias harmônicas, pensadas para o espaço.

Veredas – HÍBRIDAS

As inter-relações do Teatro Oficina com o Cinema

A construção do roteiro d'*Os Sertões* têm muito da composição do gênero cinematográfico, como, por exemplo, para se contar a história de Canudos e de Antônio Maciel (O Conselheiro), Zé Celso e seus colaboradores escreveram um *drama histórico,* que por sua vez, partiu de uma fonte inesgotável de materiais, que abarcou várias categorias de *estórias*[37] imagináveis.

O drama histórico para que de fato apareça numa trama, tem de fazer surgir uma conexão com o presente, segundo o professor norte-americano de escrita criativa, Robert Mckee (2006), "o drama histórico faz do passado um espelho do presente, deixando claros e suportáveis os problemas, como o racismo". Há também n'*Os Sertões* o uso da *biografia*, tanto para contar os fatos

[37] *Estória* é uma palavra classificada como brasileirismo, que significa um gênero narrativo de ficção, onde a ação não é baseada em fatos verídicos. Muitas vezes é usada como sinônimo de história. No entanto, algumas pessoas estabelecem diferenças entre as duas, indicando que a palavra história remete para a área que se ocupa do estudo e registro dos acontecimentos importantes para o ser humano, enquanto uma estória relata acontecimentos que são fictícios. Muitos especialistas do ramo da etimologia indicam que a existência destes dois vocábulos é um verdadeiro devaneio estilístico, sendo que a palavra "história" deveria bastar. Assim, a distinção entre os dois termos é feita através do contexto. A palavra estória é pouco usada na atualidade, porque "história" pode servir para descrever narrativas reais e de ficção. Disponível: https://www.significados.com.br/estoria/. Acesso em 04/03/2016.

ocorridos na vida de Conselheiro, como de Euclides, como também a autobiografia do encenador e seu grupo teatral.

A biografia tem suas ligações com o drama histórico, mas se fixa em uma pessoa e não em sua era. N'*Os Sertões* o ator, encenador e dramaturgo Zé Celso, não usou a biografia como uma mera crônica, pois os fatos ocorridos na vida e morte de Conselheiro e Euclides da Cunha, se não fossem bem utilizados em cena – entende-se aqui, tanto cena teatral, quanto cena cinematográfica – só teria importância para fins acadêmicos.

N'*Os Sertões,* o encenador fez o público prestar a atenção no enredo, porque interpretou os fatos ocorridos nas biografias como ficção. O encenador encontrou vários significados nas vidas exploradas em cena e as colocou como protagonistas em várias passagens do espetáculo, principalmente em: *Homem I* e *II* em diante. Foram utilizadas projeções que contavam histórias/estórias paralelas como um *docudrama.*[38]

- *Os Homens de Barro,* foi montada no ano de 1949. Em 1950, formou-se na Faculdade de Direito e recebeu o Prêmio Martins Pena, pelo *Auto de João da Cruz.*

- Ariano viu-se obrigado a mudar-se de novo para Taperoá, para curar-se de doença pulmonar. Lá escreve e monta a peça, *Torturas de um Coração* em 1951.

- "Em 1952, volta a residir em Recife; deste ano a 1956, dedicou-se à advocacia, sem abandonar, porém, a atividade teatral. São desta época: *O Castigo da Soberba* (1953), *O Rico Avarento* (1954) e o *Auto da Compadecida* (1955), peça que o projetou em todo o país e que seria considerada em 1962, por Sábato Magaldi, [o texto mais popular do moderno teatro brasileiro]."[2]

[2] Ibidem

[38] O docudrama é um híbrido resultante da fusão entre documentário e drama, que busca reconstruir ou retratar fatos históricos. (ROSEMTHAL, apud. RICKLI, 2011, p. 2)

Eventos recentes ocorridos no Teatro Oficina como, a visita de Sílvio Santos ao Teatro, foram expostos, contextualizados e consequentemente, realizaram analogias com a história de Canudos.

E, não podemos esquecer do Musical, gênero derivado das grandes Óperas e que foi e é muito usado no cinema. No Teatro Oficina, este gênero foi muito bem empreendido na função de contar a realidade, por meio da palavra-falada-cantada-dançada. – O tempo e o espaço viraram brinquedos nas mãos do encenador.

Todos no Oficina mergulharam numa fantasia física e transformadora, misturando todos os elementos, por exemplo, Zé Celso pode tirar do texto de Euclides, toda a fantasia e poesia transformadora da natureza e do sobrenatural, explorando suas realidades distintas e assim contar várias ações dos sertanejos, gaúchos, jagunços, entre outros personagens que apareceram n'*Os Sertões.*

Essas inter-relações do teatro com o cinema nos permitem observar um objetivo equivalente, ou seja, a busca de uma emoção estética. O filósofo Aristóteles, levantou essa questão que envolvia a história e seus significados: "Porque quando vimos um corpo morto na rua nós reagimos de uma forma e quando lemos sobre a morte em Homero ou a vemos no teatro, reagimos de outra? Porque na vida a ideia e a emoção vêm separadamente. A mente e as paixões giram em esferas diferentes de nossa humanidade, raramente coordenadas, geralmente se opondo." (MCKEE, 2006, p. 114)

Geralmente quando nos deparamos com uma situação dessas pela primeira vez, a reação é de susto, vontade de sair de perto e fugir imediatamente. As emoções e a razão são confrontadas, a tal ponto, que neste primeiro instante,

a emoção se sobressai, mas numa segunda ocorrência de um novo encontro, a reação será mais racional e menos impactante. “Sua vida intelectual o prepara para novas experiências emocionais que, então lhe urgem em direção de novas percepções que, por sua vez, recriam a química dos novos encontros.” (MCKEE, 2006, p. 114)

A fusão de razão e emoção são eventos que ocorrem poucas vezes, sua emergência gera uma sensação de magia ou uma impressão de uma experiência religiosa. Esse fato é recorrente no grupo Oficina, seus espetáculos abrangem, tanto a ideia, o pensamento, o senso crítico, quanto às emoções geradas por dispositivos subsequentes, como a música, a palavra-falada-cantada-dançada presentificada n’*Os Sertões,* segundo Mckee:

> A fonte de toda arte é a psique humana primitiva, necessidade pré-linguística de resolução de todo cansaço e discordância através da beleza e da harmonia, pelo uso da criatividade para reviver uma vida assassinada pela ironia, por uma ligação com a realidade através de nosso senso instintivo pela verdade. Como música e dança, pintura e escultura, poesia e canção. A estória é primeira, ultima e eternamente a experiência da emoção estética – o encontro simultâneo do pensamento e sentimento. (MCKEE, 2006, p. 115)

N’*Os Sertões* a ideia/conceito se junta a uma carga emocional, tornando-se o que se tem de mais poderoso, mais profundo e memorável, por exemplo, a cena dos corpos dos soldados nus, degolados expostos na passarela do teatro Oficina (cena de *A Luta I* – terceira expedição); esta ficará para sempre no inconsciente de quem a assistiu, “a vida por si própria, sem a arte para moldá-la, deixa-o na confusão e no caos, mas a emoção estética harmoniza o que você

sabe, com o que você sente, para dar-lhe a consciência elevada e uma certeza de seu lugar na realidade.” (MCKEE, 2006,

O roteiro desenvolvido por Zé Celso e seus parceiros, não é fundamentalmente, uma estrutura intelectual, sua base não se fixa em argumentos secos e padronizados, pelo contrário, nos ensaios abertos ou não, percebemos que a criatividade argumentativa e dramatúrgica, afloraram por meio de sentimentos, emoções, improvisos, gestos e canções, mas este fato, também não anula sua parte intelectual p.115).



Figura 26 – O Homem II d’ Os Sertões (Antônio Conselheiro e o rebanho de fiéis) – fonte: prints do DVD



Figura 27 – O Homem II d' Os Sertões (Euclides da Cunha) – fonte: prints do DVD

As ideias criativas do encenador-dramaturgo e sua visão de mundo, como também, as trocas de experiências entre os atores e o público, foram de fundamental importância para expor às ideias, sentidos, percepções, intuições e emoções na pentalogia d'*Os Sertões*. Estes agentes não requerem mediadores para racionalizar a transação, não estabelecem explicações e abstrações.

> Uma estória bem contada não expressa os argumentos exatos de uma tese nem desabafa emoções raivosas e incompletas. Ela é o triunfo do casamento do racional com o irracional. Pois, um trabalho que é essencialmente emocional ou essencialmente racional não pode ter a validade de um que atiça nossas sutis faculdades da simpatia, empatia, premonição, discernimento... nossa sensibilidade inata à verdade. (MCKEE, 2006, p. 115)

Em 388, antes de Cristo em Atenas, Platão mandou que exilassem todos os poetas e contadores de histórias, com o argumento de que eles eram uma

ameaça para a sociedade. O intuito de Platão, era de provar que toda ideia afetiva tinha uma potência de interiorização, suas garras são profundas e nos fazem acreditar na verdade. O poder de persuasão de uma história é tão forte, que nos faz acreditar de fato, em algo significativo, mesmo que nos seja horrendo. Platão insistiu em dizer que os contadores de histórias eram pessoas ameaçadoras proporcionando perigo a todos.

Figura 28– Os Sertões – A Luta I -- flyer divulgação - Teatro Oficina Uzyna Uzona.



Os Sertões - A luta I

Sinopse[39]

> Dedicada ao "poeta Oswald Andrade e ao empresário, animador e ator Sílvio Santos", a terceira parte do livro conta o incidente provocador da guerra, ligado à vingança de um juiz de Juazeiro que proíbe a entrega de um lote de madeiras, já pagas, para construção da Igreja Nova de Canudos. Três expedições são enviadas pelo exército republicano e derrotadas, a última delas, de caráter nacional, comandada pelo célebre Coronel Moreira César. O Exército foi submetido à humilhação da deserção, fuga e ao empalamento do Coronel Tamarindo, personagem principal de uma instalação macabra na estrada de Canudos, feita pelos jagunços e pelas mandrágoras para intimidar novas expedições. O primeiro movimento de A Luta é escrito em versos de cordel. A Luta 1 também amplia o espaço cênico com casas trincheiras da invencível Canudos, uma verdadeira coluna vertebral no corredor da passarela e os espaços aéreos dos mutãs, esconderijos que os índios usavam nas copas das árvores para a caça do jaguar e que os conselheiristas reinventaram. Lirinha, da banda pernambucana Cordel do Fogo Encantado, trouxe sua paixão pela sonoplastia, gravando sons do próprio teatro, para transformar em tiros, artilharia, levantado com música a vanguarda da luta. O espaço físico de encenação é expandido para o mundo, como imagens gravadas, *sampleadas*, bordadas, nas ruas vizinhas do teatro, nos camarins, em lugares ocultos para a visão direta do público fazendo cinema ao vivo.

A Luta I, terceira parte do livro de Euclides da Cunha e a quarta parte da pentalogia do Teat(r)o Uzyna Uzona, foi exposta com a mais sensível descrição, podemos observar que o encenador nos proporcionou um mergulho profundo na narrativa do autor, porém, sem esquecer das constantes travessias do Dentro e Fora, que fez o público refletir sobre o contexto contemporâneo e as aproximações com a *Companhia de Canudos*.

---

[39] ASSOCIAÇÃO TEAT(R)O OFICINA UZYNA UZONA - RELEASE. Disponível em http://www.teatroficina.com.br/plays/8. Acesso em 20/01/2014.

O texto, ou melhor, o roteiro desenvolvido por Zé Celso se tornou fluido, não se fixou em padrões, pois sua formatação foi contínua.

A cada apresentação o roteiro se transfigurou e se refez, mantendo assim, a permanente experiência de se possuir um espetáculo novo a cada noite.



Figura 29 - A Luta I d'Os Sertões (exército de crianças) – fonte: prints do DVD.

A escrita poética e o ritmo se uniram mais uma vez em *A Luta I*. Esses dois dispositivos reunidos se transformaram em uma "arapuca" para o público, ou como Zé Celso, denominou *TRAP.* "O conceito *TRAP* (origem do inglês), significa "armadilha", ou seja, armadilha no sentido de se aproximar, chegar até o espectador, através dos elementos T - Tesão do teatro; R- Ritmo; A - Amor; P – Poesia". (DE JESUS, 2011, p. 25)

O hibridismo aflorou n'*A Luta I*, por exemplo, na apropriação do texto pelo encenador/dramaturgo/ator, com o uso da palavra-falada-cantada e também,

com a ação performática do corpo dos atores e da inserção do audiovisual (presentificado por projeções de vídeo em pontos estratégicos no teatro e transmissões ao vivo de fora para dentro do teatro, ou seja, cinema ao vivo).

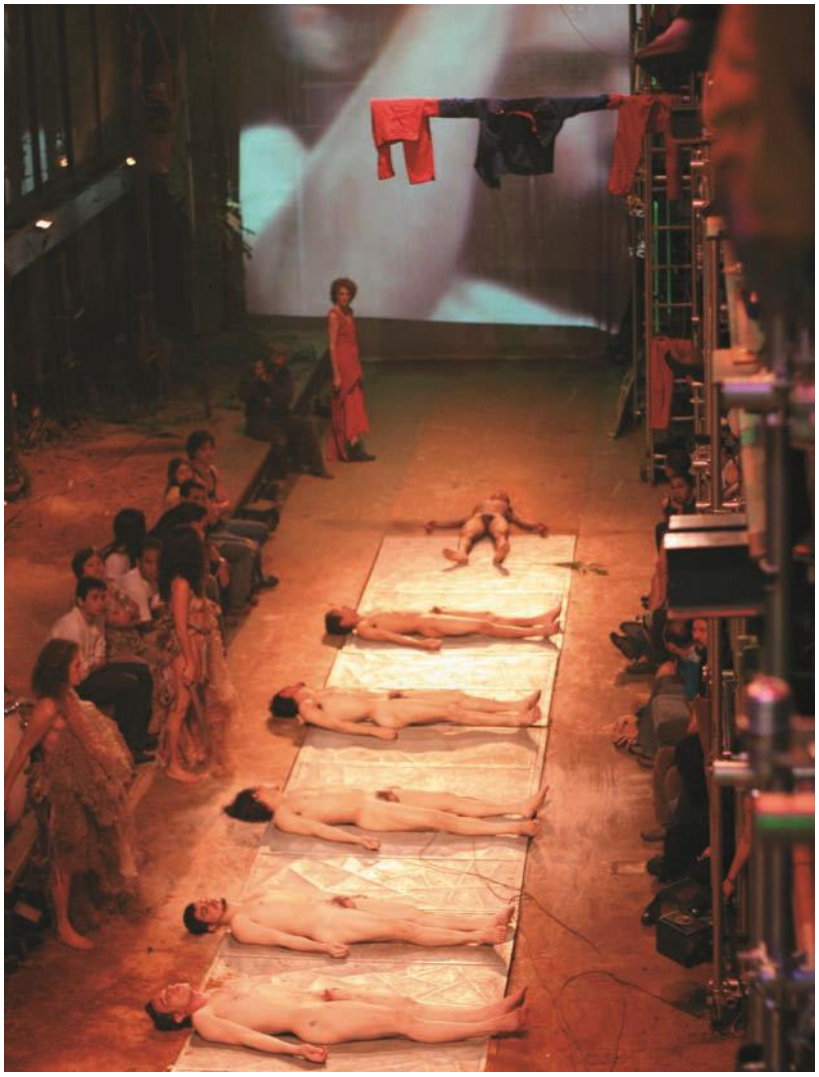


Figura 30 - A Luta I d'Os Sertões (corpos dos soldados nus, degolados) – fonte: prints do DVD

Os vídeos *presentados* na peça contavam outra história que, ao mesmo tempo, era complementar a história central, por exemplo, o vídeo se dispunha como agente da simultaneidade, como também, suporte de visualidade para os ensaios, onde a câmera guiava a apropriação do espaço e consequentemente,

a movimentação dos atores na sua concentração cênica. E o público? Como se dava a sua percepção cênica nesta situação?

O encenador com o uso do vídeo desenvolveu uma rede de imagens, onde a ação de ver e ser visto, era constante, independentemente de onde o público estivesse localizado no espaço do Teatro Oficina. Então a compreensão dos acontecimentos foi fragmentária, pois existiram cenas ocorrendo nas galerias, na passarela do teatro, nos andares superiores, como no camarim, nas coxias e nos alçapões. Tendo a consciência deste agenciamento cênico, o público buscou a sua interpretação, a partir de seu olhar e de suas experiências vividas.



Figura 31 - A Luta I d' Os Sertões (quepe-palco-italiano) – fonte: prints do DVD

Zé Celso fez a guerra surgir em cena, não apenas com a contenda do norte *versus* sul, o popular contra o erudito, mas com a "queda de braços" entre teatro italiano versus Te-ato. Para revelar essa rixa e ter correspondência com o texto euclidiano, o encenador trouxe elementos da atualidade para a cena, como a personagem da *Condolezza Rice,* que na versão do encenador, *presentava* a "líder" dos *Field Marechais,*[40]— na peça, a *Condolezza* teve a incumbência de treinar os soldados brasileiros.

Nesta cena, um objeto perturbador foi posto na cabeça dos soldados brasileiros, um "quepe-palco-italiano" e na sequência, como nos contos de cordel, uma linha foi traçada na passarela do teatro para demarcar território, ou melhor, como uma boa briga nordestina, foi feito um "risca-a-faca", expressão usada para demarcar uma pequena área no chão na hora da briga e afiar a faca/peixeira. Então o "cabra" provocador riscava a faca no chão e declamava, para os quatro ventos: quem for Macho que passe desse risco! Sempre sobrava para alguém, um valente, um coitado que era empurrado para o outro lado do risco, indo parar no outro lado da vida. Na cena foi feito uma linha com um lápis gigante que demarcou o chão e o dividiu ao meio, sertanejos de um lado e soldados do outro.

No roteiro d'*A Luta I,* temos a inserção do *Teatro do Absurdo*[41] na cena dos guias "cegos" (referência à peça *Esperando Godot* de 1952, de Samuel

[40] *Field Marechais* correspondem às mais altas patentes militares no Reino Unido, Áustria e Alemanha. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Marechal_de_campo, Acesso em 12/04/2016.

[41] Teatro do Absurdo é uma expressão cunhada pelo crítico inglês Martin Esslin (1918 - 2002) no fim da década de 1950 para abarcar peças que, surgidas no pós-Segunda Guerra Mundial, tratam da atmosfera de desolação, solidão e incomunicabilidade do homem moderno por meio de alguns traços estilísticos e temas que divergem radicalmente da dramaturgia tradicional realista. Trata-se, porém, não de um movimento teatral organizado tampouco de um gênero, mas de uma classificação que visa colocar em destaque uma das tendências teatrais mais importantes da segunda metade do século XX.

Beckett), essa dupla deu a direção para a tropa, que por um lapso de consciência percebeu o incongruente da situação, – em pleno sertão tórrido, não se tem mais o sentido de ir, por este motivo se paralisa a caminhada e neste instante TODOS pararam no teatro, sem exceção, para esperar, para reestabelecer e ter a consciência da situação do homem, que se paralisa para encontrar a realidade de sua condição e se libertar dos medos e ilusões.

CAMINHO DE UAUÁ

CORO DO PRELÚDIO SERTANEJO

Florestas Caminham

Umbus, Coqueiros,

Alecrins dos taboleiros

Canudos de Pito

Bromélias

Favelas

Palmeiras do Diabo

Joazeiros

Entre os principais dramaturgos "do Absurdo" estão o romeno radicado na França Eugène Ionesco (1909 - 1994), o irlandês Samuel Beckett (1906 - 1989), o russo Arthur Adamov (1908 - 1970), o inglês Harold Pinter (1930 - 2008) e o espanhol Fernando Arrabal (1932). Pode-se tomar como marcos do início do Teatro do Absurdo as peças *Esperando Godot* (1949), de Beckett; e A *Cantora Careca*, e *A Lição*, de Ionesco (ambas de 1950). Disponível em: TEATRO do Absurdo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Endereço eletrônico: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo13538/teatro-do-absurdo. Acesso em: 20/05/2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Matricula-se na Escola Politécnica, e por falta de recursos, transfere-se em janeiro de 1886, para a Escola Militar da Praia Vermelha, gratuita e centro principal da propaganda republicana na Corte capitaneada por Benjamin Constant;

Em 4 de novembro de 1888, Euclides da Cunha durante visita do Ministro da Guerra, o Conselheiro Tomás Coelho, sai de forma em protesto contra a Monarquia, tenta quebrar seu sabre baioneta, sem o conseguir, atira-o aos pés do Ministro. Foi Perdoado pelo Imperador, mas foi excluído do Exército em 14 de dezembro, seguindo para São Paulo, onde passa a colaborar no *A Província de São Paulo,* futuro O Estado de S. Paulo.

Com a proclamação da República é reconduzido ao Exército, promovido a alferes-estudante. Passa a colaborar na Gazeta de Notícias da Capital Federal. Em 8 de janeiro de 1890 matricula-se na Escola Superior de Guerra, é promovido a Segundo Tenente, em 10 de setembro, se casa com Ana Ribeiro, filha do General Solon Ribeiro.

Fonte: http://www.academia.org.br/academicos/euclides-da-cunha/biografia.

Cabeças de Frade

Facheiros

Quipás

Jurema, Juremá!!!

A reza, a peste, a força pode

Procissão na cadência do canto do bode

A reza, a peste, a força pode

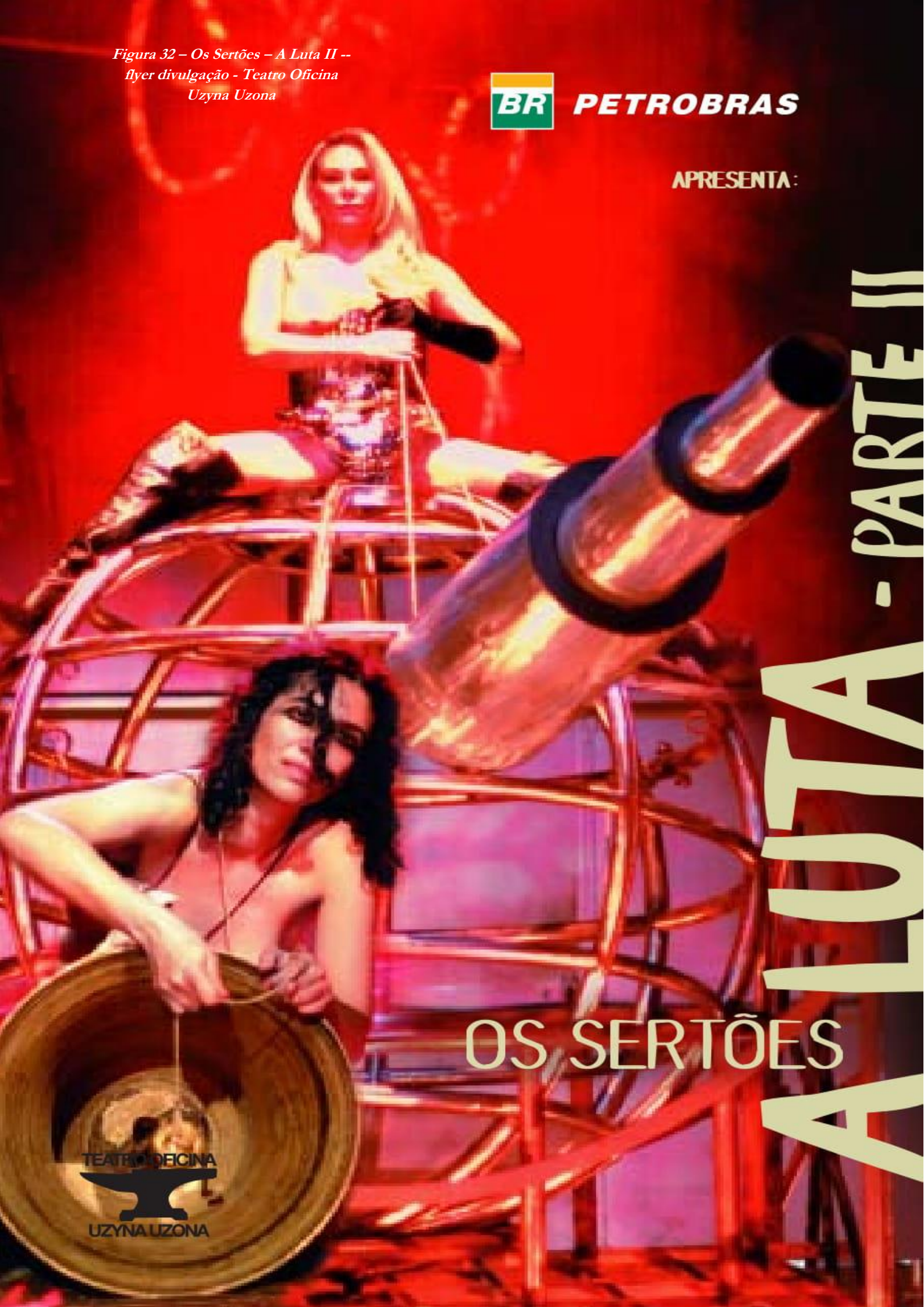
Procissão na cadência do canto do

Bode[42]

Nessa quarta parte foram *presentadas* as três expedições do Exército contra Canudos, como também, a incrível resistência sertaneja, que defendeu Canudos, – enfrentando o Exército usando apenas a coragem.

[42] Canção: *CAMINHO DE UAUÁ*. Disponível em: Programa/roteiro de *Os Sertões – A Luta I*.

Figura 32 – Os Sertões – A Luta II -- flyer divulgação - Teatro Oficina Uzyna Uzona



Os Sertões – A Luta II

Sinopse[43]

> Dedicada a "todo poder de Desmassacre da Arte e à atuação do Poder Trans-humano da Multidão", a teatralização da última parte do livro trata da quarta e derradeira expedição do exército brasileiro ao sertão nordestino, com envio de 12 mil soldados, canhões, armas modernas e estrategistas, como o marechal Bittencourt, que pela primeira vez na história do exército brasileiro criou uma base de operações distante do *front,* de onde comandou as manobras chefiadas pelo general Arthur Oscar e secundada pelo sanguinário general Barbosa. A peça mostra a finalização da Guerra de Canudos, que resultou no massacre dos sertanejos, na morte do próprio Antônio Conselheiro (que foi se encontrar com Deus) e na destruição da cidadela. No Teatro Oficina, o massacre é encenado não como uma missa de repetição do martírio, mas da perspectiva de um des-massacre. A exposição deste abscesso fechado da história brasileira na Praça Publica que é o Teatro, quer lancetá-lo de vez, expurgá-lo da prática corriqueira na vida brasileira. Canudos não se rendeu e Euclides da Cunha conclui, lembrando que seu livro não é de defesa, mas sim de ataque.

O declínio de Canudos, – neste quinto e último espetáculo d'*Os Sertões A Luta II*. Zé Celso o fez com a intenção de des-massacre, ou seja, nesta parte foi dado o destaque para a coragem, a relevância ideológica-política de Antônio Maciel (o Conselheiro) e sua multidão de seguidores.

A quarta expedição chega à Bahia, os esforços da terceira expedição foi reforçada com a chegada de maquinarias de guerra internacionais. Na peça vemos a chegada surpreendente do canhão cenográfico, *Whitworth* 32, chamado de "A Matadeira" pelos seguidores de Conselheiro. Sua composição remete ao material usado na arquitetura das galerias do Teatro Oficina, pois são

[43] ASSOCIAÇÃO TEAT(R)O OFICINA UZYNA UZONA - RELEASE. Disponível em http://www.teatroficina.com.br/plays/8. Acesso em 20/01/2014.

tubos metálicos moldados no formato de um enorme globo, com um canhão à frente; no seu interior vemos uma atriz, como personificação do canhão importado.

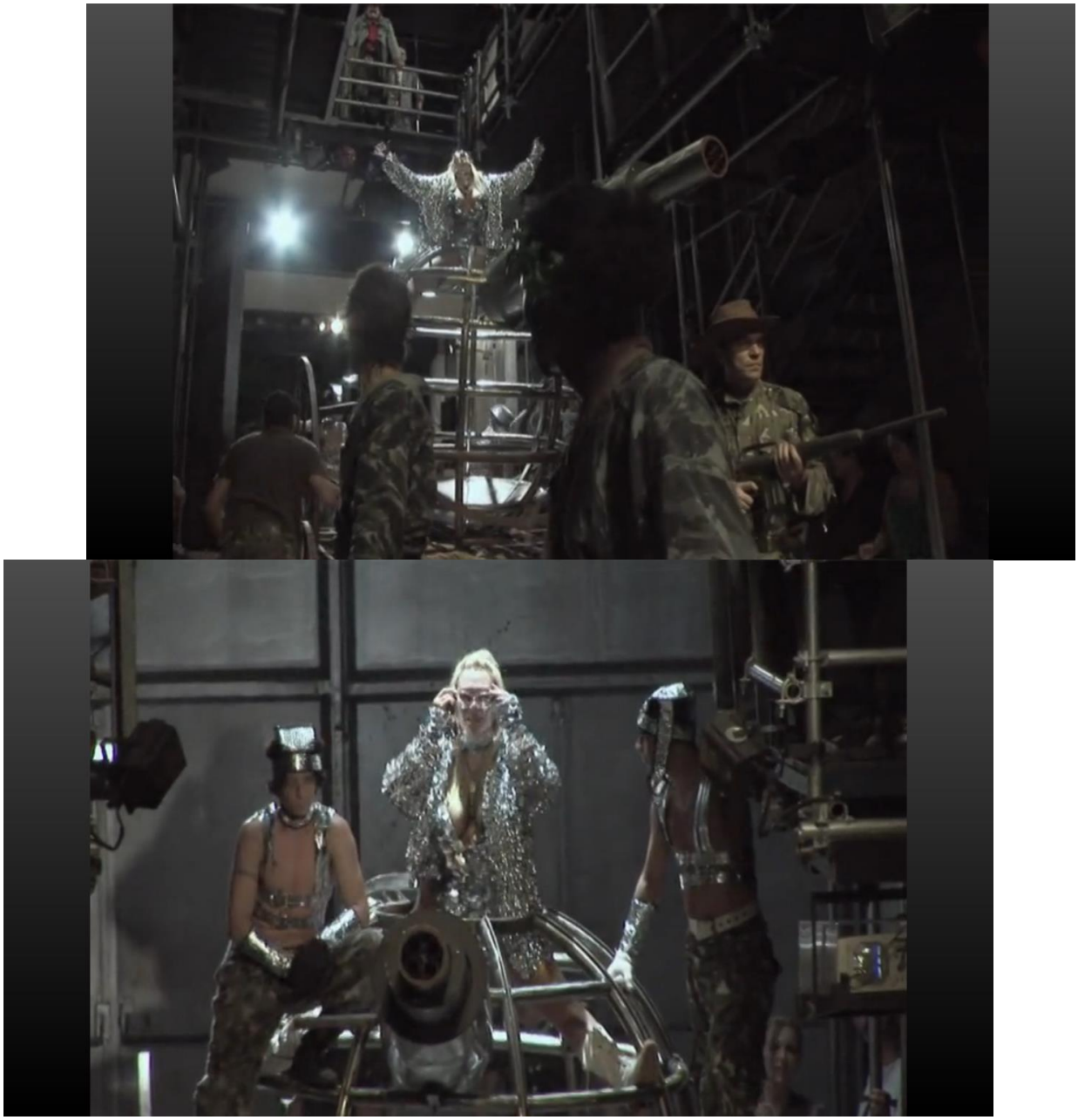


Figura 33 - A Luta II d'Os Sertões (canhão Whitworth 32) – fonte: prints do DVD

Euclides está em cena (Marcelo Drummond) e finalmente foi à Bahia, como correspondente do jornal O Estado de São Paulo, — mas nunca chegou

de fato à Canudos. Deste momento em diante, essa personagem sai de sua inércia, como simples *voyeur,*[44] para atuante e testemunha dos fatos. Para o pesquisador Patrick George Warburton Campbell, *Os Sertões* do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona é:

> A versão do romance de Cunha articulada pelo Teat(r)o Oficina é um verdadeiro des-massacre. 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 diferência 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. (CAMPBELL, 2011, p. 126)

A encenação do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, é um exemplar do teatro pós-dramático, ou melhor denominado por Josette Féral (2009), como teatro performativo, ou seja, um teatro que possui a característica de se liberar do caráter de ostentação das cerimônias, exatamente, o que se percebe no Oficina, como a potencialidade da diversidade dos dispositivos de *presentação* que não necessariamente precisem de um referencial, mas que são precisamente conduzidos, por exemplo: n'*A Luta II*, a maneira de se contar este episódio passa por uma diversidade de dispositivos narrativos com ou sem o uso de texto.

[44] No idioma francês, a palavra *voyeu*r significa "aquele que vê" e, por isso descreve uma pessoa que gosta de observar os outros sem participar. Disponível em: https://www.significados.com.br/voyeur/. Acesso em 12/03/2016.

EUCLIDES NA SUA BARRACA

PRÓXIMA ÀS CONVERSAS DE

ROTINA QUE ELE OUVIA ENQUANTO

FUMAVA E BEBIA

EUCLIDES DA CUNHA

A Batalha decisiva vai matar!

O vitorioso em meu eu Republicano, vai

chegar

meu bardo acobardado minha cabeça,

trança, febril, desenlança!

Édipo sabe, Euclides!

Olha!

Vê! Tira o lacre,

É o nosso próprio Massacre!

Ai de mim! Ai de mim! Édipo!

Tira as mãos dos olhos, vê anota

Escreve, diz: Não arrego

Deixa de ser cego

Ai de mim! Ai de mim! Édipo!

Trêmulo transtornado,

Pega já tua caderneta, nefando!

Vê tua amada amando Dilermando!

Vê a República a Terra massacrando[45]!

O teatro sempre esteve conectado à presentificação de “sentidos”, tanto por parte do uso da palavra, quanto ao uso da imagem, segundo Féral (2009) “O espetáculo segue uma narrativa [récit], uma ficção. Ele projeta ali um sentido, um significado”.

Na *Luta II,* há um destaque em primeiro plano, da execução das ações, por parte dos atores que cantam, dançam, contam a guerra. Em determinadas cenas, encarnam a personagem, mas que na sequência, saem dela completamente, ou seja, os atores aparecem nas cenas, antes de tudo, como *performers.*[46]

O corpo do ator, o seu jogo, as suas competências técnicas são postas à frente. O público entra e sai da narrativa, sendo atravessado pelas imagens

[45] Canção, EUCLIDES NA SUA BARRACA. Disponível em: Programa/roteiro de *Os Sertões – A Luta II.*

[46] *Performers.* 1.executante; intérprete - 2. artista cuja atuação combina várias artes, como o teatro, a música, a dança etc. Disponível em: https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/performer. Acesso em 04/03/2015.

proporcionadas, tanto por cena exposta na passarela do teatro, como por projeções dispostas pelo espaço cênico.



Figura 34 - A Luta II d'Os Sertões (sobreviventes da guerra de Canudos (Flávio de Barros), foto real projetada no teatro e na sequência cena realizada pelos atores do Oficina) – fonte: prints do DVD

As ações incitam uma viagem no imaginário do espectador, por meio da palavra-falada-cantada que, ao mesmo tempo, são amplificadas pelas elasticidades, sinuosidades das formas corporais dos atores, que solicitam o

olhar do espectador em primeiro plano. O espectador, longe de buscar um sentido para a imagem, deixa-se levar por esta performatividade em ação.

O processo rítmico-musical e vocal dos atores do Oficina, é uma fórmula conhecida e introjetada pelo público, — n'Os *Sertões,* esse processo fez uma curva cênica crescente, pulsante sem que se perdesse a formalidade da informação pré-existente.

Na *Luta II,* há uma forte busca expressiva vocal e corporal na presentificação das personagens que seguem o texto descrito por Euclides, — pode-se observar essa máxima em toda pentalogia *d'Os Sertões*, em consequência, também aconteceu o atravessamento do texto, por diversos agenciamentos e justaposições.

Há uma procura por uma personagem que siga seu caminho próprio dentro do enredo e, ao mesmo tempo, que trilhe uma direção e interpretação performativa. Desta maneira, cada palavra deste *performer/ator*, como também, cada inserção de elementos visuais, corporais e sonoros são imersos por uma singularidade que, ao mesmo tempo, compartilha e joga com os outros atores e com o público-participador-atuante.

- *Renascer* (1993), de Benedito Ruy Barbosa, quando assina a direção-geral, ao mesmo tempo em que divide a direção com Mauro Mendonça e Emílio di Biasi.

- Realizou direção-geral com a minissérie *Uma Mulher Vestida de Sol* (1994), adaptação da obra de Ariano Suassuna,

- A novela *Irmãos Coragem* (1995), de Janete Clair, na qual codirige com Carlos Araújo, Ary Coslov e Reynaldo Boury, este também diretor-geral.

Fonte: COLLAÇO. Fernando Martins, 2013.

O resultado deste processo se revela a cada espetáculo, pois o ator não está engessado por sua atuação, ao contrário, suas ações permitem que sua presença, seu corpo, sua voz, produzam uma harmonia com o TODO.

Segundo Lucia Helena Gayotto 1997, “a voz cênica é ativa”, ou seja, é uma ação que está ligada em um contexto cênico, uma voz que se forma por meio de atitudes que não são identificadas por visualizarem somente a personagem ou a sua história, mas são percebidas por acontecimentos que tomam vida e renascem a cada noite de espetáculo. Quando se interpreta, multiplicam-se as trajetórias dos atores e assim, proporcionando uma reflexão sobre si, ou seja, há uma visualização de seu eu, como sujeito, objeto, poeta, ator e espectador. Segundo Zé Celso:

> O desejo sai pelo sopro, o sopro passa pela corda e a corda toca a fala, "phala" inclusive com ph, a fala fálica. Stanislavski, também falava bonito isso, que era necessário você soprar no sopro a ação, para a ação acontecer na ação da fala, para a fala agir também, para fala caminhar, para fala interferir, para fala ter vida, ter tanta vida que ela vai vivendo ritmo, que ela vai virando música. (CORRÊA in GAYOTTO, 1997, p, 26)

A voz do ator possui uma força de ação ou pronúncia penetrante, na qual os recursos vocais são exercitados de modo que se expandam. A voz ou a fala, influência na criação ou transforma a realidade, como um dispositivo gerador de impactos que vão recair sobre uma pessoa ou um objeto. Esta voz/fala torna-se autossuficiente e faz acontecer à ação; “a ação vocal se dá também, num plano invisível, mobilizando sensações, impressões. Desloca-se não apenas fisicamente através de ondas sonoras, mas pelos sentidos e efeitos que provoca

no encontro entre as personagens e destas com o público". (GAYOTTO, 1997, p. 27)

A música é uma estrutura autônoma no teatro de Zé Celso. Na *Luta II,* como em toda a pentalogia *d'Os Sertões, a* percebemos, pois há na sua presença uma semiótica auditiva, pautada por *Funk, Rap, Hip Hop,* Samba, Bossa Nova, Valsa, Ópera entre outros ritmos, desse modo, a musicalidade-rítmica da peça produz uma paisagem sonora diversificada.

Zé Celso ao compor seu elenco d'*Os Sertões* fez um procedimento extremamente importante para a encenação. Em seu processo de seleção foram admitidos atores das mais variadas coletividades, que se diferenciavam por suas especificidades socioculturais, refletidas principalmente na língua, religião e maneiras de agir; como também, foram chamados os não-atores e crianças do projeto *Bixigão*, porque seu interesse se voltava para a diversidade de sotaques, gestos, melodias da fala, timbres e diversos hábitos culturais no ato da fala. O resultado desta diversidade foi a excelência, independentemente da interpretação dos textos, sua musicalidade se tornou potente e autoral.

Epílogo

SERESTANDO

CORO

Ah! Sertão

Tão sem ser

Sertão

Rocha Viva

Voando ando

Ser estando, ser estando…

Serestando…

Tão sem Ser…

EUCLIDES

O sertão pisei

e encontrei

fundamento sem fundamento

e escorreguei,

então valsei…

Rocha viva brazyleira

mestiçeira resistente

retornando sempre.

CORO

Muitas gentes,

ocidentes, orientes

sul e nortes,

devorando mortes,

desmassacrados,

tão amados,

caboclos persistentes

valseios permanentes.

EUCLIDES

Removendo

a nacionalidade,

a personalidade,

a superfície,

rocha surge nua

frágil pedra

onde a alma viva medra…

CORO

Material dos ventos ventre,

saudade do futuro-passado,

no presente

subsolo vazando o desejo

serestando sertanejo

despedaçando cada pedaço

juntando novo, no novo abraço.

Ah! Sertão

Tão sem ser

Sertão

Rocha Viva

Voando, ando

Ser estando, ser estando…

Serestando…Tão sem ser[47]…

Lacan[48] afirmou que a voz é um objeto fetichístico do desejo e assim denominado por ele como: "objeto para". O Teatro Oficina nos oferece a voz,

[47] Canção: Epílogo (valsa final) de *A Luta II*. Disponível em: Programa/roteiro de *A Luta II*.
[48] Jacques-Marie Émile Lacan (Paris, 13 de abril de 1901 — Paris, 9 de setembro de 1981) foi um psicanalista francês. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jacques_Lacan. Acesso em 05/10/2016.

como objeto de uma percepção erótica e que contrasta com a encenação da guerra em *A Luta I e II*. Segundo Hans-Thies Lehmann (2011): “Marllarmé queria fazer do texto um objeto que desdobrasse seu próprio espaçamento e com isso, uma corporeidade. Um lance de dados, as páginas como um palco das palavras”.

O que se percebe n’*Os Sertões* é a autonomia entre ator e texto, proporcionando uma experiência teatral única, pois o roteiro que se desenvolveu para a pentalogia foi muitas vezes coral e muito pouco teatralizado, sofrendo várias justaposições e intertextualidades, sendo, então apresentado em sua maioria como um texto linguístico, alheio a textos para interpretação. A dramaturgia d’*Os Sertões,* estabeleceu uma “paisagem textual.” (LEHMANN, 2011, p. 254-255). Ou seja, uma paisagem textual, que designou a ligação da linguagem teatral pós-dramática, com as novas dramaturgias do visual e, ao mesmo tempo, manteve o ponto de referência da peça.

A paisagem textual pós-dramática d’*Os Sertões,* produziu vários espaços para associações na consciência do seu público, ou seja, uma cena pautada na palavra-falada-cantada-dançada, em torno da imagem teatral que abriu referências intertextuais em todas as direções e expandiu a cena com musicais e associações com a linguagem cinematográfica, acendendo as expectativas da visualidade, com a quebra de fronteiras dos sentidos.

O espaço visual não tem limites, pois na encenação de Zé Celso o que se percebeu foi um espaço cênico unido com um espaço sonoro, dando origem a um terceiro, que incorporou toda a cena, ou seja, o lugar da imaginação que se apoderou do lugar da imagem. A encenação e a participação do público estavam a favor deste hibridismo de linguagens.

No teatro pós-dramático ou performativo, como muitos pesquisadores teatrais preferem atualmente conceituar, o dispositivo vocal é redescoberto e expandido, com o uso de elementos eletrônicos e corporais. A presença da voz com a base de uma semiótica sonora, permite uma maior elaboração de signos, um exemplo, dessa semiótica sonora, é a manipulação da voz, sua gesticulação, "por trás das palavras, o grito do corpo, por trás dos sujeitos, os significantes vocais em que eles se apoiam. A desumanização aí, implicada libara novas linhas de fuga e correntes de energia." (LEHMANN, 2011, p. 258)

Essa semiótica sonora faz um papel importantíssimo, como resgatar um conceito que Antonin Artaud[49] pretendia desenvolver em seu espetáculo *Para Acabar com o Julgamento de* Deus de 1947, ou seja, a diversificação das vozes corporais e suas individualidades somadas a outras vozes com a junção de ruídos e instrumentos musicais,

- Em 1956, se torna professor de Estética na Universidade Federal de Pernambuco e larga de vez a advocacia. No ano seguinte em São Paulo, a Cia. Sérgio Cardoso encenou as peças: *O Casamento Suspeitoso*, e *O Santo, e a Porca.*

- Casou-se em 19 de janeiro de 1957, com Zélia de Andrade Lima, nascendo da união seis filhos: Joaquim, Maria, Manuel, Isabel, Mariana e Ana.

- Em 1959, funda o Teatro Popular do Nordeste em companhia de Hermílio Borba Filho e lá montou as peças: *A Farsa da Boa Preguiça* (1960), *A Caseira e a Catarina* (1962).

- Interrompeu sua carreira de dramaturgo para dar lugar ao professor de Estética. Foi membro fundador do Conselho Federal de Cultura em 1967. Foi nomeado pelo Reitor Murilo Guimarães, diretor do Departamento de Extensão Cultural da UFPE em 1969.

[49] Antoine Marie Joseph Artaud, conhecido como Antonin Artaud foi um poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês de aspirações anarquistas. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Antonin_Artaud. Acesso em 05/10/2016.

proporcionando uma pluralidade que não precise de um foco central, gerando consequências, como o “destronamento do eu”. O Uzyna Uzona, e a encenação de Zé Celso proporcionaram ao público um teatro cinematográfico, pois ao observar a pentalogia *d’Os Sertões*, percebemos que o potencial da voz e da sonoplastia foram explorados, de modo que, provocassem uma imagem que potencializou linhas de forças no espaço cênico da visualidade.

Veredas – ORGÂNICAS

Ator e Público - Proximidade dos organismos vivos

A proximidade dos organismos vivos, conceito desenvolvido por Jerzy Grotowski,[50] foi muito bem agenciado pelo Uzyna Uzona, por meio da redução das distâncias entre ator e público, ao qual, o espaço arquitetônico do Teatro Oficina se adequa e consequentemente, harmoniza a proximidade física e fisiológica: respiração, suor, calor corporal, a movimentação. — “Vibrações” são as resultantes destas aproximações que, ao mesmo tempo, eram sobrepostas por uma significação mental.

Há uma energia circulante no espaço cênico do Oficina, que não estabelece a tradução de signos, pois estão sendo vividas em sua verdadeira manifestação do aqui e agora, conferindo à encenação de *Os Sertões,* a

[50] Jerzy Grotowski foi um diretor de teatro polaco e figura central no teatro do século XX, principalmente no teatro experimental ou de vanguarda. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jerzy_Grotowski. Acesso em 05/10/2016.

presença de um ritual, ou melhor, um teatro ritual, mediante a potente participação e atuação da plateia, que constitui a completude do espetáculo.

No caso da plateia-atuante do Oficina, a mera observação dá lugar a um sistema de trocas, ou seja, o público entra no círculo mágico da coexistência orgânica, como também, o espaço cênico se torna uma parte do mundo, que faz paralelo com a realidade, num recorte do tempo-espaço. O Dentro e o Fora foram simultâneos e o espaço *d'Os Sertões* foi redefinido, constituindo-se em multiplicidades cenográficas.



Figura 35 - A Luta II d'Os Sertões (atriz e público) – fonte: prints do DVD

O corpo do ator foi definido como um corpo de gestos, segundo Mallarmé "o gesto é aquilo que fica em suspenso em cada ação voltada para um objetivo: um excedente de potencialidades, a formalidade de uma visibilidade, como o que ofuscante que ultrapassa o olhar ordenador — o que se torna possível, porque

nenhuma finalidade e nenhuma reprodutibilidade enfraquecem o real do espaço, do tempo e do corpo.” (MALLARMÉ, apud LEHMANN, 2011, p. 342)

No Oficina, o corpo é tocado pelo próprio corpo, é um instrumento que passa por inúmeras manobras e articulações de movimento. Há uma estrutura que o compõem no espaço e que é reconhecido por sua individualidade e sua materialidade (a carne).

No Uzyna Uzona o corpo do ator em sua essência é visceral, compõem cores, temporalidades, volumes, calor, erotismo; um corpo que carrega as intempéries da vida, com suas recusas, erros e acertos. “Um corpo que é morada dos outros.” (AZEVEDO, 2009, p. 128). Um corpo que traz consigo histórias contáveis e as não declamadas nem ao extremo baixo. Corpo depositório de desejos, fantasias, medos, ambições. “Corpo que protege e abriga a morte.” (AZEVEDO, 2009, p. 129)

O público se refastelou com a presentificação da corporeidade dos atores do Uzyna Uzona, um corpo, fábrica, ou melhor, usina de suares, salivas, bocas, sons, canções, onde a proximidade e a distância foi conduzida em um jogo de sedução, atração e convergência de desenhos, gestos, numa constante trajetória de intertextualidades, de justaposições, com inúmeros assuntos, correspondências e analogias, num espaço único e, ao mesmo tempo, múltiplo.

> O teatro pós-dramático quer o corpo humano do ator que deseja revelar-se, mais que tudo, como realmente é. Mas que deseja também, graças a vários defeitos que a tecnologia produz ser múltiplas imagens projetadas nas telas dos computadores e em telas espalhadas pelo espaço, onde um só corpo humano jamais chegaria. Imagens que o transforma em um ser maior, mais forte, poderoso, multiplicado”. (AZEVEDO, 2009, p. 129)

No Uzyna Uzona há um desnudamento, onde não só o corpo do ator se prepara para a exposição máxima, como também seu interior, sua mente, sua essência. Para se despirem e se entregarem nesse ritual, os atores mesmo antes de se conectarem ao outro, fazem um mergulho interior, ou seja, vão se voltar para si e reconhecer seus próprios corpos, “o corpo daquele que atua nesse teatro é soma (corpo e mente) em movimento, integridade somática, abrangência e inteireza num si mesmo, que se delineia vagarosa ou abruptamente aos nossos sentidos, dos quais o olhar é apenas um deles.” (AZEVEDO, 2009, p. 130)

Suas palavras-faladas-cantadas e os corpos dos atores volveram presença e refletiram-se no corpo do público. O corpo do ator, ultrapassou os limites desafiando as regras e os padrões de um teatro dramático. Na pentalogia d’*Os Sertões* fomos envolvidos por um *corpo sem órgãos,* como diria Deleuze*;* todas as letras do mais profundo e íntimo inconsciente. — O corpo do Uzyna Uzona sussurrou segredos que antes não sairia da quarta parede, fomos cúmplices dessa liberdade sem vergonha, onde “segredos” foram compartilhados entre atores e plateia.



Capítulo II

Experimentar ou pensar. E, finalmente, porque é agradável falar, como todo mundo e dizer: O sol nasce, quando todo mundo sabe que, essa é apenas uma maneira de falar. Não chegar ao ponto, em que não se diz mais EU, mas ao ponto, em que já não tem qualquer importância, dizer ou não dizer EU. Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados. (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p. 17)

Suassunas e Euclides da Cunha

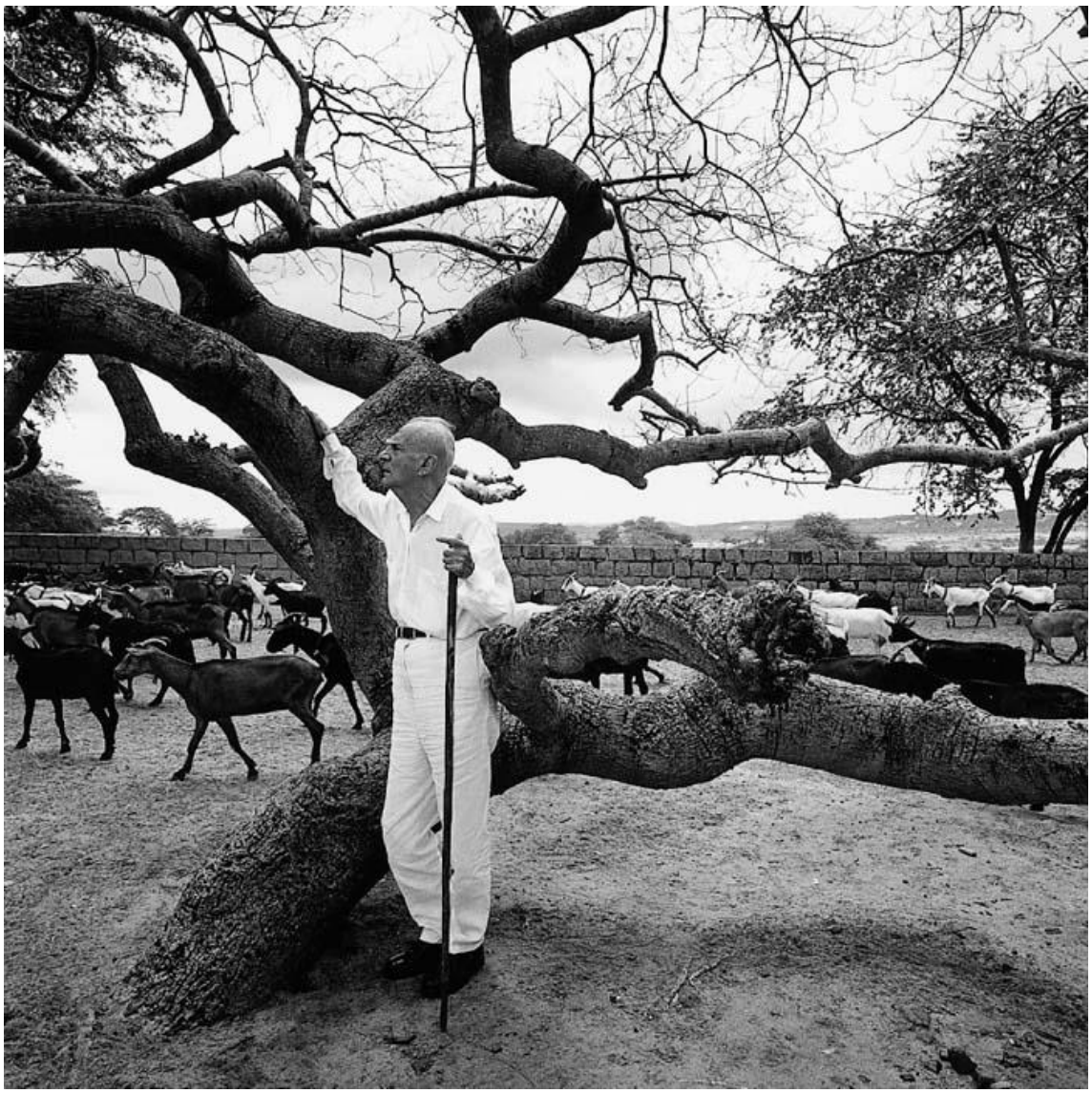


Figura 36 - Ariano Suassuna. Fotografia de Edu Simões.

Em seu discurso de posse, Ariano explicou o porquê de usar um fardão feito por artistas populares do Recife. Pois, tudo começou quando leu uma frase de Mahatma Gandhi,[51] — frase que ficou ecoando por muito tempo em sua mente; ela dizia o seguinte: “Um indiano verdadeiro e sincero, mas pertencente

[51]Mohandas Karamchand Gandhi, mais conhecido como: Mahatma Gandhi (1869-1948) foi advogado e político indiano, fundador da Índia independente. Gandhi recebeu o título de "Mahatma", palavra que vem do sânscrito e que significa "A Grande Alma". Difundiu o "Satyagraha", o princípio da não-agressão, como forma de fazer uma revolução sem armas. Disponível em: https://www.todamateria.com.br/gandhi/. Acesso em 09/10/2015.

a uma das classes mais poderosas de seu país, não deveria nunca vestir uma roupa feita pelos ingleses. Primeiro, porque estaria se acumpliciando com os invasores. Depois, porque tiraria das mulheres pobres da Índia um dos poucos mercados de trabalho, que ainda lhes restavam." Após ler esta frase, Ariano passou a usar somente roupas feitas por uma costureira popular, Edite Minervina e também, foi ela quem cortou e costurou seu uniforme acadêmico, bordado por Cicy Ferreira, Isaías Leal fez o colar e a espada.

> Para mim, a roupa cotidiana seria, então a farda comum de escritor brasileiro em missão, a serviço. O uniforme da Academia passava a ser a farda de gala deste escritor distinguido pela honraria, assim como acontece com um figurante de espetáculo popular, que usa calças e camisa nos dias comuns e se veste de rei quando toma parte num "Auto de Guerreiros". Isto é: eu sempre soube que, se entrasse para a Academia Brasileira, cumpriria os rituais. Mas queria que, no meu caso, a posse se identificasse o mais possível com os rituais do Brasil real.[52]

Naquele ano, Miguel Arraes era o governador do estado de Pernambuco e caberia a ele fazer as honrarias ao acadêmico nascido em seu estado, — Ariano era paraibano, mas foi adotado como filho por Pernambuco. Então o governador e Suassuna resolveram preparar uma prévia da cerimônia, que seria realizada no Rio de Janeiro pela Academia Brasileira de Letras.

A prévia aconteceu no palácio do Campo das Princesas, sede administrativa do poder executivo do estado de Pernambuco, localizada na cidade do Recife. Lá o governador fez o discurso de entrega das insígnias e como já dissemos, artistas populares lhe entregaram os adereços: A costureira Edite Minervina e a bordadeira Cicy Ferreira lhe entregaram o fardão, Isaías Leal,

[52] Discurso de posse de Ariano Suassuna na Academia Brasileira de Letras, 09/08/1990. Disponível em: http://www.academia.org.br/academicos/ariano-suassuna/discurso-de-posse. Acesso em 07/09/2016.

o colar e o mestre de espetáculos populares Manuel Salustiano, a espada, — a espada seria entregue por Barbosa Lima Sobrinho na cerimônia da Academia, assim, que a recebeu, Ariano observou que este objeto uniu “num só emblema, o Sertão e o Litoral.”

Continuando, o colar seria entregue por Raquel de Queiroz na Academia, mas no palácio do Campo das Princesas, foi a cantora Mocinha de Passira que o colocou em seu pescoço, como dizia Ariano: “à maior cantadora nordestina, — Mocinha de Passira significa para mim, para o Brasil e para o nosso povo, o mesmo que Pastora Pavón, representava para García Lorca, para a Espanha e para o povo espanhol. Por outro lado, lembro a cada instante que se o Brasil oficial é dos brancos, do presidente e de seus ministros, o Brasil real é o de Antônio Conselheiro e Mocinha de Passira.” (ARIANO, 1990)

Em 1891 matricula-se na Escola Superior de Guerra. No ano seguinte é promovido a Primeiro Tenente e recebe o título de Bacharel em Matemática, Ciências Físicas e Naturais. Volta a colaborar com O Estado de S. Paulo.

Em 1893, Euclides reivindica, como engenheiro recém-formado, um ano de prática na Estrada de Ferro Central do Brasil, para à qual é nomeado em 16 de agosto. Com a Revolta da Armada, trabalha na construção de fortificações legalistas no Morro da Conceição.

É transferido para a cidade mineira de Campanha, para a reforma de um quartel de 1895.

Em 13 de junho de 1896, deixa o Exército, reformado como Primeiro Tenente indo residir na cidade de São Paulo. A 18 de setembro é nomeado engenheiro-ajudante da Superintendência de Obras Públicas do Estado de São Paulo, viajando largamente pelo Estado.

Fonte: http://www.academia.org.br/academicos/euclides-da-cunha/biografia.

Ao revelar a sua postura diante do fato de ter de usar um uniforme cedido pela Academia Brasileira de Letras, Ariano se viu diante de um dilema pessoal, pois, tinha suas convicções e agiu de modo a

conectar a cerimônia, o uniforme, o colar e a espada aos “rituais de festa do nosso povo”. Como se vê, em tudo Ariano tentava mostrar de modo simbólico o Brasil “real” e o Brasil “oficial”, apesar de nascido e criado no Brasil oficial, procurava sempre não esquecer que existe o Brasil real e foi ao seu lado, que alinhava em todas as circunstâncias, a sua vida. Esse alinhamento se deu quando leu Alfredo Bosi e encontrou uma distinção feita por Machado de Assis: “que é indispensável para se entender o processo histórico brasileiro.”

Neste texto leu que Machado fazia críticas ao nosso mau Governo e a nossa má Política e que se mostrava ácido, amargo em relação a uns e outras e logo depois se explicava dizendo que: “não é desprezo pelo que é nosso, não é desdém pelo meu País. O ‘país real’, esse é bom, revela os melhores instintos. Mas, o ‘país oficial’, esse é caricato e burlesco”. A partir daí, Ariano sempre se valia desta distinção de Machado de Assis para conduzir sua vida.

Outro fato interessante e que ocorreu no mesmo ano de sua posse na Academia Brasileira de Letras, foi receber da escola Acadêmicos do Salgueiro, a homenagem de um samba-enredo. A escola elegeu o seu romance *A Pedra do Reino*, como tema. Segundo a autora do enredo e carnavalesca Rosa Magalhães:

> Carlos Magno, Rei da França, no início do período medieval, tornou-se uma lenda, sendo seus feitos de bravura, cantados em festas, que se tornaram muito famosas. O ideal medieval era a honra, a bravura, a justiça. Isto é, a admiração e dedicação a ideias de grande dignidade. A história de Carlos Magno e dos cavaleiros que o acompanhavam em suas aventuras, chamados de “pares,” os *Doze Pares de França*. Foi sendo desenvolvida, pela imaginação de seus autores e tornou-se tema de inúmeros versos, canções e livros. (...) A influência da história do Rei Carlos Magno não se

estendeu apenas as manifestações folclóricas, e a literatura de Cordel. Esta influência vai mais além. *A Pedra do Reino*, romance armorial-popular brasileiro, de Ariano Suassuna, trata de uma visão sertaneja do fenômeno medieval. Dom Pedro Dinis Quaderna (personagem da história), é o herdeiro da coroa real, a verdadeira, no sertão nordestino. Notamos uma grande mistura de símbolo no seu romance epopeico, em que ele mesmo diz, em certos trechos: "Meu sonho sempre foi o de ser um daqueles grandes senhores. Cangaceiros e Príncipes que apareciam nos folhetos. Destes folhetos havia dois que sempre me impressionaram muito, eram a *História de Carlos Magno e os Doze Pares de França* e *O Rei orgulhoso na hora da refeição*. Os vinte e quatro cavaleiros que iam tomar parte na cavalhada estavam lá. Entreguei a todos as roupas, os mantos, as selas, as lanças e demais apetrechos de boniteza. Os zodíacos, as cartas de baralho, bandeiras, brasões, santos com cruzes e crescentes eram insígnias de minha monarquia. A saga dos homens parecia-me agora, como uma cavalgada, bem organizada, realizada por Reis, Valetes, Rainhas, Peões e Bispos, montados a cavalos na cavalgada bela, e bandeiras. Essa cavalhada do mundo, do qual Deus era o chefe, rei e cruzado. Por isso, o mundo era como um sertão glorioso. Esse sertão não era somente o sertão que todo mundo via, mas o reino que eu sonhava, cheio de cavalos e cavaleiros, de frutas vermelhas de mandacarus, reluzentes como estrelas, estrelas de metal ostentadas nos estandartes das cavalhadas ou nos chapéus dos Vaqueiros e Cangaceiros, Fidalgos de minha casa real. O sertão selvagem, duro e pedregoso vira o *Reino da Pedra do Reino* e enche-se de Condes e Princesas encantadas. Eles vestidos como os *Pares de França da Cavalhada* e elas, *Rainha de Auto-Guerreiros*. O tabuleiro sertanejo vira um enorme Tabuleiro de Xadrez ou Mesa de Baralho, dourado pelo Sol. Havia cavalhada exatamente aqui, no Reino do Sertão e no Reino da Normandia. Os heróis, *Carlos Magno* e os *Doze Pares de França*, vivem, amam e combatem no Brasil[53]."

[53] Rosa Magalhães – sinopse do enredo. Disponível em: http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/academicos-do-salgueiro/1990/. Acesso em: 23/02/2016.

Acadêmicos do Salgueiro

CARNAVAL de 1990

Enredo

Sou amigo do rei

Vim ... (Meu amor)

De uma era medieval

Para brincar o carnaval

A folia tomou conta da cidade

A ordem do rei é cantar

Sou menestrel do divino

A poesia já vem me contagiar

Os doze pares de França

Se trançam em busca do mesmo ideal

Cristãos e mouros se lançam

Na luta de bem e o mal

Lagedo sagrado

O rei congo aqui chegou

Pra ser coroado

Neste reino de Xangô

Tumba lá e cá, é Moçambique

Tumba lá e cá, rainha Ginga

Hoje os sertões

Se manifestam

Cariri, pageu, siridó

É de ouro e prata a coroa

Fidalgos de minha casa real

(O luar é divinal)

Tabuleiro de xadrez

Mesa de baralho

Zumbi, louvado seja o ritual

Pastorinhas brilham neste festival

E as bandeiras colorindo o visual

O Salgueiro é pra quem tem fé

No gingado das baianas

Vem meu povo diz no pé[54]

[54] Acadêmicos do Salgueiro. CARNAVAL DE 1990 – Enredo: Sou amigo do rei; Autora do enredo: Rosa Magalhães. SAMBA-ENREDO – Compositores: Alaor Macedo, Arizão, Demá Chagas, Pedrinho da Flor e Fernando Baster; Intérprete Nilzo (Rico) Medeiros. Carnavalesca: Rosa Magalhães; Desfile: 7ª escola a desfilar | 25/02/90 | Passarela do Samba; Resultado: 3ª colocada no Grupo Especial (LIESA) com 564 pontos. Disponível em: http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/academicos-do-salgueiro/1990/. Acesso em: 23/02/2016.



Figura 37 - Desfile Acadêmicos do Salgueiro, 1990 - Enredo: Sou amigo do rei. Fonte *print* do desfile.



Figura 38 - Desfile Acadêmicos do Salgueiro, 1990 - Enredo: Sou amigo do rei - Homenagem a *Pedra do Reino.* Fonte *print* do desfile.



Figura 39 - Desfile Acadêmicos do Salgueiro, 1990 - Enredo: Sou amigo do rei. Ala das Baianas. Fonte *print* do desfile.



Figura 40 - Desfile Acadêmicos do Salgueiro, 1990 - Enredo: Sou amigo do rei. Ala das Baianas, detalhes inspirados em *A Pedra do Reino.* Fonte *print* do desfile.

O fato de ser homenageado em um samba-enredo, nos lembrou de Quaderna, que também sonhava em entrar para a Academia. Então fazendo um paralelo entre a nomeação para Academia e a escolha do samba-enredo, fundamentado no romance, percebemos o movimento de fusão da cultura popular, com a erudita. Segundo Ariano, 1990:

> (...) este romance acaba num sonho no qual o personagem, Quaderna, o Decifrador, ao entrar para a Academia, é coroado rei por José de Alencar e Euclides da Cunha, que, no sonho, aparecem vestidos de cavaleiros do cordão-azul e do cordão-encarnado das cavalhadas. O sonho é comum ao autor e ao personagem. Ainda menino, cheguei à arbitrária convicção de que, a 9 de outubro de 1930, eu fora escolhido para ocupar, na vida, uma Cadeira ideal, cujo fundador, meu pai, João Suassuna, escolhera Euclides da Cunha como seu patrono – e este foi um dos motivos mais poderosos entre os que me fizeram aspirar à honra de sentar-me aqui, ao lado de todos.

Ariano dizia que suas dimensões não eram as de Euclides da Cunha, mas era à linguagem dele que sempre procurou se filiar: “acho que todo escritor, quando menino, lendo outro que tenha afinidade com ele, detém-se, assim, diante de certas imagens e palavras, apossa-se delas e as incorpora para sempre a seu universo interior.” Suassuna contava que Euclides da Cunha, quando pretendia escrever *Os Sertões* não se considerava um escritor verdadeiramente literário, então resolveu modestamente aprender o ofício, lendo entre outros, Antônio Vieira e José de Alencar: “assim, acredito, até que, ele tenha querido imitar o mestre cearense. Mas, na linha da tradição verdadeira, o que fez foi levar adiante a chama dos seus antecessores.”

A chama de seus antecessores, também estava em Ariano, a começar por seu pai João Suassuna, pois foi com o pai que Ariano herdou, entre outras

- **1960** - *FOGO FRIO* de Benedito Ruy Barbosa - direção: Augusto Boal.

  A ENGRENAGEM de Jean Paul Sartre - direção: Augusto Boal.

- **1961** - *A VIDA IMPRESSA EM DOLAR* de Clifford Odets - direção: José Celso M. Corrêa.

  JOSÉ, DO PARTO A SEPULTURA de Augusto Boal - direção: Antônio Abujamra.

- **1962** - *UM BONDE CHAMADO DESEJO* de Tennesse Williams - direção: Augusto Boal.

  TODO ANJO É TERRIVEL de Ketti Frings - direção: José Celso M. Corrêa;

  QUATRO NUM QUARTO, de Valentim Katáiev - direção: Maurice Vaneau.

Fonte: http://teatroficina.com.br/curriculum

coisas, o amor pelo sertão e muitas vezes, evidenciava seu amor maior pelo sertão da Paraíba, como também, sua admiração por Euclides da Cunha: "posso dizer que, como escritor, eu sou, de certa forma, aquele mesmo menino que, perdendo o pai assassinado no dia 9 de outubro de 1930, passou o resto da vida tentando protestar contra sua morte através do que faço e do que escrevo, oferecendo-lhe esta precária compensação e, ao mesmo tempo, buscando recuperar sua imagem, através da lembrança dos depoimentos dos outros, das palavras que o pai deixou. Talvez, por causa disso, não posso ler sem emoção o seguinte texto, escrito por João Suassuna sob a influência de Euclides da Cunha."

João Suassuna:

> O sertão, a terra luminosa do sol! O amor invencível a esta terra de dor, apego do líquen à rocha do sofrimento, é a fatalidade inelutável do destino de seus filhos. De mim,

> confesso a nostalgia inconsolável que me mata, quando longe desta incomparável gleba fascinante, extremamente boa e cruamente má.
>
> Nem posso sofrer que se maldiga do seu sol, desse sol que é a coroa radiante do nosso martírio, mas que também envolve, nas "bolandeiras" irisadas dos seus halos, as nossas horas de abastança e alegria.
>
> Às vezes, ao fim do dia, a sua corola inflamada de rubores de cobre só anuncia lágrimas a gemidos; é o sanguíneo reflexo da fogueira em que se retorce o sertão. Mas eis que renasce. [...] É que, a desoras, chegou chuva de Deus, "pé d'água" fragoroso, despejado por descargas do abismo imenso dos céus. No entanto, pelo nascente, ninguém "bispara", ao deitar-se, uma "cabeça de torre". Zoava o vento leste, acendendo pelo céu sem um farrapo de nuvem o brasido das estrelas. Mas eis que troa e retumba no eco das serranias o ribombar dos trovões. Arfa a terra fumegante. Rabeiam estonteantes, coriscando em serpentinas, relâmpagos de caracol. "Abrem" ao longe. "Pestanejam", até que os toma o dia. Foi toda a noite de inverno. Eis a terra apocalíptica que eu amo doidamente, a terra do meu berço e do meu túmulo, onde se apura e fixa a Nação Brasileira, guardando com o filão de preciosas tradições a rígida moral dos costumes antigos[55].

O que importa assinalar aqui, é a evidente influência recebida de João Suassuna e Euclides da Cunha, por muito tempo, Ariano foi dominado por estas visões de mundo, mas depois de um duro e prolongado exame de consciência, descobriu que para ser fiel aos dois mestres, deveria capturar suas ideias e levá-las adiante, pois o Brasil real teria mais de uma representação, sendo que o arraial do sertão também está presente nas favelas das cidades e o mesmo vale para o Brasil oficial, porque seus emblemas também estão referenciados nas indústrias, nas fábricas, nos comércios, nos bancos, na presidência e nos ministérios.

---

[55] Texto de João Suassuna. Disponível em: http://www.academia.org.br/academicos/ariano-suassuna/discurso-de-posse. Acesso em 07/09/2016.

> Euclides da Cunha mesmo ofuscado, ao se ver diante do povo brasileiro real, pôde tomar seu lado – e o grande livro que é *Os Sertões* resultou do choque experimentado ante aquele Brasil brutal, mas verdadeiro, que ele via pela primeira vez em Canudos e que amou com seu sangue e com seu coração, se bem que nunca o tenha compreendido inteiramente com sua cabeça, meio deformada pela falsa Ciência europeia que o Brasil oficial venerava, e ainda venera, como dogma. Quando ele fala com base nesta falsa Ciência, erra. E acerta quando deixa falar sua genial intuição de poeta. A sorte é que aquela pseudociência, enfatuada, pretensiosa e equívoca perde-se no galope épico da ação, no cenário e nos personagens, erguidos e transfigurados pela extraordinária linguagem alegórica, áspera e profética que ele criou. Se queremos, mesmo, encontrar um caminho para nosso País, temos que segui-lo, levando adiante, na medida das forças de cada um, a chama iluminadora daquele que foi e continua a ser a obra fundamental para o entendimento do Brasil. A pedra angular para a futura edificação de nossa Pátria como Nação. Uma nação na qual a cisão atual seja substituída pela indispensável identificação e onde, pela primeira vez em nossa atormentada História, o Brasil oficial se torne expressão do Brasil real. (ARIANO, 1990)

Ariano Suassuna aposenta-se como professor em 1994. Entre os anos de 1994 a 1998, foi Secretário de Cultura do Estado de Pernambuco, no Governo Miguel Arraes. Assumiu a Cadeira n.º 35 na Academia Paraibana de Letras em nove de outubro de 2000, recepcionado pelo acadêmico Joacil de Brito Pereira e recebeu o Título de *Doutor Honoris Causa* da Universidade Federal do Rio Grande do Norte; no ano de 2002, Ariano também recebeu em 15 de maio o Título de *Doutor Honoris Causa* da Universidade Federal do Sergipe e também, em 29 de junho da Universidade Federal da Paraíba em solenidade realizada no Teatro Santa Roza, em João Pessoa.

No dia 25 de novembro de 2003, na sede da Academia Brasileira de Letras, no Rio de Janeiro, foi lançado o documentário em longa-metragem: *O Sertãomundo de Suassuna* do cineasta Douglas Machado. Em 2006, no dia 14

de março, ministrou aula-espetáculo de abertura do *Ano acadêmic*o na Academia Brasileira de Letras e participou no mesmo dia na galeria Manuel Bandeira da abertura da exposição *Do Reino Encantado: Iluminogravuras de Ariano Suassuna e Fotografias de Gustavo Moura,* sobre curadoria de Alexei Bueno; no dia 25 de maio, recebeu na Câmara Municipal de São Paulo, o Título de *Cidadão Paulistano*. Em São Paulo no dia 20 de julho, no teatro Anchieta do SESC, estreou o espetáculo *A Pedra do Reino*, adaptação para o teatro do *Romance d'A Pedra do Reino* e da *História do Rei Degolado*, realizada e dirigida por Antunes Filho.

Em 2007, por ocasião do seu octogenário aniversário recebeu uma série de homenagens. Nos dias 12 a 16 de junho, foi exibida na Rede Globo a minissérie *A Pedra do Reino*, apresentada em cinco capítulos, uma tradução intersemótica do seu romance realizado por Luiz Fernando Carvalho, Luiz Alberto de Abreu e Bráulio Tavares, com direção de Luiz Fernando Carvalho. No dia 14 de junho, foi lançado no município de Floriano, durante uma "Semana de Arte Armorial," promovida pelo Centro Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí o documentário em média-metragem *Ariano Suassuna: Cabra de Coração e Arte ou o Cavaleiro da Alegre Figura,* do cineasta Cláudio Brito.

Foi homenageado no carnaval de 2008, em São Paulo pela escola de samba Mancha Verde. Em 21 de setembro de 2009, foi lançado em João Pessoa, o documentário em média-metragem *Ariano: Impressões,* do cineasta Cláudio Brito. Em 10 de junho de 2010, recebeu em Fortaleza, o título *de Doutor Honoris Causa,* concedido pela Universidade Federal do Ceará e também lhe foi concedido, no dia 24 de agosto em Maceió, pela Universidade Federal de

Alagoas. Em 6 de outubro no Recife, morreu seu filho mais velho Joaquim aos 53 anos. Em 31 de dezembro se desligou da secretaria Especial de Cultura de Pernambuco. Em 13 de agosto de 2011, na fazenda Carnaúba, em Taperoá, com a coordenação artística de seu filho Manuel Dantas Suassuna, inicia à execução da "Ilumiara Jaúna", ou seja, é um conjunto escultórico em baixo-relevo que foi descrito no *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*.

Em 17 de abril de 2013, o cineasta Cláudio Brito lançou mais um documentário sobre a sua obra, o longa-metragem *Ariano: Suassunas*. Neste mesmo ano, começou a apresentar problemas de saúde. No dia 21 de agosto foi internado no Hospital Português no Recife, vítima de um infarto. Em 4 de setembro recebeu alta do hospital, para continuar tratamento de recuperação em casa.

Em 2014, foi homenageado no carnaval do Recife, pelo bloco o Galo da Madrugada, comparecendo ao desfile. No dia 18 de julho ministrou em

- **1963-***PEQUENOS BURGUESES* de Máximo Gorki - direção: José Celso M. Corrêa.
- **1964** - *ANDORRA* de Max Frisch - direção: José Celso M. Corrêa, Festival Internacional de Teatro de Atlântida, Uruguai, com *PEQUENOS BURGUESES e ANDORRA.*
- **1965** - *TODA DONZELA TEM UM PAI QUE É UMA FERA* de Gláucio Gil, adaptação para a televisão, Canal 9, São Paulo - direção: José Celso M. Corrêa.
- **1966** - *OS INIMIGOS,* de Máximo Gorki - direção: José Celso M. Corrêa.
- **1967** - *QUATRO NUM QUARTO* de Valentim Katáiev - direção: José Celso M. Corrêa.

Festival Retrospectivo do Teatro Oficina no Teatro Maison de France do Rio de Janeiro, com *PEQUENOS BURGUESES, ANDORRA e QUATRO NUM QUARTO.*

O REI DA VELA de Oswald de Andrade - direção: José Celso M. Corrêa.

Fonte: http://teatroficina.com.br/curriculum/

Garanhuns, Pernambuco no Festival de Inverno, aquela que seria a sua última aula-espetáculo. Em 21 de julho foi internado no Hospital Português no Recife, vítima de acidente vascular cerebral hemorrágico e veio a falecer no dia 23 de julho aos 87 anos, de parada cardíaca. No dia 24, foi sepultado no cemitério Morada da Paz em Paulista, município da região metropolitana do Recife. Deixou inédito entre outras obras, o *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*, concluído poucos dias antes de sua morte, — este livro foi lançado no ano de 2017, pela editora Nova Fronteira, sediada no Rio de Janeiro.

A Pedra do Reino



Figura 41 - Bastidores de A Pedra do Reino, 2007 - fonte prints do documentário.

Depoimento de Ariano Suassuna sobre o Romance *d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta:*

> O livro foi escrito no momento muito ruim politicamente, onde eu não estava de acordo com o pessoal da direita, que estava prendendo, matando, torturando, nem estava de acordo com os radicais de esquerda, os marxistas, que naquele tempo eram stalinistas, e não davam margem a uma aliança. É, por isso que aparece o stalinismo caricaturado em Clemente e a extrema-direita caricaturado em Samuel. Quaderna além de ter a influência dos dois, tem uma parte de Pedro Beato e uma parte minha. Ele é a soma de quatro tendências. Brinquei com as semelhanças entre essa parte dele e eu. Por exemplo, ele é de 16 de junho de 1897, eu sou de 16 de junho de 1927. Sou 30 anos mais moço do que ele[56]."

O romance de Ariano é estruturado de forma epopeica e simultaneamente, satírica e trágica, que relata uma batalha contra a morte e a vitória da criação sobre o crepúsculo. Segundo Luiz Fernando Carvalho: "seria a vitória da arte e da vida sobre a escuridão humana. Tanto Ariano, que lutava contra a morte do pai quando escreveu, quanto a de Quaderna, o protagonista do romance, que reclama por seu Mundo e seu Deus. Assim, juntos, criador e criatura constroem um mundo novo". Esse mundo foi lido e relido pelo diretor na companhia de Bráulio Tavares e Luís Alberto de Abreu e "recriado por eles", — como dizia Ariano.

[56] Depoimento de Ariano Suassuna. Texto extraído dos *Cadernos de Filmagem do Diretor*, (Diários). Diário de elenco e equipe. In: CARVALHO, Luiz Fernando (Org.). A Pedra do Reino/ da obra de Ariano Suassuna. São Paulo: Globo, 2007.

Sinopse do Livro

O *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971), corresponde a primeira parte de uma trilogia: *A Maravilhosa Desventura de Quaderna, o Decifrador e a Demanda Novelosa do Reino do Sertão,* essa trilogia foi idealizada em 1976, por Ariano Suassuna e não foi concluída. O *Romance d'A Pedra do Reino,* foi composto como parte dessa trilogia. É formado por cinco livros, constituídos por 85 folhetos que narram as aventuras de Pedro Diniz Ferreira-Quaderna e os acontecimentos que o levaram à prisão e à sua "demanda novelosa."

No Livro I, temos um resumo dos episódios e uma invocação a "Musa Sertaneja." Quaderna, o narrador-personagem, que se encontrava preso, descreve a chegada dos ciganos e do Rapaz do Cavalo Branco a Taperoá, acontecimento que desencadeará inúmeros fatores que o levará à prisão. Há nesse livro, relatos sobre o próprio protagonista e seus antepassados. O Folheto IV, que compõem esse primeiro livro nos apresenta: *O Caso do Fazendeiro Degolado*; a partir daí, os

Em 14 de março de 1897 publica no O Estado de S. Paulo, os artigos *A nossa Vendeia*, sobre a guerra que se desenrolava em Canudos, no interior da Bahia. A convite de Júlio de Mesquita, proprietário do jornal, segue como correspondente de guerra, em 4 de agosto, na comitiva do Ministro da Guerra, o Marechal Bittencourt. Depois de alguns dias em Salvador, chega a Queimadas em 4 de setembro e, três dias depois, a Monte Santo, quartel general das tropas legalistas.

Em 16 de setembro chega finalmente aos arredores de Canudos, testemunhando os últimos momentos do conflito, escrevendo artigos e recolhendo observações. De volta ao Rio de Janeiro em 17 de outubro, seguiu para a fazenda de seu pai, em Belém do Descalvaldo.

Fonte: http://www.academia.org.br/academicos/euclides-da-cunha/biografia.

leitores são apresentados/conduzidos aos mistérios que serão objetos do enredo e esclarecidos sobre a forma do “Estilo Régio” do narrador.

No Livro II, é apresentada a crônica das famílias envolvidas nos acontecimentos, há uma apresentação dos dois professores e amigos de Quaderna, Samuel e Clemente, que representam respectivamente duas correntes política-ideológicas, Direita e Esquerda.

No Livro III, os primeiros folhetos relatam sobre os acontecimentos que antecedem o interrogatório; o Folheto XLIX estabelece uma ligação entre o narrador e seus amigos com os acontecimentos políticos do período de 1930 e 1938, de maneira especial sobre a Guerra da Princesa de 1930 e a Revolução Comunista de 1935, e respectivamente, com o início do depoimento do protagonista.

A respeito dos dois últimos livros, IV e V que apresentam uma sequência do depoimento de Quaderna, — estes depoimentos estão sempre em conexão e entremeados por várias “histórias” que buscam distrair a atenção do Corregedor e, também acrescentar suspense a narrativa. No Último Folheto LXXXV, o protagonista relata um sonho que teve ao voltar para casa, depois do interrogatório e o *Romance d'A Pedra do Reino* é encerrado, adiando o entusiasmo e a imensa curiosidade do leitor.

Um olhar de dentro

Logo na primeira cena da minissérie somos recepcionados por um velho palhaço, que fincou seu circo-carroça no centro de Taperoá. Este palhaço é Quaderna-Velho que tem a honra de nos contar as suas desventuras pelo sertão.

Então Quaderna é um sertanejo, que cresceu ouvindo de sua família uma história e nessa história, ele possuía uma descendência direta de um rei e este rei estava também ligado a um movimento messiânico. Ainda criança, Quaderna teve sua educação regida por Tia Felipa, que num determinado dia, decide seu destino: “o menino entrará para o convento”. De fato, isso ocorreu, no entanto, não demorou muito tempo por lá; o rapaz foi expulso, porque possuía argumentos revolucionários demais para aquele ambiente.

Já adulto, assume uma postura contestadora e resolve reaver sua monarquia há tempos perdida. Quaderna tem uma ideia fantástica, desenvolver uma epopeia, uma saga literária, “por meio de seu estilo régio” e assim, retomar sua nobreza e poder monárquico.

De repente, quando ainda estamos no meio do caminho das desventuras, somos apresentados aos “causos” amorosos de Quaderna e sua amante, Maria Safira, como também, as atrapalhadas ocorridas com todos que conviviam com ele. Uma carta anônima chega as mãos do Juiz-Corregedor e Quaderna é intimado a dar esclarecimentos sobre a morte de seu padrinho e o desaparecimento de seu primo, filho de Dom Pedro Sebastião.

Já no tribunal Quaderna, possuidor de uma mente repleta de ideias borbulhantes, decide ter sua epopeia registrada por Dona Margarida, a datilógrafa do interrogatório, — um detalhe, o motivo pelo qual Quaderna não redige sua própria epopeia, está relacionado a um “probleminha” na coluna, que o impedia de ficar sentado por muito tempo.

O interrogatório começou e Quaderna diante de uma plateia sedenta de curiosidade, contou todas as desventuras de seus antepassados, como também,

“causos” e devaneios dos moradores da cidade de Taperoá e adjacentes imaginários.

O Juiz-Corregedor ao perceber que o interrogatório não estava elucidando os fatos, resolveu absorver Quaderna, decretando sua falta de lucidez, para com os acontecimentos, ou seja, declara que o interrogado é desprovido de sanidade mental e seu depoimento não tem valor legal. “Não foram poucos os comentadores do romance que compararam Quaderna ao Dom Quixote, afirmando que, a personagem de Suassuna era um homem dominado por quimeras e completamente destituído de razão. Ora, ao contrário de Dom Quixote, Quaderna encontra-se consciente de suas ações, ou seja, de que promove uma transfiguração do real para a construção de uma obra literária. Há sem dúvida, algo de quixotesco em seu projeto megalomaníaco de escrever a ‘Obra nacional da Raça Brasileira’, o que soa muito mais como uma sátira suassuniana à ambição, quase sempre velada de todo escritor, de escrever uma obra de gênio – engenhoso artifício que fez com que Suassuna risse, até de si próprio.” (JÚNIOR, 2016. p.143)

Mas, Quaderna contesta a decisão do Juiz-Corregedor e confessa ser o autor da carta anônima e pede para ser preso e que seu depoimento seja registrado, assim, sua obra epopeica ficaria para eternidade registrada nos autos do inquérito. O Juiz-Corregedor, diante de tal confissão, resolveu prender Quaderna. Já na prisão de Taperoá, conclui sua epopeia, colocando três pontos no final de sua escrita, seu corpo está todo esparramado no chão da cela.

Palco/Vilarejo (Atual/1970) Noite/Cidade Cheia[57]

Quaderna-Velho dirige-se ao público.

Quaderna-Velho

Eu terminara minha epopeia, minha obra de Pedra e Cal, edificando no centro do Reino, o castelo e Marco sertanejo que tinha sido o sonho de toda minha vida. O Reino do Sertão se estendia, agora, sob um sol acobreado de crepúsculo, esbraseado, cercado de nuvens cor de chumbo e orladas de fogo, um sol que dourava as pedras e muralhas do Chapadão pedregoso, áspero e solitário, formigante de peões, bispos, Rainhas, Reis, torres, cavalos e Cavaleiros...

Quaderna-Velho olha para a prisão onde Quaderna-prisioneiro escreve.

Cárcere de Taperoá (1938) Tarde[58]

Quaderna-Prisioneiro escreve, completando a fala de Quaderna-Velho

Quaderna

... rudes Cavaleiros vestidos com armaduras de couro medalhadas, gibões, guarda-peitos e chapéus-de-couro estrelados e acompanhados pelas belas Damas de copas espadas que os amavam. No meio do reino, fincada sobre uma serra pedregosa e situada entre os dois rochedos iguais que lhe serviam de torres, a Catedral e castelo de minha Raça, reluzia seus muros afortalezados, unidos com a argamassa do meu sangue.

Enquanto Quaderna-Prisioneiro fala, ganha vida na arena e no meio do público as personagens de sua saga: Sinésio, Arésio, Tia Felipa, Samuel, Clemente, Dom Pedro Sebastião, Maria Safira, Pedro Beato, Pedro Cego, Silvestre, a Moça Caetana, enfim, Todos.

Palco/Vilarejo (Atual 1970) Noite/Cidade Cheia[59]

Quaderna-Velho faz um sinal amplo para o público.

Quaderna-Velho

A obra está finda!

---

[57] Fragmento do roteiro, Vol.5, p.40, in Cadernos *de Filmagem do Diretor*, (Diários). Diário de elenco e equipe. In: CARVALHO, Luiz Fernando (Org.). A Pedra do Reino/ da obra de Ariano Suassuna. São Paulo: Globo, 2007.

[58] Ibidem – p.41.

[59] Ibidem

Cárcere de Taperoá (1938) Noite[60]

Quaderna-Prisioneiro escreve e põe o ponto final em sua escrita

Quaderna-Prisioneiro

A obra está finda?

Coloca três pontos ao final de sua escrita.

Numa noite, Quaderna tem um sonho que está sendo coroado por um Arcebispo da Paraíba, Rei da Távola Redonda da Literatura do Brasil. Ele está rodeado de pessoas importantíssimas da literatura universal, como Shakespeare, Cervantes, Camões e imortais da Academia Brasileira de Letras. De repente, Olavo Bilac grita interrompendo a cerimônia.

Olavo Bilac[61]

Um momento, eminência!

O Arcebispo para o movimento, Olavo Bilac se dirige ao público.

Olavo Bilac[62]

Eu, Olavo Bilac, reconhecido príncipe dos poetas, rogo a atenção de todo público brasileiro. Enquanto o Brasil agoniza e os ociosos cada um mais inteligente do que o outro, discutem problemas de conteúdo-participante e forma despojada, em Taperoá no escuro da casa-de-cadeia, há um homem...

Cárcere de Taperoá (1938) Noite[63]

Quaderna escreve de maneira febril a luz vacilante de um Lampião. Continua-se a ouvir a voz de Olavo Bilac.

1968 - *RODA VIVA* de Chico Buarque de Hollanda - direção: José Celso M. Corrêa.

IV Rassegna Internatzionale del Teatri Stabili, Florence et Festival International des Jeunes Compagnies, Nancy, com *O REI DA VELA*.

O REI DA VELA, Théâtre de la Commune dAubervilliers, Paris.

GALILEU GALILEI de Bertolt Brecht - direção: José Celso M. Corrêa.

1969 - *NA SELVA DAS CIDADES,* de Bertolt Brecht - direção: José Celso M. Corrêa.

Fonte: http://teatroficina.com.br/curriculum/

[60] Ibidem – p.42.
[61] Ibidem
[62] Ibidem – p.43.
[63] Ibidem

voz de Olavo Bilac

... um prisioneiro, que veio acabar na prisão, uma vida errante de aventuras, de perigos, de combates, de aflições. O encarcerado está fraco, prematuramente envelhecido aos 41 anos de idade. Apesar disso, escreve! Às vezes, seus olhos choram, mas sempre sua boca sorrir! /O Prisioneiro-escritor extrai da própria miséria a honra nacional, alegria da Pátria, a glória universal. Com sua obra realiza a façanha de salvar da morte e do esquecimento aquele que foi seu mundo: o Sertão! /O encarcerado escreve e tudo se ilumina em lágrimas, riso e sangue para criar a epopeia de nossa raça. O encarcerado escreve para que a alma de Dom Pedro Diniz Quaderna, o cavaleiro e rei de honra da raça brasileira, continue imortal!

Uma Ovação vinda do público e dos presentes saúda o discurso.

O Arcebispo continua a coroação de Quaderna-Velho.

Bispo[64]

Dom Pedro Diniz Quaderna, eu coroo com aprovação unânime desse povo, Rei da Távola Redonda da literatura do Brasil!

Sertão/Amanhecer/Exterior/Real[65]

Quaderna-Velho caminha e toca sua velha rabeca, estranhamente solitário no meio do Sertão. Ele próprio é a “trupe de um homem só” como se fosse o último remanescente do seu circo. Sem que perceba, seus pés desenterram três antigas moedas de ouro. Ele pega as moedas. Fecha as moedas na mão e apertando em direção ao sol, diz:

Quaderna-Velho

Aqui morava um Rei, quando eu menino:

Vestia ouro e Castanho no Gibão.

Pedra da sorte sobre o meu destino,

Pulsava, junto ao meu, seu coração.

Para mim, seu Cantar era divino,

Quando, ao som da Viola e do bordão

---

[64] Ibidem – p.44.
[65] Ibidem

Cantava com voz rouca o desatino,

O sangue, o riso e as mortes do

Sertão.

Mas mataram, meu Rei. Desde esse dia

Eu me vi, como um Cego, sem meu Guia,

Que se foi para o Sol, transfigurado.

Sua Efígie me queima. Eu sou a Presa,

Ele, a Brasa que impele ao Fogo,

acesa,

Espada de ouro em Pasto ensanguentado.

Este roteiro foi estruturado no romance e traz um ponto de vista político e revolucionário, com raízes profundas que se expandem por territórios difusos como as reflexões, as emoções e os risos. Segundo Luiz Fernando Carvalho;

> Este livro por muitas vezes se torna vigoroso para contar as fabulações alquímicas do Brasil e do homem: ora cômico, ora trágico – portanto, mais atual do que nunca.
>
> Recuso a ideia de adaptação. Ela me parece sempre redutora. Nos melhores momentos, seja trabalhando para a TV ou para o cinema, talvez tenha alcançado uma espécie de resposta aos textos, ou, no meu modo de sentir, um diálogo, uma reação criativa à literatura. Na transposição para as imagens, me agarrei às entrelinhas do próprio texto, onde há uma boa dose de alquimia urgindo aquilo tudo. Pedi ao Bráulio e ao Abreu para criar um diálogo com a circularidade do livro, que é todo dividido em folhetos que vão e voltam no tempo.[66]

[66] Depoimento de Luiz Fernando Carvalho. Disponível em: http://luizfernandocarvalho.com/projeto/a-pedra-do-reino/#visaododiretor . Acesso em 04/04/2016.

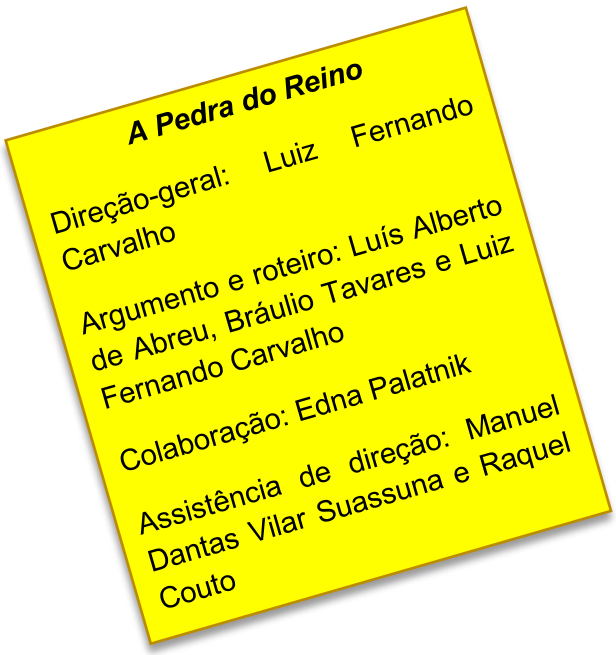
O caminhar de Luiz Fernando Carvalho sobre os passos de Ariano se deu, não por linhas retas, mas por linhas estruturadas em redes, trilhas, desvios, atalhos, travessias, encruzilhadas, retornos e bifurcações. O resultado deste percurso se efetivou nas sinuosidades de suas veredas. Segundo Tailze Melo Ferreira 2015, “tal percurso evidencia um modo de se deslocar, que pode remeter à figura do labirinto com suas múltiplas possibilidades de exploração”.



Figura 42 - Ilustração de Luiz Fernando Carvalho - Quaderna-Velho e o circo-carroça. In. **Cadernos de Filmagem do Diretor*, (Diários), 2007. Vol. 5. p. 46.***

Processos e procedimentos artísticos de Luiz Fernando Carvalho

O diretor Luiz Fernando Carvalho possui um processo de criação muito peculiar ao desenvolver seus trabalhos. Ao longo de sua carreira, o diretor veio conduzindo seus processos criativos em constante diálogo com diferentes linguagens artísticas, como, por exemplo, a performance, a dramaturgia, a cenografia e a sonoplastia. Seus trabalhos são compostos por elementos constituintes da encenação que se apresentam dentro de um esquema rizomático.



Luiz Fernando Carvalho de Almeida nasceu em 28 de julho de 1960, filho de pai brasileiro e mãe angolana. Sua mãe faleceu durante sua infância. Sua criação se deu no Rio de Janeiro, desde cedo apresentava dons artísticos para o desenho e ilustrações, contribuiu com o seu talento em jornais escolares, como no Instituto Metodista Bennett, onde também estudou.

Luiz Fernando Carvalho levou sua arte para revistas de psicologia e tantos outros meios de comunicação, em meados de 1970, ilustrou uma boa parte das edições de *O Pasquim*.

Entrou para a faculdade de arquitetura nos anos 80, onde a *Teoria da Arquitetura* e *História da Arte* foram as disciplinas mais empolgantes, mas o futuro diretor não completou o curso e se matriculou em letras na *PUC – Rio.* Nesse meio tempo, inicia inúmeros trabalhos cinematográficos em virtude de Roberto Farias, cineasta que possuía uma produtora. Roberto Farias foi o diretor do longa-metragem: *Assalto ao Trem Pagador* de 1962.

Luiz Fernando Carvalho em companhia de Roberto se torna assistente de som, de montagem e direção. Essa parceria deu frutos, a partir do momento que se torna assistente de direção de Roberto Farias, durante o projeto de teledramaturgia da Rede Globo (projeto Usina), Carvalho recebe vários pedidos para outras concepções.

No projeto Usina realizou assistência de direção nas minisséries*: O Tempo e o Vento* de 1985, adaptação literária homônima do escritor Érico Veríssimo, com direção de Paulo José e de *Grande Sertão: Veredas* de 1985, da obra homônima de João Guimarães Rosa, com direção de Walter Avancini. Segundo Luiz Fernando Carvalho:

> Minha motivação no cinema é a passagem de um estado a outro estado. A cada instante, preparar o espectador como um pintor escolhe e mistura suas cores, ou como o músico, ou como um pajé reúne suas folhas para depois extrair delas um conjunto de sensações. Só passamos de um estado a outro se este conjunto de sensações existir. Só ultrapassamos a mera construção técnica de um filme se formos capazes de gerar um sonho, com tamanha força de contaminar o escuro do cinema como uma peste. É

> necessário criar um estado de vidência, de transformação, de imaginação[67].

Em 1986, Luiz Fernando Carvalho conclui o roteiro de *A Espera, filme* inspirado em *Fragmentos do Discurso Amoroso* de 1977, de Roland Barthes, e esse foi o seu primeiro curta-metragem, que contou com o apoio financeiro da *Embrafilmes,* com codireção de Maurício Farias, filho de Roberto Farias e a parceria de Walter Carvalho, como diretor de fotografia. “O filme recebeu vários prêmios, entre eles, o de melhor filme no Festival de Gramado; o de melhor filme no Festival de San Sebastian na Espanha e o prêmio especial do júri do Festival de Ste Therèse no Canadá”. (OLIVEIRA, 2010, p.15)

Segundo Fernando Martins Collaço:

> Colocando em prática a resultante obtida do encontro entre sua experiência como assistente de direção, os conhecimentos obtidos por meio da cinéfila e sua sensibilidade artística; o diretor Luiz Fernando Carvalho, passa a ser responsável por um número crescente de cenas. Ao mesmo tempo, em que crescia na profissão, sua percepção das diferenças entre os dois campos de linguagens com os quais vinha trabalhando, o cinema e a televisão, torna-se cada vez mais clara e objeto de reflexão. (COLLAÇO, 2013, p.30)

Com o passar do tempo Luiz Fernando Carvalho foi se desenvolvendo como diretor e a sua maior característica profissional está na utilização de laboratórios de pesquisa e produção. Nesses laboratórios, os atores mergulham na personagem, ao mesmo tempo, que exploram a narrativa e assim,

---

[67] Depoimento de Luiz Fernando Carvalho 30, jun. – 2001, *in* - VISÃO DO DIRETOR. Disponível em: http://luizfernandocarvalho.com/projeto/lavoura-arcaica/. Acesso em 24/10/2017.

aprofundam os conhecimentos dos aspectos sociais, político-econômicos e culturais da trama.

Por meio dessa prática, os seus trabalhos são logo reconhecidos, pois exercem aprofundamentos nas relações entre TODOS e consequentemente, alicerceia seu conceito e sua estética. Para exemplificar essa prática laboratorial do diretor, temos o filme *Lavoura Arcaica* lançado em 2001; uma adaptação do livro homônimo, escrito em 1975, por Raduan Nassar, escritor brasileiro, filho de imigrantes libaneses. Neste filme o diretor "também realizou, pessoalmente, um intenso trabalho de preparação com os atores que conviveram por quatro meses em uma fazenda no interior de Minas Gerais, vivenciando intensamente a história proposta. Embora, o filme *Lavoura Arcaica* tenha sido lançado em 2001, a pesquisa e a pré-produção, começaram quatro anos antes. O filme se destacou pelo cuidadoso processo de construção das cenas, dos textos verbais e das gestualidades das personagens". (OLIVEIRA, 2010, p.15)

Acompanhando as afirmações de Fernando Martins Collaço:

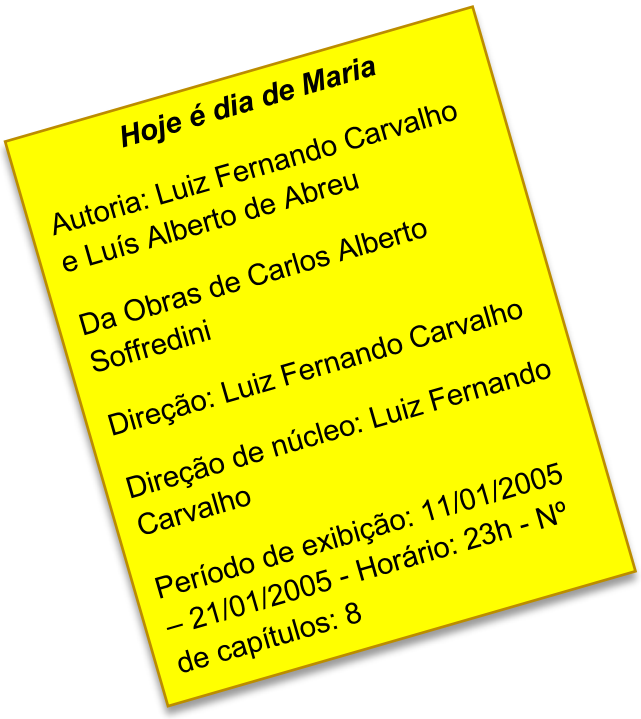
> O laboratório fornece inicialmente aos envolvidos um panorama amplo sobre o universo da narrativa, buscando abordar aspectos históricos, sociais e políticos que tocam a trama, além das múltiplas referências com as quais se pretende dialogar no decorrer do processo. A visão geral sobre a produção serve como um guia de criação para os diferentes núcleos da produção. Luiz Fernando Carvalho propõe uma intensificação dos períodos laboratoriais de suas produções com um aprofundamento na pesquisa de linguagens, visando criar uma atmosfera própria para a produção, de modo que cada imagem produzida, captada e pós produzida traduza essa busca e atue em consonância com o discurso pretendido. (COLLAÇO, 2013, p. 32)

Embora, o foco deste capítulo sejam os processos e os procedimentos artísticos, desenvolvidos na minissérie *A Pedra do Reino,* julgamos pertinente trazer para a reflexão a experiência do diretor Luiz Fernando Carvalho com a

adaptação da peça *A Madrasta* (1995), de Carlos Alberto Soffredini para a TV, resultando na minissérie *Hoje é dia de Maria (2005).* Também escolhemos analisar esta minissérie, para demonstrar a utilização de uma estética desenvolvida pelo diretor, nomeada de: *Artificialismo Explicito*, ou seja, "o termo remete à adoção de componentes da visualidade e sonoridade do discurso da obra, demonstrando de forma explícita sua condição, enquanto objetos artificiais, aproximando-se da representação cênica de cenários e objetos, num tom não-realista, para a composição dos elementos de encenação de um palco único." (COLLAÇO, 2013, p. 48)

Veredas – BRINCANTES

Hoje é Dia de Maria e o aprofundamento nas pesquisas de linguagens



Sinopse:

Na primeira jornada, composta por oito capítulos, Mariazinha, ainda menina, perde a mãe e vive entre as maldades da madrasta e as bebedeiras do pai. Protegida por Nossa Senhora, ela resolve fugir de casa e da perseguição e enfrenta as artimanhas do demônio, Asmodeu, o senhor dos descaminhos, em suas múltiplas facetas. Apesar da árdua travessia, Maria não desiste de buscar seu caminho em direção às franjas do mar, seu grande sonho.[68]

[68] Sinopse de *Hoje é dia de Maria* 1ª jornada, 2005. Disponível em: http://luizfernandocarvalho.com/projeto/hoje-e-dia-de-maria/ . Acesso em 13/04/2016

A cenografia é uma escritura no espaço tridimensional, como já dizia Patrice Pavis (2005), e para compreender essa escritura do espaço cênico vamos analisar a minissérie: *Hoje é dia de Maria,*[69] que foi dirigida por Luiz Fernando Carvalho, passada na Rede Globo em 2005, que apresentava uma cenografia inovadora.

A cenografia de *Hoje é dia de Maria* não se reduziu a um telão pintado, ou seja, não ficou à frente da cena ou atrás dela, apresentou-se na própria cena. Tudo começou quando a diretora de arte Lia Ranha, sugeriu a utilização, para o drama, de um espaço inusitado e diferenciado, um antigo palco do *Rock in Rio III* [70](o domo).

Já no domo, a montagem da primeira jornada[71] se deu por meio de uma estrutura de solo natural, onde se podia pisar na terra. No seu interior havia um ciclorama (fundo infinito), pintado à mão, que teve inspirações em pinturas de Candido Portinari. Sua cúpula tinha 170 metros de comprimento por 10 metros de altura. Assim, vários elementos, tanto cenográficos, como de efeitos especiais foram acentuados e destacados, — o espaço mais parecia um grande circo.

---

[69] Da obra de Carlos Alberto Soffredini; adaptação e roteiro escrito por Luís Alberto de Abreu e Luiz Fernando de Carvalho, com direção de Luiz Fernando de Carvalho. Minissérie composta por duas jornadas: a primeira jornada com oito capítulos estreou na Rede Globo de Televisão em 11/01/2005 e a segunda jornada com cinco capítulos estreou em 11/10/2005.

[70] O *Rock in Rio* é um festival de música idealizado pelo empresário brasileiro Roberto Medina em 1985, sendo, desde sua criação, reconhecidamente, o maior festival musical do planeta. Foi originalmente organizado no Rio de Janeiro, de onde vem o nome. Tornou-se um evento de repercussão a nível mundial e, em 2004, teve a sua primeira edição fora do Brasil em Lisboa, Portugal. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Rock_in_Rio. Acesso em 12/10/2018.

[71] Viagem, caminhada. Disponível em: http://michaelis.uol.com.br/busca?id=YkRz7. Acesso em 12/10/2018.



Figura 43 - Domo do Rock in Rio III, 2001.

A cenografia traduziu de tal maneira a cena, que o espectador teve a sensação de ser abraçado pela ambientação. Em alguns episódios foram usados elementos reais, como o fogo utilizado nas cenas onde Asmodeu (o antagonista principal), aparecia, como no episódio: *NO País do Sol a Pino*. Outro elemento muito utilizado foi a chuva desenvolvida para o episódio: *Onde o Fim Nunca Termina*. A chuva caía apenas nos Retirantes com a finalidade de representar a esperança de dias melhores. O espectador foi enlaçado pela atmosfera da proposta cênica, por meio do processo comunicacional fornecido primeiramente pela cenografia. Segundo Fausto Viana.

> A cenografia é muito anterior ao espaço grego e até mesmo ao egípcio (...), acredito que o espaço ritual – que viria a ser o cênico – nasce no momento em que o elemento humano terrestre (o pajé, o xamã, o sacerdote) intermedia a relação do homem com o divino. Esta relação poderia ser a cura de uma doença através da magia da aplicação/manipulação de elementos da natureza, ou ainda a marcação de um rito de passagem, tão comum a todas as sociedades. Todos os elementos comuns ao que hoje denominamos espetáculo estão ali: a iluminação (as velas dentro de uma cabana ou a presença da luz do sol), os trajes (paramentos especiais para cada rito), a música (cantada ou tocada, dependendo de cada cultura e, finalmente, o espaço cênico, que disputaria com os outros elementos a posição de quem nasceu primeiro: se o

> espaço, que já estava lá ou se os outros elementos do ritual que pediam determinado espaço. (VIANA, 2006, p. 7)

Estes rituais explicitam o "poder" de sugestão do espaço cênico sobre a imaginação humana. No teatro a cenografia se encontrou com a dramaticidade de um texto, que a diferenciou dos atos religiosos e das apresentações de danças. Para José de Anchieta (1995), a cenografia é o espaço cênico, que pode ser representado até mesmo por um simples círculo de giz traçado numa praça pública. A cenografia não possui uma linguagem única, isto é, seu discurso é múltiplo, não segue uma norma ou uma ordem e assim, não pretende ser compreendida da mesma maneira, pois cada espectador tem a sua "bagagem cultural" própria.

Em *Hoje é dia de Maria* o uso de materiais reciclados reforçou o "poder da cenografia", a ponto de deixar o espectador "sem fôlego", "sem palavras". Os adereços utilizados possuíam uma variabilidade de formas, texturas, tamanhos. Um bom exemplo, dessa variabilidade estava no episódio: *Maria*



Em 19 de janeiro de 1898 publica em O Estado de S. Paulo o artigo *Excertos de um livro inédito*, um ensaio para *Os Sertões*. Com a queda de uma ponte sobre o Rio Pardo, transfere-se para a cidade de São José do Rio Pardo encarregado da reconstrução. Enquanto coordena a reconstrução dessa ponte, também trabalhava em um livro, na pequena barraca de sarrafos. Francisco Escobar, prefeito da cidade e homem de grande cultura se torna seu amigo e lhe presta grande colaboração.



Em 18 de maio de 1901 a ponte sobre o Rio Pardo é inaugurada com grandes festividades. Euclides se muda para São Carlos do Pinhal, atual São Carlos, nas atividades da Superintendência das Obras para trabalhar na construção do fórum da cidade. No ano seguinte, por intermédio de Garcia Redondo e Lúcio de Mendonça, assina com a editora Laemmert o contrato para a edição de *Os Sertões*. Euclides se muda para Lorena. Lança no fim do ano o livro e tem magnífica recepção de crítica e de público.

Fonte: http://www.academia.org.br/academicos/euclides-da-cunha/biografia.

Perde a Infância, quando Maria se torna “gata-borralheira” versão brasileira, percebemos que a linha inicial, o artesanal, acrescida da criação coletiva, deu vazão ao lúdico e assim, surgiu um relógio construído por restos de engrenagens que dançavam como se estivessem vivas, ou melhor, como se fossem bailarinas de uma caixinha de música.

A linguagem plástica revelada na cena foi de responsabilidade da cenografia, mas não se pode esquecer das inter-relações das linguagens, — o cenário, o figurino, os adereços, a iluminação, os efeitos especiais, a marcação de cena, o corpo do ator, a trilha sonora, todos se uniram, artistas e técnicos atuando juntos na realização da montagem.

O espaço cênico (o domo) possibilitou explorar várias formas e diversas paisagens. O cenário não ficou preso somente ao texto, ele se fez presente na cena. O espectador sentia a passagem, a caminhada de Maria em cada lugar que chegava.



Figura 44 - Domo (espaço cênico) de Hoje é dia de Maria, 2005.

A cenografia fornecia informações sobre o local onde se passava a ação, por exemplo, no episódio: *No País do Sol a Pino,* informou se era dia ou noite.

No episódio: *Maria Perde a Infância*, onde a jovem Maria encontrava o Príncipe, a cenografia também atuou na identificação do local e do período, como também, informou sobre a passagem de tempo na cena em que Maria deveria voltar para casa após às três badaladas do relógio, — destacamos essa cena porque, o cenário, o figurino, os objetos e os figurantes (bonecos gigantes) foram feitos de materiais reciclados, como o papel.



Figura 45 - Episódio: Maria Perde a Infância – Maria e o Príncipe, in Hoje é dia de Maria 1.º jornada, 2005.



Figura 46 - Episódio: Maria Perde a Infância – Maria – princesa com o figurino todo feito de papel. In Hoje é dia de Maria, 1.º jornada, 2005.

Em uma entrevista,[72] o diretor Luiz Fernando Carvalho (LFC) conta como foi a construção da primeira e da segunda jornada da minissérie. Ele inicia sua entrevista dizendo que a minissérie nasceu dos contos populares brasileiros, os quais foram compilados por Câmara Cascudo e Sílvio Romero e mais tarde vieram as pinturas de Candido Portinari, as canções recriadas por Heitor Villa-Lobos e em seguida a união com os dois mestres Carlos Alberto Soffredini e Luís Alberto de Abreu.

O diretor conta também que a proposta do projeto era de trazer ao público um grande tema: a infância, que possuísse características brasileiras, líricas e trágicas, que tivesse uma estética ancestral, por isso, a cenografia não poderia ficar presa em cantos, ou seja, presa em uma caixa preta,[73] ela teria de surgir em um ambiente diferente e assim, surgiu a ideia de usar o domo, —"um espaço que não fosse a realidade em si, mas que se constituísse como sendo a representação emocional de uma determinada realidade".

A produção da minissérie também foi feita de uma forma inovadora, todo o material usado em cena foi reciclado e produzido nos ateliês ao lado do domo.

Segundo o diretor Luiz Fernando Carvalho[74] a minissérie é:

> **LFC** - É apenas uma pequena tentativa de nos reaproximarmos de um grande tema: a Infância. Uma infância brasileira, lírica, mas por ora também trágica. (...)

[72] Entrevista presente no livro que compõem o *box* de *DVDs* da minissérie. *Hoje é dia de Maria*, 2005.
[73] No teatro caixa-preta é uma inovação de linguagem cênica que data da década de 1960-1970 caracterizada por possuir um espaço cênico básico retangular com paredes pintadas de preto. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_caixa-preta. Acesso em 12/10/2018
[74] Entrevista presente no livro que compõem o *box* de *DVDs* da minissérie. *Hoje é dia de Maria*, 2005.

> – Sim, aqui tem uma afirmação do inconsciente brasileiro, do subterrâneo brasileiro, com a liberdade de não ser regionalista. Uma tentativa com muita delicadeza porque, o fio que está conduzindo tudo isso é o fio da infância, o fio da memória. Mas se tivesse que reunir tudo em uma única palavra seria ancestralidade. A ancestralidade é algo que nos permite imaginar mais que copiar. Sentir mais que descrever e explorar. A ancestralidade é uma metáfora acessível a todos nós e que deve, assim como hoje se faz com os bíceps, ser exercitada. A ancestralidade transpassa fronteiras e, inexplicavelmente, como ela só, uniu João Cabral e Sevilha, João Gilberto ao Jazz, Ariano Suassuna a Cervantes. A ancestralidade é o que há de mais moderno e ao mesmo tempo mais arcaico. Está presente nas pesquisas avançadas da ciência, no Genoma humano, nas células-tronco. Tudo se reflete na ancestralidade, seja ela biológica ou espiritual.

Luz e cenografia na construção da poética da cena

A luz, o corpo e a cena são ações complementares do espetáculo. Adolphe Appia já dizia isto em *A Obra de Arte viva* em 1921. Trouxemos estas reflexões de Appia para fortalecer a compreensão da construção da poética cênica, porque estas relações de luz, corpo, cena, figurino também fazem parte da síntese que compõe o ambiente cenográfico.

Appia relacionava a luz ao corpo do ator, “corpo vivo” e assim, a luz também funcionaria com o mesmo objetivo. Segundo Appia, a luz deveria ter vibração, movimento, tanto no espaço, quanto em relação ao tempo da duração da cena. A luz é um aglutinador de todos os elementos cênicos, pois nenhum

dos códigos visuais do teatro possui autonomia, ao contrário, todos se complementam, produzindo uma unidade viva. (apud CAMARGO, 2006, p. 47)

Adolphe Appia pesquisava sobre a influência da luz na fase do pictorialismo (relação com pintura em telões, pintura bidimensional, imagem plana), para ele existia duas possibilidades do emprego cênico da luz: a primeira era a absorção da cor pela luz e a tentativa de manipulá-la no espaço; a segunda era a simples iluminação de um objeto colorido. Appia considerava que na primeira hipótese a cor se tornava viva e na segunda, a cor fazia parte do objeto e sua existência partiria da própria existência deste objeto, ou seja:

> A luz estabelece diálogo com a cena, no momento em que ambas se defrontam – exatamente como a experiência do teatro à luz do dia, na qual o ator faz sua cena e o sol ilumina ao seu modo, sem ambos combinarem previamente. A luz não é um corpo estranho sobre a cena, à qual o ator deva ajustar-se; luz e a cena são fenômenos que ocorrem simultaneamente, um se revelando através do outro, trocando experiências de fluxo, de vibração, de impermanência. (CAMARGO, 2006, p. 56)

Na minissérie a luz é extremamente importante para aglutinar todos os elementos, ela se torna “uma personagem”. O diretor de fotografia José Tadeu, esquematizou um sistema de refletores para criar uma atmosfera diferente para cada cenário.



Figura 47 - Episódio: No País do Sol a Pino: A menina Carvoeira. In Hoje é dia de Maria, 1.º jornada, 2005.



Figura 48 - Episódio: No País do Sol a Pino - Asmodeu Original. In Hoje é dia de Maria, 1.º jornada, 2005.

As imagens acima revelam o contraste e as variabilidades nas tonalidades da cor-luz. Os efeitos de luz e sombra no episódio: *No País do Sol a Pino*, onde Maria se encontra com a Menina Carvoeira, traz ao espectador, sensações de desalento, de medo; principalmente quando surge pela primeira vez, o antagonista Asmodeu Original. O corpo do ator e a luz são um só nesta cena, consequentemente, a luz se torna

personagem que aglutina corpo, cena, cenário, figurino e, ao mesmo tempo, faz com que o espetáculo se torne vivo.

> Cena e luz, corpo e luz, matéria e luz estão intrinsecamente conectados, no tempo e no espaço. A luz não é posta sobre a cena, após a cena, como se fosse um segundo elemento, inserido com intenção retórica, ainda que alguns estilos de época assim a tenham definido. A luz está na cena e não fora dela. Compreender a cena é também compreender a luz, sem a necessidade de se recorrer a toda uma tecnologia voltada para a simulação e para a invenção de recursos ilusionistas. A luz não é o que é. Luz são raios luminosos que incidem na córnea, atingem a retina e transmitem informações aos fotorreceptores que convertem a intensidade e a cor em impulsos nervosos que chegam ao cérebro e produzem a percepção da imagem. (CAMARGO, 2006, p. 106)

O corpo ao se movimentar no espaço cênico altera a absorção da luz, proporcionando o efeito de luz e sombra. Os múltiplos movimentos do ator possibilitam ampliar a percepção do espectador, pois ele pode, tanto se deter no roteiro, como também, pode se deixar levar por outra leitura; a leitura corporal à qual a luz representa um fluxo que troca energia com a cena; a cena fica muito mais viva, o texto se torna infinito, a partir da união do corpo do ator e da luz.

Abertura da minissérie

A abertura da primeira jornada de *Hoje é dia de Maria* foi desenvolvida, utilizando várias técnicas de animação. Uma abertura que revelava os acontecimentos da história, por meio de pequenos detalhes, como cenários, personagens principais e acontecimentos marcantes. Houve uma mescla entre diferentes materiais como, o papel, a computação gráfica *3D*, como também, o uso de cenários em tamanho e proporções reduzidos, que utilizavam elementos

reaproveitados como, galhos de árvores, a ráfia (tecido de cor neutra), fitas de seda coloridas, rosas em miniaturas, entre outros elementos que representavam a essência da história.

Já na abertura da segunda jornada, foram utilizados os mesmos procedimentos como um resumo do roteiro em animação, para resgatar o espectador para dentro da trama do realismo fantástico, — foi um convite para se perder no mundo dos contos maravilhosos.

Trilha sonora

As cantigas que fizeram parte da primeira jornada são de cunho nacionalista, selecionadas da obra de Villa-Lobos, entre outros. São canções que “pegavam o espectador pela mão” e os convidavam a dançar, a se emocionar, como, por exemplo, estas canções presentes no roteiro da minissérie.

***Hoje é dia de Maria*, primeira jornada, *No Sol Latente* - cena 18, p. 29**.

Cena 18

Casa do sítio / Frente /Exterior /Manhãzinha

Maria (canta)

Olha a rosa amarela

Rosa

Tão bonita e tão bela

Rosa

Iaiá, meu lenço, ô Iaiá

Para me enxugar, ô Iaiá

Que esta despedida, ô Iaiá

Já me faz chorar, ô Iaiá...

(*Rosa amarela*, Heitor Villa-Lobos)

***Hoje é dia de Maria*, primeira jornada, *No País do sol a Pino* - cena 1, p. 55**

Cena 1

Estrada /Exterior/ Manhãzinha

Maria (canta)

Constança, meu bem Constança

Constante sempre serei

Constante até a morte

Constante eu morrerei

(*Constante* – Heitor Villa-Lobos)

***Hoje é dia de Maria,* primeira jornada, *No País do sol a Pino* - cena 7, p. 69**

Cena 7

Campo imenso e sem fim /Exterior/ Dia

Pai (canta)

Deixa a cidade formosa morena

Volta pro ameno e doce sertão

Beber a água da fonte que canta

Que se levanta no meio do chão

Se tu nasceste cabocla cheirosa

Buscando o gozo do seio da terra

Volta pra vida serena da roça

Daquela palhoça do alto da serra

E a fonte a cantar, chuá, chuá...

E as águas a correr, chuê, chuê...

Parece que alguém que cheio de mágoa

Deixaste quem há de dizer que a saudade

No meio das águas rolando também.

(*Chuá, chuá,* Pedro de Sá Pereira e Ari Pavão).

Segunda jornada de *Hoje é dia de Maria*

Sinopse:

A segunda jornada, com cinco capítulos, se inicia com a pequena Maria diante da imensidão do oceano. Maria é sugada pelas ondas e chega ao mundo da primeira vez. Na cidade, Maria descobre a violência, o consumismo, a exploração de menores, a opressão feminina, as leis de mercado, a ganância e a guerra, tendo como alento apenas a proteção de um nobre cavaleiro andante, Dom Chico Chicote, defensor da poesia e da justiça, que lhe ensina: "É pelos sonhos que vamos[75].

Hoje é dia de Maria

Autoria: Luiz Fernando Carvalho e Luís Alberto de Abreu

Da Obras de Carlos Alberto Soffredini

Direção: Luiz Fernando Carvalho

Direção de núcleo: Luiz Fernando Carvalho

Período de exibição: 11/10/2005 – 15/10/2005. Horário: 23h. Nº de capítulos: 5

Na segunda jornada da minissérie, a música torna-se parte integrante da narrativa. Diálogos e passagens de cenas foram desenvolvidos como canções e, ao mesmo tempo, em que a narrativa avançou, os cenários mudaram,

[75] Sinopse da 2ª jornada de Hoje é dia de Maria, 2005. Disponível em: http://luizfernandocarvalho.com/projeto/hoje-e-dia-de-maria/ . Acesso em 13/04/2016

as ações mudaram, a atmosfera mudou. A música foi a linha condutora de cada ação dramática. Como, por exemplo, estas três canções que fizeram parte da segunda jornada e marcaram pontos conflitantes na minissérie: *Vai, Maria, Vem*; *Balada dos Três Palitos*; *O Desertor* (composições de Tim Rescala/ Luís Alberto de Abreu / Luiz Fernando Carvalho).

***Vai, Maria, Vem*[76]..**

Ah, mar... Ah, mar... Amar!

Maior mistério da vida é amar!

Amar... Amar... amar...

Maria: Pai! Mãe! Arguém me ajuda a oiá o mar!

Águas

Vai, Maria, vem...

Vendo as águas balançar

Vem, Maria, vai

Teu sorriso mergulhar

Ouvir o canto, menina (amar)

Das ondas tão pequeninas (amar)

No mar além (amar além)

No além-mar

Maria: O mar é grande pur demais! E essas águas vindo... minha Vista turvando... Ara! Que tempo é esse?

[76] Canção *Vai, Maria, Vem.* Disponível no roteiro da 1ª e 2ª jornadas de *Hoje é dia de Maria,* 2005 e também no endereço eletrônico https://www.youtube.com/watch?v=pgaLfzBnQgU. Acesso em 20/10/2016.

É o tempo de antes

De lá de trás

O barco do tempo, largou a terra, deixou o cais

Sustenta a magia (Maria)

Do teu coração (Maria)

Maria: Tumba, retumba, tum, tum,tum!

Vai, Maria, vem

Bate asa, voa

Vem, Maria, vai

De um mar azul

Maria: Voando para bem longe

Longe do meu coração

No mar além (amar além)

No além-mar (no além mar)

Sem destino nenhum (sem destino nenhum)

Maria: Não! Não! Não!

Se eu fosse um peixinho e soubesse nadar

Eu tirava a Maria lá do fundo do mar!

***

Balada Dos Três Palitos[77]

Como tantas, a cidade encanta

À primeira vista (à primeira vista)

Maria (Maria)

Maria (Maria)

[77] Canção *Balada dos três Palitos*. Disponível no roteiro da 1ª e 2ª jornadas de *Hoje é dia de Maria,* 2005 e também no endereço eletrônico https://www.youtube.com/watch?v=H6-8Lhxsvuo. Acesso em 20/10/2016.

Será mais uma da lista!

Como pode em sã consciência

Se ninguém se espanta (se ninguém se espanta)

Com suas (com suas)

Tristezas (tristezas)

Seus frios e sua infância!

Maria é mesmo tantas

No ventre da cidade

Em noite de natal

O coração aflito...

Três últimos palitos...

A vida é sempre igual

Maria é como tantas

Que ninguém mais se espanta

Na cidade à vagar.

***

O Desertor[78]

Digo não às guerras!

às mortes e às ruínas!

Coro dos Soldados

Os sinos já se ouviram!

O desertor, que nome tinha?

[78] Canção *O Desertor*. Disponível no roteiro da 1ª e 2ª jornadas de *Hoje é dia de Maria,* 2005 e também no endereço eletrônico https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=ykxS8efzXIU. Acesso em 20/10/2016.

Em que rua vivia?

Desertor

Um homem, não pode

Matar os seus irmãos!

Eu tenho ainda

Um resto de razão.

Coro de Soldados

Quem é este soldado?

Desconhecido aqui presente

Será que tem família?

Desertor

Acordem! Acordem!,

Eu não beberei mais desta sangria!

Pois, eu desertarei!

Coro de Soldados

Onde morava, tinha família?

Desertor

Colegas!

Coro de Soldados

Qual era a sua biografia?

Desertor

Parceiros!

Coro de Soldados

Onde morava, tinha família?

Desertor

Amigos!

Coro de soldados

Qual era a sua biografia?

Desertor

PAZ!!

A primeira canção foi o mote de quando Maria foi chamada pelas águas; a segunda foi o tema de Maria perdida na cidade e por fim, a terceira foi o grito de deserção do soldado desiludido com a guerra.

A responsabilidade pela organização e composição da trilha sonora, tanto da primeira, quanto da segunda jornada da minissérie, coube ao maestro Tim Rescala. Em seu depoimento,[79] o maestro conta como foi

- ***1970*** - *PRATA PALOMARES,* longa-metragem - direção: André Faria - direção de atores: José Celso M. Corrêa e Fernando Peixoto.

  DOM JUAN de Molière - direção: Fernando Peixoto.

- ***1971*** - Festival Saldo para o Salto, Rio de Janeiro, com *PEQUENOS BURGUESES, GALILEU GALILEI e O REI DA VELA.*

  O REI DA VELA, filme - direção: José Celso M. Corrêa, fotografia: Carlos Alberto Ebert, Rogério Noel, Pedro Farkas, A. Ruiz e Jorge Bonguet.

  UTROPIA – Utopia dos Trópicos – 10 meses de viagem pelo Brasil.

- ***1972*** - *GRACIAS, SEÑOR*, criação coletiva;

  O CASAMENTO DO PEQUENO BURGUÊS de Bertolt Brecht - direção: Luiz Antônio Martinez Corrêa;

  CASA DE TRANSAS – cinema, shows, festas.

  AS TRÊS IRMÃS de Anton Tchecov - direção: José Celso M. Corrêa.

Fonte: http://teatroficina.com.br/curriculum/

[79] Depoimento presente no encarte do *DVD* de canções da minissérie. *Hoje é dia de Maria*, 2005.

instituído o som e os sonhos de Maria, por meio da música.

Segundo Rescala, a música incidental e a cantada foram compostas, a partir de referências à música brasileira, com um destaque para a obra de Heitor Villa-Lobos. Foram mais de duas horas de música desenvolvida, tanto no âmbito popular, quanto no âmbito erudito ou folclórico.

Na segunda jornada, o maestro relata que a música se ampliou e o canto passou a ter um destaque na minissérie, com referências às canções teatrais de Bertolt Brecht e Kurt Weill. O diretor Luiz Fernando Carvalho elaborou um texto cantado, ora distanciado criticamente da ação, ora o ilustrando.

Tim Rescala destaca que a música muitas vezes assumiu a tarefa de contar a história, pois seguiu um percurso da narrativa, possibilitando vários universos sonoros e assim, trabalhando em conjunto com a caracterização dos cenários e da ação das personagens, este universo sonoro passou pela música medieval até o *rock*, sem perder a característica teatral e brasileira.

Na primeira jornada de *Hoje é dia de Maria,* conhecemos o mundo de Maria, através da cenografia e de seus elementos constituintes. Uma história que buscou a cultura popular, tanto no cenário, como nas canções. Uma jornada que teve a variabilidade de manifestações de culturas diversas, como, por exemplo, a cultura indígena, a cultura negra, a cultura turca, a cultura portuguesa, a cultura cigana e sem se esquecer da cultura brasileira, mas especificamente, a cultura sertaneja.

Continuando, na sua segunda jornada*,* percebemos que as inspirações permaneceram as mesmas, Sílvio Romero, Câmara Cascudo, Candido Portinari,

Guimarães Rosa, a História da Arte até a década de 40 do século passado. E na sua composição, foram usados elementos de várias linguagens como: o teatro, o cinema, a animação, a música e as artes plásticas.

Um enorme contingente de artistas plásticos foi chamado para a confecção das cenas. Houve a tentativa de continuar com a narrativa, mas em um universo completamente diferente, o universo da cidade.

Luiz Fernando Carvalho diz que foi fundamental mostrar as novas facetas da sombra, agora projetadas e facilmente identificáveis no cotidiano de cada espectador, como o consumismo, as guerras, as explorações de menores, a opressão que o feminino sofre de baixo do jugo das novas leis de mercado.

> **LFC** – A referência maior, e certamente a que devemos nos agarrar diariamente, é a vida. Não há nada que possa nos interessar mais do que a vida. Tudo começa e termina com a experiência de estarmos vivos, com os nossos sentidos e as nossas observações sobre este mundo que nos cerca, depois, bem depois, aparecem nossos "guias" artísticos, que nos orientam e nos ajudam a alinhar os olhares de todo o grupo de criadores. Mas a linguagem é a vida. Tudo o que você viu, leu, ouviu, viveu e sentiu desde que nasceu – ou muito antes, sabe-se lá – até o momento em que vamos rodar as cenas: vida.

Ou ainda:

> **LFC** - Estamos trabalhando impulsionados pelo prazer de estarmos todos juntos novamente, não apenas os atores, mas grande parte da equipe técnica e artística. O desafio maior seria a tentativa de continuarmos a sonhar. Vivemos todos costurando nossas asas, nossas precárias máquinas voadoras, costurando nossos sonhos. Como eternos Ìcaros, tentamos voar alto; mas como eternas Penélopes, tecemos e desmanchamos bordados. E esta é a sorte de alguns poucos. Isto nos alimenta e nos impede de nos tornarmos trágicos Sísifos[80].

[80] Entrevista presente no livro que compõem o *box* de *DVDs* da minissérie *Hoje é dia de Maria*, 2005.

O processo laboratorial ao qual Luiz Fernando Carvalho submeteu sua equipe, teve duração de dois meses, com o objetivo de alcançar o envolvimento de todos, criando uma atmosfera que se estabeleceu pela presença e o mesmo, pode-se dizer, de seu conceito estético, pois desenvolveu uma nova linguagem para o gênero televisivo, ou seja, uma linguagem pautada na convergência e no hibridismo das linguagens. Desse modo a minissérie: *Hoje é dia de Maria,* produzida e dirigida por Luiz Fernando Carvalho, exibida em 2005, foi o embrião de uma nova forma de trabalhar textos literários/dramatúrgicos e levá-los para a TV.

Projeto Quadrante

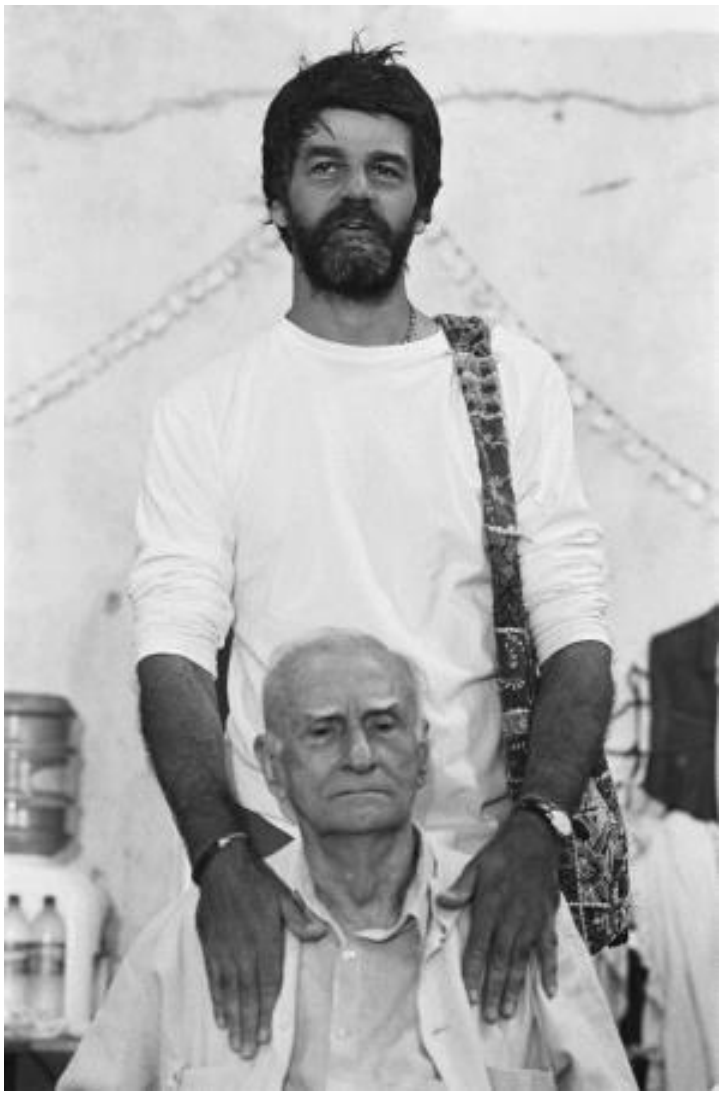


Figura 49 - O escritor Ariano Suassuna sentado e o diretor Luiz Fernando Carvalho - bastidores de A Pedra do Reino, 2006.

Retomando os processos artísticos de *A Pedra do Reino*, percebemos que a "recriação" de Luiz Fernando Carvalho, – termo usado por Ariano Suassuna para descrever o trabalho do diretor, nos permitiu vislumbrar outra perspectiva sobre a obra, ou seja, "o estudo das relações entre a literatura e as artes visuais se difundiu significativamente, se revelando como interações

transcodificadoras,[81] que se dão no campo das artes e das comunicações nos mais diferentes meios." (MENEGHELLO, 2014, p.308)

Sendo assim, optamos por analisar *A Pedra do Reino*, de Ariano, sob a ótica deste diretor, que aposta numa nova linguagem para contar/recontar as andanças de Quaderna. Mas, para prosseguir com a análise, temos que destacar o desenvolvimento de um projeto (Quadrante), que foi pensado, maturado durante 20 anos, por Luiz Fernando Carvalho.

"Se eu tivesse que resumir esse projeto em uma palavra, diria: encontros".

> (...) Quadrante é um projeto que trago há mais de 20 anos comigo. Trata-se de uma tentativa de um modelo de comunicação, mas também de educação, onde a ética e a estética andam juntas. Estou propondo, através da transposição de textos literários, uma pequena reflexão sobre o nosso país.
>
> (...) Há uma grande quantidade de informação estrangeirada todos os dias e que vai nos despersonalizando. Ficamos querendo saber quem somos nós, enquanto tudo, parece, tudo vai se esvaindo. Há uma necessidade natural da geração mais nova de entender e lutar pelo que é o Brasil.
>
> (...) É uma espécie de conversa que estou propondo para que a gente conheça um país — que, no meu modo de ver, é muitas vezes desperdiçado em função de uma visão centralizadora do eixo Rio-São Paulo. Como artista, senti a necessidade de percorrer esses espaços que formam a infinita brasilidade, tentando vivenciá-la, através dos encontros com os talentos locais. Esta é a minha alegria maior neste trabalho; me entregar ao mistério.[82]

---

[81] O termo "transcodificação" é usado para indicar o processo de procura de elementos num determinado sistema semiótico que exerça função semelhante/equivalente em outro sistema de signos, dentro de uma dada cultura. Os diferentes sistemas de signos que integram os aspectos intersemióticos da tradução que interagem reforçando-se mutuamente e criando, novos sentidos. (MENEGHELLO, 2014, p.312)

[82] Fragmentos retirados do caderno de anotações do diretor Luiz Fernando Carvalho, entre os meses de junho e dezembro de 2006, Taperoá - Sertão da Paraíba. Disponível em: http://quadrante.globo.com/Quadrante/0,,8624,00.html. Acesso em 04/12/2016.

Quando Luiz Fernando Carvalho e sua equipe resolveram iniciar o projeto Quadrante, também estabeleceram Taperoá como ponto de partida de todo o processo criativo da minissérie. Taperoá, segundo Ariano Suassuna, não é uma cidade comum, é o centro de tudo que o escritor construiu, ou seja, Taperoá é a base física, é a cidade literária e mítica que ele estabeleceu para suas histórias.

Taperoá



Figura 50 - Taperoá – Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, 2017 - foto de Francisco Mendes[83]

Taperoá é uma das mais antigas cidades do Cariri paraibano, em 6 de outubro de 2018, completou 132 anos de emancipação política. Há nesta cidade vários patrimônios naturais, históricos, religiosos e culturais.

- Os atrativos naturais[84] de Taperoá são: o Sítio Arqueológico “Lagoa do Escuro”; o Sítio Arqueológico “Pau Leite”; a Serra do Pico; a Pedra Furada;
- Os atrativos históricos:[85] podem ser exploradas as primeiras ruas da cidade, onde há inúmeros casarões e sobrados antigos;
- Os atrativos religiosos são:[86] as igrejas de São Sebastião e de Nossa Senhora da Conceição;

[83] Foto de Francisco Mendes. Disponível: franciscomendes.com. Acesso em: 20/11/2017.
[84] Informações sobre atrativos naturais de Taperoá. Disponível em http://taperoa.pb.gov.br/a_cidade/historia. Acesso em 20/11/2017.
[85] Informações sobre atrativos históricos de Taperoá. Disponível em http://taperoa.pb.gov.br/a_cidade/historia. Acesso em 20/11/2017.
[86] Informações sobre atrativos religiosos de Taperoá. Disponível em http://taperoa.pb.gov.br/a_cidade/historia. Acesso em 20/11/2017.

- Os atrativos culturais de Taperoá são:[87] O *Cambindas*, importante folguedo oriundo da região de Cambinda, atualmente localizada na República do Congo. Esse folguedo foi fundado em 1898 pelo senhor João Melquíades, funileiro que veio de Taquaritinga-PE, e o Senhor João Levino Pereira;
- *Os Cariris*, grupo fundado em 17 de abril de 1988, com o objetivo de resgatar, preservar e divulgar as tradições de sua terra;
- *Banda de Música "Maestro João Ferreira de Sousa,*" fundada em 1912, pela família Capiba;

Em destaque, alguns de seus filhos ilustres como, *Canhotinho:* "nasceu em 1915, às margens do Rio Bonito em Taperoá. Seu nome de batismo era Elísio Félix da Costa. Ficou conhecido como *Canhotinho*, porque era repentista e tocava a viola com a mão esquerda. Era analfabeto, porém cantava e encantava com seus versos corretos."[88] O cantor *Fubá de Taperoá,* o *Rei dos Oito Baixos,* José de Abdias, o cantor, compositor *Vital Farias* e o escritor *Raul Machado*.

Segundo o jornal *DeOlho no Cariri*: "o município de Taperoá ficou famoso nacionalmente, pois o escritor paraibano Ariano Suassuna, que residiu na cidade, considerava-se taperoaense de coração e a cidade acabou sendo inspiração para duas de suas principais obras. A peça teatral: "*O Auto da*

[87] Informações sobre atrativos culturais de Taperoá. Disponível em http://taperoa.pb.gov.br/a_cidade/historia. Acesso em 20/11/2016.
[88] Idem ao anterior

Compadecida de 1955 e o Romance *D'A Pedra do Reino e do Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* de 1971."[89]

A Cidade Literária e Mítica de Taperoá, — assim chamada por Ariano Suassuna, foi cenograficamente construída por meio da ideia da morte e da lápide. O cenário foi edificado em um mês, com a força e o trabalho de 80 profissionais. Possuía 2.000 metros quadrados e 35 nichos construídos.

Segundo Alcir Lacerda[90] diretor de produção: "foram 25 dias de construção direta, de sete da manhã, às dez da noite. Então o pedreiro que entrou no dia 'x' depois de uma semana, ele já estava outra pessoa aqui dentro, valorizando o trabalho dele, porque a cidade ficou apaixonada pelo projeto em si, isso muda todo o dia a dia da cidade." — uma curiosidade sobre sua construção, o seu chão foi coberto com 40 cm de terra.



Figura 51 - Taperoá cenográfica – Cidade Tumular. Fonte: Making Of, 2006.

[89] Jornal DeOlho no Cariri, reportagem de Klebson Wanderley em 6 de outubro de 2017. Disponível em; https://deolhonocariri.com.br/geral/uma-das-mais-antigas-cidades-do-cariri-taperoa-celebra-131-anos-de-emancipacao-politica. Acesso em 06/10/2017.

[90] Alcir Lacerda – diretor de produção em *A Pedra do Reino | Making Of | Taperoá | Parte 1*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ywc_dzoHeBM&list=PL-YfrISQXtEjmrvSgHeYUc8u-cx4skNN7&index=1. Acesso em 04/10/2015.

É interessante notar que a ideia partiu do conceito de morte e da lápide e ao erguer essa cidade se aterrou o chão original, pois ao se movimentar ou simples gesto de colocar os pés naquele lugar, a poeira levantava e tudo que estivesse em baixo emergia. — Este local era conhecido como *Chã da Bala*, era o lugar onde oito famílias moravam, cujas casas tiveram suas fachadas remodeladas para as filmagens.

> É como se tivéssemos entrado no espaço da ancestralidade. Não só do autor, Ariano, mas dos atores, que são todos nordestinos. Daí a ideia de cidade-lápide como uma cidade-memória. O espaço ali é o cerne de toda a memória. Tem muita ressonância aquele lugar, personagens que estão vivos ainda e pertencem a outras obras de Ariano, como *O Rei Degolado*. Como o 'seu Salatiel'. uma das casas da nossa arena era dele. Um dia ele me chamou e contou, emocionado: 'Moro aqui há 80 anos e nunca imaginei que fosse presenciar um sonho tão grande'[91].

Ariano Suassuna nos relatou nas gravações dos bastidores da minissérie que, o diretor construiu cenograficamente dentro da própria cidade de Taperoá, uma cidade tumular que se aproximava da eternidade, — eternidade que o escritor sempre procurou. "Fizeram uma pesquisa em todos os cemitérios da região e foi assim, que construíram a Cidade Literária e Mítica de Taperoá."[92]

---

[91] Luiz Fernando Carvalho. Texto extraído dos *Cadernos de Filmagem do Diretor*, (Diários). Diário de elenco e equipe. In: CARVALHO, Luiz Fernando (Org.). A Pedra do Reino/ da obra de Ariano Suassuna. São Paulo: Globo, 2007.

[92] Ariano Suassuna em: *A Pedra do Reino | Making Of | Taperoá | Parte 1*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ywc_dzoHeBM&list=PL-YfrISQXtEjmrvSgHeYUc8u-cx4skNN7&index=1. Acesso em 04/10/2015.

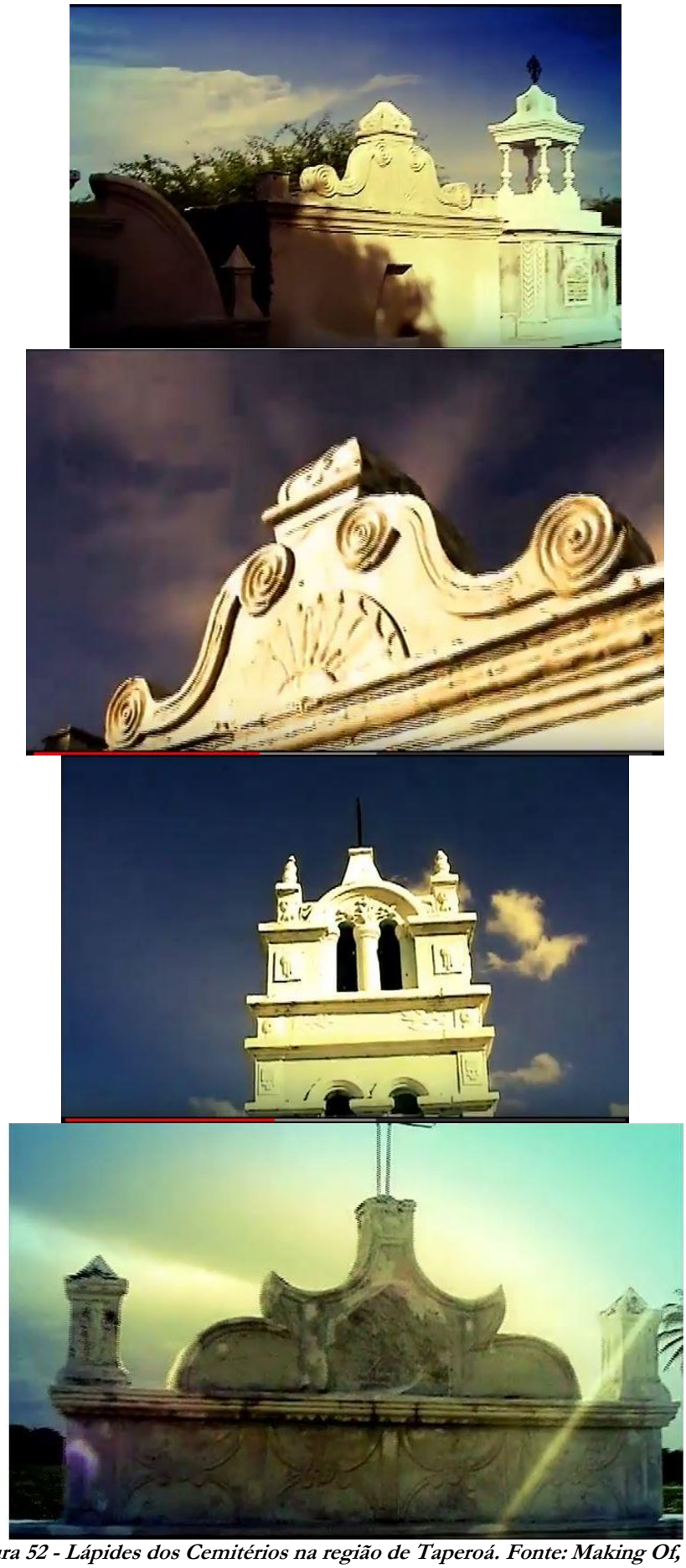


Figura 52 - Lápides dos Cemitérios na região de Taperoá. Fonte: Making Of, 2006.

Cidade cenográfica de Taperoá

> Antes de criar uma cidade cenográfica, queríamos uma atmosfera. Até fecharmos a planta, fomos tateando. Fizemos uma cidade-lápide, mítica, transfigurada, desenterrada. O mais interessante é que essa história criada pelo Ariano estava ali. Não estávamos em um espaço qualquer, aquela arena tem um peso, uma alma. É uma cidade de memória. As casas em formato de lápides trazem essa relação da morte, da vida, da continuidade, do indeterminado e da memória viva. O portal é a entrada desse espaço do imaginário, do simbólico[93].



Figura 53 - Maquete da Cidade Literária e Mítica de Taperoá. Fonte: Making Of, 2006.



Figura 54 - Construção da Cidade cenográfica Literária e Mítica de Taperoá. Fonte: Making Of, 2006.

[93] João Irênio, cenógrafo. Texto extraído dos *Cadernos de Filmagem do Diretor*, (Diários). Diário de elenco e equipe. In: CARVALHO, Luiz Fernando (Org.). A Pedra do Reino/ da obra de Ariano Suassuna. São Paulo: Globo, 2007.



Figura 55 - Capela-Portal, entrada e saída da cidade cenográfica de Taperoá. Fonte: Making Of, 2006.

Cenógrafo João Irênio: "a preocupação central do livro é mais ou menos essa aqui, de desenterrar às memórias, os fósseis, às emoções todas nossas.[94]"

Luiz Fernando Carvalho:

> Taperoá é a cidade mítica de Ariano, daí a ideia da cidade lápide desenterrada, como é uma escavação, como se alguém tropeçasse em algo, que se despontava sobre a terra e curioso, pouco a pouco, foi afastando a poeira, os grãos de terra e de repente, a ponta de uma igreja vai surgindo, um telhado, uma janela, uma calçada, uma porta e de dentro dela, personagens, que voltam para continuar suas histórias[95].

[94] João Irênio em *A Pedra do Reino | Making Of | Taperoá | Parte 1*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ywc_dzoHeBM&list=PL-YfrISQXtEjmrvSgHeYUc8u-cx4skNN7&index=1. Acesso em 04/10/2015.

[95] Luiz Fernando Carvalho em: *A Pedra do Reino | Making Of | Taperoá | Parte 1*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ywc_dzoHeBM&list=PL-YfrISQXtEjmrvSgHeYUc8u-cx4skNN7&index=1. Acesso em 04/10/2015.

Figurinos e Adereços

A minissérie *A Pedra do Reino,* proporcionou uma revolução econômica na região, pois incorporou o trabalho de artesãos, costureiras, pintores, pedreiros, marceneiros, ferreiros, cozinheiras, faxineiras, auxiliares gerais, pessoas que estavam sem uma perspectiva de emprego naquele momento, — e podemos afirmar que o cenário de hoje não está diferente.

Cerca de 300 pessoas estavam envolvidas no projeto Quadrante e sua maioria formada por moradoras da região de Taperoá e vizinhança, — o que chamou mais a atenção nesta passagem do projeto por Taperoá, foi a disponibilidade de espaços públicos, como, por exemplo, a Secretaria da Saúde, virou o ateliê de figurino, o refeitório foi instalado na Secretaria da Educação, com exceção da casa onde Ariano Suassuna morou na infância, ocupada pela equipe de arte.



Figura 56 - Construção da cidade cenográfica pelos moradores de Taperoá e equipe de produção e cenografia. Fonte: Making Of, 2006.



Figura 57 - Figurinistas moradoras de Taperoá e equipe de produção. Fonte: Making Of, 2006.



Figura 58 - Aderecistas moradoras de Taperoá. Fonte: Making Of, 2006.



Figura 59 - Artesão morador de Taperoá. Fonte: Making Of, 2006.

Dona Terezinha - moradora de Taperoá: “o desenvolvimento da cidade cenográfica e a busca de pessoas que viviam sofrendo pelo desemprego (...) Eu fico muito feliz (emocionada), acho que sou uma das pessoas que... tô muito feliz e satisfeita com essa obra (emocionada, chora).”[96]

A ideia inicial do projeto Quadrante de Luiz Fernando Carvalho era de trabalhar com equipes formadas por moradores da região, com o intuito de revelar um Brasil desconhecido e para isso, era necessário se “achegar” na origem das coisas. E para formalizar tudo isso, era fundamental encontrar artistas e trabalhadores locais.

A figurinista Luciana Buarque, nos revela como foi a sua experiência no projeto: “seriam fundamentais nisso costureiras, lavadeiras, rendeiras e artesãos para fazer adereços, aí foi um tiro no escuro mesmo, mas acreditando que a gente ia conseguir e conseguimos mais do que a gente imaginava realmente.[97]”

- A minissérie *A Farsa da Boa Preguiça* (1995), outra adaptação de uma obra de Ariano Suassuna e último produto veiculado pelo programa Caso Especial;
- A novela *O Rei do Gado* (1996), com direção-geral e conjunta com Carlos Araújo, Emílio di Biasi e José Luís Villamarin;
- A minissérie *Os Maias* (2001), de Maria Adelaide do Amaral, com a direção-geral enquanto Emílio di Biasi e Del Rangel assumem a direção;
- A novela *Esperança* (2002), nova parceria com Benedito Ruy Barbosa, assumindo a direção-geral ao lado de Carlos Araújo e com direção de Emilio di Biasi e Marcelo Travesso;
- As duas jornadas da minissérie - *Hoje é dia de Maria* (2005), baseada na obra de Carlos Soffredini, quando divide a autoria com Luís Alberto de Abreu e assume a direção-geral,

Fonte: COLLAÇO. Fernando Martins, 2013.

[96] Dona Terezinha - moradora de Taperoá em: *A Pedra do Reino | Making Of | Taperoá | Parte 1*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ywc_dzoHeBM&list=PL-YfrISQXtEjmrvSgHeYUc8u-cx4skNN7&index=1. Acesso em 04/10/2015.

[97] Luciana Buarque – figurinista em: *A Pedra do Reino | Making Of | Taperoá | Parte 1*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ywc_dzoHeBM&list=PL-YfrISQXtEjmrvSgHeYUc8u-cx4skNN7&index=1. Acesso em 04/10/2015.

Para a pesquisa de figurino e adereços, Luciana Buarque e sua equipe de figurino, conjuntamente com a equipe formada pelas costureiras, bordadeiras, rendeiras e artesãos de Taperoá, decidiram estudar os artistas plásticos da Idade Média; suas cores, suas texturas, pois há muitas referências deste período na obra de Ariano Suassuna. E no decorrer dos estudos se percebeu que cada personagem tinha o seu próprio universo para desenvolver. Por esta razão, foram feitas inúmeras pesquisas, individualizando cada personagem, cada figurino e adereço, por exemplo, a equipe realizou pesquisas de tecidos que variavam desde tecidos nobres, como a seda, até chegar aos tecidos regionais; artesanatos como colchas de retalhos, rendas e bordados feitos na região, ou seja, uma mescla de materiais foram adquiridos para a produção.

De posse destes materiais e outros alternativos, como o metal, a areia e 98 caixas com inúmeros produtos trazidos do Rio de Janeiro, a equipe começou a trabalhar, por exemplo, inventaram texturas com a areia para enriquecer e até transformar os tecido inicias.



Figura 60 - Textura e envelhecimento de material. Fonte: Making Of, 2006.



Figura 61 - Bordado em tecido. Fonte: Making Of, 2006.



Figura 62 - Bordado em couro. Fonte: Making Of, 2006.

Imaginar e acreditar na realização de um projeto como o Quadrante, não foi fácil, mas também não se tornou impossível, pois a equipe de profissionais e técnicos, que foram até Taperoá para trabalhar nessa minissérie, não deixou a desejar, como também, as pessoas locais que foram se achegando para agregar valor ao trabalho, cada um com o seu talento, conhecimento, vontade de

aprender e ensinar, foi uma troca importantíssima para ambos, tanto para “as pessoas do litoral, como para as pessoas do sertão”.

Direção de Arte

Para se ter uma noção da estrutura principal (ou conceito) da minissérie, o diretor recorreu a depoimentos de Ariano Suassuna, como, por exemplo, este sobre sua visão do circo:

> Na minha vida sempre fui um ator frustrado, tenho uma voz feia, rouca e baixa, além do mais, não sei decorar um texto, (...) é, por isso que, escrevo para teatro, para botar os outros para falar por mim. Esta frustração vem desde o circo, quando era menino em Taperoá. Vocês não podem imaginar a felicidade quando chega o circo, (...) chegou o circo, então tinha aquela preparação toda, o palhaço correndo pelo meio da rua e um bando de meninos correndo atrás. Ele gritava:
>
> — Hoje tem palhaçada?
>
> — Tem, sim senhor?
>
> — Oito horas da noite?
>
> — É, sim senhor? Dizia o lugar, e o circo só tinha a lona, não tinha arquibancada, a gente, levava as cadeiras, era uma maravilha. A primeira peça de teatro que vi na vida, foi no circo[98].”

E diante do autor, o diretor apresentou sua estrutura principal: “o circo como contador de histórias, né!? Essa estrutura é um teatro, que ele mesmo, Quaderna, monta para encenar suas aventuras e desventuras e vai andando

[98] Luiz Fernando Carvalho relembrando depoimentos de Ariano Suassuna em: *A Pedra do Reino | Making Of | Taperoá | Parte 1*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ywc_dzoHeBM&list=PL-YfrISQXtEjmrvSgHeYUc8u-cx4skNN7&index=1. Acesso em 04/10/2015.

pelo Sertão, é que é!! O que a gente, queria apresentar como estrutura principal!”[99]

E assim, se deu o pontapé, Quaderna montaria um teatro para encenar suas aventuras e desventuras em meio as suas andanças pelo Sertão; fato que repercutiu nos trabalhos criativos de todos, inclusive no trabalho do elenco, segundo o ator Irandhir Santos (Quaderna): “quando eu soube que ia ser algo beirando ao expressionismo, ali colado com o teatro, teatro na TV, eu achei fantástico!! Porque, o leque de possibilidades em relação à expressão física, vocal e tudo mais, alimenta, né![100]”



Figura 63 - Quaderna e o circo-carroça - gravações de A Pedra do Reino, 2006.

[99] Luiz Fernando Carvalho em: *A Pedra do Reino | Making Of | Taperoá | Parte 1*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ywc_dzoHeBM&list=PL-YfrISQXtEjmrvSgHeYUc8u-cx4skNN7&index=1. Acesso em 04/10/2015.

[100] Ator Irandhir Santos em: *A Pedra do Reino | Making Of | Taperoá | Parte 1*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ywc_dzoHeBM&list=PL-YfrISQXtEjmrvSgHeYUc8u-cx4skNN7&index=1. Acesso em 04/10/2015.



Figura 64 - Quaderna e as crianças - gravações de A Pedra do Reino, 2006

O teatro de Quaderna segundo o artista plástico Maurício Castro: "foi construído com o que ele tinha a mão, como um portão, uma porta com madeiras velhas.[101]" A feitura do teatro de Quaderna (a carroça), teria que ser realizada como se o próprio tivesse montado e com as condições que ele tinha naquele momento, então a equipe de cenografia e os artistas envolvidos tiveram que procurar as partes, os fragmentos desse quebra-cabeças, que era o circo de Quaderna.

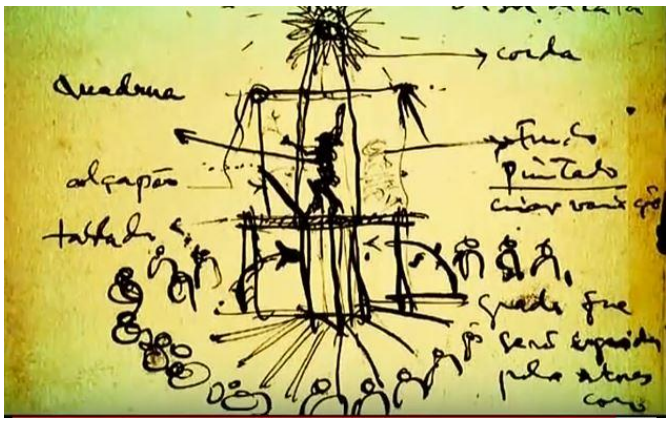


Figura 65 - Esboço do circo-carroça de Quaderna – in.* Cadernos de Filmagem do Diretor*, (Diários), 2007

[101] Artista plástico Maurício Castro: *A Pedra do Reino | Making Of | Taperoá | Parte 1*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ywc_dzoHeBM&list=PL-YfrISQXtEjmrvSgHeYUc8u-cx4skNN7&index=1. Acesso em 04/10/2015.

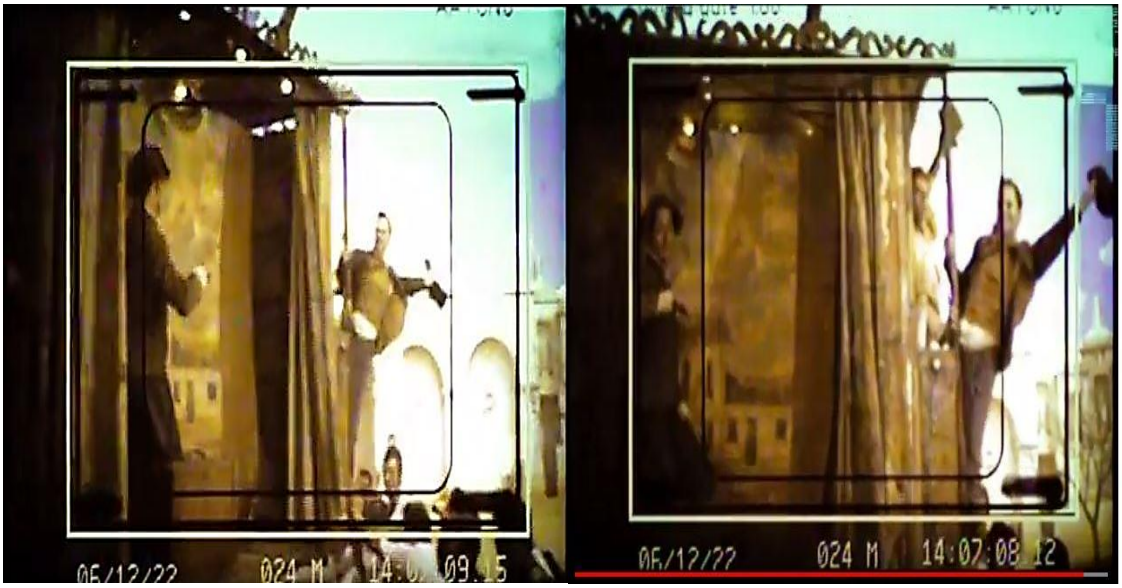


Figura 66 - O Circo-carroça de Quaderna em movimento circular nas gravações de A Pedra do Reino, 2006

O circo-carroça de Quaderna é extremamente adaptado as suas necessidades, pois há um eixo giratório, ao qual, permite contar suas andanças e aventuras para todos, num movimento circular. Continuando com Maurício Castro: "o giro do palco da carroça é como um ponteiro de relógio, uma forma de trabalhar o tempo cíclico. Mudam o cenário, o tempo e as personagens. O palco, ainda se abre, tem uma parte subterrânea, muitas entradas e saídas.[102]"

Esse circo-carroça é a representação física-material da estrutura narrativa que Luiz Fernando Carvalho adotou para a minissérie. O editor Márcio Hashimoto Soares constata isso: "a proposta que o Luiz faz, que é exatamente, dessa narrativa, dessa estrutura circular, de criar tempos diferentes; você tem sempre uma passagem de cetro de um Quaderna-velho, para um Quaderna-novo, do Quaderna-criança que passa para o Quaderna-adolescente; são esses

[102] Ibidem.

quatro narradores e a gente tem todos esses Quadernas, convivendo no mesmo espaço e dialogando entre si.[103]”



Figura 67 - Os Quatro Quadernas - – in. Cadernos de Filmagem do Diretor, (Diários), 2007

Curiosidades sobre a equipe de direção de arte

A equipe de Raimundo Rodrigues, diretor de arte, foi concebida toda no nordeste, os artesãos de Taperoá e das redondezas foram chamados para conhecer os ateliês, trouxeram seus conhecimentos e também, adquiriram novas técnicas na feitura de objetos, pois não se pretendia comprar materiais específicos para desenvolver as indumentarias e os adereços, mas sim, criar e recriar objetos, que na sua essência era de um produto, mas que reluzia outro, como, por exemplo, uma coroa de lata, mas que possuía o peso de uma coroa real, o uso de tampinhas metálicas de garrafas, espelhos para adereços de

[103] Editor Marcio Hashimoto Soares em: *A Pedra do Reino | Making Of | Taperoá | Parte 1*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ywc_dzoHeBM&list=PL-YfrISQXtEjmrvSgHeYUc8u-cx4skNN7&index=1. Acesso em 04/10/2015.

roupas; latas de tintas velhas para moldar a estrutura dos cavalos e a fibra-de-vidro, também usada para confeccionar cavalos e bonecos.

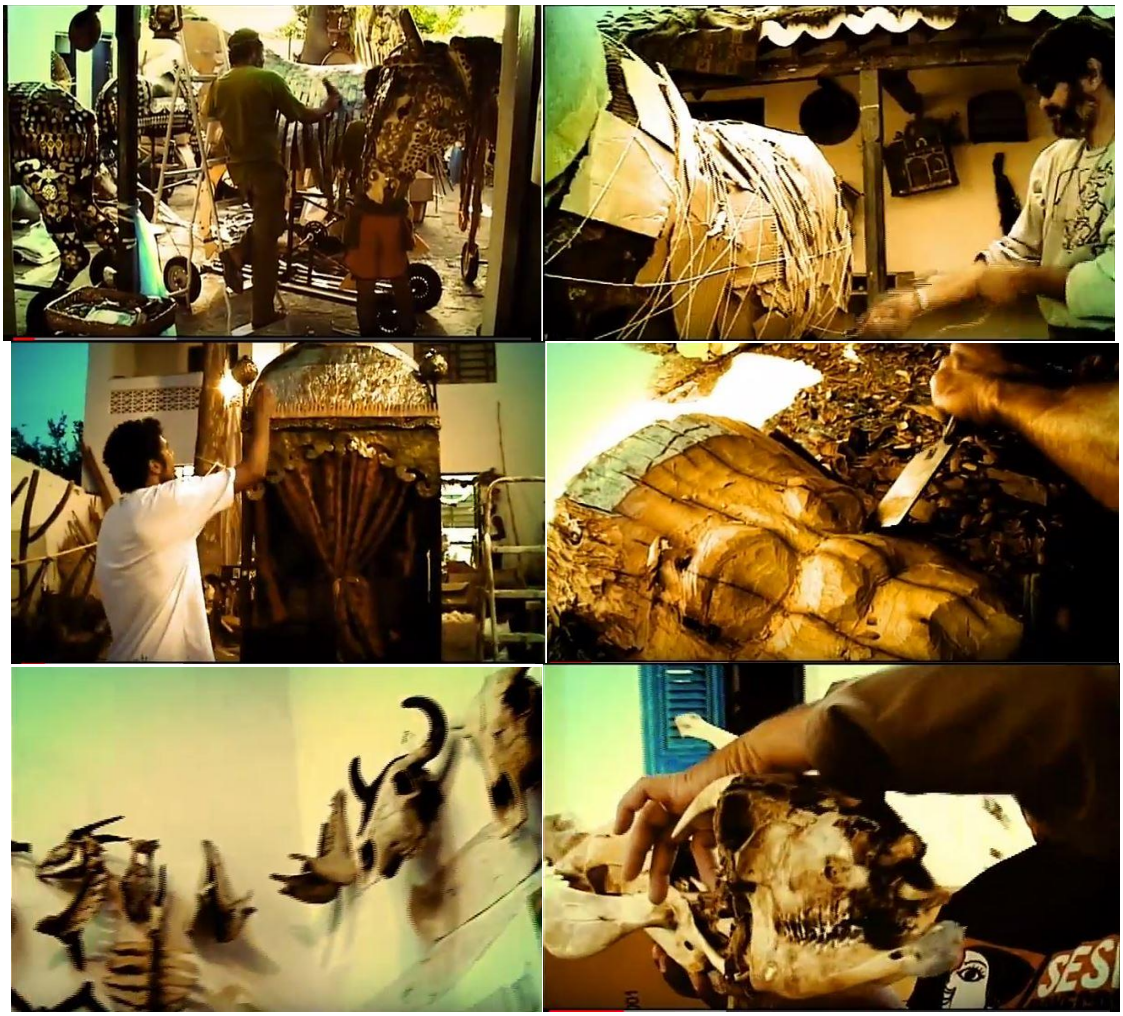


Figura 68 - Os artesãos de Taperoá e das redondezas nos ateliês de criação cenográfica. Fonte: Making Of, 2006.

Algumas marionetes foram remontadas, a partir de restos de ossos de animais, encontrados no sertão, como o dragão que invade Taperoá. A maior motivação de Raimundo Rodrigues é equiparar materiais conflitantes, como a madeira, que pode ser transformada em ferro, ossos podem ser espuma, palitos de sorvete são estruturas para armaduras, o importante é garimpar dos materiais seus espíritos.

Laboratórios com os Atores

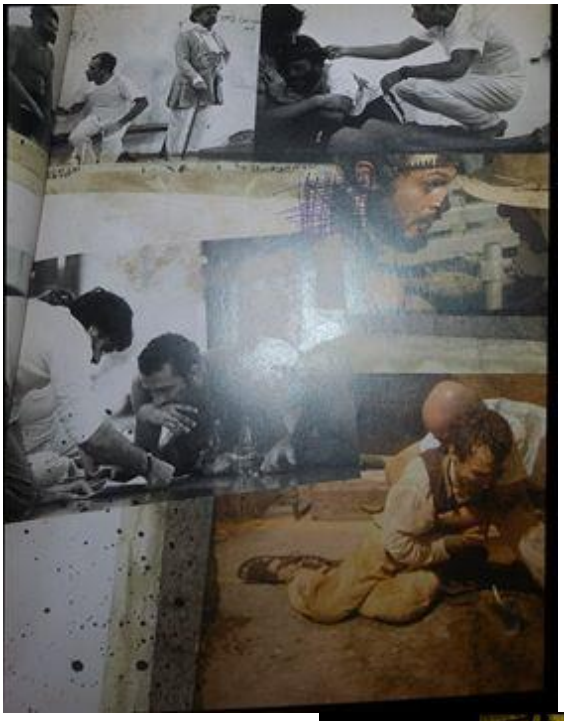


Figura 69 - Laboratório com os Atores, In A Pedra Do Reino, – imagem extraída dos Cadernos de Filmagem do Diretor, (Diários), 2007.

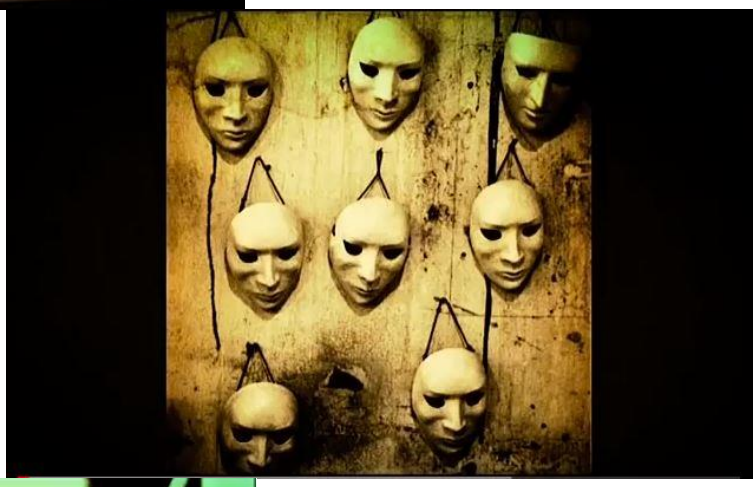


Figura 70 - Máscaras Neutras, In A Pedra Do Reino, – imagem extraída de A Pedra do Reino | Making Of | Taperoá | Parte 2.



Figura 71 - Máscaras Neutras, In A Pedra Do Reino, – imagem extraída de A Pedra do Reino | Making Of | Taperoá | Parte 2.

Para os ensaios a produção da minissérie conseguiu um local inusitado, que serviu de laboratório, — um antigo armazém de algodão, “a tenda sagrada, onde aconteceu tudo”.

Tiche Vianna, preparadora corporal, escolheu trabalhar a preparação corporal dos atores, com a máscara neutra, ou seja, o primeiro contato com as personagens se daria por meio da máscara, que oferece um universo de possibilidades criativas.

A construção da fisicalidade dessas personagens, não saiu do realismo, mas sim, da imaginação de cada ator que foi construindo vários seres que não se assemelhavam às pessoas. Segundo Tiche Vianna:

> Procuro desenvolver o universo sensorial, dar concretude a esse mundo invisível que atravessa a criação, construindo arquétipos, sementes essenciais à existência humana. Luiz trabalha muito com a improvisação, o que pede uma entrega do ator. Ele precisa de pontos de apoio, que fomos construindo para serem acionados no momento da gravação. O ator não tem que parar e lembrar, ele busca na criação aquele estado outra vez. Quando saí, a sensação que eu tinha é que os atores eram centros de potência esperando o momento de botar o que exercitaram a serviço da criação. Esse não foi um trabalho independente de concepção, do olhar, da abordagem do Luiz. Uma coisa é trabalhar a máscara e esse universo físico para o teatro. Outra, diferente, é seguir o que o Luiz quer trabalhar para câmera. Senti fluidez, em uma comunicação muito clara entre todos nós[104].

A máscara foi usada para trazer para fora tudo que os atores tinham de mais criativo, presente nas camadas mais internas. A máscara serviu de trampolim para que os atores mergulhassem na construção das suas

---

[104] Tiche Vianna - Texto extraído dos *Cadernos de Filmagem do Diretor*, (Diários). Diário de elenco e equipe. In: CARVALHO, Luiz Fernando (Org.). A Pedra do Reino/ da obra de Ariano Suassuna. São Paulo: Globo, 2007.

personagens e encontrassem elementos capazes de modificar/transformar o seu próprio corpo, “transformar o teu corpo, num corpo, no corpo que a gente chama de extra cotidiano, cada gesto, cada movimento, cada olhar, cada dedo que se movimenta, cada músculo que se altera, a máscara é o nosso instrumento”.[105]

Jackyson Costa interpretou (Clemente), ator de Itabuna-Bahia:

> Todo elenco começou trabalhando com máscara neutra. Fizemos um trabalho onde a ideia era repetir todos os dias, pela manhã e à tarde, alguns poucos movimentos. Nessa repetição, começava-se a descobrir e preparar a musculatura do corpo, o que um trabalho comum de teatro, geralmente, não realiza. Passei a perceber o meu corpo a transformação de qual Luiz tinha me falado. Isso me deu uma alegria e um poder de concentração muito grande[106].

Iziane Mascarenhas interpretou (Clara Swendson / Cangaceira / Isabel), atriz do Crato-Ceará:

> Trabalhamos muito fisicamente, concretamente, cada uma das personagens. O elenco era grande. Nos ensaios com os preparadores éramos umas 30 pessoas construindo personagens muito diferentes. Quando a Tiche iniciou seu trabalho preparando base, eixo de foco, as possibilidades eram infinitas, porque todas as personagens têm isso, mas cada uma à sua maneira. Ao mesmo tempo, todas têm uma unidade: são personagens que saíram da cabeça de uma outra personagem, o Quaderna[107].

---

[105] Tiche Vianna – preparadora corporal em: *A Pedra do Reino | Making Of | Taperoá | Parte 2*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fLaN8NQ2VpY&list=PL-YfrISQXtEjmrvSgHeYUc8u-cx4skNN7&index=2. Acesso em 10/10/2015.

[106] Jackyson Costa, interpretou o (Clemente), ator de Itabuna-Bahia - Texto extraído dos *Cadernos de Filmagem do Diretor*, (Diários). Diário de elenco e equipe. In: CARVALHO, Luiz Fernando (Org.). A Pedra do Reino/ da obra de Ariano Suassuna. São Paulo: Globo, 2007.

[107] Iziane Mascarenhas, interpretou (Clara Swendson / Cangaceira / Isabel) atriz do Crato-Ceará – Texto extraído dos *Cadernos de Filmagem do Diretor*, (Diários). Diário de elenco e equipe. In: CARVALHO, Luiz Fernando (Org.). A Pedra do Reino/ da obra de Ariano Suassuna. São Paulo: Globo, 2007.

Os atores começaram a trabalhar com o naturalismo corporal e a partir daí, criaram algo inovador, dessa forma aprenderam e construíram uma nova linguagem. Chegaram ao momento em que, não precisavam mais pensar em traduzir o texto, porque já estava impregnado em seus corpos e suas mentes. O treinamento foi tão intenso, que passaram a viver essa "língua e a falar dessa forma". Segundo Millene Ramalho, atriz de Campina Grande - Paraíba, que interpretou (Margarida): "quando você põe uma máscara neutra no rosto, o seu corpo brilha, cresce. E quando retiramos essa máscara, enxergamos melhor.[108]"

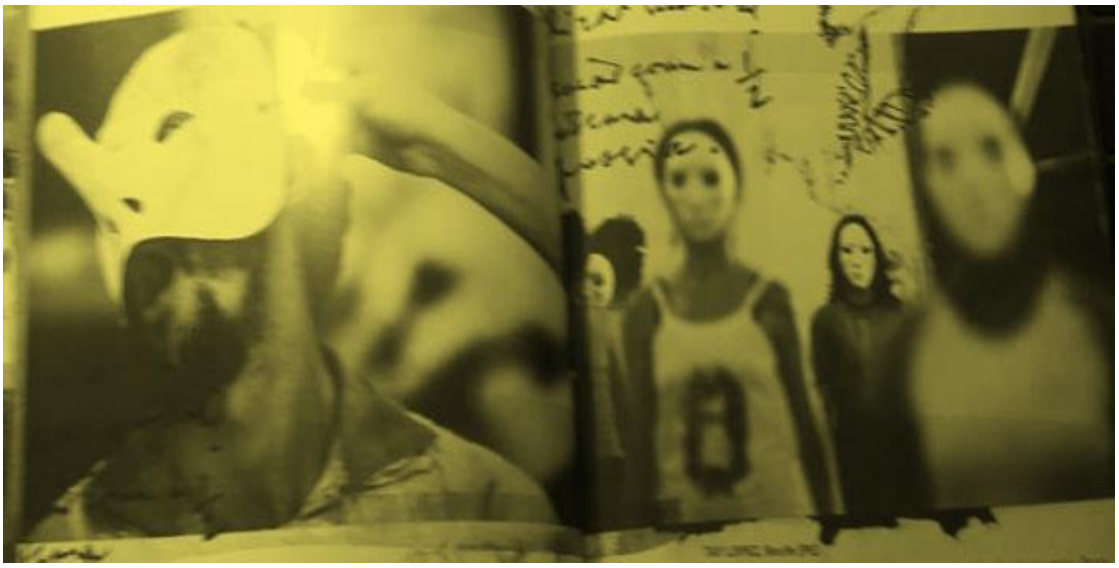


Figura 72 - Laboratório com os Atores, In A Pedra Do Reino, – in. Cadernos de Filmagem do Diretor, (Diários), 2007.

Segundo Ricardo Blat, preparador de elenco: "é preciso saber escutar o outro ator e reagir a isso. O que está oculto se revela através da atuação."[109] O treinamento corporal é um trabalho que interliga o corpo e a energia, ou seja, o ritmo corporal se conecta ao ritmo da obra. E assim, o texto por sua vez, vai

[108] Millene Ramalho atriz de Campina Grande, Paraíba - Texto extraído dos *Cadernos de Filmagem do Diretor*, (Diários). Diário de elenco e equipe. In: CARVALHO, Luiz Fernando (Org.). A Pedra do Reino/ da obra de Ariano Suassuna. São Paulo: Globo, 2007.

[109] Ricardo Blat, preparador de elenco - Texto extraído dos *Cadernos de Filmagem do Diretor*, (Diários). Diário de elenco e equipe. In: CARVALHO, Luiz Fernando (Org.). A Pedra do Reino/ da obra de Ariano Suassuna. São Paulo: Globo, 2007.

tomando expressão e energia, ao qual, o diretor e seus preparadores de elenco, tanto almejam. Pois, as palavras não têm que sair da boca do ator, como um texto decorado, mas que o ator sinta uma imensa necessidade de usá-las.

A preparação de elenco e seus laboratórios são trabalhos que buscam reavivar as palavras e descobrir a expressão dos corpos, com os seus pontos fortes e fracos. Investigam onde as palavras são mais quentes e mais frias, mais emocionais, mais misteriosa, ou seja, o ator é um maestro em busca da partitura perfeita.

Segundo Manoel Constantino, produtor de elenco: 'foi uma busca muito intensa, não só de perfis físicos, mais de vivências. Vários atores já tinham experiência, principalmente em teatro, o que facilitou esse grande encontro e as trocas pessoais. — Foram visões particulares de mundo que se juntaram na *Pedra do Reino*.[110]"

Percebemos que os atores tiveram a liberdade de brincar com a história de Quaderna, de brincar com a história da *Pedra do Reino* de Ariano Suassuna, fato que os deixou muito à vontade no *set.*[111] O galpão onde antes guardavam algodão, naquele momento se transformou num Templo da Criatividade, esse local foi testemunha do processo que todos viveram, – na verdade, foi um trabalho de doação, segundo Alyne Pereira, Caruaru - Pernambuco: "no tempo

[110] Manoel Constantino, produtor de elenco – Texto extraído dos *Cadernos de Filmagem do Diretor*, (Diários). Diário de elenco e equipe. In: CARVALHO, Luiz Fernando (Org.). A Pedra do Reino/ da obra de Ariano Suassuna. São Paulo: Globo, 2007.
[111] *Set* - o local em que se faz um filme.

em que ficamos isolados na cidade, conhecemos pessoas incríveis e nos aperfeiçoamos."[112]

Júlio Rocha, Recife - Pernambuco, relata sua experiência: "vivemos uma experiência fora do comum, rica em diversas linguagens."[113]

Frank dos Santos, Taperoá - Paraíba: "fiz de tudo um pouco, ajudei no figurino, na arte e ganhei três papéis. Aprendi muito."[114]

Na *Pedra do Reino* foram preservados os sotaques, a fraseologia, o dialetal sertanejo. Luiz Fernando Carvalho deixou claro para os atores, que eles eram os autores dessa obra e assim, criaram junto com a direção. O total comprometimento com os ensaios e com os preparadores, serviu como experiência para fazer outras coisas, ou seja, uma preparação que reverberou na vida profissional de todos.

Segundo Prazeres Barbosa, Caruaru - Pernambuco: "a gente do Nordeste precisava dessa oportunidade. Sou baixinha. 1,46m, feinha, nordestina e velhinha, mas teve uma coisa que superou tudo isso, a garra de trabalhar e ultrapassar todos os limites. Ali eu me senti começando. ... Ali eu me senti começando.... Ali eu me senti começando."[115]

---

[112] Alyne Pereira, Caruaru Pernambuco - Texto extraído dos *Cadernos de Filmagem do Diretor*, (Diários). Diário de elenco e equipe. In: CARVALHO, Luiz Fernando (Org.). A Pedra do Reino/ da obra de Ariano Suassuna. São Paulo: Globo, 2007.

[113] Júlio Rocha, Recife Pernambuco - Texto extraído dos *Cadernos de Filmagem do Diretor*, (Diários). Diário de elenco e equipe. In: CARVALHO, Luiz Fernando (Org.). A Pedra do Reino/ da obra de Ariano Suassuna. São Paulo: Globo, 2007.

[114] Frank dos Santos, Taperoá, Paraíba - Texto extraído dos *Cadernos de Filmagem do Diretor*, (Diários). Diário de elenco e equipe. In: CARVALHO, Luiz Fernando (Org.). A Pedra do Reino/ da obra de Ariano Suassuna. São Paulo: Globo, 2007.

[115] Prazeres Barbosa, Caruaru Pernambuco - Texto extraído dos *Cadernos de Filmagem do Diretor*, (Diários). Diário de elenco e equipe. In: CARVALHO, Luiz Fernando (Org.). A Pedra do Reino/ da obra de Ariano Suassuna. São Paulo: Globo, 2007.

No dia cinco de outubro de 2006, o diretor observava de longe e reagia de perto.

Carla Madeira[116]:

> Os atores são como barro moldado aos poucos. É uma gaiola de tudo: bichos, loucos, mancos, putas, pássaros. Cada qual tem seu som, seu gestual. Irandhir, altivo, rege uma orquestra imaginária. Outros falam palavras desconexas, fazem barulhos com a boca, miam, rugem, latem. Anthero ganhou a máscara de pato. Prazeres grita como uma gralha. Um baile de loucos onde um seduz, outro conduz, outro desarranja.

Dez de outubro de 2006, preparação com Luiz Fernando Carvalho só para homens.

Carla Madeira:

> Ele fala: agir com coragem, agir com coração - como a raiz Latina. não quero saber as histórias de vocês. Todos vocês são reis, forças da natureza, mas são fundamentalmente amor. E amor implica em coragem do coração.
>
> Acabei ficando do lado de fora por uns instantes para comprar esparadrapo para eles, que estavam com os pés lanhados de tanto os esfregarem no linóleo do galpão de ensaios. Alguns ficaram sem os tampos das solas dos pés após os treinos dos passos do cavalo-marinho.

Doze de outubro 2006, final do trabalho.

Carla Madeira:

> O grupo se junta num abraço único, logo, vira uma massa quente de afeto e acalento. Um bolinho de gente que se apoia uns nos outros e se embala. É energia boa conversando com os corpos. Muito suor ali, vida. Música doce tocando ao fundo. Parece sonho."

[116] Depoimento da secretária geral de direção: Carla Madeira - Texto extraído dos *Cadernos de Filmagem do Diretor*, (Diários). Diário de elenco e equipe. In: CARVALHO, Luiz Fernando (Org.). A Pedra do Reino/ da obra de Ariano Suassuna. São Paulo: Globo, 2007.

Construção de Quaderna



Figura 73 - Luiz Fernando Carvalho, Tiche Vianna e Irandhir Santos, preparação corporal de Quaderna. Fonte: Making Of, 2006.

A construção da personagem Quaderna (interpretada por Irandhir Santos), como o próprio ator nos revelou, saiu de uma interrogação, pois quando teve seu segundo encontro com o diretor, recebeu a notícia à queima-roupa, a personagem lhe pertencia, — “ele simplesmente olhou para mim e disse: ‘Quaderna é seu’. Foi assim. Eu passei dez minutos calado, olhando para ele, que tinha um ar de riso, divertindo-se com a imagem que estava vendo ali, de espanto”.

Quando Irandhir leu Quaderna, logo notou uma característica marcante da personagem, percebeu que ele era um buscador, que pesquisava as informações no mais profundo das camadas, — “então foi esse o primeiro desenho que eu fiz do Quaderna no papel. E esse ponto de interrogação eu levei

para o corpo da personagem. Por isso, ele tem um corpo desenhado com a coluna."

Outro detalhe na construção de Quaderna, foi que nesse mesmo dia em que o ator ficou sabendo que a personagem lhe pertencia, ficou minutos observando atentamente os gestos do diretor e teve a sensação de que Quaderna estava lhe fazendo uma troça e, de repente, percebeu em Luiz Fernando Carvalho um gesto que guardou e usou para a personagem, — "ele perguntou: 'eu não tinha lhe dito ainda não?' Eu disse: 'não'. Aí ele riu e fez um gesto, ele deu uma olhada de lado para mim, esticando o pescoço e eu vi ali Quaderna aprontando."

Então, esse ponto de interrogação e essa virada de cabeça com o pescoço esticado, ficaram como gestos definitivos da corporeidade de Quaderna, fato que também repercutiu em sua indumentária, pois sua altivez fez surgir um adereço importantíssimo: a coroa de lata, como também, a sua habilidade de voar com os seus pensamentos, que descambavam em outras paragens. Daí,

- Em 1970, inicia o Movimento Armorial, pois estava interessado no desenvolvimento e no conhecimento das formas de expressões populares tradicionais. Ariano também buscava encontrar uma música erudita nordestina, que viesse juntar-se ao movimento e assim, lançou em 18 de outubro de 1970, no Recife, o concerto "Três Séculos de Música Nordestina, – do Barroco ao Armorial" e paralelamente, uma exposição de gravura, pintura e escultura.

- Entre 1958-79, dedicou-se também à prosa de ficção, publicando o Romance *d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971) e História *d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão / Ao Sol da Onça Caetana* (1976), classificados por ele de "romance armorial-popular brasileiro". Neste mesmo ano defendeu sua tese de livre-docência:

surgiu suas asas feitas de papel, resquícios de seu livro.

E sua motivação, seu farol, veio da ideia de um candeeiro, no seu corpo estampado, estava o ponto de interrogação, onde o “Cotoco” era o pontinho de interrogação, seu coração batia no compasso frenético dos passos do Cavalo-marinho.[117]

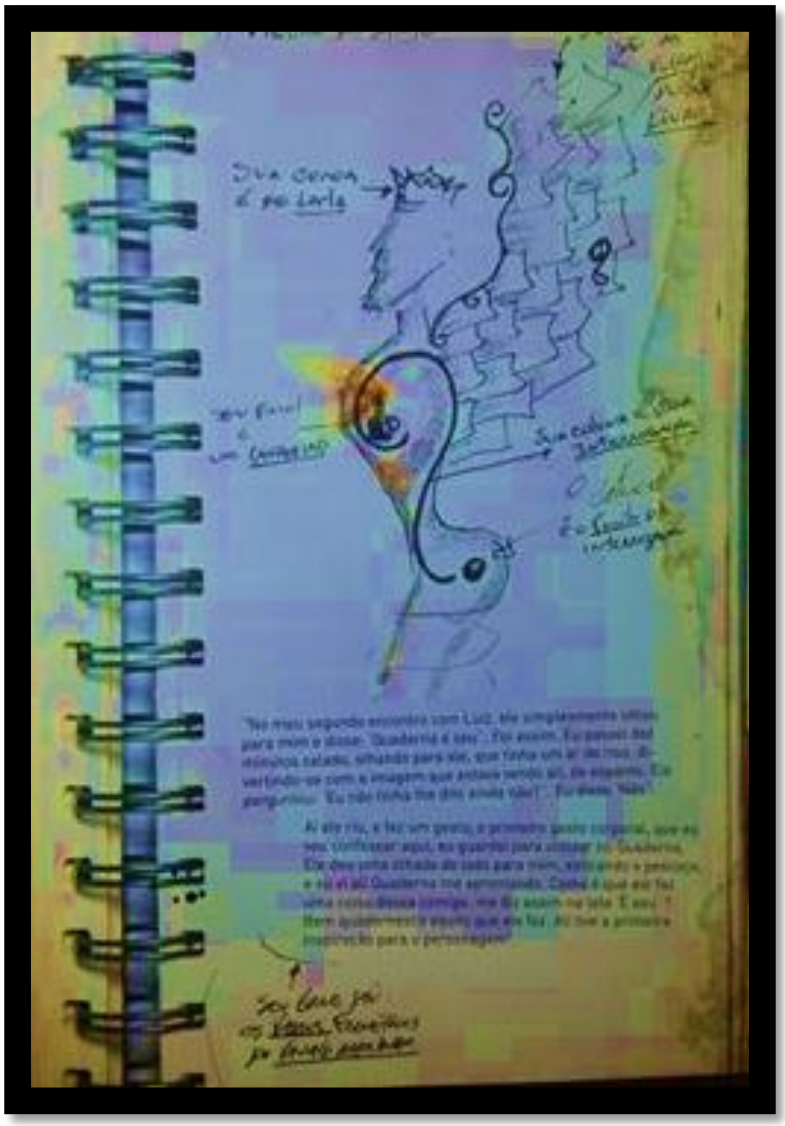


Figura 74 - Figura de Quaderna – Cadernos de Filmagem do Diretor, (Diários), 2007.

[117] A dança do Cavalo-marinho é bastante animada e seu ritmo é marcado por um sapateado que lembra o galope dos cavalos. São passos rasteiros intercalados de saltos rápidos, para levantar poeira. O movimento do brinquedo chama-se bater mergulho, é quando o corpo faz um movimento “em cima” e “em baixo”. Disponível em: https://culturapopularufabc.wordpress.com/cultura-popular-brasileira/dancas-e-ritmos/cavalo-marinho/. Acesso 20/10/2016.

Compreender o passo a passo da construção de Quaderna, levou o ator Irandhir Santos a outra questão, como se dava a junção do sangue dos Ferreira-Quadernas e o sangue dos Garcia-Barretos? A cultura sertaneja foi o ponto fundamental para a formação da personagem, pois as histórias da realeza e cavalaria, no ponto de vista do ator, infeccionaram o sangue da personagem e consequentemente, a fez reerguer o reino, ou seja, a ancestralidade falou mais alto dentro de Quaderna. Por isso, a personagem foi cunhada por dois tipos de sangue: o sangue real, que vem do fluxo do bisavô, o Execrável (Rei Dom João Ferreira-Quaderna), que tem ligação direta com a Pedra do Reino (formação rochosa).



Figura 75 - Ancestralidade de Quaderna - Cadernos de Filmagem do Diretor, (Diários), 2007

E o sangue dos Garcia-Barretos, — nesta dinastia aconteceu uma morte trágica, que transformou toda a vida de Quaderna. “Eu, como ator concebi sangue azul e o sangue vermelho, que percorreram o corpo desse Quaderna e dos quais ele tem que dar conta.”

Com a consciência de que tem o sangue real, Quaderna se dirigiu a Pedra do Reino e se autoproclama rei, colocando na sua cabeça uma coroa. E a partir da morte trágica de seu padrinho (Dom Pedro Sebastião), cria uma obra literária. E assim, Quaderna se vê diante dessas duas dinastias: torna-se rei da literatura e gênio da raça brasileira.

Lá do alto da Pedra do Reino, Quaderna já autoproclamado rei, levanta a sua mão direita para o alto e realiza um gesto. Em sua mão está lado a lado os dedos indicador e médio, enquanto os demais estão dobrados, esse gesto/símbolo tem muito significado para a personagem e, ao mesmo tempo, é a representação da Pedra do Reino. Segundo Carlos Byington: "a pedra é um símbolo daquilo que não se exaure, que estará depois de nós. Representa o que permanece, mais que muda sempre, como tudo o que há na natureza. A pedra é o mesmo tempo, permanência e transformação."[118]

- ***1973*** - Mudança do nome do grupo de Companhia Teatro Oficina para *OFICINA SAMBA*, mantendo-se assim até o ano de 1979.
- ***1974*** - José Celso M. Corrêa é preso e torturado em companhia do cineasta Celso Lucas. Ele decide se exilar em Portugal e o grupo parte para Lisboa.
- ***1975 a 1978*** - Em Portugal: *GALILEU GALILEI,* inspirado no texto de Brecht, criação coletiva.

O DISCURSO DO MOVIMENTO e CARNAVAL DO POVO, criação coletiva para ruas, fábricas, casernas, fazendas e festas populares.

O PARTO, documentário sobre a Revolução dos Cravos, produção: Rádio Televisão Portuguesa (RTP) e Oficina, realização: José Celso M. Corrêa e Celso Lucas.

HÁ MUITOS OBJETOS NUM SÓ OBJETO, criação coletiva para a Rádio e Televisão Portuguesa (RTP).

Publicação do jornal *Oficina SAMBA*.

Fonte: http://teatroficina.com.br/curriculum/

[118] Palestrante Carlos Byington: Texto extraído dos *Cadernos de Filmagem do Diretor*, (Diários). Diário de elenco e equipe. In: CARVALHO, Luiz Fernando (Org.). A Pedra do Reino/ da obra de Ariano Suassuna: Globo, 2007.



Figura 76 - Quaderna autoproclamado rei – in. Cadernos de Filmagem do Diretor, (Diários), 2007.

A Pedra do Reino[119]

- A Pedra significa: verdade, vivência da transformação.
- Reino significa: o sangue real e as pessoas antepassadas.

No sertão de Pernambuco e distante 473 quilômetros do Recife, mais especificamente em São José do Belmonte, encontramos a Pedra Bonita, atualmente chamada de Pedra do Reino, localizada na Serra do Catolé, hoje chamada de Serra do Reino (fica na divisa entre Pernambuco, Paraíba e Ceará). Foi palco em 1836 a 1838, de um movimento de cunho sebastianista, liderado pelo rei autoproclamado, João Antônio dos Santos.

---

[119] Luiz Fernando Carvalho – definição de Pedra do Reino - in. *Cadernos de Filmagem do Diretor*, (Diários). Diário de elenco e equipe. In: CARVALHO, Luiz Fernando (Org.). A Pedra do Reino/ da obra de Ariano Suassuna: Globo, 2007.

Veredas – SANGRENTAS

Movimento Sebastianista



De volta ao Rio de Janeiro, toma posse na Academia Brasileira de Letras em 18 de dezembro de 1906, sendo recebido por Sílvio Romero. Publica *Contraste e Confrontos*, reunião de artigos, impresso no Porto, Portugal.



Em setembro de 1907 publica *Peru versus Bolívia*. Neste mesmo ano fez o prefácio de *Poemas e Canções* de Vicente de Carvalho e *Inferno Verde* de Alberto Rangel. Termina a redação de *À Margem da História*, que saiu no ano seguinte, como livro póstumo.

Fonte: http://www.academia.org.br/academicos/euclides-da-cunha/biografia.

Para entender a história de Quaderna e a sua autoproclamação monárquica, vamos retomar os fatos históricos e apresentar o que foi o movimento sebastianista.

No século XVI, durante a batalha de Alcácer-Quibir - Marrocos, Dom Sebastião, rei de Portugal desaparece. Por não ter notícias de sua morte, a esperança de seu retorno gerou muita expectativa em seus súditos, “havia uma lenda de que o rei teria sido encantado por feitiços e que um dia retornaria para trazer a paz e a prosperidade ao seu povo”. Essa crença foi ficando mais forte e perdurou por muito tempo, chegando até a atualidade, mas sua maior manifestação ocorreu no século XIX, especificamente, no sertão de Pernambuco, quando João Antônio dos Santos teve devaneios com o encantado rei português em meio as duas pedras da Serra do Catolé.

Ao se espalhar essa notícia, se percebeu também que a curiosidade do povo aumentava, pois várias pessoas das redondezas se dirigiram ao local para verem de perto o “desencantamento do rei.” Neste momento histórico, o

fanatismo estava em alta na região e tomou conta da população, por influência de João Antônio dos Santos.



Figura 77 - Ilustração de Luiz Fernando Carvalho - In. Cadernos de Filmagem do Diretor, (Diários), 2007. Vol. 4. p.45)

João também empolgado com a repercussão dos fatos, criou uma comunidade de fiéis seguidores. Ele declarava que estava por vir um reino de igualdade, justiça, liberdade e prosperidade, mas para que o retorno do rei se efetivasse, era necessário lavar a Pedra do Reino com sangue e consequentemente, essa crença acabou por gerar muitos conflitos e mortes.



Figura 78 - Ilustração de Luiz Fernando Carvalho - In. Cadernos de Filmagem do Diretor, (Diários), 2007. Vol. 1. p.44)

Voltando à Pedra do Reino.

Em São José do Belmonte há duas formações rochosas que medem respectivamente, 30 e 33 metros de altura, essa formação é um atrativo turístico, que fica próximo de um santuário construído ao ar livre. Esse Santuário foi idealizado por Ariano Suassuna. É composto por 16 esculturas de santos, estes santos são personagens, tanto do romance de Ariano, quanto do movimento

sebastianista (são representantes do profano e do sagrado), sua disposição no local é circular.



Figura 79 - A Pedra do Reino e o Santuário. (Foto: Divulgação/ Blog Associação Cultural Pedra do Reino)

Curiosidade

O professor Carlos Newton Júnior[120] nos revelou, durante o Ciclo de Conferências Travessias no Sertão - Conferência: A *Pedra do Reino* - o sertão mítico e poético de Ariano Suassuna, coordenado por Cícero Sandroni em 28 de julho de 2015.

> A primeira referência histórica desse movimento é de um historiador António Attico de Souza Leite, ele escreveu ainda no século XIX, uma *Memória sobre a Pedra Bonita*

[120] Escritor e professor universitário. Autor de vários livros, organizou e prefaciou o Almanaque Armorial de Ariano Suassuna (José Olympio, 2008) e as antologias: O cangaço na poesia brasileira (Escrituras, 2009) e Poemas para Dom Quixote e Sancho (Editora UFPE, 2015).

> *ou Reino Encantado* na Câmara de Vila Bela, província de Pernambuco (1875), e essa foi a primeira referência do que se tem sobre o movimento e foi publicado (*in* Revista do Instituto Antropológico e Geográfico Pernambucano, Recife, Tomo XI, p. 217 - 248. 1904)... Aí, ele (Antônio Leite), olhou para as pedras e disse que as pedras tinham 33 metros de altura... Aí para vocês verem a força do discurso histórico. Em todo lugar as pessoas dizem: "essas pedras têm 33 m de altura" ... Tem teses de doutorado em Geografia reiterando essas dimensões na Unicamp. Essas pedras não têm 13 metros de altura, agora é um negócio! Eu coloquei propositalmente nessa foto (fotografia que revela a dimensão das pedras), uma pessoa próxima as pedras para ter uma referência. Ela não tem 2 m de altura, aí, você projeta dois, quatro, seis, oito... E não dá 13 metros, porque ela ainda tem uma pontinha. Aí, as pessoas começam essa coisa do devaneio, né! Onde você vê 33 m de altura! Quando eu cheguei lá, eu me espantei, igual a Quaderna. Eu sou arquiteto, eu tenho uma certa noção, porque o Quaderna, quando foi lá pela primeira vez, a personagem ficou decepcionada com as pedras, porque falavam que elas tinham 33 metros de altura. E uma outra curiosidade: De fato, vendo de longe, elas parecem as torres do congresso nacional, mas são irregulares.[121]

Realmente há uma força agudíssima no discurso histórico, pois teve três publicações sobre esse movimento sebastianista. O romance de Ariano foi o terceiro; o primeiro romance foi escrito por Araripe Júnior (1848 – 1911), com o título de: *Reino Encantado: Crônicas Sebastianista* [Rio, Tipografia da Gazeta de Notícias, 1878], neste livro Araripe Júnior endossa Antônio Leite na questão da dimensão das pedras; o segundo romance, escrito por José Lins do Rego (1901-1957), com o título de: *Pedra Bonita* (1938), — esse era um dos nomes dado a pedra, pois a mais alta tem ranhuras prateadas e o povo a denominava de bonita, por este motivo. Nesse romance José Lins do Rego, não fez nenhuma menção ao tamanho das pedras, mas na terceira publicação sobre esse movimento, Ariano sendo mais perspicaz nos revelou por meio da decepção de Quaderna,

[121] 5º Ciclo | Travessias no Sertão: A pedra do reino: o sertão mítico e poético de Ariano Suassuna. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RYmpxY3Ec_U&t=1551s. Acesso em 14/03/2016.

que as pedras não tinham nem 20 metros de altura. — Quaderna compreendeu que o papel da literatura é melhorar o real e mergulhou nessa fantasia coletiva, mas estava atento, pois percebeu a realidade das pedras.

Durante uma entrevista cedida ao professor Peterson Martins Alves Araújo em 22 de maio de 2008, Ariano falou que foi "desafiado," "estimulado," por João Guimarães Rosa, com o livro *Grande Sertão: Veredas* de 1956, pois na entrevista Peterson retomou uma suspeição que Bráulio Tavares havia levantado em seu Livro *ABC de Ariano Suassuna* de 2007.

♑ *A Onça Castanha e a Ilha Brasil: Uma Reflexão sobre a Cultura Brasileira.* Foi o sexto ocupante da Cadeira n.º 32 da Academia Brasileira de Letras, eleito em três de agosto de 1989, na sucessão de Genolino Amado e recebido em nove de agosto de 1990, pelo Acadêmico Marcos Vinicios Vilaça.

Segundo Peterson Araújo: [não é que houve uma cópia] "mas, de certa forma, o senhor se sentiu estimulado com o romance de Guimarães: *Grande Sertão: veredas*? [De certa forma, se ele ousou, também eu vou ousar da minha forma. Eu vou ousar da minha forma; eu vou fazer o que quiser dentro do romance]."

Ariano:

> De certa maneira, houve. Quer dizer, não que eu tivesse sentido desafiado. Não foi isso não! Mas veja bem, eu sempre acreditei em algo que vi em várias entrevistas, sobretudo em uma de Alceu Amoroso Lima onde ele dizia que 'Do Nordeste para Minas corre um eixo que não por acaso segue o curso do Rio São Francisco, o rio da unidade nacional. A esse eixo o Brasil tem que voltar de vez em quando se não quiser se esquecer do que é Brasil.' Então, no meu livro, eu comecei a pensar: Qual será a expressão plástica da ponta mineira do eixo? (ARAÚJO, 2013, p. 345)

Ariano, então pensou qual seria o eixo que ligaria Minas Gerais ao nordeste e se lembrou dos “Dozes Apóstolos de Pedra” feitos por Aleijadinho e depois de analisar estas esculturas, fez uma analogia com o livro *Grande Sertão: veredas* e percebeu que do ponto de vista literário, essa era a ligação e a partir daí, resolveu que também iria fazer um romance para ser a ponta nordestina que se ligaria à Minas Gerais, ou seja: “ligando os dois sertões: o sertão de Minas e o sertão nordestino pelo Rio São Francisco.” (ARIANO, in ARAÚJO, 2013. p. 346)

Como já citamos, o movimento de cunho sebastianista ocorrido na Serra do Catolé se transformou em obra da literatura pela terceira vez em 1971, quando Ariano Suassuna publicou o *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta.* A Partir daí, os moradores de São José do Belmonte que viviam acanhados por causa dos terríveis casos ocorridos por lá, “sentiram-se mais ou menos resgatados desse acanhamento.” (ARIANO, in ARAÚJO, 2013, p. 346). E resolveram fazer a “Cavalgada à Pedra do Reino”, que também é conhecida como “Cavalhada,” — essa cavalhada influenciou muito Quaderna.

Todo ano no fim de maio realiza-se uma cavalhada para a Pedra do Reino, concomitante à cavalgada. A Cavalhada é no último sábado de maio e a cavalgada é no dia seguinte, no último domingo de maio; todos os cavaleiros da região se reúnem em frente à igreja São José, recebem a benção após assistirem a missa e partem para a Serra do Catolé. — Quando Ariano resolveu fazer um santuário próximo à Pedra do Reino foi também para responder aos Doze profetas de Aleijadinho.

Para concluir a construção da personagem Quaderna, o ator Irandhir Santos nos revelou que a voz da personagem foi descoberta após realizar os exercícios da preparadora corporal Tiche Vianna. Esta preparadora desafiou os atores a buscar um animal que representasse suas personagens.

Irandhir naquele momento, possuía conhecimentos sobre sua personagem, pois Quaderna era um buscador de sua ancestralidade e que "falava pelos cotovelos", então imaginou um "louro, mas louro é o nome dado ao pássaro no Nordeste, ele é mais conhecido como papagaio. "



Figura 80 - Inspirações para personagens da commedia dell'arte, - in. Cadernos de Filmagem do Diretor, (Diários), 2007.

Papagaio é um pássaro falante, uma excelente representação para Quaderna, pois a personagem fala e muito. Na busca desse papagaio, o ator começou a inventar, a manipular, a brincar com a sua voz, até chegar à voz de

Quaderna. “Quaderna pode dizer palavras régias e doces, mas que também pode ser feroz e bravo na mesma medida.”



Figura 81 - Quaderna-velho., gravações de A Pedra do Reino, 2006.

Na vida de Quaderna o mundo dos sonhos é fundamental, porque neste lugar ele se sente seguro, seus devaneios voam longe, mas estão fincados na sua região, o sertão. Viver no mundo do imaginário foi a maneira que ele encontrou de superar a dor da perda do tio-padrinho. Ele se segura na fauna, na flora do sertão, na poeira das estradas, nos gibões, nos chapéus de couro, e assim, tem a força para continuar sentindo a dor, mas sempre com um ar altivo.

O corpo Incompleto

Na visão de Luiz Fernando Carvalho, a minissérie *A Pedra do Reino*, é um corpo que ainda não está pronto, incompleto, pois sua composição se dá por cinco partes, que por sua vez, assemelha-se a um labirinto, repleto de encantamentos, como o imaginado por Ariano Suassuna.

Na produção audiovisual, estes *órgãos sem corpo* foram divididos em cinco partes, — percebemos aqui, uma semelhança com a produção de *Os Sertões* de Zé Celso, que a dividiu, também, em cinco partes (*corpo sem órgãos).* Então, pode-se dizer que a pentalogia e a minissérie são complementares.



Em 1909 escreve uma carta-prefácio para *O Norte*, de Osório Duque-Estrada. Inscreve-se no concurso para a cadeira de Lógica no Colégio Nacional. É classificado em segundo lugar, cabendo o primeiro ao filósofo cearense Farias Brito. Como ao Presidente da República era facultado por lei escolher entre os dois primeiros colocados, Euclides é nomeado, e professa a primeira aula no dia 21 de julho.

Fonte: http://www.academia.org.br/academicos/euclides-da-cunha/biografia.

> Não tenho o desejo de assistir aos episódios emendados uns aos outros como se formassem um filme, porque sei de antemão que não constituirão um filme – pelo menos um filme que me interessaria realizar. É certo, por outro lado, que não tenho sequer uma classificação plausível para tal processo, em que sinta essa experiência com a literatura de Ariano perfeitamente traduzida. Mesmo juntando essas cinco partes, se tornaria impossível formar um corpo completo. Avistaríamos simplesmente um amontoado de órgãos procurando sua antiga unidade. A montagem que busquei – ora barroca e labiríntica, ora onírica e satírica – é sempre circular, sensorial, musical e polifônica, construindo uma experiência narrativa a cada parte. Poderíamos dessa forma apresentá-la em qualquer ordem. (CARVALHO, 2007)

Quando Luiz Fernando Carvalho diz: “é certo, por outro lado, que não tenho sequer uma classificação plausível para tal processo, em que sinta essa experiência com a literatura de Ariano perfeitamente traduzida, (...) Poderíamos dessa forma apresentá-la em qualquer ordem.” Notamos aqui, o princípio de sua encenação, pois já de início ele não tem a pretensão de fazer uma obra audiovisual comum, com começo, meio e fim, mas uma experiência que convergisse toda uma gama de linguagens, pois só assim, se poderia de fato, recriar todo o universo do autor e consequentemente, de Quaderna nas telas da TV.

Descrição dos *órgãos sem corpo*

Luiz Fernando Carvalho decompôs os episódios, sendo o primeiro classificado como alma; o segundo como tronco; o terceiro como cabeça; o quarto como membros e o quinto episódio como coração.

> Alma
>
> Trata-se da parte mais sensorial de todas, onde a montagem, especialmente nas sequências finais, mistura os tempos e espaços. Em crescente, a narrativa se entrelaça em forma de espiral, ao mesmo tempo que abre uma fissura na convenção teatral proposta até, então – onde o lajedo da Pedra do Reino era representado numa grande pintura em lona. A partir daí a narrativa se desdobra em um movimento de choques entre a representação do real e o real propriamente visto por nós, até o ápice de uma montagem em êxtase que nos faz sentir que o objetivo espiritual da personagem foi alcançado.
>
> Tronco
>
> É uma espécie de ligação entre o primeiro estado da personagem, mais sensorial e internalizado, com este segundo, onde as forças do mundo exterior se revelam em torno do herói. Tais forças potencializam seus devaneios e suas memórias a uma temperatura capaz de criar relações e situações que redesenham a própria noção de geografia,

de cidade e de território. O transcurso das ações e dos tempos ergue, em nossos sentidos, o ‘mundo real da ficção’.

É neste território impreciso e repleto de contradições que outras personagens surgem e alcançam o espaço da verossimilhança. A ligação se estabelece no momento em que acreditamos na verdade deste real que nos é apresentado por Quaderna – um imaginário externo tão ou mais crível do que a verdade de seu mundo interno no primeiro episódio.

Cabeça

É quando se dá o início racional e épico (no sentido brechtiano do termo) entre Quaderna e o Juiz Corregedor. A dinâmica do terceiro episódio cria esse espaço onde as ideias começam a ser lançadas e antagonizadas. Todo o projeto filosófico e estético de Quaderna é desenvolvido a partir do cenário do interrogatório. É neste espaço que a fantasia parece trocar de linguagem: o vocabulário da fantasia é transferido das imagens produzidas pela câmera para o imaginário puro, que surge agora, nas palavras da personagem, como uma imagem primordial. Esta imagem primordial, que nasce com essa aventura da linguagem oral, conta com essa cumplicidade de todas as demais personagens. Dispostas em arquibancada, elas cercam o espaço do interrogatório, assim como em uma feira, a população envolve o contador de história, ou como uma tribo rodeia seu Pajé.

Este palco-caixote, desnudado de uma glamourização convencional, é onde transcorre toda esta epopeia oral e onde proponho uma participação mais consciente dos espectadores. Além da maquinação racional entre duas visões de mundo, o público assiste à construção e à desconstrução do cenário, que se movimenta içado por cordas e roldanas. Ao mesmo tempo, a narrativa e sua linguagem parecem oferecer ao espectador um lugar entre as demais personagens, criando a possibilidade de ele atuar na tênue relação entre ficção e realidade, sonho e vida.

Membros

A estrutura se dá na forma de pequenos contos. A esta altura, a força da narrativa oral contaminou toda a linguagem e, pouco a pouco, introduziu várias pequenas histórias na trama principal.

Estes contos se autodefinem por suas visões críticas e muitas vezes sarcásticas da vida e dos homens. Sãos estes membros que ajudam Quaderna a se desvencilhar das questões mais complexas incutidas pelo Juiz Corregedor. A estrutura em membros está para a narrativa

de Quaderna assim como os contos estão para a literatura. Quaderna percorre estes fragmentos a seu bel-prazer, introduzindo passagens que o ajudam a prosseguir com sua narrativa épica e, assim, alcançar o objetivo de escrever sua grande obra.

Coração

Não vou começar pela ideia de fim, pois, esta ideia romântica não dialoga com os novos desfechos escritos por Ariano Suassuna. A narrativa permanece como uma fabulação em aberto, apontando sempre vários sentidos de fim, que me parecem ligados ao Mito do Eterno recomeço, da Imortalidade. O quinto episódio enuncia a contradição absoluta da personagem Arésio, assim como a do próprio Quaderna, que, a partir do novo desfecho escrito por Ariano Suassuna, assume também suas obras e cicatrizes diante de Margarida.

Arésio, apesar de atravessar toda a história defendendo seu ponto de vista irascível e unicamente vinculado às questões de seu sangue (em total antagonismo às questões do espírito clamadas pelo revolucionário e poeta Adalberto Coura), termina vencido por suas próprias pulsões sanguíneas, ou seja, seu coração. Arésio é um selvagem que ama. Talvez foi quem mais amou o Rei, seu pai, ao contrário do que todos imaginavam. Amou em segredo, durante anos, a atual noiva de Adalberto Coura, Maria Inominata. E é diante dele que acaba de roubá-la em um gesto que combina, a um só golpe, violência e paixão. É um epílogo erguido por afetos violados, espécie de fome de coração[122].

- A minissérie *A Pedra do Reino* (2007), outra adaptação de uma obra de Ariano Suassuna na qual assume a direção-geral e a autoria, novamente com Luís Alberto de Abreu, além de Bráulio Tavares,
- A minissérie *Capitu* (2008), escrita por Euclydes Marinho com colaboração de Daniel Piza, Luís Alberto de Abreu e Edna Palatnik, assumindo o texto final e a direção-geral,
- A minissérie - *Afinal, o Que Querem as Mulheres?* (2010) que conta com texto de João Paulo Cuenca, Cecília Giannetti e Michel Melamed,

Fonte: COLLAÇO. Fernando Martins, 2013.

Ao analisarmos os processos artísticos que resultaram na minissérie, percebemos que a obra do diretor também se configurou, como uma teatralização do romance. Este termo, já foi adotado por Antunes Filho,[123] quando teatralizou: *A Pedra do Reino* em 2006. Sua peça foi baseada nos romances: *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-*

[122] Luiz Fernando Carvalho – Textos: alma, tronco, cabeça, membros, coração. Disponível em: http://luizfernandocarvalho.com/projeto/a-pedra-do-reino/#visaododiretor. Acesso em 08/08/2016.

[123] José Alves Antunes Filho, mais conhecido como Antunes Filho (São Paulo, 12 de dezembro de 1929 – São Paulo, 3 de maio de 2019). Foi um diretor de teatro brasileiro, considerado pela crítica e por diversos artistas como um dos principais nomes teatrais e diretores do país.

volta & História do *Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: ao Sol da Onça Caetana.*

Antunes Filho descreveu muito bem, a sua compreensão do termo, numa entrevista para a Revista Sala Preta em 2006, afirma que:

> Eu sempre fiz adaptações, quer dizer, quando você pega uma peça de teatro e você adapta. Agora não, peguei um romance. Na época, se fosse possível, eu poderia ter utilizado o termo teatralização para *Macunaíma*. Poderia também ter servido ao *Augusto Matraga*. Eu achei legal esse termo porque dá a ideia perfeita de que você pegou uma obra literária, respeitou-a ao máximo e a teatralizou. Então aquilo que não saiu bem é do Antunes, o que saiu bom é do Suassuna. É uma maneira também de você proteger o autor. (FILHO, 2006, p.103)

Pode parecer estranho dizer teatralização para uma obra audiovisual, mas Luiz Fernando Carvalho conseguiu realizar tal fato, ou seja, tornar, dar feição teatral a minissérie. O processo de teatralização se deu nos detalhes de uma trama, de uma rede de conexões, que emergiu do meio, do centro de Taperoá e do projeto Quadrante.

A Ancestralidade

O diretor convicto de seus conceitos, fugiu da ideia primeira a do folclore e até mesmo, do regionalismo, “não há regionalismo, há o sertão,” um sertão que possui raízes profundas na Península Ibérica de Cervantes e Garcia Lorca; raízes que abarcam o Mediterrâneo, com o seu universo árabe, “o Sertão é um mundo, um estado de alma que não depende necessariamente de uma geografia”.

João Cabral de Melo Neto escreveu um poema intitulado: *A Pedra do Reino*, "e demonstrou ter percebido, como poucos, a diferença fundamental entre o sertão descrito pelo regionalismo de 30, – um sertão que só falaria a língua do não, um sertão osso – e o sertão de Suassuna." (JÚNIOR, 2016, p.145)

A PEDRA DO REINO[124]

A Ariano Suassuna

Foi bem saber-se que o Sertão
não só fala a língua do *não*.

Para o Brasil, ele é o Nordeste
que quando cada seca desce,

que quando não chove em seu reino
segue o que algum remoto texto:

descer para a beira do mar
(que não se bebe e pouco dá).

Os escritores que do Brejo,
ou que da Mata, têm o sestro

de só dar a vê-lo no pouco,
no quando em que o vê, sertão-osso,

Para o litoral, o esqueleto
é o ser, o estilo sertanejo,

que pode dar uma estrutura
ao discurso que se discursa.

[124] Poema - *A Pedra do Reino* de João Cabral de Melo Neto – In. *A Escola das Facas*. Editora: Livraria José Olympio. Rio de Janeiro, 1980. p. 14 – 15.

Tu que conviveste o Sertão
quando no sim esquece o não,

e sabes seu viver ambíguo,
vestido de sola e de mitos,

a quem só o vê retirante,
vazio do que nele é cante,

nos deste a ver que nele o homem
não é só o capaz de sede e fome.

Sertanejo, nos explicaste
como gente à beira do quase,

que habita caatingas sem Mel
cria os romances de cordel:

o espaço mágico e feérico,
sem o imediato e o famélico,

fantástico espaço suassuna
que ensina que o deserto funda.

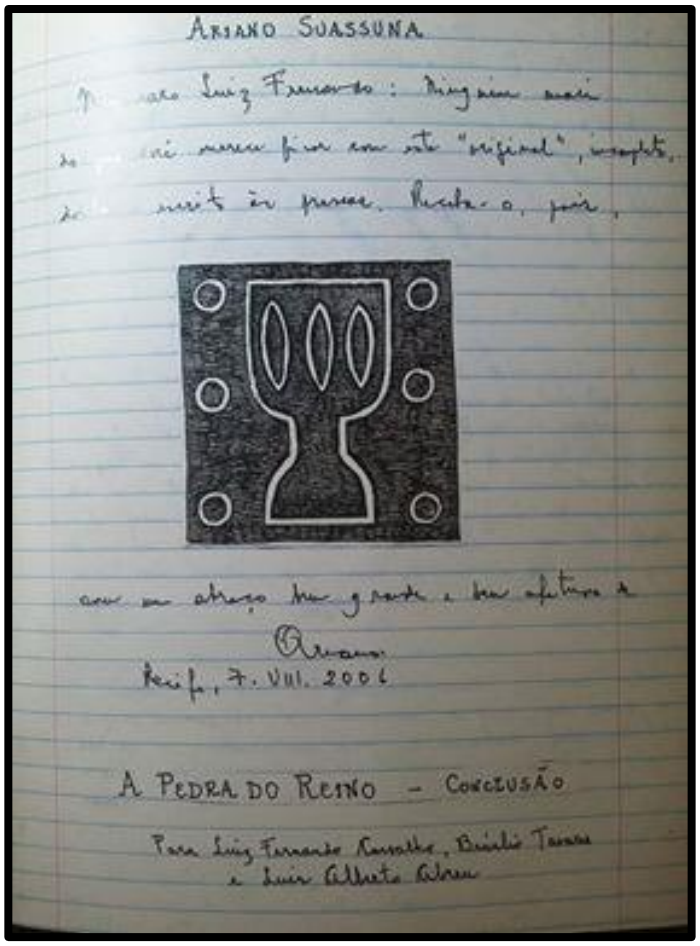
O Sertão de Suassuna é “quando no sim esquece o não”. O Sertão ou “território” chamado sertão, não se restringe somete a terra, mas também a semente, — semente da ancestralidade de TODOS, que se envolveram direta e indiretamente do nascimento deste primeiro fruto do Quadrante, a começar pelo grande autor Ariano Suassuna.

A viagem ao sertão do diretor e sua equipe se tornou antes de tudo, numa preparação, ou seja, uma organização interna que se fez presente naquele momento e que reservou espaços para absorção de conhecimentos, costumes, culturas, como também, reservou o benefício da troca, que muitas vezes, ocorreu em encontros de corpos e almas.

Ariano nos revelou na entrevista cedida ao professor Peterson Martins Alves Araújo, que seu pensamento, sua estética literária, primeiro se acionava por meio da leitura de mundo e depois de uma leitura da palavra: “quer dizer, eu tive uma infância muito atormentada, uma vida muito movimentada. Então eu tenho um universo interior que foi se formando aí, ao longo desses anos. Desde a infância até hoje, esse universo que foi se formando dentro de mim, procuro expressá-lo através da literatura. Conforme seja a natureza de cada coisa que está ali tumultuando-me no momento, eu escrevo um poema ou uma peça de teatro, ou um romance. Mas é sempre pela literatura. E aí depois (logo, ao lado disso) vem a influência da leitura ou da audição e visão.” (ARIANO, in ARAÚJO, 2013, p.347)

- *Subúrbia* (2012), dividindo o texto com Paulo Lins e assumindo a direção-geral,
- *Meu pedacinho de Chão* (2014) - Novela de Benedito Ruy Barbosa. Direção - Henrique Sauer. Direção-Geral Luiz Fernando Carvalho e Carlos Araújo. Direção Artística Luiz Fernando Carvalho;
- *Velho Chico* (2016) novela criada por Benedito Ruy Barbosa. Escrita por Bruno Barbosa Luperi e Edmara Barbosa. Colaboração Luiz Alberto de Abreu. Direção Geral Luiz Fernando Carvalho. Direção Artística Luiz Fernando Carvalho.

Fonte: COLLAÇO. Fernando Martins, 2013. E site do diretor Luiz Fernando Carvalho: info@luizfernandocarvalho.com



"**Ariano Suassuna**.

Meu Caro Luiz Fernando: ninguém mais do que você merece ficar com este "original", incompleto, doido e escrito às pressas. Receba-o, pois, com meu abraço meu grande e meu afetuoso de (assinatura do autor).

Recife, 7 do VIII de 2006

A Pedra do Reino - conclusão

para Luiz Fernando Carvalho, Bráulio Tavares e Luiz Alberto Abreu

Figura 82 - Carta de Ariano Suassuna a Luiz Fernando Carvalho, 2006. - In. Cadernos de Filmagem do Diretor, (Diários), 2007.

— "Eu tenho um universo interior que foi se formando aí, ao longo desses anos". Podemos perceber nesta frase a ancestralidade de Ariano, pois seu universo interior está contido em suas obras e especialmente, incrustado na *Pedra do Reino*, pois ao adentrarmos no mundo de Quaderna nos deparamos, com infinitas conexões. *A Pedra do Reino* é um livro "de acesso muito difícil do que o meu teatro. Meu teatro é muito mais popular, é muito mais acessível, mas era indispensável que eu escrevesse. Para mim era indispensável, entendeu?!" (ARIANO, in ARAÚJO, 2013, p.349)

Araújo[125]: "Não seria a sua obra-prima se não revelasse tanto o seu universo..."

[125] (ARAÚJO, 2013, p.349)

Ariano[126]:

> Obra-prima esse nome é meio complicado. Eu não digo: eu fiz uma obra-prima"... É a minha preferida, digamos assim. Porque foi nele que eu, pela primeira vez, me expressei de modo menos incompleto sobre esse universo interior que também está dentro, em alguns aspectos, da *Farsa da Boa Preguiça*, outro no *Auto da Compadecida*, outro no *Santo e a Porca* e outro no *Casamento Suspeitoso*. Mas, o que reuniu mais para mim, foi isso. Agora, é claro que eu não escrevi para mim, mas escrevi para os outros. Senão eu não teria publicado, escrever para os outros também. Eu acho que o escritor, antes de tudo, pensa nisso. Ele pensa na expressão de seu mundo antes de tudo.

Ainda menino Ariano escreveu um conto, cuja qualidade literária ele suspeitava. Este conto narrava um caso de adultério e vingança, que terminava assim: “dois tiros espocam e os corpos da mulher infiel e de seu cúmplice caem varados pelas balas vingadoras da honra do marido ultrajado. Fora, morria o sol nas colinas acobreadas e poentas das serras do sertão.” (ARIANO, 1990)

Veja bem, aos 12 anos Ariano já estava como passou toda a sua vida, tentando seguir canhestramente a trilha aberta pelo jazigo poento e pela sombra ensanguentada do seu Patrono Porto-Alegre; pela mortalha poenta que em José de Alencar, coava o sol ardentíssimo sobre a terra abrasada; pelas vastas planuras, onde Euclides da Cunha, ofuscado por um irradiar ardentíssimo, via o vaqueiro sertanejo como um centauro e guerreiro antigo e pela corola inflamada de rubores de cobre do sol de João Suassuna.

[126] (ARIANO, In ARAÚJO, 2013, p.349)

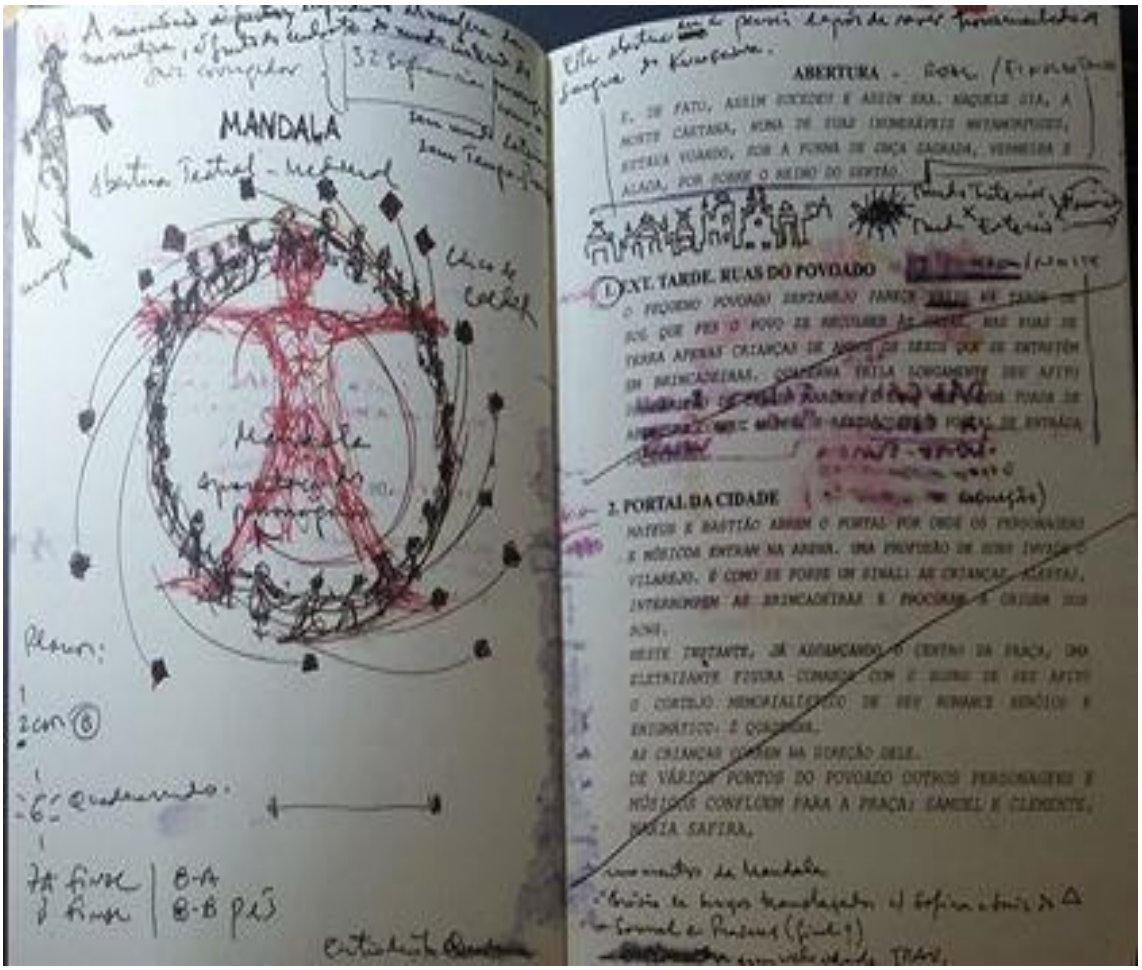


Figura 83 - Ilustração de Luiz Fernando Carvalho - In. Cadernos de Filmagem do Diretor, (Diários), 2007. Vol. 1. p.2,3)

"Acho que todo mundo tem vários polos de personalidade, na minha já contei uns sete. De certa maneira, eu coloco os sete dentro do *Hemisfério Rei* e do *Hemisfério Palhaço*. Eu tenho dentro de mim um Cangaceiro Manso, um Palhaço Frustrado, um Frade sem Burel, um Mentiroso, um Professor, um Cantador sem Repente e um Profeta." (SUASSUNA, 2000, p.32)

Então, ao percorrer os labirintos da minissérie, observamos uma tessitura complexa e híbrida, pois foram realizados inúmeros mergulhos na cultura popular-erudita brasileira e internacional. Como também, foram absorvidos do próprio autor, dos encontros e laboratórios uma diversidade de referências culturais, como as canções populares, os improvisos dos repentistas, as danças

do Cavalo-marinho, os poemas de vários cordéis, as marionetes e o teatro da *commedia dell'arte*. Segundo Bráulio Tavares:

> Quem descobriu e colonizou o Brasil, foram os portugueses e os espanhóis que estavam saindo de 700 anos de dominação árabe. Isso contaminou nossa linguagem, religião, poesia, vestuário, culinária e costumes. A música nordestina ainda tem ecos nas escolas tônicas árabes, do norte da África. Os cordéis, por sua vez, eram impressos como folhetos em Portugal e vendidos no Rio de Janeiro, após a mudança da Corte para a cidade, em 1808, o progresso e a civilização passaram um trator por cima disso no Sudeste, mas um século depois, essa cultura que surgiu no Nordeste, que tinha o mesmo mundo economicamente de 100 anos atrás. A região se tornou uma espécie de Sítio Arqueológico vivo da cultura. Ariano, que foi criado no sertão, foi uma dessas pessoas que fizeram a ponte entre a cultura ibérica e a nordestina.[127]

Ao utilizar o discurso heterogêneo da ancestralidade, Luiz Fernando Carvalho conseguiu traduzir o texto de Ariano, lhe atribuindo a função de redenção, reconhecimento e assim, fazendo valer toda a sua experiência de diretor. A ancestralidade resgatada da literatura de Ariano Suassuna foi acondicionada com grandes Obras da literatura ocidental; embalada com as vivências e incorporações de várias manifestações do arcabouço da cultura brasileira. O Roteiro desenvolvido por Luís Alberto de Abreu, Bráulio Tavares e Luiz Fernando Carvalho, resgatou o passo a passo, da fragmentação já existente no Romance de Ariano, como também, a sua circularidade textual, cuja,

[127] Bráulio Tavares: - Texto extraído dos *Cadernos de Filmagem do Diretor*, (Diários). Diário de elenco e equipe. In: CARVALHO, Luiz Fernando (Org.). A Pedra do Reino/ da obra de Ariano Suassuna. São Paulo: Globo, 2007.

amálgama se processou basicamente pela não linearidade, pela colagem e elipses.

Houve um reconhecimento respeitoso da tradição literária de Ariano, mesmo com o novo texto/roteiro, ou seja, o roteiro da minissérie promoveu uma intertextualidade, uma espécie de reconhecimento de cada discurso desenvolvido pelo autor, em particular, se constituiu da confluência de muitos outros e desaguou numa polifonia, num espaço das muitas vozes que entrelaçaram o Romance e os processos artísticos que antecederam as gravações. Pois, a fragmentação, a circularidade e a reconstrução textual-imagético do roteiro acionaram novas leituras sobre o romance, tanto por parte dos roteiristas, como do espectador.

Assim, depois de passar em revista os mais variados discursos da ancestralidade, da memória, até mesmo do sentimento da saudade e valendo-se quase parasitariamente deles para a construção da minissérie, o que resta ao final dessa "história inconclusa, sempre à espera de novos fatos, de novos depoentes, de novas leituras, de novos leitores, como 'o inquérito em aberto em suspenso,' é a busca empreendida por Quaderna, da compreensão de si e do mundo." (MICHELETTI, 2007, p.70)



Domingo, 15 de agosto de 1909. Na casa de número 214 na Estrada Real de Santa Cruz, na Piedade, no Rio de Janeiro, entra um homem agitado e nervoso. Era Euclides da Cunha, o autor de "Os Sertões".

Bate palmas, é recebido pelo jovem Dinorah de Assis, a quem manifesta o propósito de avistar o dono da casa, Dilermando de Assis, aspirante do Exército.

Vai logo entrando na sala de visitas. Aí, saca de um revólver e diz: "vim para matar ou morrer!". Entra no interior da casa e atira duas vezes em Dilermando que, atingido, cai.

Dinorah, vendo o irmão ferido, tenta arrebatar a arma de Euclides. Ouvem-se mais dois disparos. Outro tiro e Dinorah é atingido na coluna vertebral, junto à nuca, que ficaria, posteriormente, inutilizado para o resto da vida.

Dilermando, embora ferido, consegue apanhar o revólver, atira duas vezes sem atingir Euclides. Euclides aperta o gatilho de novo e recebe um tiro de Dilermando que lhe fere o pulso. Duelo de vida e morte. Tiros de ambos os lados e um projétil atinge o pulmão direito de Euclides, que cai morto ao solo.

Assim foi o que se denominou "A Tragédia da Piedade".

Fonte: Grandes Advogados, Grandes Julgamentos - Pedro Paulo Filho - Depto. Editorial OAB-SP. Texto - Evaristo de Moraes. Disponível em: http://www.oabsp.org.br/sobre-oabsp/grandes-causas/as-mortes-de-euclides-da-cunha-e-seu-filho



Capítulo III

Clube da Esquina nº 2[128]

Porque se chamava moço
Também se chamava estrada
Viagem de ventania
Nem se lembra se olhou pra trás
Ao primeiro passo, asso, asso
Asso, asso, asso, asso, asso, asso

Porque se chamavam homens
Também se chamavam sonhos
E sonhos não envelhecem
Em meio a tantos gases lacrimogênios
Ficam calmos, calmos
Calmos, calmos, calmos

E lá se vai mais um dia...

E basta contar compasso
E basta contar consigo
Que a chama não tem pavio
De tudo se faz canção
E o coração na curva
De um rio, rio, rio, rio, rio

E lá se vai mais um dia...

E lá se vai mais um dia...

E o rio de asfalto e gente
Entorna pelas ladeiras
Entope o meio-fio
Esquina mais de um milhão
Quero ver, então a gente, gente
Gente, gente, gente, gente, gente

E lá se vai...

[128] **Clube da Esquina nº 2.** Compositores: Milton Nascimento / Lo Borges / Marcia Borges

Pesquisa de Campo

Segundo Durval Muniz de Albuquerque Júnior, em seu livro: *A Invenção do Nordeste: e outras Artes* 1999, “a saudade é um sentimento pessoal de quem se percebe perdendo pedaços queridos de seu ser, dos territórios que construiu para si. A saudade também pode ser um sentimento coletivo, pode afetar toda uma comunidade que perdeu suas referências espaciais ou temporais, toda uma classe social que perdeu historicamente a sua posição, que viu os símbolos do seu poder esculpidos no espaço serem tragados pelas forças tectônicas da história.” (1999, p.65)

Trouxemos aqui, o tema da saudade, pois também esteve presente de maneira implícita no *capítulo I e* no *capítulo II.* Saudade que também se mistura com a ancestralidade, com a tradição, com o sentimento de reconhecimento e pertencimento de um espaço-tempo, por exemplo, saudade de uma paisagem-imagética, construída por uma pessoa, por um coletivo, por um país ou nação.

A região Nordeste do Brasil, substituiu no final do século passado a grande divisão que havia no país, sendo estabelecida entre Norte e Sul, assim, sua fundação emergiu, segundo Albuquerque Jr. de uma saudade e tradição.

> O Nordeste não é um fato inerte na natureza. Não está dado desde sempre. Os recortes geográficos, as regiões são fatos humanos, são pedaços de história. magma de enfrentamentos que se cristalizaram, são ilusórios ancoradouros da lava da luta social que um dia veio à tona e escorreu sobre este território. O Nordeste é uma espacialidade fundada historicamente, originada por uma tradição de pensamento, uma imagética e textos que lhe deram realidade de presença; e uma posição nostálgica em relação ao passado. (ALBUQUERQUE JR. 1999, p.66)

Esse processo espacial, não se configurou como um fragmentário evolutivo da história, e sim, inventado, pois antes de se estabelecer o Nordeste, como unidade regional, foram necessários inúmeras inserções discursivas para aflorar grupos, que se identificassem com essa iniciativa fragmentária, porque existe uma realidade múltipla, composta por inúmeras histórias de vida, práticas e costumes no que se estabeleceu chamar de Nordeste (neste recorte regional estão presentes nove estados) e foi no "apagamento desta multiplicidade, no entanto, que permitiu se pensar esta unidade imagético-discursiva."(1999, p.66)

Entre os anos de 1877 a 1879, foi registrado nesta região do Brasil, um fenômeno terrível, denominado de "a grande seca," delimitando, a partir daí, um recorte espacial e específico no país. Essa foi a primeira seca que colocou os holofotes da imprensa voltados para essa área, os jornais da região Sul/Sudeste do Brasil, passaram a noticiar esse fenômeno e os problemas decorrentes de sua recorrência e paralelo a esse momento surgiram considerações que avaliavam, o Meio, ao lado da Raça, fatores determinantes de uma organização social. — Essa grande seca fez com que, o Parlamento dos "Nortistas," descobrisse uma poderosa arma contra a desigualdade em relação ao tratamento dado ao Parlamento do "Sul." A seca tornou-se a partir daí, o problema de todas as províncias e depois dos estados do Norte e Nordeste.

Vozes da Seca[129]

Seu doutô os nordestino têm muita gratidão
Pelo auxílio dos sulista nessa seca do sertão
Mas doutô uma esmola a um homem qui é são

[129] Vozes da Seca, 1953 - Composição: Luiz Gonzaga / Zé Dantas

Ou lhe mata de vergonha ou vicia o cidadão

É, por isso que pidimo proteção a vosmicê
Home pur nóis escuído para as rédias do pudê
Pois, doutô dos vinte estado temos oito sem chovê
Veja bem, quase a metade do Brasil tá sem cumê

Dê serviço a nosso povo, encha os rio de barrage
Dê cumida a preço bom, não esqueça a açudage
Livre assim nóis da ismola, que no fim dessa estiage
Lhe pagamo inté os jurus sem gastar nossa corage

Se o doutô fizer assim salva o povo do sertão
Quando um dia a chuva vim, que riqueza pra nação!
Nunca mais nóis pensa em seca, vai dá tudo nesse chão
Como vê nossos distino mercê tem na vossa mão
mercê tem na vossa mão!

Segundo Albuquerque Jr. (1999, p.68) ao visitar o Recife em 1925, Oswald de Andrade relatou a ignorância dos sulistas em relação àquela cidade, embora fosse uma das maiores do país. As primeiras imagens do Norte para a maioria dos sulistas, eram aquelas trazidas pelos jornais sobre seu "flagelo" e suas vítimas. Era por meio de espetáculos, jogos e festas para arrecadar fundos para as vítimas do flagelo, que os sulistas ouviram falar de seus "irmãos do Norte." A partir do relato de Oswald de Andrade, se percebe que neste início da década de vinte do século passado, quando se falava em Norte, seu sinônimo

era Nordeste, nesse período era nítida a recente transição de um termo para o outro e seus equívocos.

O combate ao cangaço e as revoltas messiânicas também se tornaram armas de reinvindicações nas mãos dos políticos:

> O combate ao cangaceiro que não respeitava as fronteiras estaduais, vai exigir também a crescente atuação conjunta do aparelho repressivo dos Estados. O Nordeste é, pois, uma região que se constrói também no medo contra a revolta do pobre, no medo da perda de poder para entre "turba de facínoras que empestavam o sertão". A sensação de fragilidade que tomava conta dos produtores tradicionais de açúcar e algodão, trazia também o medo da perda do domínio sobre o seu próprio espaço e, por seu turno, levou a uma crescente preocupação de unir esforços, para combater as revoltas das camadas populares, advindas também das próprias mudanças na sociabilidade tradicional. Não só o Cangaço, como também as revoltas messiânicas são fatores de construção de um espaço fechado de poder, uma região capaz de garantir a manutenção da mesma hierarquia de poderes, bem como a dominação tradicional. (ALBUQUERQUE JR. 1999, p.71)

Embora, a seca e a mestiçagem continuassem a fazer parte da origem desta região, sua identidade não se constituiu por meio de fatores naturais e, sim, pelos fatores históricos com origem culturais, que trouxeram uma "consciência," como, por exemplo, a fundação da Faculdade de Direito do Recife, a atuação do jornal *Diário de Pernambuco*, pois em 1925, em comemoração ao seu centenário se produziu uma tentativa de estabelecer o conceito chamado Nordeste em um recorte regional efetivo, — como dissemos, foi uma tentativa que não se efetivou, mas tempos depois, com a publicação do livro: *O Livro do Nordeste* (1937), de Gilberto Freyre, foi dado como ponto inaugural de sua existência, como também, a exaltação pelos feitos realizados no período das *Invasões Holandesas*.

As invasões holandesas no Brasil, referem-se ao projeto de ocupação do nordeste brasileiro pela *Companhia Holandesa das Índias Ocidentais,* ocorridas no século XVII. As invasões holandesas foram o maior conflito político-militar da colônia. Embora, concentradas no atual nordeste, não se resumiram a um episódio regional. Contra essa invasão teve a *Insurreição Pernambucana,* que também foi chamada de *Guerra da Luz Divina*, esse foi um movimento contra o domínio holandês na Capitania de Pernambuco, essa Insurreição ocorreu durante a segunda invasão holandesa (a primeira foi em Salvador - Bahia) e culminou, com a expulsão dos holandeses da região nordeste, devolvendo à coroa portuguesa. E por fim, as revoltas do período de 1817, 1824 e 1848.

Sobre a *Guerra da Luz Divina,*[130] Marco Antônio de Oliveira Maciel, o oitavo ocupante da Cadeira n.º 39 da Academia Brasileira de Letras, eleito em 18 de dezembro de 2003, na sucessão de Roberto Marinho e recebido em 3 de maio de 2004, pelo Acadêmico Marcos Vinicios Vilaça, relata que:

> Para o povo pernambucano e nordestino, poder homenagear ilustres brasileiros que contribuíram para a unidade nacional e que, em sua época, participaram do fortalecimento de nossa nascente Nação é motivo de jubilo e reitera nossa visão de brasilidade. Devemos, porém, ter sempre presente que, como bem salientou Carlo Lévi, o futuro tem um coração antigo. Não basta exaltar as glórias do passado, representado nos Montes dos Guararapes, berço da nacionalidade. A história é um compromisso do presente na busca da construção do futuro. E é, por isso que o passado de Pernambuco faz crescer a responsabilidade daqueles que assumem a tarefa de construir o seu porvir. Não permita Deus que nos cansemos de nosso esforço. Não permita Deus que nos satisfaçamos de nossas conquistas. Nossa luta exige superação permanente de nossos limites. Nossa luta exige

[130] Marco Antônio de Oliveira Maciel. *Guerra da Luz Divina* – (Jornal do Commercio (PE), 22/09/2012). Disponível em: http://www.academia.org.br/artigos/guerra-da-luz-divina. Acesso em 12/09/2017.

> procura permanente de novos caminhos e de mais amplos horizontes. (MACIEL, 2012)

A raízes regionais ainda estão presentes atualmente, como também, as tradições no campo da cultura, que segundo Albuquerque Jr. levaram a inventar algumas formas para equilibrar a nova ordem com a anterior. “A manutenção da tradição é, na verdade, sua invenção para novos fins, ou seja, a garantia da perpetuação de privilégios e lugares sociais ameaçados. E o medo de não ter espaços numa nova ordem, de perder a memória individual e coletiva, de ver seu mundo se esvair, é que leva à ênfase na tradição, na construção deste nordeste.” (1999, p. 76)

Notamos que o discurso de Maciel (2012), busca reafirmar essa tradição dos feitos históricos do nordeste, mais especificamente, de Pernambuco, como se os tornassem balizas orientadoras para os seus contemporâneos e gerações futuras, e assim, tentando impedir uma possível descontinuidade histórica em defesa de um passado.

Essa defesa do nordeste, foi também seguida por Luís da Câmara Cascudo, dicionarista, jornalista, folclorista, historiador, escritor potiguar, que elegeu o Folclore como elemento da tradição popular, esse escritor teve uma visão sobre o folclore, extremamente estética e museológica. Segundo Albuquerque Jr. seus estudos não chegaram a fazer uma análise histórica ou sociológica do dado folclórico, mas se constituíram em verdadeiras coletâneas de materiais referentes à sociedade rural, patriarcal e pré-capitalista do nordeste. (1999, p. 77)

O nordeste foi tema de pesquisa de vários intelectuais e artistas em épocas distintas, ele surge desde Gilberto Freyre e a “escola tradicionalista de Recife,” da qual também se fez presente autores como: José Lins do Rego, Ascenso Ferreira nas décadas de vinte e trinta do século passado, indo se achegar na música, a partir da década de quarenta com Luiz Gonzaga, Zé Dantas, Humberto Teixeira; na década de cinquenta nos deparamos com o teatro de Ariano Suassuna; as pinturas de Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres; a poesia de Manuel Bandeira, como também, os romances de Raquel de Queiroz, José Américo de Almeida, embora todos tenham em particular, suas diferenças, versaram sobre o tema nordeste e sua edificação. Por exemplo, vamos tomar Ariano Suassuna como referência.

Ariano Suassuna em toda sua história de vida, esteve engajado em trazer à tona essa multiplicidade cultural nordestina e um de seus feitos, foi criar o Movimento Armorial.

> O Movimento Armorial surgiu de manifestações culturais que se desenvolveram no Recife, na década de 1970. Ao proclamar o Movimento Armorial, Ariano Suassuna associa-se à arte popular e conceitua a arte Armorial, por intermédio da literatura erudita e da popular; da cantoria com o seu cantador; dos gêneros discursivos Romance e Folhetos, apontando traços da oralidade e do popular, reinventando-os, tornando-os novos paradigmas dessa criação estética. As imagens e, as gravuras, igualmente, são pontos de observação dos artistas armoriais, mantidas nas obras plásticas e literárias, pois, se relacionam de modo ambíguo e intrínseco com o texto popular, com a literatura de cordel. (SANTOS, 2007, p.107- 108)

O termo Armorial tem origem nas coleções de brasões nobres e foi escolhido por Ariano, primeiro por sua sonoridade, por ser “uma palavra que canta," em segundo lugar, pela ligação com a heráldica e por sua plasticidade.

> A arte Armorial brasileira é aquela que tem como característica principal a relação entre o espírito Mágico dos folhetos do Romanceiro popular do Nordeste [literatura de cordel], com a música de viola, rabeca, ou pífano que acompanha suas canções e com a xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito e a forma das artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados. [Este termo] é ligado aos esmaltes da heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal ou, por outro lado, esculpidos em pedra, com animais fabulosos, cercados por folhagens, sois, luas, estrelas. Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavalhada era "armorial", isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, com uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. (SUASSUNA, 1974, p, 7-9)

Se pararmos para observar a região nordeste constatamos que, assemelha-se a um conjunto de referências que compõem uma porção de características, que também se pode dizer que é um arquivo de imagens e textos, que muitas vezes é citado, pois sua origem vem da fragmentação de vários textos que saíram de estratos da imaginação de inúmeras pessoas, ou seja, uma imagem que sempre se repete, semelhante ao princípio do Movimento Armorial. “Nordeste um feixe de recorrências e filho das secas.” (ALBUQUERQUE JR. 1999, p. 66)

A volta para dentro de si

A volta para dentro de si, se configurou num retorno ao nordeste. Entre os anos de 2017 e 2018, foram realizadas duas viagens para essa região, com o intuito de compreender a vida do sertanejo, a seca e o sertão, tendo como bagagem a memória de outrem. Retornar para resgatar as histórias dos mais velhos; a memória como lugar de vida, de reencontro consigo mesmo, mas colocando como necessidade a eliminação das diferenças regionais, pois estava retornando (aonde não tinha ido) uma sudestina, filha de nordestinos.

A Estrada



Figura 84 - Rodovia Estadual SE -106 – Nossa Senhora da Glória – SE. Foto da Autora.



Figura 85 - O Caminhão. Foto da Autora.



Figura 86 - O Mato Verde. Foto da Autora.



Figura 88 – A neblina na estrada. Foto da Autora.



Figura 87 - Cânion do São Francisco - Xingó – Alagoas – Com nível hídrico bem abaixo do normal. Foto da Autora.



Figura 89 - Cânion do São Francisco – Neblina e chuva. Foto da Autora.



Figura 90 – A caminho da Bahia.
Fotos da Autora.



Figura 91 – Estrada de barro. Foto da Autora.



Figura 92 - A cancela. Foto da Autora.



Figura 93 – Sertão verde em Carira – Sergipe. Foto da Autora.



Figura 94 – Ipanema, 2017 – Sergipe. Foto da Autora.

Na ***Estrada*** encontramos cercanias verdejantes, onde a neblina cobria o horizonte na região de Piranhas - Alagoas, onde o rio São Francisco foi represado na Usina de Xingó e suas águas estavam bem abaixo do ideal, consequências de uma estiagem e má administração da água.

Em Carira, Ipanema e Itaporanga d'Ajuda, cidades do estado de Sergipe, a vegetação também estava verde, mas com a presença de pontos secos e desérticos, fato que nos fez refletir sobre a padronização dessa imagem-paisagem do Sertão, que foi introjetada por inúmeras descrições, ao longo dos anos, desde a sua invenção, no início da década de vinte do século passado. Essa discrepância do conceito paisagem-sertaneja-nordestina nos fez compreender que não existe apenas uma característica que dê a dimensão dessa região, uma região composta por nove estados, múltiplos em sua composição cultural, social, fato que também reflete na sua geografia, entre outros aspectos, como constatamos ao sair pela estrada destes estados, pois nos deparamos com climas, vegetações, culturas, visibilidades e dizibilidades, extremamente diferentes.

A memória como lugar de vida

A história pode estabelecer uma cisão entre a temporalidade, mas a descoberta das coisas, pode proporcionar um caráter passageiro e mutável dessa temporariedade, pois a memória espacial esteticamente resgatada inspira um futuro melhor, onde todas as coisas estarão livres do artificialismo.

As lembranças criadas nesse espaço memorial, foram feitas para permanecer no tempo, porque foram construídas como agenciamentos de

monumentos, paisagens, tipos humanos, relações sociais, símbolos e imagens, que se juntam como fragmentos reminiscentes. Por exemplo, fragmentos de histórias de vaqueiros e suas empreitadas pelo sertão a fora.

> O vaqueiro
>
> O vaqueiro, porém, criou-se em condições opostas, em uma intermitência, raro perturbada, de horas felizes e horas cruéis, de abastança e misérias — tendo sobre a cabeça, como ameaça perene, o sol, arrastando de em volta no volver das estações períodos sucessivos de devastações e desgraças.
>
> Atravessou a mocidade numa intercadência de catástrofes. Fez-se homem, quase sem ter sido criança. Salteou-o, logo, intercalando-lhe agruras nas horas festivas da infância, o espantalho das secas no sertão. Cedo encarou a existência pela sua face tormentosa. É um condenado à vida. Compreendeu-se envolvido em combate sem tréguas, exigindo-lhe imperiosamente a convergência de todas as energias.
>
> Fez-se forte, esperto, resignado e prático.
>
> Apresentou-se, cedo, para luta.
>
> O seu aspecto recorda, vagamente, à primeira vista, o de guerreiro antigo exausto da refrega. As vestes são uma armadura. Envolto no gibão de couro curtido, de bode ou de vaqueta; apertado no colete também de couro; calçando as perneiras, de couro curtido ainda, muito justas, cozidas às pernas e subindo até as virilhas, articuladas em joelheiras de sola; e resguardados os pés e as mãos pelas luvas e guardar-pés de pele de veado— é como a forma grosseira de um campeador medieval desgarrado em nosso tempo. (CUNHA, 2009, p. 117-118)



Figura 95 - Vaqueiros, 1970- 1980 – Ipanema – SE. Fotos do arquivo de família da Autora.



Figura 96 – Burro selado. Foto da Autora.

Figura 97 – Acessórios de montaria. Foto da Autora.



Figura 98 – Manta para pôr antes da sela. Foto da Autora.



Figura 99 – Gibão. Foto da Autora.

No Meu Pé de Serra[131]

Lá no meu pé de serra
Deixei ficar meu coração
Ai, que saudades tenho
Eu vou voltar pro meu sertão...

[131] No Meu Pé de Serra - Composição: Humberto Teixeira / Luiz Gonzaga

A Fazenda



Figura 100 – Caminho das Casas dos trabalhadores. Foto da Autora.



Figura 101 - A Casa Rosa, perdida nas memórias. Foto da Autora.



Figura 102 – Janela da Casa Rosa.
Foto da Autora.



Figura 103 – Fogão a lenha da Casa Rosa. Foto da Autora.



Figura 104 – Panela no fogão. Foto da Autora.



Figura 105 – A Casa Grande. Foto da Autora.



Figura 106 – A Casa Grande, jardim.
Foto da Autora.



Figura 107 – A Casa Grande, Jardim II.
Foto da Autora.



Figura 108 – Parede de pedra, Casa Grande. Foto da Autora.



Figura 109 - Parede de Pedra. Foto da Autora.



Figura 111 – Sala da Casa Grande.
Foto da Autora.



Figura 110 – Lustre. Foto da Autora



Figura 112 – Sofá, poltronas da Casa Grande. Foto da Autora.



Figura 113 – Decoração e Mobiliário, Casa Grande. Foto da Autora.



Figura 114 – Escritório, Casa Grande. Fotos da Autora.



Figura 115 - Memórias, Casa Grande. Foto da Autora.



Figura 116 – Cadeira de balanço.
Foto da Autora.



Figura 117 – Lustre de Conchas do Mar. Foto da Autora.



Figura 118 – O tempo. Fotos da Autora.

Figura 120 – Fogão da Casa Grande. Foto da Autora.





Figura 119 – ***Cozinha da Casa Grande. Fotos da Autora.***



Figura 121 – Quintal da Casa Grande. Foto da Autora.



Figura 122 – Chaminé morta. Foto da Autora.

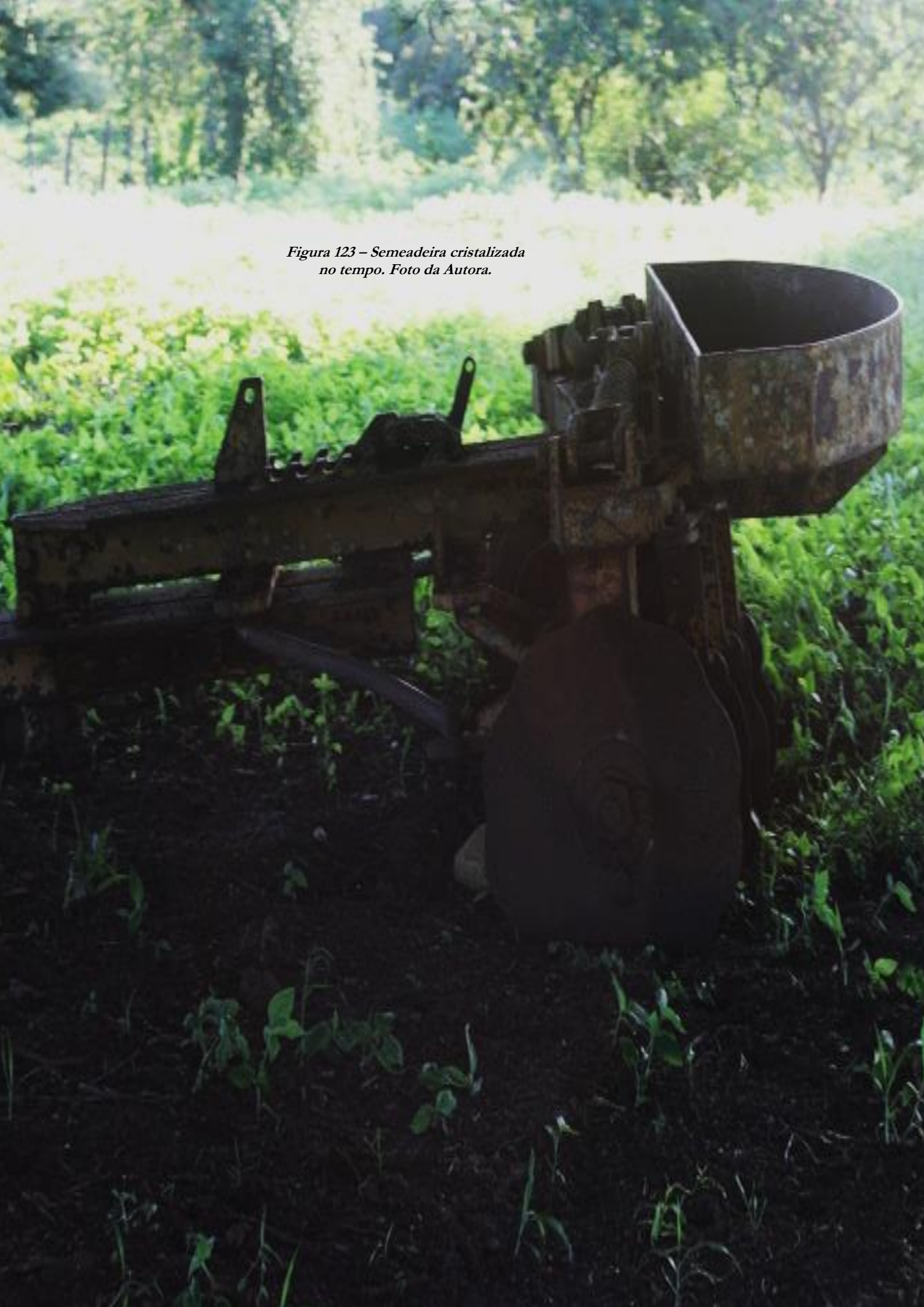


Figura 123 – Semeadeira cristalizada no tempo. Foto da Autora.



Figura 124 – Pé de Tamarindo. Foto da Autora.



Figura 125 – Cancela do tempo.
Foto da Autora.



Figura 126 – Curral. Foto da Autora.



Figura 127 - Tronco de Contenção Reduzido com Cabine de inseminação. Foto da Autora



Figura 128 - Brete de Contenção.
Foto da Autora.



Figura 129 - Tronco de Contenção Reduzido. Foto da Autora.

Ao pisar nessa terra tão afamada, a sudestina teve a sensação de estar entrando num *buraco de minhoca,*[132] pois todas aquelas histórias contadas na infância, agora pularam de sua cabeça para o quintal daquelas casas. A Casa Rosa era onde sua família materna viveu e trabalhou por um bom tempo, mas atualmente, serve outro trabalhador da fazenda. Suas janelas ainda são as mesmas, por onde o sol insiste penetrar; num canto, um fogão a lenha que ainda queima e aquece.

A Casa-Grande sempre foi um local onde pouco se passava, pouco se sabia o que havia lá para dentro e ao entrar pela primeira vez, se deparou com a história impregnada naquelas paredes, onde o papel já se desfazia, o piso se ruía, as cortinas se desmanchavam com passar do tempo, mas naquele espaço, onde nada é provisório, onde tudo parece sólido como a parede de pedras, colocadas uma a uma por escravos de um tempo ainda mais remoto, os móveis de madeira de lei, extremamente resistentes, ainda estavam lá, testemunhas de inúmeras alegrias e tristezas; um local onde tudo parece estar suspenso e tranquilo. O tempo passou e deixou suas marcas, mesmo na cadeira de balanço, ali deixada de lado. A cozinha ainda é imponente e moderna, com o seu fogão antigo e muito trabalhador; um relógio de parede lá no alto do armário, marca a hora: são 07:35, hora de ir para fora e ver o que tem lá no quintal; este tem o chão e as escadas feitos de pedras, todo desenhado e caminhando mais um

---

132 Buraco de Minhoca - Na física, um buraco de minhoca é uma característica topológica hipotética do contínuo espaço-tempo, à qual é, em essência, um "atalho" através do espaço e do tempo. Um buraco de minhoca possui ao menos duas "bocas" conectadas a uma única "garganta" ou "tubo". O termo buraco de minhoca (wormhole em inglês) foi criado pelo físico teórico estadunidense John Archibald Wheeler em 1957. Todavia, a ideia dos buracos de minhoca já havia sido proposta em 1921 pelo matemático alemão Hermann Weyl em conexão com sua análise da massa em termos da energia do campo eletromagnético. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Buraco_de_minhoca . Acesso em 23/04/2017.

pouco se vê uma chaminé lá no fundo, bem no fundo, ereta e morta, como a semeadeira; objetos fixos e obsoletos nas suas funções.

O Tempo[133]

O tempo se dilata
Como um fio,
Cordão elástico caminho,
Estrada que nos transporta.
A gente segue o tempo e ninguém nota,
Seus caminhos suas rotas
Por onde o tempo seguiu.
Depois quer viver tudo que viu,
Vai bater na mesma porta
De onde um dia saiu.

O pé de Tamarindo com mais de cem anos, ainda brota. Contam às histórias, que num dia uma senhora ao retornar a essa fazenda, com os seus quase sessenta anos, veio parar de baixo deste pé, mas não era época de tamarindo, olhou para cima e lembrou de quantas vezes tentava tirar um fruto, de baixo de pedradas, porque era muito alto (na época tinha seus dez anos) e não se podia trepar, pois a dona não gostava e a mãe proibia. Ao relatar essas lembranças, de repente, como seja bem-vinda, o pé de Tamarindo lhe jogou, quase que em suas mãos, um fruto, ao colocá-lo na boca foi como se resgatasse os sabores do tempo.

133 *O Tempo* – autor: Alceu Valença, in. *O Poeta da Madrugada*. Editora: Chiado Editora, São Paulo, 2015.

Seu irmão mais velho permaneceu trabalhando na fazenda e se tornou um vaqueiro dos afamados, respeitado em toda região e até hoje lida com o gado; ele costuma contar histórias das mal-assombradas. Nesta visita à fazenda, nos recepcionou, mostrou as dependências e no finalzinho da manhã, sentou-se num banquinho de baixo de uma árvore e começou a contar *o causo de uma novia.*



Figura 130 – Árvore e Banquinho. Foto da Autora.

O Causo da Novia

Vaqueiro contador de histórias:

— O único filho homem de um pequeno fazendeiro bem-sucedido, que possuía uma tropa de burros, — uns vinte e tantos burros, levava feijão e milho para as cidades, sendo uma espécie de tropeiro. Então esse rapaz filho do tropeiro, vivia num bem bom, só queria ficar jogando dominó, montano cavalo e brincando com as meninas; puxava briga, batia e apanhava, não queria saber de trabalhar. Sua mãe era a famosa Jovina Mendes, a rezadeira. Um dia uma boiada estourou e dono queria que o rapaz, Zé do Brito, filho de Pedro Calácio, o tropeiro, fosse buscar a boiada.

Dono da boiada:

— Só quem pode pegar esse gado é o filho de Pedro Calácio, Zé do Brito. Então chama o rapaz!

Vaqueiro contador de histórias:

— Zé do Brito foi e lá chegando, exigiu que o garboso lhe comprasse um cavalo do jeito dele, um terno todo de couro, tudo certinho. Sei que foi, pegou o gado e

ficou uma vaca, essa vaca pariu no mato. Então Zé de Marco, outo vaqueiro da região e muito invejoso, já tinha ido juntar esse gado e não tinha conseguido, ficou com raiva e *curou*[134] a novia. Presta a atenção! Ele fez a ideia dele lá e disse:

[134] Curar – fazer um feitiço.

Zé de Marco:

— Deixa eu ver se agora ele consegue pegar a novia.

Vaqueiro contador de histórias:

— Zé do Brito foi e bateu, bateu, bateu e não conseguiu nada. Sua mãe disse:

Jovina Mendes:

— Vai esperar na bebida. Só pode pegar essa novia esperando ela na bebida, na hora que ela colocar a boca n'água, não deixa ela beber, bota o cavalo nela.

Vaqueiro contador de histórias:

— Zé do Brito foi e se escondeu, quando pensa que não, olha a novia... a novia chegou, ele se preparou; ancorado, guarda-peito, gibão, luva e a bagaçada toda! Quando a novia pisou dentro d'água, ele aprouximou-se da vaca, ela bateu-se no mundo e ele empurrou o cavalo em cima, tinha um *calumbi*[135] brabo, ele meteu o cavalo em cima, num salto de riacho, o cavalo pegou a novia e levo-a nos peito e tangeu lá;

Chega me arrupeio!!!

Zé do Brito pulou do cavalo em cima da novia, era uma raposa! A raposa veio em cima dele para morder,

[135] Calumbi ou jurema-branca é classificada, como arbusto ou árvore de porte médio que ocorre em solos arenosos e em locais abertos. Seu tronco é acinzentado, possui ramos com espinhos esparsos e copa bem aberta que durante a estação seca encontra-se completamente sem folhas. Suas inflorescências são reunidas em espigas, compostas por flores muito pequenas, brancas e suavemente perfumadas. Disponível em: file:///C:/Users/danfa/Documents/plantas%20guia.pdf . Acesso em 04/10/2017.

Aarrrrraanhharrrhanhah...

Zé Vieira:

— Era o quê? A novia se transformou-se numa raposa?

Perguntou Zé Vieira, caminhoneiro de pau-de-arara, que parou para ouvir o causo do contador de histórias

Vaqueiro contador de histórias:

— É, era uma raposa, uma raposa! Aí, voou em cima dele pra morder, ele se arrupiou todo e soltou, na frente era novia. Ele já todo arrupiado, veio embora e quando chegou cá, disse à mãe:

Jovina Mendes:

— E a novia?

Vaqueiro contador de histórias:

— Ele foi e contou à história, ela disse:

Jovina Mendes:

— E foi?

Zé do Brito:

— Foi.

Vaqueiro contador de histórias:

— Aí, Zé do Brito conta que, quando procurava a novia, encontrava Zé de Marco com a espingarda nas costas e dizia assim:

Zé de Marco:

— Achou, Zé do Brito?

Zé do Brito:

— Não, não vi nada!

Vaqueiro contador de histórias:

— Quando aconteceu isso, Zé do Brito foi pra casa muito triste e contou à mãe:

Jovina Mendes:

— Deixe ele!

Vaqueiro contador de histórias:

— Quando Zé de Marco soube que não pegou, disse:

Zé de Marco:

— Vou mostrar a ele como é que pega gado, ele ainda é um tolo, eu vou pegar e mostrar a ele como pega gado.

Vaqueiro contador de histórias:

— Aí, montou-se no outro dia e foi, se preparou-se e foi pra pegar. Quando chegou, arcançou a novia e deitou o cavalo em cima e meteu o cavalo em cima,

meteu o cavalo em cima, pega num pega, pega num pega, pega num pega, quando a novia se viu ruim, a mãe de Zé do Brito, puxou a novia pra casa... A novia se picou pra casa. Chegou cá, a mãe de Zé do Brito viu quando ela fez o pulo e pulou pra manga,[136] Zé de Marco arrudiou e botou o cavalo nela, na manga, quando ela ia, Zé de Marco ia cá mão estirando pra pegar na calda da novia, a mãe de Zé do Brito, correu na cumbuco de sal e jogou no fogo,

Preplerlpreu!!!

Ele virou com o cavalo e tudo, lá na frente. A novia pulou o arame e foi-se embora. Morreu, Zé Vieira!!! Correndo que deu bichos nos pés e ninguém nunca pegou a novia, ninguém pegou mais.

O passar do tempo é aflitivo, pois para um vaqueiro tão afamado, o que lhe resta nessa altura da vida são seus marcos, retidos nas suas lembranças, cujas testemunhas são as pessoas que também passam e se transformam.

O tempo passa pelo homem, mas ele nem o percebe, o tempo vai desgastando o homem, como a ponta de um lápis, onde sua grafite foi muito usada ou como uma borracha, que foi se consumindo e se deformando com os inúmeros atritos com o papel da vida. Mas, o tempo também nos acrescenta, pois no passar dos anos, mesmo para aquele que “viu a vida passar” tem algo a dizer e a ensinar.

[136] Manga um cercado maior próximo ao curral.

Ao envelhecer nossas memórias vão se desgastando e muitas se perdem pelo caminho, por essa razão, o espaço por onde caminhamos se torna um repositório destas, que se foram, pois no espaço estão as marcas do tempo que, ao mesmo tempo, nos protege dessa incapacidade, dessa sensação de instabilidade, o espaço se comporta como uma cápsula do tempo da nossa vida.

Paisagens-Imagéticas



Figura 131 – A estradinha.
Foto da Autora.



Figura 132 - A vegetação seca, aparentemente morta da Caatinga. Foto da Autora.



Figura 133 – Casa do João-de-Barro.
Foto da Autora.



Figura 134 - Mandacaru (Cereus Jamacaru).
Foto da Autora.



Figura 135 - Facheiro (Pilosocereus Pentaedrophorus). Foto da Autora.



Figura 136 – Xique-Xique (Pilocereus Gounellei). Foto da Autora.



Figura 137 - Cactos - Xique-Xique.
Foto da Autora.



Figura 138 - Coletânea de Cactos.
Foto da Autora.



Figura 139 - Caatinga – Mata-Branca.
Foto da Autora.





Figura 140 – Umbuzeiros. Fotos da Autora.



Figura 141 - Quipá [Tacinga inamoena (K. Schum.) N. P. Taylor e Stuppy (= Opuntia inamoena)], espécie popularmente conhecida como cumbeba ou gogóia. Foto da Autora.



Figura 142 – Chão de pedra. Foto da Autora.



Figura 143 - Ossadas de animal.
Fotos da Autora.



Figura 144 – Urubus.
Fotos da Autora.

Figura 145 - Pedra da Tartaruga - Coronel João Sá - Bahia. Fotos da Autora.







Figura 146 - Pedra do Urubu - Coronel João Sá, Bahia. Foto da Autora.



Figura 147 – Dimensões.
Foto da Autora.



Figura 148 – Chegada ao sítio de Francisca. Foto da Autora.



Figura 149 – Casebre abandonado.
Foto da Autora.



Figura 150 - Sítio de Dona Francisca. Foto da Autora.



Figura 151 - Sítio de Dona Francisca II. Foto da Autora.

Em **Paisagens-Imagéticas**, as imagens são de uma região próxima ao sítio de Dona Francisca Barbosa dos Santos, localizada no sertão de Coronel João Sá na Bahia e na sua propriedade. Foram fotografadas entre os anos de 2017 e 2018, em períodos/estações diferentes do ano, mas o que se nota é uma repetição da paisagem.

Observamos que esse espaço descreve um círculo entre a seca e o inverno,[137] onde o ser humano, seus animais e plantas se equilibram entre tempos de fartura e pouquidão estando sempre resilientes. “O nordeste parece estar sempre no passado, na memória; evocado como espaço para o qual se quer voltar; um local que permaneceria o mesmo. Os lugares, os amores, a família, os animais de estimação, o roçado, todos ficam como que suspensos no tempo a esperar que um dia esse migrante volte e reencontre tudo como deixou.” (ALBUQUERQUE JR. 1999, p. 84)

Os cactos, os urubus, a terra seca-rachada são imagens que foram estabelecidas como referências dessa região, tanto por parte da literatura, do teatro, como das artes plásticas, do cinema, da TV e da música. Porém, em nossa viagem, também nos deparamos com essas paisagens-clichês que miram e localizam o nosso olhar sobre os cactos, as ossadas dos animais, as terras secas, as árvores secas, os urubus e as pedras.

Imagens feitas para reforçar a identidade desse espaço? Como resultado, surgirá um texto que ainda replicará a mensagem dessas imagens, reforçando-

[137] Inverno — os nordestinos chamam a estação das chuvas na região de “inverno”, embora ocorra nos meses de verão-outono oficiais.

as como uma retórica sobre os lugares-comuns, semelhante as cenas do filme *O Canto do Mar* de 1953, do diretor Alberto Cavalcanti.

> Há muito tempo que não chove, a terra seca virgem de água, racha-se até o horizonte, não chove; o céu sempre azul, aguarda os dias piores que hão de vir, não chove; os galhos das árvores tostadas pelo sol, apontam para o céu como se pedissem clemencia; a gente prepara-se para abandar a caatinga seca e as pessoas, quando se encontram não falam, não há necessidade de palavras para eles, pois, bem sabem o que os esperam nos dias que arrastam lento. É o abandono de tudo que construíram; é a sede, as longas caminhadas, a morte, os urubus já pressentiram a desgraça e anunciam infelicidade dos dias tórridos, as noites insones dos perigos nas estradas empoeiradas; das miragens das cidades longínquas, onde os flagelados possam matar a sede e a fome[138].

Ao apresentarmos essas paisagens-clichês estamos denunciando uma certa dependência em relação a uma imagética literária, cinematográfica, televisiva, teatral e porque não sonora/musical? Pois surge uma insegurança, quanto ao poder insigne dessas imagens e dizeres, que por si só, noticiam um dilema, apontando a dependência que persiste em nosso país, do visível em relação ao dizível. Essa visibilidade e dizibilidade padronizadas tornaram-se sinônimos de Sertão, pois não existe mais o interior, mas sim, o sertão.

O historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, numa entrevista ao Café Filosófico,[139] afirmou que antes da invenção do nordeste, o sertão existia em toda a parte e depois de sua construção se capturou o conceito de sertão, que seria: “uma terra ainda não ocupada por brancos ou ainda ocupada por não civilizados; uma corruptela de desertão, pois lá existia a ocupação por índios,

---

[138] Narração em voz off, do filme *O Canto do Mar*, 1953, direção de Alberto Cavalcanti. Disponível em: https://www.facebook.com/opiniaopernambuco/videos/1013894512017025/ . Acesso em 09/04/2016.

[139] CAFÉ FILOSOFICO – O professor Gilmar Santos entrevista o professor e historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_nGHeVZZmHM. Acesso em 04/09/2017.

mas eles eram ignorados, não se considerava a sua presença, então essa terra era considerada um deserto.”

Um bom exemplo, da diversidade de sertão está no livro *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa, um mineiro que apresenta o sertão de Minas Gerais, que por sua vez, se localiza na região sudeste do Brasil. Então se percebe que o sertão sempre esteve em toda a parte, sendo assim, não está restrito a região nordeste, como também, a questão da seca, outra qualificação atribuída a esse espaço geográfico. Porém, a região sudeste, especificamente, São Paulo, passou e ainda passa por uma seca, mas não noticia assim, é preferível relatar que o estado enfrenta uma estiagem, um problema de abastecimento, um racionamento, uma crise hídrica, pois só existe seca no “sertão,” ou seja, na região nordeste que lhe concerne na figura de seus dirigentes políticos, de certa forma, trazer “o nordeste construído pelo romance, pelas narrativas jornalísticas e pelo discurso da seca.” (ALBUQUERQUE JR,1999, p. 267)

Nos *Sertões* de Euclides da Cunha, o termo sertão se estendia a todos os lugares, como a denominação de sertanejo, mas com a invenção do nordeste, os termos: sertão, seca e sertanejo, passaram a incorporar, a denominar suas características culturais, sociais, econômicas e políticas, onde o nordestino (uma invenção posterior a construção do nordeste), também é incorporado, tornando-se sinônimo de sertanejo, mas um sertanejo, segundo Albuquerque Jr. que vem trazendo toda uma carga de vários tipos como: o jagunço, o vaqueiro, o cangaceiro, o praieiro, o ribeirinho, o brejeiro, o beato, todos foram reunidos em proveito de uma convergência: o nordestino, mas com uma característica fundamental, esse sertanejo-nordestino é um “cabra macho”, denominação

cunhada para enaltecer sua masculinidade, ou seja, o nordestino foi inventado para compensar um declínio do poder político-econômico, no início dos anos vinte do século XX, em defesa a emergência das políticas centro-sul, com destaque para São Paulo e Minas Gerais e sua política do café-com-leite, acordo que marcou a República-Velha (1889 – 1930), sendo assim, "os nordestinos são machos, masculinos por causa da sua relação com a natureza hostil do sertão; são uma espécie de cactos, de mandacaru, de bode.[140]"

Euclides da Cunha quando escreveu:

> O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral.
>
> A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempeno, a estrutura corretíssima das organizações atléticas.
>
> É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gingante e sinuoso, aparenta a translação de membros desarticulados. Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência um caráter de humildade deprimente. A pé, quando parado, recosta-se invariavelmente ao primeiro umbral ou parede que encontra; a cavalo, se sofreia o animal para trocar duas palavras com um conhecido, cai logo sobre um dos estribos, descansando sobre a espenda da sela. Caminhando, mesmo a passo rápido, não traça trajetória retilínea e firme. Avança celeremente, num bambolear característico, de que parecem ser o traço geométrico os meandros das trilhas sertanejas. (…)
>
> É o homem permanentemente fatigado. (CUNHA, 2009, p. 114)

"O sertanejo é, antes de tudo, um forte." Veja bem, Euclides falava da força do sertanejo e logo na sequência, o descreveu pejorativamente. Entretanto,

[140] Durval Muniz de Albuquerque Júnior, em entrevista ao Café Filosófico.

essa descrição é muitíssima esquecida ou simplesmente apagada em proveito de algo maior, pois *Os Sertões,* foi publicado antes da invenção do nordeste, por isso, segundo Albuquerque Jr. não há nenhuma referência no livro sobre o nordeste e muito menos, sobre o nordestino, que veio parecer tempos depois dessa fragmentação regional. Então são as elites nordestinas e intelectuais que se apropriam da literatura euclidiana e desenvolvem esse enunciado, — "O nordestino é, antes de tudo, um forte".

Esse enunciado emergiu com base em um autor consagrado. Pois "Euclides é um grande criador de imagens e para se inventar uma região se precisa de imagens e nessa altura, o nordeste tem a felicidade de ter intelectuais e artistas que tem uma capacidade de criação imagética fantástica, como Gilberto Freyre, Ariano Suassuna, então eles vão captar as imagens euclidianas e transformar os sertanejos de Euclides em sertanejos do nordeste.[141]"

Mas, retomando a questão da seca que assola várias regiões do Brasil e do mundo, por isso há várias pesquisas sobre esse assunto e nestes últimos anos, especificamente aqui, no Brasil, passamos por uma estiagem significativa, que foi denominada de "a grande seca do século XXI", pelos pesquisadores (Catarina de Oliveira Buriti e Humberto Alves Barbosa em: *Um Século de Secas: Por que as políticas hídricas não transformam o semiárido brasileiro? 2018*).

Essa seca vigorou de 2010 a 2016, e como já previsto, a região do semiárido brasileiro, onde se localizam, segundo o IBGE,[142] os estados do

---

[141] Ibidem

[142] IBGE – (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística). Semiárido - Os critérios para delimitação do Semiárido foram a precipitação pluviométrica média anual igual ou inferior a 800 mm; o índice de Aridez de Thornthwaite igual ou inferior a 0,50 e; o percentual diário de déficit hídrico igual ou superior a 60%, considerando todos os dias do ano. A competência para fixar critérios técnicos e

Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Bahia e uma parte de Minas Gerais, o fenômeno foi muito mais rigoroso.

No semiárido a questão da água é um "calcanhar de Aquiles", ou seja, a água é uma das questões centrais do semiárido. Segundo o IRPAA (Instituto Regional da Pequena Agropecuária Apropriada), a região do semiárido, aparentemente, apresenta muitos problemas relacionados à disponibilidade hídrica no decorrer dos doze meses do ano. Uma verdade contada em partes, pois reconhecendo o potencial hídrico e estabelecendo políticas públicas de acordo com as características do clima semiárido, com uma fração das verbas que se gasta a cada "seca", o menor povoado e a mais afastada casa, poderia ter seu abastecimento de água segura, durante o ano todo e todos os anos.

Então, como funciona o ciclo das águas no semiárido? Segundo o IRPAA sua concentração se dá em poucos meses por ano e há uma elevada perda de água, devido à evaporação que chega a 3000 mm ao ano, sendo que, sua precipitação média é de 700 mm; sendo assim, esse desequilíbrio hídrico, proporciona uma má concentração e irrigação do solo, como também, em reservatórios, mas há uma exceção, o rio São Francisco. Ele é o único rio perene com a quantidade de água suficiente para garantir a subsistência da população local.

Mas, se pararmos para observar, mesmo com tanta vazão de água, o rio São Francisco não é sinônimo de salvação ou solução para a "seca", pois é fato

---

científicos para delimitação do Semiárido foi dada ao Conselho Deliberativo - CONDEL da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste - SUDENE pela Lei Complementar nº 125, de 3 de janeiro de 2007. Disponível em: https://www.ibge.gov.br/geociencias-novoportal/cartas-e-mapas/mapas-regionais/15974-semiarido-brasileiro.html?=&t=o-que-e. Acesso em 23/07/2017.

que, suas populações ribeirinhas estão passando pelos mesmos transtornos e dependendo de auxílio de carros-pipas, um bom exemplo, está em Piranhas-Al, onde há a Usina Hidrelétrica de Xingó; ao passarmos por lá, em de 2017, ouvimos reclamações da população local, que muitas vezes, sobrevivem da pesca e da exploração turística do Cânion do São Francisco, pois ao ter suas águas represadas, o rio sofre e muito; registramos sua pouca vazão, as águas do Velho Chico não tinham mais força e quantidade, suas margens estavam estreitas e assoreadas; as embarcações que levavam os pescadores e também os turistas estavam muito afastadas do cais, pois não era mais possível se aproximar e muito menos, navegar; os grandes peixes não se encontravam mais; o abastecimento diário da água, também estava irregular.

Embora as políticas públicas e os pequenos proprietários estivessem prevendo os períodos com pouca precipitação, suas ações foram a contramão, pois com o objetivo imediato de resolver a situação, optaram pela captação e armazenamento da água, que muitas vezes se consolidou por meio da construção de açudes e cisternas particulares ou coletivas, com o desígnio de ter “uma fonte quase inesgotável de água.”

Esse é um método que podemos considerar homeopático, pois os grandes açudes concentram um grande volume de água, que a medida do aumento da temperatura, perde volume para a evaporação e nos casos das cisternas, se não tiverem um abastecimento regular se esvaziam, como também, sua má conservação (água parada), pode gerar diarreias, sendo improprias para beber, como a destinada para a produção agrícola e animal.

É fato que, grande parte da população não tem condições de ter seu próprio reservatório e assim, ficando nos períodos longos sem precipitação, na dependência do carro-pipa e vulneráveis à manipulação por parte de alguns políticos. A revista *Superinteressante,*[143] publicou um artigo em 30 de abril de 1994, com o seguinte título**:** *As causas da seca nordestina*. Este artigo foi escrito por Antônio Carlos Fon, o qual exemplifica muito bem, o que relatamos anteriormente, ou seja, a "seca" no nordeste.

> Aracati, nos sertões do Ceará; cantarino na Chapada do Araripe. — Divisa de Pernambuco com o Ceará —, porque assovia ao atravessar a serra: um vento forte, de nordeste para sudoeste, que sopra pontualmente entre 19 e 21 horas e refresca agradavelmente as noites de primavera. Mas, para os nordestinos, a mesma brisa benfazeja é o primeiro sinal de tragédia. Quando sopra nas últimas semanas de dezembro e no mês de janeiro, é sintoma certo de seca. Seca que será tão mais grave e inevitável se não chover até 19 de março, dia de São José. Durante séculos, enquanto os meteorologistas torciam o nariz, essas foram duas das formas de o sertanejo fazer a previsão do tempo para a temporada das chuvas na região, entre março e abril. Agora, respaldados pelas observações de satélites meteorológicos e modernos computadores, os climatologistas dão a mão à palmatória: os sertanejos tinham razão.
>
> O que o sertanejo não sabia é que as secas do Nordeste têm origem em lugares tão distantes, quanto o Sudeste asiático e o círculo polar ártico. O que é compreensível: os próprios cientistas levaram décadas para entendê-las. São provocadas, por dois intrincados e fascinantes mecanismos gerais de circulação de ventos no planeta. São fenômenos que se estabeleceram provavelmente há 20. 000 anos, no fim da última grande era glacial[144].

Segundo o jornalista Antônio Carlos Fon, o inglês Gilberto Walker, descobriu na década de 1920, um padrão meteorológico do Oceano Pacífico

---

[143] Revista Superinteressante n° 80, de maio de 1994, reportagem de Antônio Carlos Fon. Íntegra da matéria disponível em: http://super.abril.com.br/ecologia/causas-seca-nordestina-440989.shtml. Acesso em 20/09/2017.

[144] Ibidem

equatorial, suas pesquisas revelaram que esse padrão possui um sistema de baixa pressão atmosférica na área da Indonésia e no norte da Austrália e uma área de alta pressão no oceano, bem encostado à costa da América do Sul; essas pressões exercem uma lei da física, onde o ar quente tende a subir e o ar frio, tende a descer.

Nos períodos de maio e setembro no Oceano Índico, as águas são quentes, proporcionando no Mar da China a ascensão de um vento quente e úmido, desenvolvendo segundo os meteorologistas, uma área de baixa pressão ou convecção; esses ventos formam o fenômeno conhecido por monções.

As monções não carregam água, por isso são ágeis, percorrendo o Pacífico a uma altura de 15 quilômetros, saindo do sudeste asiático em direção ao leste, nesse ínterim, os ventos se resfriam invertendo sua posição superior sobre o oceano, próximo à costa da América do Sul, desenvolvendo neste instante uma área de alta pressão atmosférica.

Essa inversão impede as formações de nuvens de chuvas, o que gerou, ao longo de milhares de anos o Deserto do Sul do Chile e da região de Lima no Peru. Segundo o jornalista, uma boa parte dessa massa de ar faz o caminho inverso em direção a Austrália e a Indonésia, enquanto a porção que ficou, se aquece novamente, sobe, indo localizar-se sobre a Amazônia, precipitando grandes volumes de chuvas que vão em direção ao nordeste do Brasil.

Esse ciclo não é constante, entre três e sete anos, nos meses de setembro, outubro e novembro não se sabe o porquê, há um deslocamento de uma grande formação de nuvens carregadas de água quente, vindas da Austrália. Essas nuvens invadem o Pacífico equatorial em direção a leste, além

da Ilha do Taiti, formando o fenômeno *El Niño*, ou seja, a massa de ar quente forma uma nova zona de convecção e assim, deslocando as chuvas do meio do Oceano Pacífico para a costa oeste da América do Sul, na altura do Peru, movimentando o vento vindo do sudeste asiático em direção ao nordeste brasileiro e lá chegando, as nuvens quase não carregam mais água; a este vento os nordestinos denominaram de Aracati no Ceará e Cantarino em Pernambuco. Estes ventos, segundo Antônio Carlos Fon vão refrescar as noites da primavera, mas impedem a formação de nuvens de chuva e assim, provocando um longo período de estiagem.

> É quando o suave assovio do Cantarino na Chapada do Araripe nos meses de janeiro a março se torna sinônimo de mau agouro, anunciando seca para o inverno. É chegado, então, o tempo das novenas, promessas e procissões para São José, cujo dia 19 de março, é a última esperança de chuva no sertão. Afinal, apesar de sua importância, o *El Niño* não é o único fator determinante das chuvas no Nordeste. Ainda assim, as chuvas da terceira semana de março no Nordeste dependem muito mais de fatores físicos que de fé.[145]

As chuvas da terceira semana de março no nordeste dependem estrategicamente de um fenômeno climático descoberto desde o século XVIII, denominado de ZCIT — Zona de Convergência Intertropical, que também é chamado de “célula de Hadley”; nome dado após a primeira descrição de seu funcionamento em 1735, pelo meteorologista inglês George Hadley (1685 – 1768).

A ZCIT possui o poder de amenizar ou agravar as secas provocadas pelo *El Niño* no Brasil e são caracterizadas por compor um anel de ar úmido que

[145] Ibidem

envolve o planeta Terra, próximo à linha do equador, podendo oscilar entre as latitudes de 10.º ao norte e 5.º ao sul, nas regiões do hemisfério norte e sul, onde se encontram os ventos alísios.[146]

As nuvens formadas pelas ZCIT são oriundas de um sistema de baixa pressão atmosférica, localizado na região de Terra Nova, no Canadá, próximo ao círculo ártico. “Quando a baixa pressão é mais forte na Terra Nova, o ar úmido engrossa a ZCIT, que se desloca em direção às águas mais quentes, próximas ao equador, acompanhando com um pequeno atraso o movimento do Sol. Assim, quando o Sol atravessa a linha do equador no equinócio de outono do hemisfério sul, entre os dias 20 e 21 de março, a Zona de Convergência Intertropical atinge sua posição mais ao sul, com o seu centro sobre a cidade de Quixadá, a 5.° de latitude sul no sertão cearense, provocando as chuvas do dia de São José.”

Esse fenômeno também não é constante, pois está intimamente ligado as variações das temperaturas das águas no oceano, que na região equatorial, varia entre 26.º e 29.º, ou seja, quando as águas do Atlântico Norte estão mais frias, as Zonas de Convergências Intertropicais serão deslocadas para o sul e assim, levando nuvens carregadas de água, mas quando as águas do Atlântico Sul estiverem mais frias, as Zonas de Convergências Intertropicais derramaram as águas na Amazônia e na Ilha de Marajó. — Perceba, uma mínima variação

[146] É um tipo de vento constante e úmido que tem ocorrência nas zonas subtropicais em baixas altitudes. Ele sopra nos trópicos na região do Equador de leste para oeste e por serem úmidos provocam grande incidência de chuvas. Atuam diretamente no clima do planeta ocorrendo durante todo o ano em locais onde as temperaturas são mais altas e a pressão atmosférica é menor. Vale lembrar que o ar quente é mais leve que o ar frio e as circulações de ar ocorrem por meio das diferenças de pressão atmosférica. Disponível em: https://www.todamateria.com.br/ventos-alisios/. Acesso em 24/08/2017.

que regula entre 1, 5.º pode ser crucial para um “inverno” seco ou chuvoso. Segundo Antônio Carlos Fon: “será a seca para o nordestino, a fuga da asa-branca, a terra calcinada e a fome. Sem culpa de São José.”

Há um detalhe que é muito pouco divulgado pela imprensa e pelos nossos governantes, uma informação sobre a água. Temos um mar de água doce sob o solo da terra seca do nordeste. Segundo a revista *Superinteressante,* número 80 de maio de 1994, o estado do Piauí possui em seus subterrâneos um volume de água “quatro vezes maior, que a Baía da Guanabara”,[147] mas não se tem iniciativas para colocar os projetos em prática, mas eles existem e infelizmente, foram engavetados. O jornalista Antônio Carlos Fon destaca que, vinte anos já haviam se passado, — nota-se que estamos falando de uma reportagem publicada em 1994 e já naquela época foram realizadas pesquisas geológicas para a questão da água.

Segundo Fon, o geólogo, professor, pesquisador da seção de Águas Subterrâneas do Instituto de Pesquisas Tecnológicas Paulista e especialista em hidrogeologia João Alberto Bottura,[148] trabalhou em inúmeros projetos sobre as águas subterrâneas do nordeste, mas um fato curioso marcou sua carreira, como o seu trabalho para o, então chefe de estado líbio Muammar Khadafi. — Morto em 2011, após a tomada da Líbia pelas forças da Organização do Tratado do Atlântico Norte - OTAN e aliados.

---

[147] Afirmação do geólogo Aldo da Cunha Rebouças, presidente da Associação Brasileira de Águas Subterrâneas, registrada na Revista Superinteressante n° 80, de maio de 1994.

[148] João Alberto Bottura - Geólogo, especializado em hidrogeologia, formado pelo Instituto de Geociências da Universidade de São Paulo – USP (1974); fundador da HIDROSUPRIMENTOS; colaborou na elaboração de padrões e normativas junto às comissões e câmaras dos órgãos regulatórios e associações profissionais para a evolução das ciências da terra, sempre com ênfase em solo e águas subterrâneas, suas grandes especialidades. Falecido em 2010.

Bottura ajudou transformar o deserto líbio em um pomar, em compensação seus estudos aqui, no Brasil, “continuam dormindo placidamente nos arquivos e prateleiras dos vários órgãos públicos que os encomendaram.” Bottura declarou nessa reportagem que: “o nordeste tem pesquisas e conhecimentos suficientes para otimizar o uso dos recursos hídricos disponíveis, o que falta é a decisão política de aproveitá-los.”

Fon continua sua reportagem afirmando que não se pode ter dúvidas da existência de água subterrânea no nordeste, pois desde 1984, já possuíam constatações de sua existência, através de sensoriamento remoto, fato que foi comprovado pelo Projeto Radam,[149] do Ministério das Minas e Energia.

O Radam atestou a existência de um potencial de 220 bilhões de metros cúbicos de água nas áreas mais castigadas pela seca e desse total 85 bilhões de metros cúbicos, estavam na superfície da terra e 135 bilhões em seus subterrâneos, sendo que 15 bilhões foram encontrados em rochas cristalinas de difícil acesso e perfuração, mas 120 bilhões estavam em rochas sedimentares, onde o acesso e a perfuração são mais fácies e assim, obtendo êxito em alcançar o lençol freático.

> Um exemplo desse potencial é o poço Violeta, no vale do Rio Gurguéia, no sudoeste do Piauí, o poço de maior vazão da América Latina, com um jorro de 800. 000 litros por hora, à temperatura de 60° e altura de 27 metros — equivalente a aproximadamente um edifício de nove andares —, suficiente para abastecer uma população de 100.000 pessoas. “No entanto, toda essa água está

[149] Em outubro de 1970 foi criado o Projeto RADAM - Radar na Amazônia - priorizando a coleta de dados sobre recursos minerais, solos, vegetação, uso da terra e cartografia da Amazônia e áreas adjacentes da região Nordeste. Em junho de 1971 iniciou-se o aerolevantamento. Devido aos bons resultados do projeto, em julho de 1975 o levantamento de radar foi expandido para o restante do território nacional, visando o mapeamento integrado dos recursos naturais e passando a ser denominado Projeto RADAMBRASIL. Disponível em: https://uc.socioambiental.org/programas/projeto-radam. Acesso em 20/09/2017.

> jorrando em vão, sem ser utilizada para matar a sede das pessoas ou irrigar plantações", indigna-se o piauiense José Luiz Albuquerque Filho, também hidrogeólogo e pesquisador.[150]

Em 1994, Fon denunciou esse incrível desperdício de água, revelando que, após a abertura do poço Violeta, mais de 70 bilhões de litros de água foram jogados fora, — e o mesmo acontece nos dias atuais, um descaso, um poço de 1000 metros de profundidade, jorra água sem parar em pleno Polígono das Secas e o contraste não para, a população urbana que mora próxima ao poço tem abastecimento de água precário e não há existência de sistema de esgoto; em relação à população rural, o cenário é pior.

> Chove no Polígono uma média de 400 a 700 milímetros por ano. Sete vezes mais, por exemplo, que na Califórnia, uma das regiões de agricultura mais desenvolvidas no mundo. A diferença está no gerenciamento desses recursos. Enquanto na Califórnia cada litro é criteriosamente estocado e aproveitado, o Nordeste brasileiro morre de sede enquanto a água se evapora sem uso por falta de redes de distribuição. Segundo a Funceme — Fundação Cearense de Meteorologia e Recursos Hídricos, somente o projetado açude Castanhão, com seu espelho de água de 650 quilômetros quadrados, poderá perder anualmente 1 bilhão de litros por evaporação. Pior ainda é quando se armazena a água apenas para torná-la inutilizável. Os rios do Polígono das Secas arrastam o sal da terra, depositando-o nas proximidades do oceano, explica o geógrafo Aziz Nacib Ab'Sáber, presidente da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência e um dos mais profundos e abrangentes estudiosos do Nordeste e seus problemas. Um erro muito frequente na construção dos açudes nordestinos pode, porém, anular essa ação. "Grande parte dos açudes da região não possuem descarregador de fundo, uma válvula próxima à base da barragem para liberar os excessos de água", conta João Alberto Bottura. Com isso, o sal acaba acumulando-se no fundo dos reservatórios e, com o tempo, salinizando toda a água. O que pode transformar em realidade o delírio profético de Antônio Conselheiro no final do século XIX ao afirmar que "o sertão vai virar mar". Desgraçadamente para os sertanejos, entretanto, um mar de águas salgadas, inútil para matar sua sede[151].

---

[150] Texto de Antônio Carlos Fon, i*n* Revista Superinteressante n° 80 de maio de 1994.
[151] Ibidem.

Enquanto, procedimentos viáveis de captação e armazenamento da água da chuva, tanto para ao consumo humano e outras necessidades, estiverem sendo desenvolvidas para resolver medidas de urgência, outras questões em relação a esse problema “passam desapercebidas”, como a utilização consciente do lençol freático, ou seja, as águas subterrâneas são fontes maiores em volume d’água, sendo abundante nos doze meses do ano; um recurso pouco acionado pelas políticas públicas, pois uma boa parte dessa água subterrânea é salobra, exigindo tecnologias que já foram testadas e constantemente utilizadas, sendo acessíveis para sua transformação em doce e potável, ou seja, o que realmente acontece, é que a “seca” do nordeste não é uma questão técnica, pois com os recursos existentes hoje, passou a ser uma questão de vontade política e econômica. “Os coronéis” dessa região, que sempre viveram da exploração dos pobres não querem nenhuma mudança.

Espaço: dimensão conservadora da vida



Figura 152 – O Jardim e a Varanda.
Foto da Autora.



Figura 153 – A janela de madeira.
Foto da Autora.



Figura 154 - A Sala da Casa: a TV, os enfeites, a Moto e a Fotopintura dos pais de Francisca. Fotos da Autora.







Figura 155 - Cama de ferro com fotopintura em ágata, máquina de costura. Fotos da Autora.



Figura 156 - A Cozinha e as panelas.
Fotos da Autora.



Figura 158 – Cadeira de madeira com assento de couro. Foto da Autora.

Figura 157 - Vitrola. Foto da Autora.



Figura 159 – Mesa de madeira com gavetas. Foto da Autora.



Figura 160 – Porta-Holandesa da Cozinha. Foto da Autora.

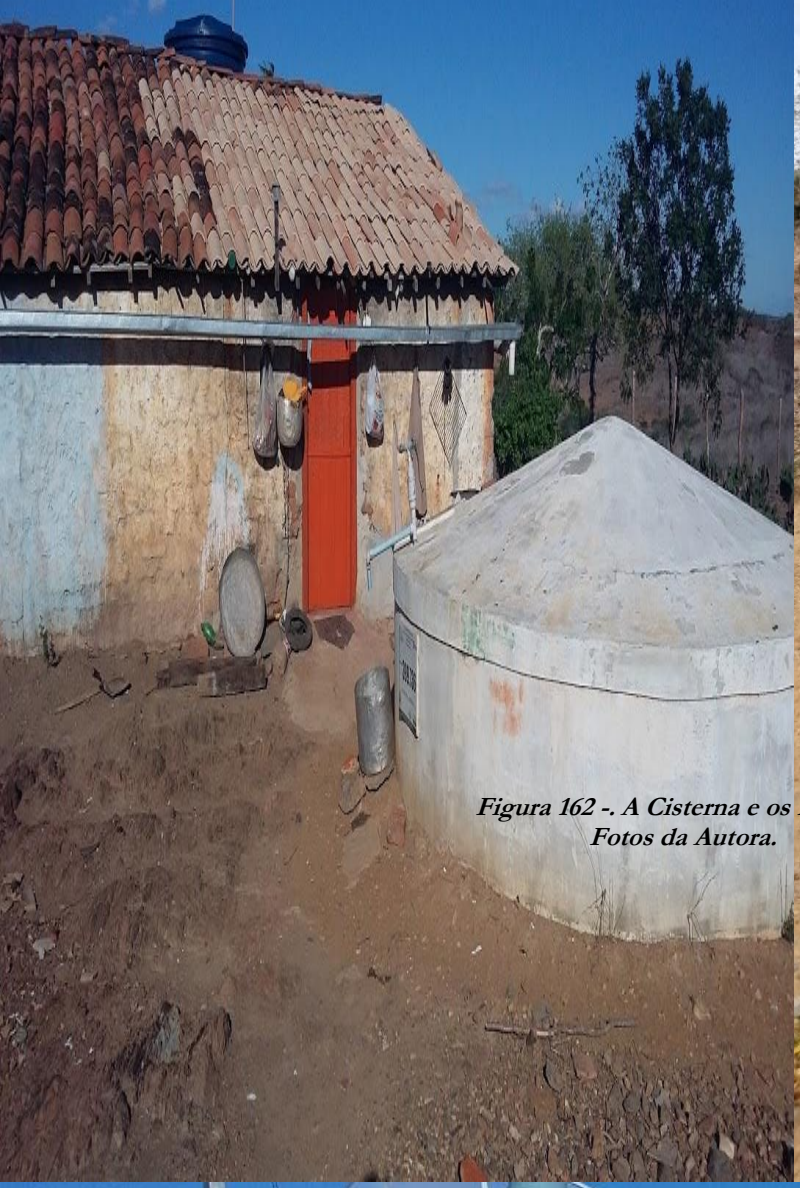




Figura 162 -. A Cisterna e os Purrões. Fotos da Autora.



Figura 161 - A Casa Amarela e Branca. Foto da Autora





Figura 163 - A Hora da ordenha.
Fotos da Autora.





Figura 164 – A chegada das cabras pretas e marrons. Fotos da Autora.



Figura 166 - – A chegada das cabras malhadas. Foto da Autora.

Figura 165 - Plantação de Palma. Foto da Autora.



Figura 167 - A Arte da Cerca. Foto da Autora.



Figura 168 - O Cercado. Foto da Autora.



Figura 169 - A fronteira de mandacaru. Foto da Autora.



Figura 170 - O Fruto do Mandacaru.
Foto da Autora.



Figura 171 – Flor Boa-Noite. (Catharanthus roseus). Foto da Autora.



Figura 172 - O Pavão no Sertão.
Foto da Autora.



Figura 173 - A pose do Pavão. Foto da Autora.



Figura 174 - Dona Francisca. Foto da Autora.

> Na Caatinga, é preciso coragem, mas principalmente aprender a conviver com o que a natureza oferece, em total sincronicidade, como em qualquer outro lugar do planeta. Era preciso descobrir isso para compreendê-la e reduzir sua 'má fama'. Estudiosos e profissionais de diversos segmentos – na companhia da tecnologia, muitas vezes, assim como a população que nela vive, são aliados nessa jornada que pode garantir, cada vez mais, sua preservação e renda do que essa terra dá.[152]

Em **Espaço: dimensão conservadora da vida,** apresentamos a baiana Francisca Barbosa dos Santos, uma senhora de 64 anos, extremamente, otimista e trabalhadora. Sua vida não foi fácil, como tantas pelo mundo a fora. Casou cedo, teve dois filhos e continuou morando no sítio dos pais; seu marido muitas vezes, saía para trabalhar em outras cidades e ficava por lá períodos longos, sem retornar; os filhos saíram de casa cedo, a filha foi trabalhar em Santos, São Paulo; o filho saiu da roça e foi para cidade, ali próxima, para trabalhar com automóveis e Francisca permaneceu no (sítio) sozinha, de vez em quando, tinha a visita dos filhos. Um dia sua filha fez a proposta de levá-la para São Paulo, Francisca aceitou, trabalhou um tempo na capital paulista, como empregada doméstica, mas logo decidiu voltar.

Ao retornar, continuou batalhando em suas terras, plantando feijão, milho, palma; seu sustento veio da venda de suas plantações (que resultou na construção de sua casa) e atualmente sua renda vem da venda de suas criações de cabras, porcos e galinhas. — "As rês comem muito, então é melhor criar cabra, que não dão muito trabalho," declara Francisca.

---

[152] Monica Nunes, in. Conexão Planeta: inspiração para a ação. Disponível em: http://conexaoplaneta.com.br/blog/caatinga-em-imagens-o-bioma-mais-vulneravel-e-desconhecido-do-brasil/. Acesso em 08/07/2017.

Além disso, costura para fora e faz doces da batata do umbu para vender e tem o costume de caçar com sua espingarda, que usa se necessário for, para defender seu Sítio de invasores.

Francisca sempre gostou de ter plantas e animais de estimação ao redor da casa e lá tem sempre um toque de sua criatividade, ao caminharmos pelo seu quintal, avistamos suas artes, como as cercas de mandacaru, a cerca de vara, a plantação de palma, as flores na varanda, a ordenha das cabras, a forquilha das cabras, a colheita do umbu, o cuidado com as galinhas. E o mais curioso, Francisca tem um casal de pavão, pois adora está rodeado de beleza. — “E tem coisa mais bela, do que a calda do pavão aberta, todo se exibindo.”

Sua casa é simples, mas muito aconchegante. Francisca vive um pouco afastado da cidade, convive muito bem com a terra seca, pois sabe a hora certa de plantar, conhecimento adquirido há muito tempo.

O encontro com Francisca foi revelador, pois quebrou aquele estigma de que “o sertanejo” é preguiçoso, encostado, pelo contrário, Francisca é exemplo, de coragem, força, resiliência. Uma mulher inteligentíssima, que sabe administrar a água de sua cisterna, como também, a mantem limpa, colocando peixes (piabas), para preservar sua qualidade e a infestação de insetos. Francisca aprendeu a conviver com o semiárido, utilizando seus conhecimentos e com os conhecimentos advindos da tecnologia.

Ao depararmos com Francisca, percebemos que o estereótipo nordestino não se mantém, não corresponde aos discursos da mídia, pois assumir a nordestinidade, muitas vezes foi sinônimo de:

> Assumir várias representações excludentes, sobre o espaço e este povo; emitir um discurso preso a lógica da submissão; ocupar o lugar que esperam para pedir, suplicar, denunciar; com o olhar banhado de Lágrimas, para comover a quem se dirige. (ALBUQUERQUE JR, 1999, p. 316)

Perceba, Albuquerque Jr. em seu livro não faz um discurso renegando a sua nordestinidade, em prol de um enunciado revolucionário, mas nos revela que realmente deseja romper a rede de poder que exclui uma boa parte dos chamados nordestinos/sertanejos, que muitas vezes são vistos como marginais socioculturais, ou seja, sua postura está em afirmar, como não-nordestino no sentido consagrado, que existem diferentes formas de ser nordestino e que não estão atreladas ao sofrimento, a mendicância e a discriminação. Então é preciso se impor e questionar o modo como os outros veem os nordestinos e como os próprios se veem; como os enunciados relatam suas falas e como os próprios, colocam suas falas.

Francisca Barbosa dos Santos é um bom exemplo dessa postura afirmativa, pois colocou abaixo a nossa pretensão de deter um saber prévio sobre o outro; um saber atento apenas as diferenças externas mais superficiais; as diferenças típicas, as diferenças que em vez de questionar as identidades cristalizadas, as repõem, inspiradas muitas vezes pelas reportagens sobre o "nordeste," ou seja, o nordeste dos casarões antigos, de cidades históricas com seus apelos religiosos, repletas de inúmeras crenças folclóricas, com histórias de cangaceiros e também, carregadas de falas, dizeres peculiares representados muitas vezes por essas imagens, que fizemos em várias cidades históricas, museus e ruas do nordeste.

Visibilidades e Dizibilidades



Figura 175 - Museu de Arte Sacra, em Laranjeiras – SE. Foto da Autora.



Figura 176 - Nossa Senhora dos Casos Impossíveis. In. Museu de Arte Sacra, em Laranjeiras – SE. Foto da Autora.



Figura 177 - Nossa Senhora das Dores,
In. Museu de Arte Sacra, em Laranjeiras – SE. Foto da Autora.



Figura 178 - Omulu ou Obaluiaiê, In. Museu Afro-Brasileiro, em Laranjeiras – SE. Foto da Autora.



Figura 179 - Iemanjá, In. Museu Afro-Brasileiro, em Laranjeiras – SE. Foto da Autora.



Figura 180 - A História do Cangaço, apresentada por Lampião - Holografia Interativa, In. Museu da Gente Sergipana - SE. Foto da Autora.



Figura 181 - Mamulengo, In. Museu da Gente Sergipana – SE. Foto da Autora.



Figura 182 - Teatro de Bonecos, In.
Museu da Gente Sergipana – SE.
Fotos da Autora.





Figura 183 - Os Dizeres do Nordeste, In. Museu da Gente Sergipana – SE. Foto da Autora.



Figura 184 - Os Dizeres do Nordeste, In. Museu da Gente Sergipana – SE. Fotos da Autora.



Figura 185 - Os Dizeres do Nordeste, In. Museu da Gente Sergipana – SE. Fotos da Autora.





Figura 186 - Os Dizeres do Nordeste, In. Museu da Gente Sergipana – SE. Foto da Autora.



Figura 187 - Os Dizeres do Nordeste, In. Museu da Gente Sergipana – SE. Fotos da Autora.



Figura 188 - Sino da Igreja Matriz - Igreja Matriz do Sagrado Coração de Jesus, em Laranjeiras – SE. Foto da



Figura 189 – Universidade Federal de Sergipe, em Laranjeiras – SE. Foto da Autora.



Figura 190 - Centro de Laranjeiras – SE. Foto da Autora.



Figura 191 - Casarão Antigo de São Cristóvão – SE. Foto da Autora.



Figura 192 - Casarão Antigo de São Cristóvão – SE. Foto da Autora.



Figura 193 - Rua Histórica de São Cristóvão -SE. Foto da Autora.



Figura 194 - Coronel João Sá, Bahia – BA. Foto da Autora.



Figura 195 - Piranhas, Alagoas – Al.
Foto da Autora.



Figura 196 - Paisagem da Janela - SE. Foto da Autora.



Figura 197 - - Itaporanga D'Ajuda – SE.
Foto da Autora.



Figura 198 - Aracaju - Sergipe - SE.
Foto aérea de Raul Lopes.





Figura 199 - Cais de Aracaju – SE.
Foto da Autora.



Figura 200 - O Mar, o mangue, as canoas e a Cidade. Foto da Autora.



Figura 201 – Da sacada ao Folclore.
Foto da Autora.

Visibilidades e Dizibilidades são resquícios de uma postura que foi forjada em nós, por meio da literatura, do cinema, do teatro, da música, da TV, entre outros meios e linguagens. Essa postura/costume não se deu conta da verdadeira face, da verdadeira fala; uma postura que insiste em negar a mudança. Nós sudestinos, que vamos pouco ao nordeste, temos uma visibilidade e uma dizibilidade construída por meio desses dispositivos. Ao nos deslocarmos para o nordeste, partimos com uma pretensão de um saber absoluto sobre o local, sua cultura, suas falas e suas faces. O que podemos encontrar de comum entre todas essas imagens e dizeres é a "estratégia da estereotipização." (ALBUQUERQUE JR, 1999, p. 20)

Veredas – ARTÍSTICAS

Peça teatral: *A Invenção do Nordeste*, grupo Carmin (2017*)*

Henrique: Essa história começa com uma questão: Um ator nordestino, de preferência norte-rio-grandense, poderia representar uma personagem nordestina?

Essa é a questão da peça *A Invenção do Nordeste*, do grupo Carmin, fundado em 2007, no Rio Grande do Norte. O texto tem autoria de Henrique Fontes e Pablo Capistrano, direção de Quitéria Kelly, os atores são: Henrique Fontes, Mateus Cardoso e Robson Medeiros. Essa peça dá sequência ao teatro documental desenvolvido pelos artistas. *A Invenção do Nordeste* é homônima ao livro do historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr. e muitas de suas inspirações emergiram de lá.

> A dramaturgia dessa peça é definida como auto - ficção e desconstrói o estereótipo do "nordestino" (esse mesmo que veio à sua mente ao ler essa denominação). Na trama, uma equipe de cinema externa quer um ator nordestino para fazer uma personagem nordestina, como se isso fosse um adjetivo cheio de significado. De certa forma, é – ainda que reducionista. Dois jovens disputam o papel, passando por um *workshop* de sete semanas, com um diretor local. Ao mesmo tempo que questionam o que é "ser nordestino", compreendem que precisam corresponder a certas expectativas para pegar o trabalho. Não basta ser, tem que parecer ser.[153]

Movimento 2: Discutindo o Nordeste[154]

Robson: (partindo para cima de Matheus e sendo segurado por Henrique). Sou seu filho não. Nem seu parceiro. Olha para você: um paulista azedo que só fez nascer aqui. Nunca pegou uma arupemba para debulhar feijão.

Matheus: Aru... O quê?

Robson: Ó pra aí, num conhece nem arupemba. Num sabe nem o que é catabil, nem cibazol, cacimbão, algaroba...

Matheus: E tu acha porque você sabe vomitar glossário para turista, você sabe o que é o Nordeste?

Robson: Mais do que você, pode ter certeza que eu sei. Eu nasci nele, seu otário.

Matheus: Aí porque você morou no cu do sertão...

Robson: Ei! Respeite minha cidade.

---

[153] Crítica: A Invenção do Nordeste, por Leonardo Torres, postado em 23/07/2018 Disponível em: http://teatroemcena.com.br/home/critica-a-invencao-do-nordeste/. Acesso em 04/01/2019.

[154] Fragmento da peça teatral – A Invenção do Nordeste, da companhia Carmin. Disponível em: Década Carmin – Grupo Carmin: Editora Fortunella Casa Edutrice, Natal - RN, 2017. (p. 85-86)

Matheus: Aí só porque você morou no sertão por 20 anos, aí você tem a clareza do que seja um nordestino. E desde quando o Nordeste é só Sertão? Você também comprou esse discurso, foi? Muito me admira você, que diz que tem raiz, achar que o Nordeste é só o sertão.

Robson: Não é só, mas também é. O sertão, o Nordeste, a seca tão dentro da gente...

Matheus: Pronto, baixou Guimarães Rosa agora. Tem seca em São Paulo também Robson.

Robson: Seca, não!

Matheus: E é o quê!

Robson: Crise hídrica! A seca é só da gente!

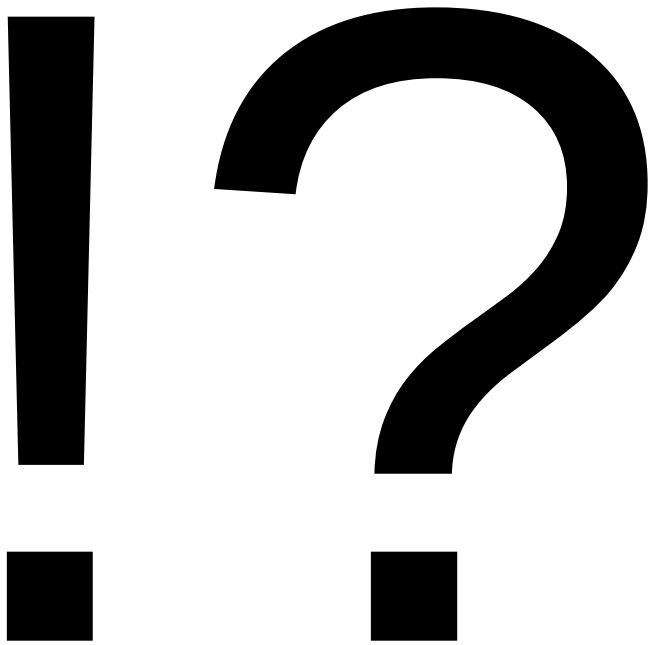




Figura 202 – O cadeado. Foto da Autora.



Figura 203 - O Tempo em Cadeado.
Foto da Autora.

Considerações Finais

Tocando em frente[155]

Hoje me sinto mais forte

Mais feliz, quem sabe

Só levo a certeza

De que muito pouco sei

Ou nada sei...

Cada um de nós compõe a sua história

Cada ser em si

Carrega o dom de ser capaz

E ser feliz...

Eu vou tocando os dias pela longa estrada eu vou,

Estrada eu sou...

[155] Música – *Tocando em Frente*. Compositores: Renato Teixeira e Almir Sater.

O conceito de Rizoma desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari, presente no livro *Mil Platôs. Vol. 1* (2011), nos permitiu ter noções e proporcionou práticas, que nos serviram de base para expandir a compreensão de inúmeros fenômenos contemporâneos, entre estes, as visibilidades e as dizibilidades contidas nessa tríade, principalmente nas suas inter-relações com a literatura e as artes.

Estas inter-relações aqui estudadas foram realizadas por artistas, como tentativa de estabelecer e compreender um processo artístico não linear, que lassasse a multiplicidade de conexões, sem que houvesse um rigor artístico por esta ou aquela linguagem.

Ao compararmos a peça Os *Sertões* com o rizoma, percebemos suas linhas de articulações, as suas linhas de fuga e seus movimentos de escoamentos, conforme as conexões com as linguagens que acarretam fenômenos de precipitação e ruptura, pois há um articulador disso tudo, presente na figura do diretor/encenador José Celso, possuidor de características artísticas que transitam por várias linguagens.

Esse encenador exerce uma transitoriedade artística, ou melhor, uma rede de conexões infinitas com as linguagens, o que nos levou a garimpar detalhes dos bastidores *d'Os Sertões* e até mesmo, investigar o *entre* (o meio) dos seus processos artísticos. Pois, é no meio que as "coisas" acontecem: "é que o meio não é uma medida, ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. Entre as coisas não se designa uma correlação localizável, que vai de uma para outra reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal, que a carrega, uma e outra, riacho sem início nem fim,

que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio.” (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p. 49)

Fazendo uma leitura Deleuze-guattariana na encenação do Oficina, percebemos a presença de princípios norteadores que envolvem a ideia de multiplicidade, pois a multiplicidade está presente em vários fenômenos, como, por exemplo, na constituição do roteiro de uma peça teatral como *Os Sertões*, compreendendo uma interioridade orgânica, significante e subjetiva.

Pinçando n*’Os Sertões* a tríade aqui estudada, percebemos as linhas que compõem essa multiplicidade, que adquiriu funções e conexões com outras linguagens que foram os estratos da peça, pois a peça imita o mundo, como a arte, a natureza e parafraseando Deleuze : “a lei do teatro é a da reflexão, o Uno que se devém dois.”

É preciso ter a noção de que a multiplicidade não se estabelece no acréscimo de uma dimensão superior, mas pensando de maneira mais simples e com força de sobriedade, ao invés de sobrepor uma dimensão superior, temos que dispor sempre a subtração de uma unidade, é somente assim que o Uno faz parte do múltiplo, “subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever, (n-1). Um total do sistema, poderia ser chamado de rizoma”. (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p. 21)

Então, considerando a tríade (sertão, seca e sertanejo), como agenciamento e como tal, é atribuível de multiplicidade, ele sempre estará em conexão com outros agenciamentos, como o teatro, o cinema, a TV, a música, a pintura, a escultura, entre outros, pois estará sempre em relação com outros

corpos sem órgãos (CsO), — Deleuze e Guattari observam que o CsO não é uma noção, um conceito, mas antes, uma prática, um conjunto de práticas.

Na peça *Os Sertões*, os atores foram terra, vegetação, vento, animais, rios, seca, soldados, sertanejos, cangaceiros, jagunços, índios, negros, brancos, mestiços, beatos, coronéis, comandantes, presidente, baianas, mandrágoras, dançarinos, cantores, palhaços, equilibristas, morte e vida. Assim, revelando os segredos mais íntimos da natureza humana e como diria Zé Celso: "trans-humanas."

Os Sertões ressurgiu no palco do Oficina, como uma "ópera, uma obra musical da obra toda", com um enriquecimento advindo de conhecimentos e experiências híbridas, tanto por parte de seus criadores diretor/encenador, atores, técnicos, cineastas, figurinistas, cenógrafos, iluminadores, sonoplastas, quão intensamente pelo público, que ganhou uma visão atualizada da interferência do homem no ambiente, como também teve a noção de seu poder destrutivo, em razão proporcional ao poder financeiro.

A visão contemporânea e aguçadíssima do encenador, colocou em pauta também a discussão sobre a ocupação do espaço, a especulação imobiliária, que cercava e cerca ainda hoje, não só o Teatro Oficina, como o mundo inteiro, agora mais quente e mais árido.

Em toda a pentalogia *d'Os Sertões* não se tentou buscar uma identidade genuinamente brasileira, pelo contrário, sempre se exigiu a diversidade no seu sentido amplo, desde a seleção do elenco, até as escolhas das personagens, pois não se buscou exibir um tipo sertanejo, nordestino, sudesdino, mas sim, desmassacrar a história. — Diversidade, esta é a forte característica desse

diretor/encenador e reforçando suas palavras aqui citadas: “jamais buscamos um pensamento único. Nós queríamos a liberdade de expressão e de criação na arte e liberdade de viver sem essa coisa de identidade. Por exemplo, eu não tenho uma identidade, não existe identidade cultural brasileira”. (CORRÊA, 2017)

E na Minissérie *A Pedra do Reino*, Luiz Fernando Carvalho, Luís Alberto de Abreu e Bráulio Tavares, trouxeram para o roteiro a ancestralidade, a fantasia, a poesia, a tradição, a memória, a saudade de Ariano Suassuna, com o propósito de transpor o texto literário em uma pequena reflexão sobre o nosso país, porque depois de uma análise nas obras audiovisuais dos últimos anos, perceberam que havia uma grande quantidade de “informações estrangeiradas todos os dias nos despersonalizando. Aí, ficamos querendo saber quem somos nós, enquanto tudo, parece, tudo vai se esvaindo. Há uma necessidade natural da geração mais nova de entender e lutar pelo que é o Brasil.[156]”

Perceba que esse discurso também se repete em Suassuna, fato que o fez se aproximar mais do diretor e lhe conceder a “recriação”, a tradução intersemiótica de sua obra. Luiz Fernando Carvalho, justifica a sua postura diante da oportunidade de traduzir obras clássicas da literatura brasileira, por meio do projeto Quadrante, dizendo que pretende fazer com que o brasileiro conheça através de suas obras audiovisuais, um país que está fora do eixo Rio-São Paulo e que muitas vezes, é subjugado e subordinado a essa concentração, pois “como artista, senti a necessidade de percorrer esses espaços que formam

[156] Fragmentos retirados do caderno de anotações do diretor Luiz Fernando Carvalho, entre os meses de junho e dezembro de 2006, Taperoá - Sertão da Paraíba. Disponível em: http://quadrante.globo.com/Quadrante/0,,8624,00.html. Acesso em 04/12/2016.

a infinita brasilidade, tentando vivenciá-la, através dos encontros com os talentos locais. Esta é a minha alegria maior neste trabalho, me entregar ao mistério.[157]"

Veja bem, o diretor nos exibiu uma minissérie que apresentou uma "brasilidade," que emergiu de uma literatura, que por sua vez, emergiu de um escritor que bebeu nas águas de um discurso e mergulhou em uma visibilidade, como diria Albuquerque Jr. inventada, pois a história de Quaderna se passa no sertão suassuniano, que é um Sertão por vezes exposto aos nossos olhares e fruto de imagens que por muito tempo sedimentamos em nossas memórias e também, entendido por nós, como sendo o sertão que Ariano conheceu, consequências, não só de suas saudades, memorias, traumas, mas também de sua história de vida.

Um sertão sinônimo de nordeste, que foi pensado, inventado lá na década de 1920, quando a Inspetoria Federal de Obras Contra a Seca IFOCS, determinou que os estados do norte, que haviam sofrido com a grande estiagem de 1877, precisavam de uma atenção especial e uma ata publicada naquele ano aparece pela primeira vez, e assim, foi criada a expressão: *Nordeste*.

Fato que também repercutiu em 1926, na cidade de Recife, com a realização do 1.º Congresso Brasileiro de Regionalismo, resultado de reuniões entre intelectuais simpáticos à ideia de fragmentação regional, que se encontravam desde 1923, na casa de Odilon Nestor e consequentemente, resultou em um Manifesto Regionalista, lido pelo sociólogo Gilberto Freyre nesse congresso e publicado com alterações somente em 1951.

---

[157] Ibidem.

Esse Manifesto, na visão de Freyre, interpretava, enxergava a região Nordeste como um dos pilares originais da cultura e da sociedade brasileira, assim, como as bases de nossa formação. Muito tempo se passou e 22 anos depois o IBGE, finalmente oficializou a divisão da região.

Então, faz 77 anos que inventaram, criaram o Nordeste e estamos vendo e revendo as mesmas características estipuladas lá, nos anos vinte do século XX. Segundo Bráulio Tavares, a "cultura nordestina" tem raízes em Portugal, Espanha, África e se percebe essas influências em várias artes, como, por exemplo, na música, que converge todas essas raízes e os famosos cordéis, que vieram dos folhetos de Portugal, fizeram sucesso na corte, mas quando ocorreu a sua mudança para o Rio de Janeiro em 1808, sua importância se perdeu, mas 100 anos depois teve um resgate desses folhetos, pois surgiu uma "cultura nordestina que tinha o mesmo mundo economicamente de 100 anos atrás. A região se tornou uma espécie de Sítio Arqueológico vivo da cultura. Ariano, que foi criado nesse sertão, foi uma dessas pessoas que fizeram a ponte entre a cultura ibérica e a nordestina.[158]"

Será que: "você nunca vai saber o que é o Nordeste, porque a sua referência é rasa. Seu Nordeste é de quem só vê de perto. Seu Nordeste é míope. Pra enxergar as coisas, você precisa se afastar."[159]

Ao se afastar das referências incrustadas no inconsciente coletivo, o diretor Luiz Fernando Carvalho e sua equipe puderam encontrar ou reencontrar

---

[158] Bráulio Tavares: - Texto extraído dos *Cadernos de Filmagem do Diretor*, (Diários). Diário de elenco e equipe. In: CARVALHO, Luiz Fernando (Org.). A Pedra do Reino/ da obra de Ariano Suassuna. São Paulo: Globo, 2007.

[159] Fragmento da peça teatral – A Invenção do Nordeste, da companhia Carmin. Disponível em: Década Carmin – Grupo Carmin: Editora Fortunella Casa Edutrice, Natal - RN, 2017.

a essência e a diversidade cultural-social-política-econômica dos moradores de Taperoá, local onde foram feitas as gravações da minissérie.

Em Taperoá, o diretor se deparou com as histórias de vida dos moradores, sua cultura, sua arte, seus dizeres, suas visualidades que não estavam nas linhas de Ariano, pois o nordeste e o sertão eram outros, por essa razão optamos em apresentar os processos artísticos, os bastidores, os depoimentos dos atores e moradores da cidade, pois lá, nos deparamos com outra realidade da tríade, como também, suas inter-relações com as linguagens.

Luiz Fernando Carvalho foi o primeiro diretor a introduzir na televisão uma estética audiovisual só vista nas telas do cinema, pois suas intensas traduções, que tiveram como base a literatura, uma grande estimuladora e fonte de imaginação, retirou-o de um registro naturalista, — que domina a oficialidade do mercado audiovisual brasileiro. E consequentemente, o levou para um caminho híbrido, múltiplo que mistura teatro, artes plásticas, música, dança, cultura popular, ópera, enfim, todos esses gêneros e manifestações.

Ao fazer esse recorte nos sues trabalhos e correlacionando ao nosso objeto de estudo, compreendemos que a execução da minissérie *A Pedra do Reino*, se deu por meio de uma abstração, que compreendeu não só os signos da representação/recriação, mas toda a espacialidade virtual do texto, inclusive o que é previsto como fora de cena, ou seja, percebemos um amplo campo de conexões ao relacionar os espaços advindos do teatro performativo

contemporâneo, pois “há sempre um desenvolvimento em meio ao relativismo de uma nova estética, que opera no campo das inter-relações das linguagens.[160]”

Agora, na Pesquisa de Campo percebemos que estamos presos a um estereótipo arraigado em nosso inconsciente, fazendo com que, procuremos as imagens-clichês do folclore, as músicas, a pobreza, a violência, a seca, os cangaceiros, os beatos, os coronéis, as pedras, os vaqueiros, os urubus, o céu azul, os mandacarus, enfim, todos. Porém, essa recorrência foi também levantada por Albuquerque Jr. desde o final do século XX, então estamos em 2019, e ela permanece.

Durante a pesquisa, nos deparamos com turistas de outras regiões do Brasil e de várias partes do mundo, encontramos alemães, franceses, cariocas, gaúchos, cearenses e o mais interessante foi notar que todos estavam capturando as mesmas imagens-clichês, os mesmos sons-clichês, os mesmos dizeres-clichês, chegando a reproduzi-los como forma de se enquadrarem e se sentirem parte daquele lugar.

Notamos também, que os próprios moradores foram seus perpetuadores, incentivando o consumo desses estereótipos, “que são ainda resquícios de uma visibilidade e de uma dizibilidade que segmentava o país em dois polos antagônicos, representando o Norte todas as negatividades do país e o Sul as suas positividades? Esse olhar e essa fala absorvida pela mídia, reproduzem em grande parte, as hierarquias espaciais, as hierarquias identitárias que

[160] Espaço e Teatro, texto de Anne Ubersfeld. Disponível em: http://www.grupotempo.com.br/tex_ubersfeld.html. Acesso em 09/09/2016.

realimentam as desigualdades sociais, econômicas e culturais no país.” (ALBUQUERQUE JR, 1999, p. 316)

À vista disso, fomos atrás dessas imagens-clichês, com o objetivo de compreendê-las, ou seja, entender o porquê de sua perpetuação. Encontramos sim, imagens e discursos que foram extremamente repetidos pela mídia, mas também nos deparamos com imagens e discursos completamente opostos, como, por exemplo, lá no sítio de Francisca, não encontramos mendicância, preguiça, pelo contrário, desfrutamos de uma aula de adaptação ambiental, aprendemos na prática como administrar a água e prosperar no semiárido com otimismo, sabedoria e tecnologia.

Encontramos também, cidades históricas e cidades-capitais antenadas com a modernidade, como, por exemplo, a capital do Sergipe, repleta de prédios modernos, *shoppings* e as mesmas benfeitorias que tem aqui, em São Paulo, com os seus fatores bons e ruins; o mesmo se pode notar nas cidades históricas. E não podemos nos esquecer, que encontramos com pessoas que não possuíam os vícios de linguagem, que tanto nos são apresentados pela mídia.

Apesar disso, essas visibilidades e dizibilidades foram para nós, apresentadas nos museus, por exemplo, no Museu do Sertão “Marília Rodrigues” em Piranhas - Alagoas; no Museu e Memorial do Cangaço situado no Povoado de Alagadiço, município de Frei Paulo; no Museu Histórico de Sergipe; no Museu de Arte Sacra ambos em São Cristóvão - Sergipe; como também, no Museu da Gente Sergipana, situado na capital Aracaju.

Nesse último museu, fomos apresentados à história do cangaço, às histórias dos sergipanos, suas falas/dizeres, seus utensílios domésticos, sua

comida e seu folclore, como o teatro de mamulengos. Porém, esses estereótipos, estavam lá no museu para observá-los, compreendê-los e assim, ter a consciência de que o ser humano com sua cultura evolui, a história segue e as mudanças acontecem para todos, tanto para os moradores do interior/sertão, como para os moradores da cidade-grande, não só aqui no Brasil, mas em todos os lugares do mundo.

Ao buscar o devir de uma tríade (sertão, seca e sertanejo), estudando as suas inter-relações com as linguagens, nos levou a expandir a nossa visão e a compreender que na feitura de tal fato, o conceito de rizoma e hibridismo estão correlacionados e não se fez possível compreender a nossa problemática, por uma única vereda, pois há uma gama de palimpsestos, imbricados nos porões de suas ancestralidades, ou seja, reforçar esses estereótipos contidos nessa tríade (sertão, seca e sertanejo), em sua maioria, tem um lado político, talvez seja interessante perpetuá-los, pois a indústria da seca vem elegendo e reelegendo políticos todos os anos.

E se existir uma identidade única atrelada a seca, ao sertão (entendido muitas vezes, como sinônimo de nordeste), ao sertanejo = um tipo nordestino, a miséria, a pobreza, então essa identidade única servirá de argumentos para um capital político nas mãos das oligarquias nordestinas.

Mas, ao longo desta tese, exibimos a presença de uma postura contestadora, *presentada* nas figuras de artistas como: Zé Celso e sua constante luta contra o cárcere identitário brasileiro e Luiz Fernando Carvalho, com sua postura inovadora, em querer entender a diversidade da nossa brasilidade, por

meio de um projeto que gerou encontros, reencontros com a essência de um sertão e sua diversidade cultural-artística.

Isto posto, reiteramos Albuquerque Jr. e dizemos mais: — a vida é amiga da arte e é possível com a arte inventar outros Nordestes, outros Sudestes, outros Brasis, outros mundos que signifiquem a supressão das clausuras dessa grande prisão, que são as fronteiras.

Referências Bibliográficas

ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste: e outras artes**: Editora Cortez, São Paulo, 1999.

ALMEIDA, Miguel: **Do Pré-Tropicalismo *aos Sertões*/conversas com Zé Celso.** Editora: Imprensa Oficial, São Paulo, 2012.

ANCHIETA, José. **A importância da Cenografia.** Catálogo da exposição: **Cenografia um novo olhar**: Sesc Pompéia, São Paulo, 1995.

ARAÚJO, Peterson Martins Alves. **Os Sertões Infinitos de Rosa e Suassuna: a estética hiper-regional na Literatura Brasileira**: Editora Appris, Curitiba, 2013.

APPIA, Adolphe. **A Obra de Arte Viva**. Tradutor: Redondo Junior. Lisboa: Arcádia s/d (c 1959).

AZEVEDO, Sônia Machado de: **O corpo em tempos e lugares pós-dramáticos.** In GUINSBURG. j, FERNANDES, Sílvia. Perspectiva, São Paulo, 2009.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: Editora Perspectiva, São Paulo, 2011.

CUNHA, Euclides: ***Os Sertões* - Campanha de Canudos**. Editora: Ateliê. São Paulo, 2009.

_____: ***Os Sertões*: Euclides da Cunha. Edição Crítica e organização Walnice Nogueira Galvão**: Editora Ubu, São Paulo, 2016**.**

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Vol. 1**. Tradutores: Ana Lucia de Oliveira | Aurélio Guerra Neto | Celia Pinto Costa: Editora 34, São Paulo, 2001.

ECO, Umberto. **Obra Aberta: Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas**. Tradutor: Giovanni Cutolo: Editora Perspectiva, São Paulo, 2012.

FOLETTO, Leonardo. **Efêmero Revisitado – conversas sobre teatro e cultura digital**: FUNART, São Paulo, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**, Tradutor: Luiz Felipe Baeta: Editora Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2012.

FORTIN, R. **Compreender a complexidade: introdução ao método de Edgar Morin.** Tradutor: Armando Pereira da Silva: Instituto Piaget, Lisboa, 2005.

GALVÃO, Lea; **Viajar é preciso**. In ASSUNÇÃO, Inês de Castro Teixeira, DE SOUSA, José Miguel Lopes: **A Diversidade Cultural vai Ao Cinema**: Editora Autêntica, Minas Gerais, 2006.

GAYOTTO, Lúcia Helena: **Voz Partitura da Ação**. Summus, São Paulo, 1997.

GUIMARÃES ROSA, João: **Grande Sertão: veredas**: Editora Nova Aguilar, 2015.

HOLANDA, Sérgio Buarque: **Raízes do Brasil**. Companhia das Letras, São Paulo, 1995.

LEHMANN, Hans-Thies: **Teatro pós-dramático**. Tradutor: Pedro Süssekind: Editora: Cosac & Naify, São Paulo, 2007.

LANDOW, George P. **Hipertexto 3.0**: Editora Paidós, Barcelona, 2008.

MACIEL, Katia. **Transcinemas**: Editora Contra Capa, Rio de Janeiro, 2009.

MACHADO, Antônio de Alcântara: **Brás, Bexiga e Barra Funda**. ESTADÃO, São Paulo, 1927.

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**; Editora Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2007.

_____. **Pré-cinemas e pós-cinemas**: Papirus, Campinas, 1997.

_____. **Regimes de Imersão e Modos de agenciamentos** – in Transcinemas: Editora Contra Capa, Rio de Janeiro, 2009.

MENEZES, Philadelpho (org). **Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX**: EDUC, São Paulo, 1992.

MCKEE, Robert: **Substância, Estrutura, Estilo e os Princípios da Escrita de Roteiro.** Tradutor: Chico Mares: Editora ARTE & LETRA, Curitiba, 2007.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem (UNDERSTANDING MEDIA)**. Tradutor: Décio Pignatari: Editora Cultrix, São Paulo, 2007.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Tradutor: Eliane Lisboa: Editora Sulina, Porto Alegre, 2011.

MICHELETTI, Guaraciaba. (org). **Discurso e Memória em Ariano Suassuna**: Editora Paulistana, São Paulo, 2007.

MINARELLI, Enzo. **A Voz Instrumento de Criação dos Futuristas à Poesia Sonora**. Sibila – Revista de Poesia e Cultura, Cotia, SP, ano 04, n. 08-09, p. 178-215, set. 2005.

NASCIMENTO, José Leonardo do e FACIOLI, Valentim (org). **Juízos críticos: *Os sertões* e os olhares da sua época.** Nankin Editorial/Editora da Unesp, São Paulo, 2003.

_____. **Sertões de Euclides da Cunha: Releituras e Diálogos**. Nankin Editorial/Editora da UNESP, São Paulo, 2002.

NOJOSA, Urbano Nobre. **Da Rigidez do Texto à Fluidez do Hipertexto – in Hipertexto, Hipermídia – as novas ferramentas da comunicação digital**: Editora Contexto, São Paulo, 2010.

PARENTE, André. **A forma cinema variações e rupturas - In Transcinemas:** Editora Contra Capa, Rio de Janeiro, 2009.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradutores: Maria Lucia Pereira | J. Guinsburg | Rachel Araújo de Baptista Fuser | Eudinyr Fraga | Nanci Fernandes: Editora Perspectiva, São Paulo, 2005.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**: Perspectiva, São Paulo, 2013.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da encenação teatral**: Editora: Jorge Zahar, São Paulo, 1998.

SANTAELLA. Lúcia. **Matrizes da linguagem pensamento**: Iluminuras, São Paulo, 2001.

SUASSUNA, A. **O movimento armorial**. 2. ed. Recife: Editora Universitária - UFPE, 1974: Separata de Revista Pernambucana de Desenvolvimento. Recife: Condepe, janeiro, junho, 1977:7.

WAGNER, Richard**. Obra de Arte do Futuro.** Tradutor: Jose M. Justo: Editora Antigona, Portugal, 2003.

Dissertação e Tese

CAMARGO, Roberto Abdelnur. **Luz e Cena: Processos de Comunicação Co-Evolutivos.** Tese de doutorado – PUC-SP: Programa de Comunicação e Semiótica, 2006.

CAMPBELL, Patrick George Warburton: **Narciso Ctônico: Os Sertões e (R)Evolução Estética do Teat(R)O Oficina Uzyna Uzona uma escritura desconstrucionista.** Tese de Doutorado **-** Universidade Federal da Bahia Escola de Teatro - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador 2011.

CARDOSO, João B. F. **Cenário televisivo – linguagens múltiplas fragmentadas**. Tese de Doutorado – PUC-SP: Programa de Comunicação e Semiótica, 2006.

COLLAÇO, Fernando Martins. **Luiz Fernando Carvalho e o Processo Criativo na Televisão: A Minissérie Capitu e o Estilo do Diretor.** Dissertação de

Mestrado em Artes Visuais. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, 2013.

FARIAS, Daniela Santos de: **Convergência de Linguagens, Artes Visuais: Cinema, Vídeo, Teatro e Internet.** Dissertação de Mestrado, UNESP- IA, São Paulo, 2013: Disponível em: http://www.ia.unesp.br/Home/Pos-graduacao/Stricto-Artes/daniela-santos-de-farias.pdf. Acesso em 10/08/2013.

DE JESUS, Carla Aurora. **Do texto à cena: *Os Sertões* - A Luta, primeira parte** - Dissertação de mestrado, na área de concentração Artes Cênicas, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2011.

FERREIRA, Tailze Melo. **Redes de Escrituras: Confluências Narrativas nos Diários de Criação de A Pedra Do Reino, Microssérie de Luiz Fernando Carvalho.** Tese de Doutorado. Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. 2015.

JACOBS, Daiane Dordete Steckert: **Possível cartografia para um corpo vocal quer em performance.** Tese de doutorado - Programa de Pós-Graduação em Teatro - Universidade do Estado de Santa Catarina, 2015.

RICKLI, Andressa Deflon. **O Cinema Além da Tela: Quando o Real Transforma-se em Ficcional**. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens - Universidade Tuiuti do Paraná, 2013.

OLIVEIRA, Mirella Pereira Diniz Luiggi. **A Pedra do Reino: Romance Epopeico Audiovisual Personagens e Figurinos.** Dissertação de Mestrado, em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP, 2010.

VIANA, Fausto, R, P. **A Cenografia: Introdução histórica e considerações**. Tese livre-docência - ECA-USP, 2006.

TOLEDO, Paulo Vinícius Bio. **Debates sobre teatro e sociedade após o golpe de 1964: reflexão e trabalho teatral de José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal.** Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes - Área do Conhecimento: Teoria e Prática do Teatro. USP, 2018.

Artigos em meio eletrônico

COHEN, R. **Performance e Rede-Mediações na Era da Tecnocultura**, 11/2002, Artigo em Hipertexto, SESC SP- EDIÇÃO ELETRÕNICA, São Paulo, SP, BRASIL, 2002. Disponível em: http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/constelacao/textorede.htm. Acesso em 23/ 3/ 2013.

CORRÊA, José Celso Martinez. **Encenando *Os Sertões*** - Entrevista com José Celso Martinez Corrêa. **Sala Preta**, Brasil, v. 2, p. 143-157, nov. 2002. ISSN 2238-3867. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57089/60077. Acesso em: 14 july 2016. doi:http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v2i0p143-157.

_____. **O terreiro eletrônico e a cidade: o olhar do mestre antropófago.** Sala Preta, Brasil, v. 12, n. 1, p. 209-223, june, 2012. ISSN 2238-3867. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57566/60623>. Acesso em: 06 ago 2017. doi:http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v12i1p209-233.

COURA, Letícia: **A experiência/ experimentação da música n'*os sertões* coro diterambico** (2013): Disponível em: site velho do Teatro Oficina: http://www2.uol.com.br/teatroficina/velhosite/oficina/40anos.htm. Acesso 23/09/2017.

FERÁL, J. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**. Sala Preta, v. 8, p. 197-210, 28 nov. 2008. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210. Acesso em20/04/2016.

FILHO, A. **Antunes Filho e suas obsessões recorrentes** - entrevista com Antunes Filho. Sala Preta, 6, 103-112, (2006). https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v6i0p103-112 . Acesso em 20/04/2016.

JÚNIOR, Carlos Newton. **A Pedra do Reino: o sertão mítico e poético de Ariano Suassuna**. Disponível em: http://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/revista_brasileira_87.pdf. Acesso em 10/04/2016.

LIMA, Mariângela Alves de. ***Os Sertões*: obra em andamento.** Sala Preta, Brasil, v. 5, p. 215-221, nov. 2005. ISSN 2238-3867. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57281/60263>. Acesso em: 20 out. 2017. doi:http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v5i0p215-221.

MACIEL, Marco Antônio de Oliveira. **Guerra da luz divina**, (Jornal do Commercio (PE), 22/09/2012). Disponível em: http://www.academia.org.br/artigos/guerra-da-luz-divina. Acesso em 12/09/2017.

MENEGHELLO, Helena Coimbra. **A transposição intersemiótica**,In-Traduções, ISSN 2176-7904, Florianópolis, v. 6, n. 10, p. 307-318, jan./jun. 2014. Disponível em: file:///C:/Users/danfa/Downloads/2931-12056-1-PB.pdf. Acesso em 21 maio de 2019.

NÉSPOLI, Beth. **A travessia dos *Sertões* no Teatro Oficina**. Sala Preta, Brasil, v. 10, p. 53-65, nov. 2010. ISSN 2238-3867. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57430/60412>. Acesso em: 06 ago. 2017. doi:http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v10i0p53-65.

PLAZA, Júlio. **Arte e interatividade: autor-obra-recepção - "Brasssilpaisssdooofuturoborosss".** 1990. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/cap/ars2/arteeinteratividade.pdf. Acesso em 20/08/2017.

SANTELLA, Lucia. **A Ecologia Pluralista das Mídias Locativas.** Revista FAMECOS. Porto Alegre. N37, dezembro de 2008. Disponível em: http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/search/results. Acesso em 20/ 12/ 2012.

SANTOS, Sonia Sueli Berti. **As relações dialógicas evidenciadas na confluência do verbo-visual impressas na obra Romance d´A Pedra do Reino e o príncipe do Sangue do Vai-e-Volta, de Ariano Suassuna.** Disponível em: http://www.brasa.org/wordpress/Documents/BRASA_IX/Sonia-Sueli-Berti-Santos.pdf. Acesso em 10/04/2016.

SUASSUNA, Ariano, in, QUINTANA, Alexandre Costa (Autor). **Cadernos de Literatura Brasileira - Ariano Suassuna**: Editora: INSTITUTO MOREIRA SALLES – IMS, (1 de janeiro de 2000) - ISBN-10: 000634285X - ISBN-13: 978-0006342854. Disponível em: https://blogdoims.com.br/cadernos-de-literatura-brasileira-disponiveis-online/#Ariano-Suassuna. Acesso em 10/04/2016.

SITES

Ariano Suassuna – Biografia. Disponível em: http://www.academia.org.br/academicos/ariano-suassuna/biografia. Acesso em 23/08/2016.

ASSOCIAÇÃO TEAT(R)O OFICINA UZYNA UZONA - Release d'*Os Sertões*. Disponível em - http://www.teatroficina.com.br/plays/8. Acesso em 20/01/2014.

Biografia do Teatro Oficina e do Grupo Uzyna Uzona. Disponível em: http://teatroficina.com.br/curricul. Acesso em 14/03/2016.

Clássicos da Arquitetura: Teatro Oficina / Lina Bo Bardi e Edson Elito. Postado em: 23 agosto, 2017 por Matheus Pereira. Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/878324/classicos-da-arquitetura-teatro-oficina-lina-bo-bardi-e-edson-elito. Acesso em 04/11/2017.

Depoimento de Luiz Fernando Carvalho. Disponível em: http://luizfernandocarvalho.com/projeto/a-pedra-do-reino/#visaododiretor . Acesso em 04/04/2016.

Discurso de posse de Ariano Suassuna na Academia Brasileira de Letras, 09/08/1990. Disponível em: http://www.academia.org.br/academicos/ariano-suassuna/discurso-de-posse. Acesso em 07/09/2016.

Foto de Raul Lopes (Visão areia de Aracaju). Disponível em: https://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=2065037. Acesso em 20/09/2017.

Hoje é dia de Maria. Disponível em: http://hojeediademaria.globo.com/Hojeediademaria/0,23178,4118-p-203542,00. Acesso em 18/08/08.

Os 80 anos de Zé Celso, In. Revista SescTV- 06/2017 - julho de 2017, nº 123. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/11012_EU+NAO+SOU+DE+RESISTIR+EU+SOU+DE+REEXISTIR. Acesso em 09/09/2017.

Site velho do Teatro Oficina. Disponível em: http://www2.uol.com.br/teatroficina/velhosite/oficina/40anos.htm . Acesso em 12/08/2016.

Site do diretor Luiz Fernando Carvalho. Disponível em: info@luizfernandocarvalho.com. Acesso em 20/03/2016.

Texto do professor Carlos Newton Júnior. A Pedra do Reino: o sertão mítico e poético de Ariano Suassuna. (JÚNIOR, 2016. p.143). Disponível em: http://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/revista_brasileira_87.pdf. Acesso em 10/04/2016.
Universidade Antropófaga – disponível em: http://www.universidadeantropofaga.org/. Acesso em 04/09/2017.

Programas/roteiros

Programa/roteiro – ***Os sertões – A Terra.*** Disponível em: http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/modules/item/798-oficina-sertoes-terra. Acesso em 23/04/2015.

Programa/roteiro ***– Os sertões – O Homem I.*** Disponível em: *http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/modules/item/799-oficina-sertoes-homem-1. Acesso em 23/04/2015.*

Programa/roteiro – ***Os sertões – O Homem II***. Disponível em: . Acesso em 23/04/2015.

Programa/roteiro – ***Os sertões – A Luta I.*** Disponível em: http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/modules/item/801-oficina-sertoes-luta-1 . Acesso em 23/004/2015.

Programa/roteiro – ***Os sertões – A Luta II.*** Disponível em: *http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/modules/item/802-oficina-sertoes-luta-2* . Acesso em 23/04/2015.

Entrevista com o diretor Luiz Fernando Carvalho

Entrevista retirada do livreto de ***Hoje é dia de Maria***. Da obra de Carlos Alberto Soffredini. Escrito por Luís Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho. Direção Luiz Fernando Carvalho. Globo Marcas, 2006.

Cadernos de Filmagem do Diretor

A Pedra do Reino, da obra de Ariano Suassuna: Cadernos de Filmagem do Diretor (V.1,2,3,4,5): escrito por Luiz Fernando Carvalho - Diário de Elenco e equipe; escrito por Luiz Fernando Carvalho e outros. São Paulo: Globo, 2007.

Minissérie

Hoje é dia de Maria. Da obra de Carlos Alberto Soffredini. Escrito por Luís Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho. Direção Luiz Fernando Carvalho. Apresentando Carolina Oliveira, Letícia Sabatella, Rodrigo Santoro, Stenio Garcia, Osmar Prado e Fernanda Montenegro, como Madrasta. Globo Marcas *DVD*, 2006. 3 discos (9h26min). Primeira e Segunda jornada.

***A Pedra do Reino*.** Direção: Luiz Fernando Carvalho. Produção: Globo filmes. Roteiro: Luiz Fernando Carvalho, Bráulio Tavares e Luís Alberto de Abreu. Gravadora: Som livre, 2007. 2 DVDs (276 min.).

Letra de música

ABREU, Luís, A; CARVALHO, Luiz, F; [baseado na obra de SOFFREDINI, Carlos Alberto. ***Hoje é dia de Maria*, roteiro da 1º e 2º Jornada**: São Paulo: Editora Globo, 2005.

RESCALA, Tim. **Trilha sonora de *Hoje é dia de Maria* 2**. Manaus: Som livre, 7891430000721. 1*CD.*

