



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS (EMAC)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA

DIOGO RAMON DA SILVA COSTA

Serão vida
em cena:
A BUSCA POR UM SOLO POÉTICO CAIPIRA E SERTANEJO

GOIÂNIA
2022

DIOGO RAMON DA SILVA COSTA

seriãovida
em cena:
A BUSCA POR UM SOLO POÉTICO CAIPIRA E SERTANEJO

Dissertação apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes da Cena, da Escola de Música e Artes Cênicas, da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes da Cena.

Área de Concentração: Teatro, Dança e Direção de Arte.

Linha de Pesquisa: Poéticas e Estéticas das Artes da Cena.

Orientadora: Professora Doutora Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira.

GOIÂNIA
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Costa, Diogo Ramon da Silva
SerTãoVida em cena: A busca por um solo poético caipira e sertanejo [manuscrito] / Diogo Ramon da Silva Costa. - 2022.
CCIV, 204 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, Goiânia, 2022.

Bibliografia. Anexos.

Inclui siglas, fotografias, abreviaturas, lista de figuras.

1. Sertão. 2. Sertanejo. 3. Caipira. 4. Cena. 5. Processo criativo. I. Oliveira, Natássia Duarte Garcia Leite de, orient. II. Título.

CDU 792



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 01 da sessão de Defesa de Dissertação de Diogo Ramon da Silva Costa, que confere o título de Mestre em Artes da Cena, na área de concentração em Teatro, Dança e Direção de Arte.

Aos dois dias do mês de março de dois mil e vinte e dois, a partir das quinze horas, via Google Meet, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada “SERTÃOVIDA EM CENA: A BUSCA POR UM SOLO POÉTICO CAIPIRA E SERTANEJO”. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira (EMAC/UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Jorge das Graças Veloso (PPGAC/UNB) membro titular externo e Professor Doutor Marcos Antônio Soares (FAV/UFG) membro titular externo. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido o candidato aprovado pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos dois dias do mês de março de dois mil e vinte e dois.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Natássia Duarte Garcia Leite De Oliveira, Professor do Magistério Superior**, em 02/03/2022, às 18:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **JORGE DAS GRAÇAS VELOSO, Usuário Externo**, em 02/03/2022, às 19:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Antônio Soares, Professor do Magistério Superior**, em 02/03/2022, às 20:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2694074** e o código CRC **5776BD18**.



*À paraibana Ursulina Maria da Conceição Aguiar
e ao pernambucano Manoel Isidório de Aguiar, meus bisavôs (in memoriam).*

*À Jacyra Aguiar Robert (in memoriam), minha avó amada e
Raymunda Aguiar Lima (in memoriam), minha amada
tia-avó. As duas que sempre serão minha família.*

À Tassira Alfaia (in memoriam).

*A todos os caipiras e as caipiras, sertanejos e sertanejas,
caboclos e caboclas desse Brasil imenso,
por terem me inspirado desde criança.*

*A todos os atores e todas as atrizes que vivem seus sertões,
sempre em busca de água e terra fértil para prosseguir nesse ofício.*

À Maria Antonia, minha amada e idolatrada mãe.

AGRADECIMENTOS

A Deus Pai Todo-Poderoso e Misericordioso, a Nosso Senhor Jesus Cristo e ao Divino Espírito Santo, minha eterna gratidão. À minha mãe e minha Nossa Senhora, a quem eu chamo de Aparecida e que sempre “ilumina a mina escura e funda, o trem da minha vida”¹. À Santa Luzia, minha santinha companheira e protetora, presente na Matinha e em todo o lugar por onde eu peregrine. A São Sebastião, meu santinho amado de devoção, que promete e cumpre que seus devotos “não morrem da fome, da peste nem de guerras”². A Santa Cecília, minha guardiã, intercessora e artista parceira de outro plano. E a Santa Rita, ajudadora na resolução dos meus impossíveis. A todos os seres de luz que me guiaram e ajudaram, principalmente meu Anjo de Guarda.

À minha rainha Maria Antonia, a melhor mãe do mundo. Obrigado por ter me criado em meio a todas as dificuldades. Ter me ensinado o caminho do amor e da paz. Ter sonhado sempre os meus sonhos mais loucos. E em especial, por ter embarcado comigo e ter ficado ao meu lado nesse momento tão diferente e cheio de complexidades, seja pelo mestrado ou pelo isolamento social. Gostamos de caminhar, então facilitou um pouco a peregrinação percorrida.

À Jacyra Aguiar Robert, a minha vózinha que tanto amo. Obrigado pelas orações, por cada diálogo por chamada de vídeo e ligação. Essas oportunidades sempre eram uma forma de ligar um pouco mais nossa conexão em lembrar as datas e treinar a memória, potencializar o afeto e dizer um: “Te amo vó! Eu também!”. Infelizmente ela partiu alguns dias antes da qualificação desta pesquisa, mas sei que agora ela é uma encantada que não cessa em me ajudar e me acompanhar no dia a dia.

Aos meus tantos filhos: Simbad, Bento, Graça, João, Tarcísio, Preta e Branca, meus xodós da vida; junto da Rita (Ritinha), Preto (Cipriano), Benedito, Fyhona, Francisco, Cula, Cadú, Raquele, Pingu, Banzéd, Kyara, Larat, Violeta, Cinza, Lázara... que neste plano e em outros, sempre me acompanham, aconselhando e dando amor por meio de latidos e miadas.

À Natássia Garcia, minha orientadora, que me acolheu e bem me recebeu no Goiás. Por todos os ensinamentos compartilhados, afetos trocados e bondades

¹ Trecho da canção *Romaria* (1978) do cantor, músico e compositor sertanejo Renato Teixeira.

² São Sebastião “É o santo defensor das moléstias contagiantes, invocado nas epidemias, nas guerras e escassez de viveres” (CASCUDO, 1979, p. 813).

concedidas. Por todas as indicações para bicos e trabalhos, caronas e reflexões: meu muito obrigado.

Aos professores Dr. Jorge das Graças Veloso, Dr. Marcos Antônio Soares e Dra. Valéria Figueiredo, componentes da banca; por todos os conhecimentos compartilhados e todas as contribuições oferecidas e bem acolhidas.

À Ana Carolina, Maria Cecília e Joisy Amorim: mulheres, amigas de turma, amigas da vida e presentes que o universo e o Goiás me deram. Muito obrigado por todo o apoio.

À minha amiga Lorena Oliveira, companheira há quinze anos, por todo o apoio e acompanhamento em todas as fases da minha vida.

Ao Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia (PPGSCA) da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), que me concedeu a oportunidade de realizar à distância, em 2019, as provas para o ingresso na Universidade Federal de Goiás (UFG). Em especial cito: A professora doutora Iraildes Caldas Torres, então coordenadora do PPGSCA, solícita e atenta. A professora doutora Rosemara Staub de Barros que me acompanhou na realização das provas, esperançosa e torcedora durante o processo e contente com o resultado final. E em especial a professora doutora Eneila Almeida dos Santos e a professora mestra Francenilza Viana de Souza Lima, ambas da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), minhas educadoras na graduação, intercessoras, amigas e companheiras da universidade para a vida toda. Agradeço em especial à querida Tassira Alfaia (*in memoriam*) que realizou minha matrícula no curso, quando eu não podia ainda estar presente na universidade em Goiânia, mas que agora se encontra em outras dimensões, continuando intercedendo pelo cumprimento do bem.

Aos meus companheiros no fazer artístico: Mayara Cabral, por me maquiar; Murilo Barbosa, por me filmar; Neuriza Figueira por me ajudar a produzir; e a Kelly Vanessa por colaborar na produção e iluminação.

À Central Técnica de Produções – Zezinho (CTP), e a Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Amazonas, por ceder os figurinos e indumentárias utilizadas.

Ao Espaço Cultural Barravento, local da gravação do trabalho *Sertão, Sol & Canção*, nas pessoas dos artistas Kelly Vanessa, Jean Palladino e Francine Marie.

À minha trindade residencial que é formada por casa, cidade e família: Manaus do Amazonas, terrinha que me colocou no mundo e criou; Campo Grande de Mato Grosso

do Sul que me amadrinou e me faz bem sempre e Goiânia do Goiás que me adotou e se preocupou em me fazer amadurecer.

Ao meu amado amigo e inspiração Luan Rafael Domingos Santana. Obrigado por tornar minha vida mais feliz desde 2009 e por continuar sempre ao meu lado.

À minha amiga e conselheira Marília Dias Mendonça (*in memoriam*). Obrigado por tudo que fez pela arte, pela cultura caipira e sertaneja, pelo Brasil e por mim. Saudades de você, beija-flor.

A todos os caipiras e as caipiras, os sertanejas e as sertanejas, os caboclos e as caboclas: inspiradores, inspiradoras e protagonistas deste trabalho. À música caipira e sertaneja, paixão da minha vida e filosofia do dia a dia.

A Constantin Stanislavski e Paulo Freire, amigos no pensar a arte e a educação como perspectiva de vida feliz; pela amizade e compartilhamentos neste trabalho.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela concessão da bolsa de estudos, durante um ano, para a realização desta pesquisa que durou dois anos e seis meses. Para que cada vez mais a ciência seja valorizada neste gigante Brasil e para que os seus cientistas sejam reconhecidos e bem cuidados.



*Quem vem de longe
Pra buscar felicidade
Sabe que a simplicidade
Guarda sempre um bom lugar.*
(Carlos Falcão e Um Carvalho. *Quem vem de longe*. 2016).

RESUMO

O presente trabalho resulta de uma pesquisa que foi desenvolvida desde meados de 2019 até o final de 2021, compondo a linha de pesquisa: Poéticas e Estéticas das Artes da Cena do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC) da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da Universidade Federal de Goiás (UFG), estando vinculada aos seguintes laboratórios: Laboratório de Montagens Cênicas e Teatro Educação (LabMonTe/ EMAC/ UFG), Laboratório de Criação de Figurinos, Acervo de Indumentárias e Ateliê de Costura (LabCriaa/ EMAC/ UFG), e ao Laboratório Interdisciplinar de Pesquisa em Artes da Cena (Lapiac) vinculado à EMAC e à Faculdade de Educação Física e Dança (FEFD/ UFG). A dissertação recebe o título de *SerTãoVida em cena: A busca por um solo poético caipira e sertanejo* e registra a investigação acerca das relações entre o sertão e a cena, levando em conta as particularidades da cultura caipira e sertaneja e as especificidades da cena em sua contemporaneidade. A pergunta norteadora que guia este processo investigativo e criativo é: Por meio do estudo e experiência com o conceito de ‘sertão’, ‘caipira’ e ‘sertanejo’; como e quais incitações, inspirações e poéticas podem ser provocadas para a criação artística? A investigação teve como objetivo principal, o pesquisar e o vivenciar experiências caipiras e sertanejas como como inspiração cênica na busca por um solo poético, ou seja, um produto cênico que dialogasse com a atmosfera do sertão. O trabalho criado foi o solo audiovisual e teatral *Sertão, Sol & Canção*, que se divide nas três microcenas seguintes: *BenDito*, *Vaquinha* e *EnCantado*. Do ponto de vista metodológico, o desenvolvimento do trabalho escrito foi amparado pelas dimensões metodológicas da auto.etnografia e da pesquisaação, entre outros procedimentos de metodologias do campo artístico os quais subsidiaram a proposta criativa do projeto. Neste caminhar investigativo, novas ações para o encontro com o sertão foram sendo experimentadas, das quais, vão além da proposta do convívio presencial com comunidades e grupos caipiras e sertanejos, como é o exemplo do encontro poético com o sertão por meio do isolamento social. A obra artística criada, compartilhada por meio de plataforma de vídeos, é um produto artístico que explicita os estudos e experiências realizadas no decorrer da investigação, bem como promove a escrita alguns registros deste trabalho dissertativo. A referente pesquisa propiciou produção de conhecimento no decorrer do processo artístico-científico, que poderá influenciar em novos questionamentos e futuras práticas, da mesma forma que deixou um registro artístico que amplia o processo contínuo dos saberes nas artes da cena.

Palavras-Chave: Sertão. Sertanejo. Caipira. Cena. Processo criativo.

ABSTRACT

The related research provided the production of knowledge during the artistic-scientific process, which may influence new questions and future practices, in the same way that it left an artistic record that expands the continuous process of knowledge in the performing arts. The present work results from a research that was developed from mid-2019 to the end of 2021, composing the line of research: Poetics and Aesthetics of the Performing Arts of the Graduate Program in Performing Arts (Pós-Graduação em Artes da Cena – PPGAC) of the School of Music and Performing Arts (Escola de Música e Artes Cênicas – EMAC) of the Federal University of Goiás (Universidade Federal de Goiás – UFG), being linked to the following laboratories: Laboratory of Scenic Assembly and Theater Education (LabMonTe / EMAC / UFG), Costume Creation Laboratory, Collection of Costumes and Sewing Atelier (Laboratório de Montagens Cênicas e Teatro Educação – LabCriaa/ EMAC/ UFG), and the Interdisciplinary Laboratory for Research in Performing Arts (Laboratório Interdisciplinar de Pesquisa em Artes da Cena – Lapiac) linked to EMAC and the Faculty of Physical Education and Dance (Faculdade de Educação Física e Dança – FEFD/UFG). The dissertation receives the title of *SertãoVida em cena: The search for a rustic and sertanejo poetic soil (SerTãoVida em cena: A busca por um solo poético caipira e sertanejo)* and registers the investigation about the relations between the sertão and the scene, taking into account the particularities of the caipira and sertaneja culture and the specifics of the scene in its contemporaneity. The guiding question that guides this investigative and creative process is: Through the study and experience with the concept of 'sertão', 'caipira' and 'sertanejo'; how and what incitements, inspirations and poetics can be provoked for artistic creation? The main objective of the investigation was to research and experience country and country experiences as a scenic inspiration in the search for a poetic soil, that is, a scenic product that would dialogue with the atmosphere of the backwoods. The work created was the audiovisual and theatrical solo *Sertão, Sol & Canção*, which is divided into the following three micro-scenes: *Bendito*, *Vaquinha* and *Encantado*. From a methodological point of view, the development of the written work was supported by the methodological dimensions of self-ethnography and action research, among other procedures of methodologies in the artistic field which supported the creative proposal of the project. In this investigative walk, new actions for the encounter with the sertão were being tried, which go beyond the proposal of face-to-face interaction with communities and groups of caipiras and sertanejos, as is the example of the poetic encounter with the sertão through social isolation. The artistic work created, shared through a video platform, is an artistic product that explains the studies and experiments carried out during the investigation, as well as promotes the writing of some records of this dissertation work. The related research provided the production of knowledge during the artistic-scientific process, which may influence new questions and future practices, in the same way that it left an artistic record that expands the continuous process of knowledge in the performing arts.

Keywords: Sertão. Caipira (Redneck); Sertanejo (Countryman); Scene. Creative Process.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1: TRÊS GERAÇÕES NUMA FOTO SÓ – URSULINA MARIA DA CONCEIÇÃO E JACYRA AGUIAR COM CRIANÇA NO COLO	3
FIGURA 2: DUAS MARIAS, DUAS GERAÇÕES: RAÍZES NORDESTINAS EM CHÃO NORTISTA – URSULINA MARIA DA CONCEIÇÃO E SUA NETA MARIA ANTONIA	8
FIGURA 3: POESIA A CHUVA DE DIOGO RAMON.....	18
FIGURA 4: TRECHO DO TEXTO TEATRAL SERTÃO SOLIDÃO DE DIOGO RAMON.....	19
FIGURA 5: CADERNO DE COMPOSIÇÃO DE MÚSICAS DE DIOGO RAMON	19
FIGURA 6: VISTA AÉREA DA CIDADE DE GOIÂNIA	52
FIGURA 7: PORTEIRA - AMBIENTE RURAL PRESENTE NO SETOR ALICE BARBOSA, EM GOIÂNIA	52
FIGURA 8: CASINHA EM CONSTRUÇÃO - AMBIENTE RURAL PRESENTE NO SETOR ALICE BARBOSA, EM GOIÂNIA	52
FIGURA 9: ESTRADA DESERTA - AMBIENTE RURAL PRESENTE NO SETOR ALICE BARBOSA, EM GOIÂNIA	52
FIGURA 10: GADO PASTANDO EM TERRENO PERTENCENTE À UFG - AMBIENTE RURAL PRESENTE NO SETOR ALICE BARBOSA, EM GOIÂNIA.....	52
FIGURA 11: RUA CHEIA DE GRAMA - AMBIENTE RURAL PRESENTE NO SETOR ALICE BARBOSA, EM GOIÂNIA	52
FIGURA 12: MAPA DA “ÁREA TEÓRICA DO CAIPIRA”, DESENHADO POR ANTONIO CANDIDO.....	74
FIGURA 13: IPÊ DA ENTRADA DA UFG - CÂMPUS SAMAMBAIA	87
FIGURA 14: MÃO NO BARRO - PROCESSO CRIATIVO NO DECORRER DO CURSO DE MESTRADO.....	87
FIGURA 15: RETALHOS DE VIDA E BOIADEIRO ERRANTE - PROCESSO CRIATIVO NO DECORRER DO CURSO DE MESTRADO	87
FIGURA 16: A CIDADE SONHO GOIÂNIA NUMA POSTAGEM NO FACEBOOK E NUM TRABALHO DE FACULDADE.....	97
FIGURA 17: 'COMO NASCEU GOIÂNIA' - PAINEL HISTÓRICO ICONOGRÁFICO EM AZULEJO.....	98
FIGURA 18: A GOIÂNIA DO SETOR CENTRAL.....	99
FIGURA 19: A GOIÂNIA DO SETOR ALICE BARBOSA.....	100

FIGURA 20: PROCESSO NO COMPONENTE CURRICULAR ‘EDUCAÇÃO SOMÁTICA E DRAMATURGIA DO CORPO CÊNICO’ –	104
FIGURA 21: PROCESSO NO COMPONENTE CURRICULAR ‘EDUCAÇÃO SOMÁTICA E DRAMATURGIA DO CORPO CÊNICO’ –	104
FIGURA 22: VÁRIOS PORES DO SOL FOTOGRAFADOS PELA JANELA DURANTE UM ANO. .	112
FIGURA 23: CENOGRAFIA PRODUZIDA PARA GRAVAÇÃO, COM ELEMENTOS ADQUIRIDOS PARA A CENA.	114
FIGURA 24: CENOGRAFIA PRODUZIDA PARA AS GRAVAÇÕES, COM ELEMENTOS CASEIROS PRODUZIDOS COM PAPELÃO.	114
FIGURA 25: ELEMENTOS DE CENA COMO BOLINHO DE CHUVA PREPARADO PARA A ENCENAÇÃO.	115
FIGURA 26: ELEMENTOS DE CENA COM SANDÁLIA UTILIZADA PARA ANDAR A PÉ EM ...	116
FIGURA 27: DETALHE DE ELEMENTO SEMELHANTE À RÁDIO, CRIADO PARA COMPOR A CENOGRAFIA.	117
FIGURA 28: CRIAÇÃO CÊNICA DO PROCESSO <i>SER TÃO & I SÓ LAMENTO</i> – PERSONAGEM-TIPO CAPIRA CONTADOR.	118
FIGURA 29: CRIAÇÃO CÊNICA DO PROCESSO <i>SER TÃO & I SÓ LAMENTO</i> – PERSONAGEM-TIPO SERTANEJA BENZEDEIRA.	118
FIGURA 30: ATOR COM ILUMINAÇÃO NATURAL, ENCENANDO: ‘COZINHEIRA FAZEDORA DE BOLINHO DE CHUVA’	119
FIGURA 31: ATOR COM ILUMINAÇÃO NATURAL, ENCENANDO: ‘BENZEDEIRA ORANDO AO MEIO DIA’.	119
FIGURA 32: ATOR COM ILUMINAÇÃO NATURAL, ENCENANDO: ‘BENZEDEIRA CONTANDO CAUSOS’.	120
FIGURA 33: QUADRO E IMAGEM RELIGIOSA (RELÍQUIA DA FAMÍLIA DE JACYRA AGUIAR) ELEMENTO CÊNICO.	129
FIGURA 34: INCENSO ELEMENTO CÊNICO.	130
FIGURA 35: DETALHES DO USO DO BRANCO NO FIGURINO E ELEMENTO CÊNICO JUNTO DA LUZ AZUL E BRANCA.	131
FIGURA 36: DETALHE DO USO DAS FOLHAS E COMPOSIÇÃO DA PERSONAGEM.	132
FIGURA 37: PERSONAGEM BENZEDEIRA FOTOGRAFIA 1	132
FIGURA 38: PERSONAGEM BENZEDEIRA FOTOGRAFIA 2	133
FIGURA 39: PERSONAGEM BENZEDEIRA FOTOGRAFIA 3.	133

FIGURA 40: CHIFRE E CACTO ELEMENTO CÊNICO.....	141
FIGURA 41: SANDÁLIA XÔ BOI INDUMENTÁRIA DO PERSONAGEM.	141
FIGURA 42: CHAPÉU DE COURO INDUMENTÁRIA DO PERSONAGEM	142
FIGURA 43: DETALHES DO USO DO COURO NO FIGURINO E INDUMENTÁRIAS	143
FIGURA 44: PERSONAGEM VAQUEIRO FOTOGRAFIA 1.....	143
FIGURA 45: PERSONAGEM VAQUEIRO FOTOGRAFIA 2.....	144
FIGURA 46: PERSONAGEM VAQUEIRO FOTOGRAFIA 3.....	145
FIGURA 47: PERSONAGEM REPENTISTA CONTADOR DE CAUSOS FOTOGRAFIA 1	150
FIGURA 48: PERSONAGEM REPENTISTA CONTADOR DE CAUSOS FOTOGRAFIA 2.	151
FIGURA 49: PERSONAGEM REPENTISTA CONTADOR DE CAUSO FOTOGRAFIA 3.....	151
FIGURA 50: PERSONAGEM REPENTISTA CONTADOR DE CAUSOS FOTOGRAFIA 4.	152
FIGURA 51: PERSONAGEM REPENTISTA CONTADOR DE CAUSOS FOTOGRAFIA 5.....	152
FIGURA 52: PERSONAGEM REPENTISTA CONTADOR DE CAUSOS FOTOGRAFIA 6.	153
FIGURA 53: PERSONAGEM REPENTISTA CONTADOR DE CAUSOS FOTOGRAFIA 7.....	153
FIGURA 54: DETALHES DE SERTÃO, SOL & CANÇÃO - PERSONAGEM REPENTISTA CONTADOR DE CAUSO	155
FIGURA 55	155
FIGURA 56: DETALHES DE SERTÃO, SOL & CANÇÃO - PERSONAGEM VAQUEIRO.....	155
FIGURA 57: DETALHES DE SERTÃO, SOL & CANÇÃO - PERSONAGEM BENZEDEIRA	155

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ABNT	Associação de Bases e Normas Técnicas
ALEAM	Assembleia Legislativa do Amazonas
APCA	Associação Paulista de Críticos de Arte
CLAEC	Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CONPEEX	Congresso de Pesquisa, Ensino e Extensão
CTP	Central Técnica de Produções – Marco Apolo Muniz de Manaus
CVI	Consórcio de Veículos de Imprensa
EAB	Enciclopédia Agrícola Brasileira
EMAC	Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás
EUA	Estados Unidos da América
FAV	Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás
FCS	Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás
FE	Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás
FEFD	Faculdade de Educação Física e Dança da Universidade Federal de Goiás
Fundar	Fundação Darcy Ribeiro
GNT	<i>Globosat News Television</i>
IBRAC	Instituto Brasileiro da Cachaça
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
ESALQ	Escola Superior de Agricultura Luiz de Queiroz da Universidade de São Paulo
IdA	Instituto de Artes da Universidade de Brasília
IP	Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo
IPES	Rede de Cultura das Instituições Públicas de Ensino Superior de Goiás
LAPIAC	Laboratório de Pesquisa Interdisciplinar em Artes da Cena
LAOCS	Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro
MST	Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra
OMS	Organização Mundial da Saúde

PCD	Pessoa com deficiência
PMMPA	Banda da Polícia Militar do Pará
PPGAC	Programa de Pós Graduação em Artes da Cena
PPGPC	Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais
UDESC	Universidade do Estado de Santa Catarina
UEA	Universidade do Estado do Amazonas
UEMS	Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFAM	Universidade Federal do Amazonas
UFG	Universidade Federal de Goiás
UFMS	Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
UFPB	Universidade Federal da Paraíba
UFU	Universidade Federal de Uberlândia
UnB	Universidade de Brasília
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
USP	Universidade de São Paulo
SAM	Semana da Arte Moderna de 1922
SBZ	Sociedade Brasileira de Zootecnia
Scielo	Scientific Electronic Library Online
TAM	Teatro de Arte de Moscou

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	11
LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS	14
I TOADA – ENTOANDO	17
1.1 SerTão na vida, serTão em cena	28
1.2 SerTão em criação, em composição e em investigação	39
1.3 Sertão escrito, ser tão vivido	41
1.4 Caminhando e procurando o solo fértil	44
II TOADA - O ARADO RASGANDO O CHÃO	51
2.1 A constituição do sertão	54
2.2 Os constituidores do sertão.....	64
2.3 Os tipos caipiras e sertanejos, suas representações e o imaginário popular	79
III TOADA – A VIOLA CHORANDO A COMPOSIÇÃO	86
3.1 O conceito de ‘SerTãoVida’ em cena.....	90
3.2 Encontrando sertões: O solo de Goiânia enquanto poesia.....	95
3.3 O isolamento social enquanto sertão possível	105
3.4 Processo criativo <i>Sertão, Sol e Canção</i> : registro artístico de uma investigação.....	121
a) <i>BenDito</i> e a Benzedeira	124
b) <i>Vaquinha</i> e o Vaqueiro	134
c) <i>EnCantado</i> e o Contador de caso.....	146
IV TOADA – ATÉ SERTÃO	154
Referências	161
EBOOK POÉTICO – SERTÃO, SOL & CANÇÃO	175



I TOADA

ENTOANDO



A chuva (Diego Roman nº 11 6001)

O que é isso?

E que a chuva chegou!

Chico se perguntou:

Por que chove lá fora?

Por que rapidinho ela vai embora?

Diz que é a lágrima de Deus!

De por Deus chora de pena do mundo

Chuva boa é do interior.

Dá cara fica chomdo

71050

ELENCO:

Bianor:

Luzia:

Maria:

Sereno
Solidão

**** Bianor e Luzia falam. Maria fala apenas através do corpo.**

CENA 1:

Bianor: Mas onde foi que eu coloquei esse negócio?

Procura muito, até encontrar a vassoura no canto da casa.

Bianor: Meu Deus, será que eu já varri esse tapiri hoje?

Meu Deus, será que o dia já tá acabando mesmo, ou sou que estou ficando caduco?

Muito preocupado, olhando pro céu.

Bianor: Tem dias que eu me pergunto. E esse grande céu cheio de pássaro? E essa estrada com poeira que não tem fim? E esse monte d'árvore? D'onde foi que veio tudo isso? O Senhor é tão grande assim? Ah, mas vamos para de pensar besteira. Que nessas coisas não se pensa, nem se cria pergunta. Tu deve tá é adivinhando alguma coisa Bianor, pra tá pensando nisso hoje.

Bianor continua pensativo e sem querer olha pro calendário. Triste ele fita os olhos na data.

Bianor: Só podia ser isso mesmo. Nonatinho. Três anos, Nonatinho. Três anos, e o miserável do teu pai se esquece disso. Era por isso que o meu coração tava batendo acelerado. Hoje é três anos do Nonatinho.

Bianor olha do canto da janela e pensativo olhando a imensidão começa a resmungar.

Bianor: Ninguém sabe de nada nessa vida. A vida é um mistério. A única coisa que a gente pode fazer, é fazer a nossa parte... Mesmo que os outros não deem importância.

Bianor fica pensativo, como se lembrasse de alguém.

Bianor: Mesmo que as pessoas nos troquem por outras, e se esqueçam de tudo que nós fizemos por elas. O que importa é que tu sabe o que tu fez. Tua consciência fica tranquila. Tranquila... tranquila, nada. A gente sofre sim, sofre de verdade. Tenta esconder, mas sofre sim...

Bianor chega na mesinha e coloca um pouco de pinga num copinho.

De na cidade estamos e fácil mostram
De na ventos andamos, ninguém se ^{nosso} amar!
De na chunca mesmo amor não diminui
De vel e evidente que aumenta a resolu

Nosso amor não precisa ser sempre aqui

Não importa a passagem
A gente sempre fomos a parte

A gente sempre fomos a parte
A gente sempre fomos a parte

A gente sempre fomos a parte
A gente sempre fomos a parte

Prepare o seu coração
Pras coisas que eu vou contar
Eu venho lá do sertão
Eu venho lá do sertão
E posso não lhe agradar.
(Geraldo Vandré. *Disparada*. 1966).

O presente trabalho dissertativo é resultado da pesquisa de mestrado intitulada *SerTãoVida em cena: a busca por um solo poético caipira e sertanejo*, que foi desenvolvida entre agosto de 2019 e novembro de 2021. Esta investigação integrou a linha de pesquisa ‘Estéticas e Poéticas das Artes da Cena’, pelo Programa de PósGraduação em Artes da Cena (PPGAC), da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da Universidade Federal de Goiás (UFG), e foi coordenada por mim, Diogo Ramon, sob orientação da professora doutora Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira. O projeto está vinculado aos seguintes laboratórios: Laboratório de Montagens Cênicas e Teatro Educação (LabMonTe/ EMAC/ UFG), Laboratório de Criação de Figurinos, Acervo de Indumentárias e Ateliê de Costura (LabCriaa/ EMAC/ UFG), e ao Laboratório Interdisciplinar de Pesquisa em Artes da Cena (Lapiac) vinculado à EMAC e à Faculdade de Educação Física e Dança (FEFD/ UFG).

Tendo sido aprovada pela Comissão de Pesquisa da EMAC e com respaldo do Comitê de Ética da UFG, com caráter artístico-científico, portanto, o desenvolvimento da pesquisa se deu por meio de estudos e experimentações, visando trabalhar com o contexto do sertão brasileiro e da cultura, identidade caipira e sertaneja em diálogo com as artes da cena por meio de uma produção artística cênica solo em que assumo o trabalho de ator.

A intenção de trabalhar com o sertão como ponto de partida para uma criação cênica, surgiu de experiências individuais que vivenciei como ator, pesquisador e cidadão constituído. Busquei propor um diálogo com dois campos de minha vida, interligando experiências, memórias e utopias da ordem profissional com a de ordem pessoal, evidenciando aspectos de constituição enquanto ser e cidadão brasileiro em comunicação com o ser ator e ser artista em constituição. Esta perspectiva dialoga com o conceito de ‘arte-vida’, apresentado pelo encenador-pedagogo russo Constantin Sergeevich Alexeiev (1863-1938), mundialmente conhecido como Constantin Stanislavski (1989).

No primeiro campo de minha vida, estão os aspectos da particularidade profissional, os quais estão fundamentados por meio das minhas curiosidades criativas, enquanto artista, acerca da arte da atuação, da interpretação e da improvisação de atores. Estes aspectos estão fundamentados no pensar o estudo do ofício de ator com uma

preocupação educativa e pedagógica, assim como vem ocorrendo no universo teatral desde os primeiros trabalhos estruturados por Stanislavski (2007, 2009), e que se iniciaram registros desde 1897, como a fundação do Teatro de Arte de Moscou (TAM), na Rússia (BENEDETTI, 2005).

Stanislavski, o artista teatral russo, não se via no processo criativo de montagens cênicas apenas como um diretor, mas como um encenador-pedagogo. Isto acontecia, justamente, porque Stanislavski (2007) não se entendia como um profissional que tinha por competência apenas compartilhar com os atores o que eles deviam fazer em cena, mas muito mais, o que eles deviam aprender para entenderem autonomamente o que deveriam fazer em cena. Na nossa contemporaneidade, esta ideia de pensar o teatro de forma mais autônoma, coletiva e livre para criação, pode ser um caminho possível de intercruzamento com os pensamentos de educadores das últimas décadas que, se preocuparam e se preocupam com a educação como força motriz de provocação de reflexão e desalienação.

Estes intercruzamentos partem da atitude de diversos pesquisadores das áreas da educação e das artes da cena que dialogam com os conhecimentos próprios da grande área da pedagogia e da própria pedagogia do teatro. Entre conceitos, ações e reflexões compartilhadas por autores do campo da educação, os quais acredito que, podem tecer diálogos com o pensamento mais autônomo, livre e criativo, e que podem promover colaborações para o campo do teatro em processos educativos e criativos; cito o brasileiro Paulo Reglus Neves Freire (1921-1997), patrono da educação brasileira e criador da ‘Pedagogia do Oprimido’ (FREIRE, 1987). Esta pedagogia proposta por Freire (1987) está embasada em pensar a educação como força libertadora do homem e da mulher e se estrutura por meio do afastamento de métodos educacionais que fragmentam o conhecimento, reproduzem e copiam dogmas e impossibilitam o exercício da autonomia e da reflexão. Estes métodos prejudiciais são entendidos pelo pensamento freiriano como a ‘educação bancária’ (FREIRE, 1987, 1996).

Às investigações que são direcionadas ao trabalho de contínua formação e de processo criativo de atores e atrizes, entende-se atualmente por pedagogia do ator e da atriz. Estas ações artístico-pedagógicas estão fundamentadas numa perspectiva de proposição de autonomia, criatividade e produção contínua de conhecimento. Esta perspectiva de trabalho tem gênese nos experimentos cênicos estruturados por Stanislavski (2007, 2009) acerca do pensar e repensar, pesquisar e refletir, e experimentar a formação e o ofício de atores. O encenador russo ainda criou um registro baseado em

suas experimentações no TAM, que identifica e propõe pensar o poder criativo do ser humano em cena, o que ficou conhecido tradicionalmente como ‘sistema Stanislavski’. Essa ideia contemporânea de pedagogia do ator e da atriz vem ampliando os olhares dos artistas e pesquisadores, a respeito do pensar e conceituar cena e trabalho de atores, bem como o desenvolvimento de processos criativos no campo cênico.

Já no segundo campo de minha vida, referente as minhas origens familiares e importantes para a produção deste trabalho, explícito a presença dos sertões brasileiros e das histórias de tantos e tantas caipiras, sertanejos e sertanejas, bem como caboclos e caboclas; como a inspiração, visão de mundo e de arte para mim, enquanto atorpesquisador. Estes sujeitos, ambientes, memórias, reflexões e utopias foram os elementos determinantes para o encontro com o tema e recorte de pesquisa deste trabalho. Para tanto, entendo o próprio sertão e a vida, e a lida sertaneja e caipira, em contato com o processo criativo de construção de conhecimento de atores e atrizes e de produção e compartilhamentos cênicos, como o recorte de pesquisa deste trabalho.

Como pergunta norteadora no processo investigativo e criativo, elenquei que: Por meio do estudo e experiência com o conceito de ‘sertão’, ‘caipira’ e ‘sertanejo’; como e quais incitações, inspirações e poéticas podem ser provocadas para a criação artística? Por hipótese, acreditava-se que o estudo e contato com esta cultura, poderiam ser alternativas propícias para a organização de um processo criativo cênico em que o sertão fosse conteúdo, palco, vida e não somente uma abordagem temática. Detalho o pensar acerca da criação focando nas possíveis narrativas, dramaturgias e outros elementos estéticos, poéticos e metodológicos integrantes da criação artística.

A investigação teve como objetivo principal, o pesquisar e o vivenciar experiências caipiras e sertanejas como inspiração cênica na busca por um solo poético, ou seja, uma produção cênica que dialogasse com a atmosfera do sertão. Estas dinâmicas de relação se deram por meio de estudos teóricos, trabalhos práticos artísticos de imersão nesta atmosfera sertaneja, bem como de reaproximação com os tantos sertões já acessados ou vivenciados por mim enquanto sujeito e em contato com o imaginário (DURAND, 2001, 2012) presente nesta cultura diversa. Para isso, foram sendo conectados estudos teóricos com minha gênese constitutiva que cruza caminhos com o Nordeste e Sudeste brasileiro, lugares expressivamente sertanejos e caipiras, e com o Norte e Centro-Oeste do país, enquanto lugares de passagem, parada, peregrinação e reflexão. Esta caminhada dialógica norteou esta investigação numa práxis reflexiva, científica e artística.

O processo contínuo destes estudos resultou no solo cênico e audiovisual *Sertão, Sol & Canção*, formado a partir de três microcenas intituladas *BenDito*, *Vaquinha* e *EnCantado*. Estas registram os aprofundamentos e vivências experienciadas no decorrer desta investigação. As cenas foram apresentadas e distribuídas em formato artístico acessível na plataforma de vídeos do YouTube e em formato de escrita dramatúrgica num e-book poético de escritos e registros do processo criativo disponível neste registro.

Como objetivo específico, foi almejado o compartilhamento do trabalho de forma escrita por meio desta dissertação, tensionando objetividade e subjetividade na constituição das produções artísticas aqui apresentadas, bem como expondo seus aspectos artísticos – metodológicos, técnicos, estéticos, poéticos. Como elemento que compõe os demais registros artísticos, a dissertação de mestrado registra de forma acadêmica, mas também poética, uma parte da investigação e da criação selecionada no decorrer do processo de pesquisa para compor o método expositivo.

Como já explicitada, a presença dos estudos e compartilhamentos de Stanislavski (1989, 2007 e 2009) e Freire (1981, 1983, 1987, 1989, 1996 e 2000) estiveram no processo desta investigação orientando a perspectiva metodológica de ação artística e pedagógica do pensar e fazer criativo. Este pensar e fazer envolvem o que chamamos de produção de conhecimento, ação que se buscou registrar neste trabalho, como possibilidade de compartilhamento de experiências. No que se refere aos estudos acerca do sertão e da cultura caipira e sertaneja, foram escolhidos por autores-eixos o crítico literário, ensaísta e sociólogo mineiro Antonio Candido de Mello e Souza³ (2011) com sua obra *Os parceiros do Rio Bonito* datada de 1947; o antropólogo mineiro Darcy Ribeiro⁴ (2000) autor do trabalho *O Povo Brasileiro* de 1995; e o historiador Sérgio Buarque de Holanda⁵ (1995) com a obra *Raízes do Brasil* publicada em 1936. Estas obras de extrema importância apresentam conteúdos e informações basilares acerca do sertão sob a ótica de outras áreas do conhecimento como a antropologia, história, sociologia e cultura. Estas áreas têm grande importância, uma vez que suas presenças na atualidade cumprem papel colaborador no pensar criticamente e poeticamente o fazer teatral.

A pesquisa realizada é de natureza teórico-prática, exploratória e de abordagem qualitativa. A perspectiva teórico-prática esteve visível por meio do processo de

³ Antonio Candido de Mello e Souza (1918-2017).

⁴ Darcy Ribeiro (1922-1997).

⁵ Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982).

levantamento de referências acerca do conceito de sertão e do processo de constituição histórica acerca dos sujeitos caipiras e sertanejos; bem como do trabalho criativo realizado por conta do contato com estes saberes e conhecimentos estruturados. Como registro dinâmico de encaminhamento de ideias, provocações e reflexões, e de escolha por compartilhar saberes para além desta dissertação, também foram produzidos cinco artigos científicos que relatam um histórico reflexivo acerca do sertão em contato com a cena, e da presença caipira e sertaneja em cena. Estes trabalhos estão presentes no decorrer desta dissertação como referência em alguns pontos importantes, a fim de colaborar num processo de reflexão-crítica.

Destas produções em formato de artigos, produzidas conjuntamente com a orientadora desta investigação, falo acerca: das representações dos caipiras e sertanejos, seja na literatura, no teatro ou no cinema, identificando os estereótipos criados historicamente acerca dos homens e mulheres do sertão (RAMON & OLIVEIRA, 2022b); do caráter de isolamento e solidão ao qual o sertão está presente historicamente e poeticamente em diálogo com a experiência que vivi durante o primeiro semestre enquanto estudante do mestrado (RAMON, OLIVEIRA & FIGUEIREDO; 2021); da produção de um levantamento histórico acerca das representações do sertão e do caipira e sertanejo na cena teatral, cinematográfica e na literatura (RAMON & OLIVEIRA, 2022a); de registro da relação dialógica, inspirativa e histórica da música sertaneja e caipira com o processo criativo artístico desenvolvido (RAMON & OLIVEIRA, 2020a) e de registro reflexivo-crítico acerca dos primeiros passos da experimentação cênica que realizei para criação artística do solo audiovisual e cênico (RAMON & OLIVEIRA, 2021 e 2020b).

No que tange à perspectiva exploratória, as ações concentraram-se em procedimentos metodológicos de levantamento dos dados que subsidiaram e fundamentaram os conhecimentos base para o andamento do projeto. Já a abordagem qualitativa se deu por meio do aspecto próprio da condução desses estudos e vivências, uma vez que seus registros foram sendo formados e armazenados numa dimensão sensível, tal qual nos inspiramos no *modus de vida* das comunidades caipiras e sertanejas.

Dessa forma, o trabalho foi organizado primeiramente sob as dimensões metodológicas da auto.etnografia (MATTOS, 2011; FORTIN, 2009) e da pesquisa-ação (BARBIER, 2002), e nos processos finais contou com um contato reflexivo e provocativo com o campo da Etnocenologia (BIÃO, 1999; VELOSO, 2005; PRADIER, 1995, 1996). qualitativa se deu por meio do aspecto próprio da condução desses estudos e vivências,

uma vez que seus registros foram sendo formados e armazenados numa dimensão sensível, tal qual nos inspiramos no *modus* de vida das comunidades caipiras e sertanejas.

Dessa forma, o trabalho foi organizado primeiramente sob as dimensões metodológicas da auto.etnografia (MATTOS, 2011; FORTIN, 2009) e da pesquisa-ação (BARBIER, 2002), e nos processos finais contou com um contato reflexivo e provocativo com o campo da Etnocenologia (BIÃO, 1999; VELOSO, 2005; PRADIER, 1995, 1996).

Entendendo que estas metodologias possuem dimensões que colaboraram nos procedimentos específicos do processo investigativo, pontuo que estas possibilidades não se findaram nos aspectos próprios de suas áreas respectivas, como por exemplo, da antropologia. Nesse sentido a metodologia da auto.etnografia colaborou especificamente nos registros dos estudos realizados, que “se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si” (FORTIN, 2009, p. 83). Enquanto no espaço da sala de ensaio (ou ambiente residencial em estado momentâneo de espaço de criação), a pesquisa-ação foi a perspectiva utilizada, uma vez que esta “torna-se a ciência da práxis exercida pelos técnicos no âmago de seu local de investimento” e o “objeto da pesquisa é a elaboração da dialética da ação num processo pessoal e único de reconstrução racional pelo ator social.” (BARBIER, 2002, p. 59). A respeito do método expositivo e das formas de compartilhar as reflexões geradas no decorrer da investigação, utilizou-se a perspectiva histórico-cultural.

Seguindo a mesma linha de ação, reflexão e experimentação vivenciada durante o processo de pesquisa, esta dissertação agrupa os registros da investigação prático-teórica referente ao processo de imersão no estudo do sertão e na ação criativa cênica de composição do projeto *Sertão, Sol & Canção*. Este projeto artístico e investigativo tem seu conteúdo estético e dramático, bem como seu processo poético e metodológico, inspirados na identidade, cultura e imaginário caipira e sertanejo, entendida e apresentada neste trabalho como – ‘atmosfera do sertão’, ou ‘solo caipira e sertanejo’, em contato direto com minha memória afetiva.

A investigação visou perceber como o estudo da vivência caipira e sertaneja, podem colaborar e inspirar um processo criativo artístico cênico. Levamos em conta a perspectiva da estética e poética da dramaturgia escrita, e aqui falo das múltiplas dramaturgias e respectivas possibilidades de escritas dramáticas; bem como o próprio processo do ator no decorrer da criação cênica, no que tange a perspectiva metodológica,

pedagógica, técnica, ética e social. A referente pesquisa foi desenvolvida, no seu caráter artístico e científico, por mim que sou autor do trabalho deste trabalho e ocupei as funções de ator e pesquisador na investigação; e sob a observação da orientadora de pesquisa, professora doutora Natássia Garcia.

Entre tantas possibilidades de pesquisas e influências da nossa contemporaneidade, esta investigação se consolidou no estudo, aprofundamento e vivência de um tema, que na maioria das vezes, pode ser apresentado e conseqüentemente entendido como clichê ou estereotipado num primeiro momento, dada as poucas interferências investigativas da área da cena em relação com o mesmo. Para tanto, entende-se como necessária e indispensável a justificativa do porquê da escolha deste recorte de pesquisa e da força motriz chamada curiosidade, que fez a referente pesquisa ser realizada.

Entendendo que as escolhas artísticas se entrelaçam com os percursos da vida, acreditamos também que as colaborações ancestrais indicam caminhos e tenham sido neste trabalho, elemento essencial e colaborativo. Seja pelas particularidades do ‘eu ator’ e ‘eu pesquisador’ (micro) ou mesmo pela especialidade humana universal – curiosa, pesquisadora e investigativa (macro), – construída historicamente pelo seu processo evolutivo, o que em conexão com o discurso e filosofia de vida e lida caipira e sertaneja, pode-se chamar ou entender como curiosidade depositada por Deus.

O processo investigativo é algo inerente à condição humana curiosa das mulheres e dos homens. Suas decisões pelo que estudar, pesquisar ou aprofundar, se dão de acordo com seu contexto social, histórico e cultural, que são determinantes nos aspectos políticos, filosóficos e ideológicos de suas vidas. A tomada de decisões sempre ocorre pela escolha de um tema e pela abdicação de outro, e tomada de posições políticas, portanto, estando sempre livre neste processo as retomadas de caminhos e abandonos possíveis de temas até então selecionados. Tem grande importância falar a respeito de escolhas e decisões, uma vez que dependendo do contexto ao qual estamos inseridos ou colocados, mudanças e entradas por novos ramais, tornam-se necessárias. Afirmo isto, salientando que esta pesquisa foi desenvolvida entre dois anos e meio, e que neste tempo, em dois anos inteiros o mundo estava vivenciando uma pandemia⁶.

⁶ No dia 11 de março de 2020, a Organização Mundial da Saúde (OMS) decretou a pandemia de covid-19, doença provocada pelo novo coronavírus.

O aprofundamento de determinado assunto, faz com que intercruzamentos ocorram, promovendo encontros não planejados e diálogos espontâneos. A curiosidade se baseia na perspectiva de busca pelo desconhecido, ou o aprofundamento do que até então consideramos conhecer. O aprofundar amplia a visão acerca do que conhecíamos, e uma vez compartilhado, promove cada vez mais, outras dimensões de provocação de perspectivas outras e de novas curiosidades.

Essa qualidade humana se formaliza no ambiente acadêmico das universidades por meio de processos de iniciações científicas, de produção de dissertações e teses, de realização de projetos, de ofício docente universitário e em outras tantas atividades das quais a academia proporciona na produção de conhecimento em colaboração à sociedade. A natureza metodológica desta investigação se constitui por meio da perspectiva empírica que se dá na dimensão dos conhecimentos e aprendizagens populares, com a utilização das formas organizadas do ambiente acadêmico universitário: protocolos, metodologias, métodos e técnicas. Ambas as formas de pesquisa, por consequência ensino-aprendizagem, são importantes, se intercruzam e se complementam no dia a dia da sociedade.

Intitulamos os saberes produzidos no ambiente das universidades como acadêmico e os do dia a dia da sociedade como populares, sabendo mesmo assim, de antemão, que a universidade e a rotina neste ambiente também é dia a dia da sociedade. *A priori* buscou-se neste trabalho, relacionar esses saberes por meio de uma práxis investigativa e reflexiva, na qual estes conhecimentos se relacionassem de uma forma artística, poética, ética e metodológica.

1.1 SerTão na vida, serTão em cena

Eu vou falar desse povo
Que não faz mal a ninguém
O sertanejo do norte
Que 'e' pau de arara vem
Desprotegido da sorte
Sou pau de arara também

(Ary Monteiro, João do Vale e Luiz Gonzaga. *Sertanejo do Norte*. 1959).

Entendendo a condição macro da realidade humana, parto para a micro e tento detalhar sinteticamente, explicitando a minha específica realidade enquanto sujeito. A curiosidade pelo sertão em diálogo com a cena e a bisbilhotice da cena em diálogo com o sertão se dão por meio dos caminhos que percorri e pela articulação de encontros em vivências com estes dois ambientes (a cena e o sertão). E são os diálogos entre eles que subsidiaram esta investigação.

A presença do sertão ou da atmosfera do sertão na minha vida começa na infância e pode ser percebida em vários momentos. Nas visitas ao sítio 'Santa Maria' dos meus avós maternos na Estrada de Autazes, no município do Careiro da Várzea, localizado no estado do Amazonas. Na escuta de música caipira e sertaneja pelas manhãs de domingo, apresentadas no programa televisivo *Viola minha Viola* (1980) com a apresentadora, cantora e música sertaneja, e folclorista Inezita Barroso (1925-2015). Nas cantorias de canções tradicionais com a família materna ou mesmo pela escuta de músicas sertanejas em fitas cassete de gravadores, ainda utilizada por minha mãe na primeira década de 2000. O mesmo acontecia na própria formação de uma filosofia de existência do artista que em mim ia se construindo, que mesmo numa realidade urbana, mantinha *modus de vida* advindo das origens rurais da família, mantendo sempre a utopia ensinada pela mãe de morar numa "casinha branca de varanda" com "um quintal e uma janela para ver o sol nascer"⁷, como detalha a canção *Casinha Branca* (SILVA & SILVA, 1979) etc.

Essas influências, por ora apresentadas na minha infância, não se dão de forma independente, mas se ligam à historicidade ancestral familiar. Neto e bisneto de

⁷ Trata-se do verso da canção *Casinha Branca* (1979) que ficou conhecida inicialmente na interpretação do cantor e compositor potiguar Gilson Vieira da Silva, durante a exibição da telenovela *Marrom Glacê* (1979) da Rede Globo. A canção acompanhou a infância de minha mãe, o que a influenciou a cantá-la também na minha infância.

nordestinos (bisavôs cearenses⁸, bisavôs e avô potiguares⁹, bisavó paraibana¹⁰ e bisavô pernambucano¹¹); e sobrinho-neto de sudestinos (cariocas¹²); e de nortistas (avós amazonenses¹³); nota-se que minha constelação familiar se construiu pelo encontro das culturas das regiões Nordeste, em sua maioria; e algumas influências do Sudeste, pelo que consegui de registros por meio de comunicação oral. Influências estas constituidoras do que embasou esta pesquisa, e do que foquei neste trabalho: a identidade sertaneja (presente e originária do Nordeste) e a caipira (presente e originária no Sudeste, mas fortemente presente no Centro-Oeste), aspectos que estão mais aprofundados durante todo esse registro. A identidade sertaneja e a caipira, uma vez misturadas, criaram perspectivas ou mesmo ampliaram discursos específicos. A fuga de muitos nordestinos e sudestinos por novas opções de sobrevivência e melhorias econômicas, fizeram estes encontrarem na região Norte do Brasil, uma nova alternativa de subsistência. Assim como os meus bisavôs maternos¹⁴ (um casal cearense, um casal potiguar e uma paraibana e um pernambucano), acabaram migrando para o Norte como alternativa de sobrevivência.

Sujeitos pobres e viventes ou sobreviventes em tempos/ momentos legitimados como importantes para a humanidade. Instantes estes, históricos, que nos acostumamos a estudar com frequência nas aulas tradicionais de história, mas que nos parecem tão distantes e difíceis de se repetir. Escolhi explicitar como exemplo a vida de Manoel Isidório de Aguiar (1877-1941), meu bisavô pernambucano nascido em Olinda, uma vez

⁸ Neide Magalhães da Silva (data desconhecida) e José Leonardo da Silva (data desconhecida), pais de Maria da Conceição Magalhães da Silva, esta nascida no Amazonas.

⁹ Leonor Leonília da Silva (data desconhecida) e Manoel Felix da Silva (data desconhecida), e o filho Bianor Félix da Silva (1917-2008).

¹⁰ Ursulina Maria da Conceição Aguiar (1892-1974) e

¹¹ Manoel Isidório de Aguiar (1877-1941), pais de Jacyra Aguiar Robert (1926-2021), esta nascida em Manaus, no Amazonas.

¹² 2 Alguns dos familiares de Maria da Conceição eram nascidos no Rio de Janeiro e muitos viveram na capital até o falecimento. A mãe do autor e filha de Maria da Conceição, foi aluna de uma de suas primas cariocas, Letícia Magalhães – recém-chegada em Manaus –, em 1977. Elas só se reconheceram como familiares, por meio de uma redação escrita pela estudante na qual contava sua história, fazendo com que a professora identificasse a sua descendência presente na cidade de Manaus.

¹³ Maria da Conceição e Jacyra Aguiar, já citadas acima e Maria Viana Barros e Filipe Samuel da Silva (1936-2009), estes últimos filhos de Maria de Nazaré Viana da Costa (1918 – data desconhecida) e Raimundo Viana da Costa (1918 - data desconhecida); e de Francisca de Souza Barros (1920 – data desconhecida) e Raimundo Samuel de Souza (1918 – data desconhecida), ambos também amazonenses.

¹⁴ Posuo duas avós maternas e dois avôs maternos, sendo um casal de avós biológicos e o outro de avós afetivos. Dada a minha realidade de convivência, sempre possuí maior relação afetiva com minha avó Jacyra Aguiar, que foi quem cuidou de minha mãe quando esta ainda tinha três anos de idade. Para tanto, informo a respeito dos demais, a fim de contextualizar minhas origens. Cabe lembrar que o marido de Jacyra era Aquilles Henri Almeida Robert (1916-1949), no entanto, já era falecido quando a minha mãe nasceu. A família de Aquilles era de descendência francesa, o que possibilitou uma maior pluralidade nos costumes familiares, mas não me atentarei com profundidade a esta realidade de influência europeia.

que sua filha Jacyra Aguiar Robert (1926-2021), conseqüentemente minha avó, compartilhara oralmente algumas vivências de seu pai.

Manoel Isidório foi em toda sua vida um nordestino lutador no combate pela sobrevivência, assim como também foi guerreiro na Guerra de Canudos (1896-1897), com apenas dezenove anos de idade. Ele lutou como militar enviado à Bahia por meio do seu estado natal, que era Pernambuco. Nesta ocasião chegou até a conhecer o místico Antônio Conselheiro (1830-1897) e viver o alvoroço nacional com a Proclamação da República (1889) e a primeira eleição direta de um presidente (1894).

Não sabemos ao certo, de qual expedição militar ele participou, mas o que se tem conhecimento é que ele foi atingido na perna com um tiro durante a participação em alguma das batalhas no ano de 1897. Ele que já não participava do movimento por conta própria, mas por incentivo familiar de servir ao exército, desistiu de retornar à Guerra e conseguiu fugir com um grupo de outras pessoas para o Norte do país, deixando toda a sua família, que residia no Recife e em Olinda, cidade ao qual nunca mais retornou nem alcançou contato familiar.

Não é à toa que Jacyra Robert, sua filha, canta até hoje a música que aprendeu com o pai sobre o momento em que o Brasil perdia o primeiro presidente da república:

15 de novembro (23 de agosto [sic])¹⁵, a data fatal.
 Foi a grande morte do nosso Marechal;
 A república chora, brada o mundo inteiro;
 Cobriu-se de luto o Exército brasileiro.
 Não morreu na guerra, lá pelo sertão;
 Veio morrer na pátria, em defesa da nação.
 E a república chora, brada o mundo inteiro,
 Cobriu-se de luto o Exército brasileiro.
 Canção popular (Autor desconhecido).

Isidório conseguiu fugir da batalha no campo da Bahia indo para Belém do Pará; e lá trabalhou como músico na Banda da Polícia Militar do Pará (PMPA). Logo viajou para Manaus, capital do Amazonas, onde inicialmente foi trabalhar no seringal como alternativa de melhoria econômica e de sobrevivência. Mais tarde trabalhou como estivador. E foi justamente em Manaus, que o pernambucano andante conheceu Ursulina

¹⁵ Acredito que a data fatal citada na letra da canção, deve se tratar de 23 de agosto de 1892, dia da morte de Marechal Deodoro da Fonseca (1827-1892), o primeiro presidente da república do Brasil. No entanto, Jacyra costumava citar a data de 15 de novembro ao cantar a música, estando provavelmente ligada a uma confusão com o dia da Proclamação da República, ocorrida em 1889, momento histórico do país sempre lembrado por seu pai que tinha 12 anos na época.

Maria da Conceição Aguiar (1892-1974), nordestina que havia acabado de chegar da Paraíba com os pais, os quais migraram ao Norte com o objetivo de trabalhar com o látex da Seringueira, o chamado ouro branco.

Esse momento histórico foi e é conhecido até hoje como o ‘período áureo da borracha’ (1879-1912), que influenciou muitos nordestinos, sudestinos e sulistas a irem para a região Norte, principalmente para a cidade de Manaus, com o objetivo de conseguirem emprego como seringueiros, ou com a venda de látex e borracha. Esta historicidade atravessa minha ancestralidade, não somente pelas aulas de história do Amazonas e do Brasil que tive na escola, mas se torna conhecível e identificável em minha própria autorreferência, reconhecida por meio dos diálogos com os meus avós, principalmente aqueles cedidos por Jacyra Robert que gozava de uma invejável boa memória até o seu falecimento, que se deu dias antes da qualificação desta pesquisa.

Esses sujeitos explicitam a constituição plural da cultura (local) por meio da mistura de diversos aspectos, saberes, histórias e elementos culturais entrecruzados. Entrecruzamento pelo qual o povo brasileiro é formado. Em suas famílias se estimulam rotinas, gostos, jeitos de ser e ver o mundo, que misturam aspectos de todas as regiões do país, chegando a provocar questionamentos de onde se originam cada elemento, símbolo e linguagem apreendidos, percebidos e refletidos no dia a dia. Pressuponho vir daí os gostos pelos quais tenho me apegado com respeito e poesia desde a infância, como imagem inspiradora: a ‘atmosfera do sertão’. Ou, como chamado neste trabalho: ‘solo caipira e sertanejo’. Isso fica perceptível nos desenhos criados por mim quando criança, na escrita de poemas, bem como na composição de canções e participações como cantor de músicas sertanejas em uma banda comunitária na pré-adolescência e juventude¹⁶.

Neste mesmo percurso de infância e adolescência os estudos artísticos eram escolhas que dimensionavam os meus sonhos e apuravam os meus gostos, bem como a construção dos meus posicionamentos. Posso citar as aulas de música, de canto e de artes cênicas realizadas no Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro (LAOCS) em Manaus, as quais desencadearam a minha escolha profissional pelas artes da cena. Escolha a qual continua sendo percorrida, no compartilhamento deste trabalho, por exemplo.

¹⁶ Estes registros estão apresentados por meio das fotografias apresentadas no início desta introdução: Imagem 1: Poesia *A Chuva*, apresentada como trabalho de Arte no ensino fundamental do autor (2008) – (p. 13); Imagem 2: Trecho do texto teatral *Sertão Solidão*, escrito pelo autor durante a graduação (2016) – (p. 14); e Imagem 3: Caderno de composição do autor (2014) – (p. 14). Todas as fontes das fotografias são o acervo pessoal do autor.

Nestes cursos e percursos as brincadeiras infantis de encenar com a companhia da criatividade de criança – o que hoje em dia dentro do universo teatral conhecemos como jogo dramático –, se transformaram em curiosidades acerca: do trabalho do ator e da atriz, da atuação cênica, da interpretação e da improvisação teatral. Com estudos iniciais a respeito do trabalho de atores, desenvolvi pesquisas levando em consideração as colaborações do sistema teatral desenvolvido por Constantin Stanislavski (1989, 2007 e 2009) no desenvolvimento de aulas de teatro em escolas públicas, bem como na formação de atores. Este trabalho desencadeou o desenvolvimento de oficinas, ministração de cursos e diálogos importantes levando em conta o compartilhamento de saberes. Esta dimensão educativa das práticas tem influências diretas da ‘Pedagogia do Oprimido’ de Paulo Freire (1987) e de outros pensamentos e práticas do respectivo educador brasileiro (FREIRE, 1981, 1983, 1987, 1989, 1996 e 2000).

Nestes caminhos que percorri, a ‘atmosfera do sertão’ e a ‘cena’ sempre estiveram presentes, no entanto, de forma fragmentada, vezes distanciada e em outras ocasiões, em diálogos não tão planejados ou definidos. As particularidades da vida e do ofício artístico, ofereceram ‘bate-papos’ e ‘bate-bocas’ nas dimensões filosóficas e de convicções e crenças, contudo, em aspectos criativos, poéticos e estéticos, essas relações nunca foram aprofundadas. Eis aqui em registro, esta oportunidade vivenciada!

O diálogo da ‘cena’ com a ‘atmosfera do sertão’, se dava quase que de maneira espontânea em algumas oportunidades, das quais resolvi pontuar algumas... A da apresentação escolar da música *Bate o pé* (1999), da dupla sertaneja mineira Rio Negro e Solimões, no ensino fundamental em 2006. A da interpretação de um cantor sertanejo na encenação do espetáculo *Brasil: Arte e Cultura*, num ato todo dedicado à região Centro-Oeste, no curso técnico de teatro em 2014. A da interpretação das músicas: *Não aprendi dizer adeus* (1991), sucesso nas vozes da dupla sertaneja goiana Leandro e Leonardo (1983-1998); e *É o amor* (1991), obra do compositor Zezé Di Camargo, que integra a dupla sertaneja goiana Zezé Di Camargo & Luciano. Apresentação esta, realizada no Encontro de coros e corais do Amazonas, em 2015, com a temática Música Popular Brasileira (MPB), evento este em que a música caipira e sertaneja ficara representada pelo coral ao qual o autor integrava. E cito também, a performance cênica de um caipira estereotipado baseado no poema *Cidadezinha qualquer* (2013; 1930) de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), apresentada num processo criativo da terceira

disciplina de Interpretação teatral, durante a minha graduação, realizada em Manaus pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA).

Ocasões pontuais, das quais me recordo e com lampejos que a memória traz colaboraram para um possível registro. Registros esses que, contêm memórias que podem ser tanto possíveis ou passíveis de esquecimento, de não serem percebidas e nem valorizadas; quanto de serem aprofundadas e refletidas no dia a dia, como insisto fazer neste registro.

Nesta perspectiva, são considerados indispensáveis os processos ancestrais, históricos, geográficos, culturais e sociais pelos quais venho participando em minha trajetória. Os caminhos percorridos por meus familiares; o tempo e o lugar em que vivi e vivo – junto das reflexões compartilhadas pelos parentes mais velhos e em meu contexto familiar, entendidas como imprescindíveis –, foram criando os desenhos nos quais me encontram na atualidade. Ou tentam me encontrar, tanto no aspecto social quanto no artístico. Nestas particularidades surgem ‘duos’ concomitantes, como: fragmentação e desfragmentação, construção e desconstrução, alienação e desalienação, preconceitos e estudos dos conceitos, educação bancária e educação com reflexão que liberta, dependência e autonomia, gostos e desgostos, apreciações e depreciações...

Ao apresentar estas questões constitutivas, surgem relações e tensões com os termos e os saberes ‘eruditos’ e ‘tradicionais’, com a ‘Cultura popular’, a ‘Cultura de massa’ e a ‘Indústria Cultural’ (ADORNO & HORKHEIMER, 1973, 1985; OLIVEIRA, 2013) tenham sido travessias determinantes para a chegada nesta estrada aqui exposta: a pesquisa apresentada!

Sinteticamente, pode-se dizer que os saberes eruditos foram apresentados nesta minha inicial trajetória por meio dos estudos nos projetos sociais, no liceu e na academia. Mas também em todos os espaços de experiência por onde passei na infância e na adolescência. Os conhecimentos tradicionais são apresentados por meio da ‘Cultura popular’ com singelos contatos com a família – aspectos rurais, caboclos e judaico-cristãos –; grupos populares visitados durante a graduação, estes últimos em sua maioria de origem indígena e afro-brasileira; e da chamada ‘Cultura de massa’ por meio dos meios de comunicação e produtos culturais consumidos.

Fica visível nestes compartilhamentos a participação da ‘Cultura de massa’¹⁷ (HORKHEIMER & ADORNO, 1985; ADORNO, 1986 apud OLIVEIRA, 2013) e da ‘Indústria Cultural’¹⁸ (HORKHEIMER & ADORNO, 1985; ADORNO, 1986 apud OLIVEIRA, 2013) em minha constituição social, uma vez que esta realidade envolve a maioria da população brasileira, o que não escapa a parte mais pobre e a periférica, a qual pertence. Entendo, desta forma, que neste aspecto, surge um paradoxo que envolve a possibilidade de tornar contínua a presença da cultura caipira e sertaneja, haja vista todas as outras influências que trabalham para tornar esquecido os elementos sociais e estéticos relacionados ao rural e interiorano, dada a ideia do progresso brasileiro em prol do moderno e o entendimento do interior como atrasado (HOLANDA, 1995).

Um exemplo pertinente desta perspectiva é a chegada da música sertaneja universitária por volta de 2008, da qual cruza estética e ideologia, com os ideais do tradicional e moderno e que fizeram parte do final de minha infância e início de minha adolescência. Este pensamento acerca de ideologia, é fundamentado por meio dos estudos que entendem este termo enquanto

um conjunto lógico, sistemático e coerente, de representações (idéias [sic] e valores) e normas ou regras de conduta que indicam aos membros da sociedade

¹⁷ Não se objetiva, neste trabalho bem como nesta nota de rodapé, delimitar ou esgotar definições acerca do termo ‘Cultura de massa’, mas, apresenta-se sínteses necessárias para justificar o seu uso. Entende-se por ‘Cultura de massa’ (HORKHEIMER & ADORNO, 1985; ADORNO, 1986 apud OLIVEIRA, 2013) os produtos estéticos de consumo advindos do fenômeno da ‘Indústria Cultural’, que são produzidos e distribuídos em grande escala à população em massa e que, são por ela consumidos. A respeito das diferenças entre ‘Cultura de massa’ e ‘Indústria Cultural’ apresentadas pelo filósofo e sociólogo alemão Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno (1903-1969) em sua obra *A indústria cultural* (ADORNO, 1986), a pesquisadora e orientadora desta dissertação, Natássia Garcia Duarte Leite de Oliveira (2013, p. 160) disserta: “O autor postulou que desvincularia a noção de indústria cultural como uma cultura que surge das massas populares, pois tal concepção atenuaria a verdadeira procedência da indústria cultural, e sua flexibilidade. Ademais, mostrou que a cultura de massa não surgiu das classes populares. Sua constituição, bem como sua manifestação, é muito mais complexa e nociva que sua aparência demonstra ser”.

¹⁸ O termo ‘Indústria Cultural’, o qual é citado no decorrer deste trabalho, diz respeito ao conceito elaborado pelos teóricos alemães Max Horkheimer (1895-1973) e o já citado Theodor Adorno (1903-1969), integrantes importantes da Escola de Frankfurt – um centro da Universidade de Frankfurt (Alemanha) que tinha por nome o título de Instituto para Pesquisa Social e que, foi responsável por agregar pesquisadores importantes e comportar pesquisas decisivas sobre a referida área de conhecimento. ‘Indústria Cultural’ é um termo registrado inicialmente nas obras *A Indústria Cultural: O esclarecimento como mistificação das massas* (HORKHEIMER & ADORNO, 1985) e *A indústria cultural* (ADORNO, 1986), obra citada anteriormente para apresentação do termo ‘Cultura de massa’. Baseando-se nas leituras e reflexões compartilhadas por Natássia Oliveira (2013), entende-se por Indústria Cultural o “fenômeno de industrialização da cultura” (p. 160), o qual estrutura a arte numa dinâmica fabril de “produção, reprodução e distribuição” (p. 162) e de alienação estruturada sob a idealização de um modo de vida cultural para toda a sociedade. Este fenômeno “expõe a ideia de uma contextura de empresas privadas, ligadas à expansão do capitalismo na sociedade moderna, que tende a manipular o pensamento estético” (p. 163) e que transforma o contemplador, espectador ou ouvinte em mero consumidor em busca de entretenimento, lazer ou prazer imediato.

o que devem sentir e como devem sentir, o que devem fazer e como devem fazer [sic] (CHAUÍ, 2008, p. 11).

É nesta perspectiva de ideologia (CHAUÍ, 2008)¹⁹ que falo a respeito da música caipira, música sertaneja e música sertaneja universitária. Esta última trazia uma continuidade da música caipira e da música sertaneja ouvida na minha infância, e por isso acabava possibilitando uma nova relação com esse ‘produto artístico’ em meio à adolescência. Falo dos termos ‘tradicional’ e ‘moderno’, levando em consideração o senso comum de grande parte da população que os cristaliza como opostos. Do mesmo modo como a presença do termo ‘contemporâneo’ é entendido como atual e antagônico ao ‘tradicional’ percebido como passado. Essa ideia por muito tempo rondou e pautou a construção registrada acerca do histórico da música caipira e da música sertaneja (ALMEIDA, 2018).

Estas constatações individuais e reflexivas formam grande parte dos aspectos e objetivos da pesquisa, bem como foram sendo estruturadas nestes discursos por meio do meu desenvolvimento humano, social e artístico. É importante levar em conta que essas proximidades com a ‘Cultura de massa’, apresentadas acima, são na maioria das vezes colocadas de lado ou escondidas nos meios acadêmicos, haja vista que na maioria dos casos, sua presença é ligada à alienação. Isso pode ficar aparente num momento pontual de minha trajetória profissional quando participei de uma audição para compor o coral da universidade de minha graduação, e ao afirmar a um colega de turma que cantaria *No dia em que eu saí de casa* (1995) da dupla Zezé Di Camargo & Luciano, fui repreendido com um “Música sertaneja? Mas música sertaneja não tem técnica nenhuma. Tem que cantar música de verdade”.

É necessário e legítimo haver uma reflexão crítica em relação à produção musical sertaneja e às suas condições temporais, estéticas e de padronização e compartilhamento em massa, tal qual como diversos outros gêneros musicais. Mas do mesmo modo, é

¹⁹ Utiliza-se o termo ‘ideologia’ amparado sobre os aprofundamentos da escritora e filósofa brasileira Marilena de Souza Chauí (2008). A estudiosa apresenta um histórico etimológico, social e cultural da utilização do termo, que “(...) inicialmente designava uma ciência natural da aquisição, pelo homem, das idéias calcadas sobre o próprio real [sic]” e que mais tarde passou “a designar, daí por diante, um sistema de idéias condenadas a desconhecer sua relação real com a realidade [sic]” (CHAUÍ, 2008, p. 28). Ao aprofundar o caminho histórico de conceituação e utilização do termo, desde o grupo de ideólogos franceses, ao uso errôneo do termo por Napoleão Bonaparte e mais tarde ao seu entendimento frente às questões burguesas, a autora expõe que “um processo subjetivo consciente” não conceitua ideologia, mas sim “um fenômeno objetivo e subjetivo, involuntário, produzido pelas condições objetivas da existência social dos indivíduos” (CHAUÍ, 1981, p.18).

importante explicitar o lado preconceituoso em relação à música sertaneja, que integra os preconceitos quanto aos interioranos. Ora, este momento pontual citado sobre a audição que participei, é reflexo de um todo maior. Naquele dado momento, não consegui construir argumentos para contextualizar a música sertaneja dentro da historicidade da cultura caipira e sertaneja, identidade constituinte de muitos brasileiros e brasileiras. Nem consegui expor que os aspectos técnicos deste gênero musical são fundamentados numa história tradicional popular, e que somente mais tarde viria a ficar famosa na perspectiva da ‘Cultura de massa’. Eis nessa pesquisa a oportunidade de tentar conseguir organizar esse discurso!

Dentro destas constatações estão enraizados os preconceitos pelos quais os caipiras e sertanejos passaram e passam. Eles são construídos da mesma forma que os demais preconceitos: pela falta de estudo, ou experiência aprofundados ou pelo menos em nível necessário acerca do conhecimento, ‘objeto’, ‘sujeito’ em pauta; pela não aceitação do diferente, ou o que se pode chamar de ‘idealização do sujeito’ sem o processo de ‘experiência’ com o mesmo, o que provoca a falta de ‘identificação’ com aquela pessoa; e pelo estabelecimento de verdades absolutas, o que parte das relações autoritárias e narcisistas tão frequentes na sociedade em que vivemos (CROCHÍK, 2011)²⁰. Todas essas ações ocasionam a falta de empatia, de conhecimento e de reflexão crítica, o que possibilita a atitude de aversão, ignorância, intolerância e criação de discursos e fatos inverídicos, estes últimos atualmente conhecidos como *fake news*, ou seja, notícia falsa que mais quer dizer mentira e falso testemunho, uma vez que a notícia segundo os princípios jornalísticos só é notícia quando embasada pelo fato, ou seja, a verdade.

Ao apresentar o preconceito enquanto “um fenômeno que tem raízes sociais e implicações psicológicas” e com “determinantes sociais e psíquicos” (CROCHÍK, p. 33, 2011) o autor José Leon Crochík (2011), considera a “redução da experiência à vivência” como uma das ações frequentes para a imposição do mecanismo social da “segregação e marginalização” (CROCHÍK, p. 32, 2011). Do mesmo modo, ele detalha o processo do ser

²⁰ Essas reflexões e conceitos como ‘idealização’, ‘experiência’ e ‘identificação’ são fundamentações advindas dos escritos do pesquisador e professor titular do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IP/ USP), José Leon Crochík (2011). Ele possui pesquisas sobre o preconceito com base teórica nos estudos dos integrantes da Escola de Frankfurt, Adorno e Horkheimer, como a obra *Dialética do Esclarecimento* (1985); do filósofo e sociólogo judeu alemão Walter Benjamim (1892-1940), que foi por um tempo também integrante da Escola de Frankfurt e do psiquiatra e neurologista criador da psicanálise Sigmund Schlomo Freud (1856-1939). Com base nestes estudos, Crochík (2011) ao falar sobre a questão específica do preconceito em contato com a ideia de inclusão de pessoas com deficiência (PCD), apresenta algumas formas mais recorrentes do preconceito que se repetem na sociedade em geral atingindo minorias diversas, como a falsa aceitação, a hostilidade e a frieza.

humano de se ‘identificar’ com outros seres humanos (perceber-se igual nas diferenças por meio da experiência/ convívio) ou de ‘idealizar’ outros seres humanos (na forma negativa, é o entender por estranho o diferente uma vez que não se tenha passado pelo processo da experiência/ convívio).

Este processo da idealização negativa pode “gerar hostilidade, pois desequilibra o conceito formulado que permitia amenizar o medo frente ao desconhecido” (CROCHÍK, 2011, p. 35). E daí pontua-se outro aspecto, o de criar verdades acerca do desconhecido, ao que Crochík (2011, 2011, p. 33) dá exemplo ao relatar o processo do preconceito cometido contra os judeus: “Dessa forma, não é o alvo que leva a justificar o preconceito, mas algo que é atribuído ao judeu pelo preconceituoso”, ou seja, “Esse algo pode ser inteiramente inventado ou deformado”. No caso dos interioranos no Brasil, todos esses processos também ocorrem, dada suas particularidades, aparições veladas e outras explícitas, dentro do trio da falsa aceitação, da hostilidade e da frieza.

Se por um lado este discurso necessita de aprofundamento histórico e cultural para ser fundamentado, ele também é mais bem constituído com o auxílio de posicionamentos críticos frente ao recorte de pesquisa estudado. Daí se faz importante lembrar momentos pontuais da busca ou encontro por essas ações de autonomia de minha parte enquanto cidadão. Cito como caminhada nesse processo: as aulas de história, sociologia e filosofia do ensino médio e da participação num projeto legislativo²¹ como representante da escola pública estadual onde estudei, realizado no Amazonas. Mais tarde, das aulas e integração em grupos de estudos e diálogos na própria universidade, durante a graduação. Essas atividades foram essenciais na organização de um posicionamento crítico e político, fosse na questão social ou mesmo na artística, o que não foi diferente quanto à relação com as proximidades expostas acima.

Dessa forma, a consciência crítica fez com que as minhas escolhas por determinados caminhos fossem alicerçadas sob uma conscientização histórica e cultural. Sem deixar de lado origens culturais e perspectivas populares/ familiares e do meio de consumo estético, as quais estive inserido. Portanto, o que se percebe é que estes discursos

²¹ Trata-se do Programa Parlamento Jovem realizado anualmente na Assembleia Legislativa do Amazonas (ALEAM). O projeto se estabelece por meio da participação de 25 estudantes que foram eleitos deputados jovens por suas respectivas escolas durante o terceiro ano do ensino médio. Nessa oportunidade, tive a honra de representar meu colégio, a Escola Estadual Cid Cabral da Silva no ano de 2014. Durante o Programa estudei os conteúdos necessários para a atividade legislativa estadual, bem como criei um projeto de lei voltado aos cuidados com mães, pais e demais familiares de dependentes químicos, afetados por conta da convivência com estes sujeitos.

de vida e arte, os quais se misturam, dialogam e entram em conflito constantemente; e foram sendo ampliados, transformados, redigidos, reescritos e repensados no decorrer de minhas experiências. Para tanto, é deste lugar que surge a necessidade do estudo acerca do que se carece conhecer mais, para se construir um discurso autêntico, artístico, social e crítico, haja vista não ser suficiente o tanto que se sabia até então. Eis a dimensão do verbo: pesquisar!

Pesquisas e investigações são importantes oportunidades de experienciar relações de contato com temáticas que nos parecem distantes ou estranhas, dada nossa realidade. Do mesmo modo que em pesquisa e em investigação, questões que nos parecem tão resolvidas, uma vez postas em diálogo e reflexão, acabam por mostrar aspectos profundos que jamais imaginávamos alcançar. No caso do aspecto popular originário da cultura caipira e sertaneja, pesquisas que explicitam a prática popular como espaço de acolhimento, produção de conhecimento e riqueza universal são sinais de luta contra o preconceito.

Cito duas investigações, entre tantas, relacionadas às duas festas mais tradicionais que envolvem a cultura caipira e sertaneja, como a do professor doutor Marcos Antônio Soares (2006) que dialoga acerca da educação estética envolvida no processo do fazer artístico popular de devotos-artistas na ‘Festa de Santos Reis’. O pesquisador apresenta as particularidades de produção de conhecimento que envolve essa manifestação popular e explicita sua riqueza histórico-cultural. Nessa perspectiva são apresentadas as importâncias dos saberes populares enquanto conhecimento, e que no caso da arte, apresenta riqueza estética e técnica. Outro exemplo é a investigação desenvolvida pelo professor doutor Jorge das Graças Veloso (2005), a qual concentrou-se em perceber as perspectivas espetaculares da ‘Folia do Divino Espírito Santo’, concentrando-se no entorno goiano do Distrito Federal. Percebendo a presença espetacular do sagrado e do profano nestas manifestações, e amparado pelos pilares da etnocenologia (PRADIER, 1995, 1996), o autor experienciou as práticas e desenvolveu uma reflexão acerca dessa festividade levando em conta além do caráter estético, a perspectiva ética que envolve todo o fazer artístico, religioso e comunitário. Isso se conecta com a objetividade da etnocenologia que parte da práxis transdisciplinar²², o que na contemporaneidade recebe a competência de urgência (VELOSO, 2005).

²² O termo práxis transdisciplinar está ligado à perspectiva do fazer reflexivo que na categoria freiriana subentende às práticas que visam a transformação da realidade, bem como na dimensão do pensamento

Tendo estes exemplos, pode-se afirmar que pensar na cena para além dos dogmas estabelecidos historicamente, numa dimensão criativa autônoma e em conexão com estes saberes populares, acumulados historicamente, são ações essenciais para pensar/ fazer uma cena contemporânea democrática e afetiva.

1.2. SerTão em criação, em composição e em investigação

Penso que cumprir a vida seja simplesmente
Compreender a marcha e ir tocando em frente
Como um velho boiadeiro, levando a boiada,
Eu vou tocando os dias
Pela longa estrada eu vou, estrada eu sou.

(Almir Eduardo Melke Sater e Renato Teixeira de Oliveira. *Tocando em frente*. 1992).

Diante dessas vivências, relações sociais e artísticas do pesquisador, dos desejos artísticos e humanos envolvidos e das constatações iniciais socioculturais e políticas destas culturas, objetivou-se investigar o processo histórico de constituição do conceito de sertão e proporcionar o convívio desse sertão por meio do estudo do ator-pesquisador acerca do caipira e do sertanejo. Parto do pressuposto que essa experiência possibilita as investigações e experiências prático-teóricas como inspiração cênica na busca por um solo poético – no processo de experimentação, criação e compartilhamento das microcenas. Neste sentido, tomou-se como ações essenciais algumas atuações teóricas, práticas e práxicas (FREIRE, 1987) no desenvolvimento do processo investigativo.

Numa perspectiva inicial e com o auxílio das áreas de conhecimento da história, sociologia e antropologia, fez-se necessária a compreensão do conceito de sertão num caráter teórico-prático, por meio da investigação etimológica, histórica, cultural e identitária caipira e sertaneja. Desta forma, buscou-se organizar uma contextualização acerca desse universo para compor um processo criativo que dialoga e explicita essas realidades.

Neste sentido, estiveram presentes estudos com fundamentações teóricas essenciais, bem como a busca por referenciais em diferentes formatos possíveis de registro, além dos livros acadêmicos e literários (CUNHA, 2013, 2001 e 1984; ALENCAR,

transdisciplinar que “diz respeito àquilo que está ao mesmo tempo entre as disciplinas, através das diferentes disciplinas e além de qualquer disciplina. Seu objetivo é a compreensão do mundo presente, para o qual um dos imperativos é a unidade do conhecimento” (NICOLESCU, 2000, p.9)

2007; ROSAS, 2001 e 2015), como filmes e documentários (ALMEIDA, 1954; AMARAL, 1959; FERRAZ, 2000, 2001; MORELLI, 2017; ZAMUNER, 1972; RIBEIRO, 2002; CÂNDIDO, 2002; MAZZAROPI, 1954, 1959, 1973); músicas (AUGUSTO, 1990; BARROSO & BABO, 1931; BEN, 1969; CAMARGO, 1991; COLLA, 1987; DERMES & NEGRO, 1999; FALCÃO & CARVALHO, 2016; FRANCO, 1988; GONZAGA & BARBALHO, 1963; MARQUES, 1991, 1995; MEDEIROS & MARACAÍ, 1991; MENDONÇA & TCHULA, 2015; MONTEIRO & VALE, 1959; MOURA & NASCIMENTO, 1976; NASCIMENTO & CORDOVIL, 1953; OLIVEIRA, 1918; SATER, 1992; SILVA & SILVA, 1979; TEIXEIRA, 1978; VANDRÉ & BARROS, 1966; PAIVA, 1994), poesias (ANDRADE, 2013; e CORALINA, 1983) e outros textos possíveis etc.

Por meio do conhecimento dos acervos, a partir destas leituras, foram realizadas as ações de buscas por registros que fundamentassem a pesquisa, bem como inspirassem a criação cênica. É importante ressaltar que o estudo e a etapa de levantamento de referências (bibliográficas, fotográficas, filmográficas, cinematográficas, documentais, discográficas/ radiográficas), criação de um banco de dados, análise dos dados e revisão das referências ganharam importância e protagonismo na investigação, dada a riqueza de saberes acumulados que em vários momentos se conectaram com minhas vivências com a atmosfera do sertão.

Na etapa empírica, de investigação e criação artística, o trabalho *Sertão, Sol & Canção* foi produzido seguindo os protocolos de saúde adotados durante a crise sanitária no Brasil provocada pela pandemia, portanto, reuniu as perspectivas das experimentações vivenciadas, dos estudos e laboratórios realizados, das potências cênicas advindas das relações com o universo caipira e sertanejo e do isolamento social, um possível sertão vivenciado por mim. O sertão do ator e pesquisador.

Para tanto a referente dissertação traz o relato acadêmico de um artista cênico, tensionando objetividade e subjetividade. A escrita nos moldes da Associação de bases e Normas Técnicas (ABNT), não impediu que a forma poética visual, musical e literária estivesse tanto no presente trabalho, quanto no processo investigativo e criativo realizado no intuito da produção do projeto *Sertão, Sol & Canção*. O qual o leitor terá acesso juntamente com a parte escrita, no e-book poético. Amparada pela pesquisa-ação (BARBIER, 2002) e pela auto.etnografia (FORTIN, 2009; MATTOS, 2011), a referente pesquisa é registrada neste trabalho num formato de diálogo do ator-pesquisador com leitores curiosos, ambos caminhantes numa trajetória de trocas de saberes e de ampliação e produção contínua de conhecimentos.

1.3 Sertão escrito, ser tão vivido

Nesta viola eu canto e gemo de verdade,
Cada toada representa uma saudade.
(Angelino de Oliveira. *Tristeza do Jeca*. 1918).

Na organização da estrutura desta dissertação, é chamada de ‘Toada’ cada seção do trabalho. Para isso, levou-se em conta dois significados contrastantes sobre o termo. Um ligado à confusão: “Música confusa, sons ruidosos, que nada dizem”, e um relacionado com brevidade, facilidade e tranquilidade: “canção breve, em geral de estrofe e refrão, em quadras. Melancólica e sentimental, o seu assunto, não exclusivo, mas preferencial, é o amor, sobretudo na toada cabocla [sic]” (CASCUDO, 1979, p. 871).

É justamente por entender que este compartilhamento não esgota definições, mas do mesmo modo, tenta apresentar sinteticamente a larga temática da atmosfera caipira e sertaneja em diálogo com a cena – este território também complexo e cheio de questionamentos contemporâneos –, que se buscou nesta dualidade, amparo análogo e poético. Explicito e adianto que este trabalho pode ser tanto confuso e complexo quanto arrumado e didático, dependendo dos diversos ângulos de pontos de vista, seja social ou artístico.

Outras duas justificativas para o uso do termo ‘Toada’, são as de que ele “se espalha mais ou menos por todo o Brasil” (CASCUDO, 1979, p. 872), uma vez que pode indicar “qualquer cantiga” no Nordeste, uma moda caipira no Sudeste ou Centro-Oeste, uma “canção breve” no Sul ou mesmo uma canção de boi-bumbá no Norte. E o de que o seu uso muitas vezes ganha o caráter rítmico referente à música pois ‘Toada’ está “sempre ligada à forma musical e não à disposição poética”. Esses aspectos dialogam com o objetivo de criar uma cadência no conteúdo apresentado, na qual a letra, ou as percepções, sejam compostas autonomamente pelos leitores que se sentirem tocados pelo ritmo embalado do compartilhamento.

Para cada toada trabalhamos com o acompanhamento de um ‘Solo’ específico. Para isso, entendemos o ‘Solo’ tanto como o lugar da fecundidade e da solidão, o da abundância e fartura, quanto o da secura e escassez. Este compartilhamento é trabalhado, com pelo menos três tipos de ‘Solo’, apresentados implicitamente em três ‘Toadas’ que compõem este trabalho.

Contendo quatro ‘Toadas’ e um e-book poético, este trabalho inicia com esta seção que chamo de *Entoando*, uma introdução do que é a investigação, do

desenvolvimento dela e das origens e vivências que nortearam essa busca. A segunda ‘Toada’ intitulada *O arado rasgando o chão* se dá em diálogo com o solo de plantação. Este solo apresenta relação com o campo da geografia, da agronomia, da agricultura e áreas afins. Nesta toada, o trabalho é semelhante ao de um arado que afunda a terra e a expõe ao sol, no objetivo de facilitar o processo do plantio, e melhorar os resultados da plantação e respectiva colheita. Aprofundar o solo é essencial neste caso, portanto, para falar sobre o sertão e seus sujeitos constituidores e traçar diálogos com a cena, busca-se nas raízes etimológicas (CASCUDO, 1979; BARROSO, 1947, 1956, 1962; FIGUEIREDO, 1913; HOUAIS, 2001; FERREIRA, 2004), históricas, antropológicas e contextuais (RIBEIRO, 1995; CÂNDIDO, 2010; HOLANDA, 1995 e RISÉRIO, 2004) desses termos e campos, possibilidades de entendimento, aproximações, tensões e criação de conceitos.

A terceira ‘Toada’ chamada de *A viola chorando a composição* dialoga com um solo ligado ao campo da música, e em alguns momentos o da matemática. Neste bloco se considera especificamente o que é realizado nos toques realizados em instrumentos musicais melódicos, dos quais por exclusividade, são tocadas notas isoladas, o que conhecemos como solos. No entanto, lembro das possibilidades de instrumentos harmônicos que mesmo tocados em formato de acordes, podem ainda serem utilizados para a realização de solos, como é o caso da própria viola, o instrumental essencialmente caipira.

Sobre a utilização do verbo chorar, muito utilizado nas modas caipiras e sertanejas, seja em letras ou em frases de efeito dos intérpretes com o público, como um: “chora a viola!”; propomos trabalhar com as complexidades do choro. Levou-se em conta, deste modo, que o choro não é absolutamente sinônimo de tristeza, haja vista que choramos também de felicidade, bem como de raiva ou de indignação. Para tanto, nesta toada, tal como uma compositora ou um compositor musical vivem para criar, e criam vivendo suas canções, busquei apresentar as relações entre vida e arte no/ do/ pelo sertão.

É relatado nessa toada, inicialmente, a respeito dos diálogos do sertão com a cena, em específico, as perspectivas cênicas como no teatro e no cinema (ALMEIDA, 2011 e BALISTA, 2018), como bem exemplificamos os trabalhos realizados pelo ator Amácio Mazzaropi (1912-1981) que compõe este registro (MAZZAROPI, 1954, 1955, 1959, 1972, 1973) e outros (BARROS & ARRUDA, 1929). Isto também ocorreu ao focar nas visualidades (AMARAL, 1928; JÚNIOR, 1898 e SILVA, 1918) e musicalidades (CALDAS, 1977;

NEPOMUCENO, 1999; ALONSO, 2015; ALMEIDA, 2018 e VILELA, 2017) do universo caipira e sertanejo.

Esta ‘Toada’ é encerrada com o relato de experiência artística, junto do resultado dos solos em audiovisual, em diálogo com os conceitos da atuação e prática cênica (STANISLAVSKI, 1983, 2007 e 2009). Trata-se da contação acerca dos procedimentos, técnica, poética e estética resultante de toda imersão teórico-prática do artista cênico no universo caipira e sertanejo. Do constructo da cena, do processo de criação e montagem e da concepção do objeto de arte.

O trabalho é finalizado com a quarta ‘Toada’, que compreende as considerações em processo que construímos no decorrer desta vivência e investigação, e com o e-book poético intitulado *Sertão, Sol & Canção*. O E-book poético ganhou o nome homônimo ao trabalho e projeto artístico criado nesta investigação, uma vez que seu dever foi justamente o de relatar sensivelmente o processo criativo da pesquisa. O ‘Solo’ trabalhado neste e-book, é o ligado às artes cênicas, termo muito utilizado para caracterizar trabalhos individuais de bailarinos e dançarinos, artistas circenses ou mesmo de atores em espetáculos ou performances artísticas. É um solo ligado ao estar sozinho, portanto, é cênico, mas também humano. Neste caso, são meus relatos individuais apresentados enquanto artista que ficou de forma ‘Solo’ em cena, seja por escolha inicial do trabalhar com a perspectiva de um ‘sertão em cena’, conceito trabalhado durante a investigação e apresentado no decorrer deste trabalho; ou mesmo pela situação fatídica universal de isolamento social provocada pela pandemia.

O leitor pode ter o contato receptivo com a obra por meio de link disponibilizado no final deste trabalho dissertativo, junto de documentos sensíveis que desencadearam na produção dramatúrgica, estética visual, plástica, sonora e audiovisual. Os documentos finais compõem o processo de compartilhamento das etapas e experiências vividas no decorrer do processo investigativo e artístico.

Busco que, seja numa plantação no chão, ou no segurar de uma viola para um trabalho de composição, a presença e atmosfera de um sertão seja propiciada neste registro. Que a arte enquanto vida seja percebida, do mesmo modo que a produção de conhecimento seja trabalhada, tanto por meio da poesia quanto da ciência. O sertão pode ser um lugar, um caminho ou um modo de vida. O caipira e o sertanejo pode ser um sujeito histórico, mítico e poético. Entre tantas dimensões presentes, espero que a melhor

possível e mais próxima de cada leitor e leitora possa colaborar, instigar e criar questionamentos essenciais para o processo de viver, do qual o criar é ação intrínseca.

1.4 Caminhando e procurando o solo fértil

Andei, andei, andei até encontrar
Este amor tão bonito que me fez parar
Nesse pedaço de chão, no coração do sertão
Encontrei meu lugar.

(Neuma Morais e Neon Moraes. *Coração sertanejo*. 1996).

Para iniciar o compartilhamento da práxis a qual pode vir a ser uma provocação à reflexão, faz-se necessidade adentrar em dois lugares específicos da investigação. Estes lugares, num primeiro momento podem ser aparentemente considerados distantes um do outro. No entanto, estão próximos e mantêm diálogos interessantes no decorrer da história de seus transeuntes, e isto pode ser percebido por meio da prática compartilhada neste trabalho. Deste modo, traça-se um caminho de passeio por esses dois ambientes, observando suas características, curiosidades, necessidades, particularidades... Para que, uma vez percorridos os caminhos, possamos apontar as conexões presentes entre eles, como que em busca pela fertilidade do solo para plantarmos a semente que é a própria pesquisa.

Estes lugares específicos de que falo, são: o sertão e a cena. Ambos são ambientes de presenças e ausências, comodismos e labutas, prazeres e dores, companhias e solidões, entre tantos outros extremos que não me atrevo a tentar esgotar. O sertão e a cena, aprofundados individualmente, carregam alto número de investigações realizadas pelos tantos pesquisadores da vida, dos ofícios e das academias. O sertão possui alto número de trabalhos nas áreas de conhecimento da história, da sociologia, da geografia, da antropologia, entre outras. A cena, em sua maioria e legitimamente, é apresentada nos estudos e pesquisas das artes cênicas e artes da cena, bem como na educação e em diversas áreas do saber por meio de seus respectivos cursos de licenciaturas.

As relações do sertão com a cena são fortes e explícitas por meio das obras artísticas produzidas, seja na nossa contemporaneidade cênica ou mesmo na modernidade teatral, no entanto, quanto aos registros dessas relações, podemos notar certa escassez. Enfatizo a palavra registro, por entender que inúmeras vezes, alguns processos criativos

não são registrados, e muitos conhecimentos produzidos no decorrer deles, acabam ficando apenas na memória dos envolvidos, o que limita maiores análises e reflexões. Levando em consideração os procedimentos iniciais deste trabalho por meio da metodologia de estado da arte realizado por mim, posso notar a existência de poucos relatos e investigações acerca dessas relações sertão-cena e cena-sertão.

Visitei três importantes bancos de dados online com produções brasileiras: *Banco de Teses e dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)*, *Google Scholar (Google Acadêmico)* e *Scientific Electronic Library Online (SciELO)*. Dentro destas plataformas, utilizei os seguintes cinco grupos de palavras-chave: ‘Sertanejo - Teatro - Cena’; ‘Caipira - Teatro - Cena’; ‘Sertão - Teatro - Cena’; ‘Rural - Teatro - Cena’ e ‘Caipira - Sertanejo - Teatro’. Os filtros utilizados foram os relacionados às grandes áreas de conhecimento: Letras, Linguística e Artes; à Área de conhecimento: Artes; à Área de avaliação: Artes; e à Área de concentração: Artes cênicas, Teatro, Dança e Performance. Nestas plataformas, investiguei entre os anos de 2019 e 2021, obras publicadas no período compreendido entre 2000 e 2021. Foram encontradas, cerca de mais de 500 publicações que, envolvem as palavras supracitadas, mas que não compartilham nenhuma pesquisa que se relacione com a temática, constatação esta, percebida por meio de novas pesquisa com colaboração de descritores. Até aquele momento, não foi encontrado nenhum resultado quando utilizados os descritores essenciais para a pesquisa, alvo o caso da dissertação de Lígia Rodrigues Balista (2018) que compõem os referenciais deste trabalho.

Também visitei seis periódicos acadêmicos brasileiros do campo das artes da cena, com Qualis A1 e A2, utilizando as palavras-chave ‘sertanejo’, ‘caipira’ e ‘sertão’. Na *Revista Urdimento* da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) foram encontrados três artigos com a palavra ‘rural’ e nenhuma produção com as palavras ‘sertão’, ‘sertanejo’ e ‘caipira’. Dos três trabalhos encontrados, dois tratam da relação de estudos acerca da fricção e trabalho do ator e o outro é uma homenagem a uma artista.

Já a *Revista Sala Preta* da Universidade de São Paulo (USP) apresentou setenta e oito (78) resultados, sendo encontrado um (1) artigo com a palavra ‘caipira’, tratando-se de uma produção focada na dramaturgia do artista paulista Carlos Alberto Soffredini (1939-2001), autor este que escreveu muitas peças sobre o universo caipira (BALISTA, 2018). Para a palavra ‘sertanejo’ foram encontrados treze (13) trabalhos, dos quais sete (7) se referem aos espetáculos criados pelo diretor paulista José Celso Martinez Corrêa,

artisticamente conhecido como Zé Celso, do Teat(r)o Oficina, inspirados na obra literária *Os sertões: Campanha de Canudos* (1902) do escritor carioca Euclides da Cunha²³(1984); dois (2) artigos falam a respeito da dramaturgia *Agreste* ou *Malva Rosa* (2004) do dramaturgo brasileiro Newton Moreno; e os últimos dois (2) se referem à temas diversos.

Já o termo ‘sertão’ gerou trinta (30) resultados, dos quais englobam quatorze (14) trabalhos sobre as já citadas peças de Zé Celso, três (3) relacionadas à já citada dramaturgia de Moreno, uma (1) entrevista, um (1) artigo relacionado à educação do campo, uma (1) biografia, um (1) editorial, um (1) trabalho sobre teatro na prisão, um (1) processo de adaptação de literatura para a cena e sete (7) artigos que apenas citam a palavra ‘sertão’. A palavra ‘rural’ apresentou trinta e quatro (34) resultados, sendo apenas quatro (4) destes, diferentes dos já citados acima. Estes quatro (4) artigos apenas citam a palavra rural por conta de compartilharem processos artísticos ocorridos numa região rural.

O periódico *Estudos da Presença* da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) apresentou apenas dois resultados para a palavra ‘rural’ e nenhum para as demais. Os dois trabalhos encontrados, referem-se à processos de criação em meio aos protestos do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST).

Dentro da própria UFG, a revista *Arte da Cena*, que é do próprio PPGAC, apresentou dois resultados para a palavra ‘rural’. Trata-se de trabalhos relacionados a uma manifestação popular no ambiente interiorano e a um estudo sobre patrimônio cultural. Enquanto isto, a Revista Rascunhos da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) apresentou dois (2) resultados para a palavra ‘caipira’, um (1) para ‘sertão’, um (1) para ‘sertão’ e nenhum para ‘sertanejo’. Os dois (2) resultados relacionados à ‘caipira’ têm a ver com uma performance em criação e uma análise da telenovela *Éta mundo bom!* (2017) da Rede Globo, inspirada na obra *Candinho* de Mazzaropi (1954). O resultado para ‘sertão’ se relaciona com uma experiência cênica em sala de aula, a partir de estudos com o sertão; e o resultado para ‘rural’ se relaciona com uma análise performática na realização do Giro na manifestação popular da Folia de Reis.

Já *Moringa*, a revista científica de artes da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) não apresentou nenhum resultado para todas as palavras/ termos pesquisadas/ os.

Também verifiquei o banco de artigos publicados em duas revistas que dialogam de forma transdisciplinar com a arte, as artes da cena e a performance. Falo a respeito dos

²³ Euclides da Cunha (1866-1909).

periódicos: *Revista Fênix – Revista de História e estudos culturais* da Universidade Federal de Uberlândia (UFU); e a RELACULT – *Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade* do Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura (CLAEC).

Nas produções da revista acadêmica da UFU consegui encontrar sete (7) produções com o uso do termo ‘caipira’, duas (2) para “sertanejo”, vinte e seis (26) para “sertão” e vinte e cinco (25) para “rural”. Já as produções acadêmicas do CLAEC apresentaram três (3) artigos contendo o termo “sertão”, um (1) resultado para “sertanejo”, nenhum resultado para “caipira” e quarenta (40) resultados para o termo “rural”.

O que se percebe é que a maioria das obras escritas que envolvem a relação do teatro com o sertão, apresentam relatos de experiência de processos criativos de encenação de obras clássicas teatrais e literárias. Nesses processos relatados, alguns teóricos dos quais trabalhamos em nossa investigação, aparecem como colaboradores nos estudos do elenco e na fundamentação conceitual das obras. Nestes trabalhos, a encenação e as práticas de atuação, performatividade e estudos do processo criativo surgem com suas particularidades de vertentes de trabalho. Deste modo, compreendemos que nestes trabalhos, o sertão aparece como inspiração estética e poética da obra, no entanto, no processo metodológico e técnico são os saberes tradicionais explícitos do teatro que coordenam e comandam a criação e produção das obras. Estas, em sua maioria, tratam-se de relatos de processos de produção, encenação e recepção de espetáculos, excetuando poucos casos de registros de processos de criação, tendo como base as relações sertão-cena. Este último caso é o que me chama a atenção e me provoca nesta investigação!

Esta pesquisa focou especificamente no trabalho do ator e na busca por uma relação que tanto alcance o campo do processo criativo, da composição poética e estética, bem como da perspectiva metodológica e técnica. Mas, para além disso, objetivou relacionar essas estruturas separadas numa mesma dimensão que alcance e colabore na pedagogia do ator, referente ao seu campo de trabalho nas artes da cena e as demandas contemporâneas que vão sendo criadas a cada processo ou experiência vivenciada. Portanto, assim como a vivência caipira e sertaneja é riqueza espiritual, social e de aprendizagem e formação de vida, expõe-se neste trabalho que, esta seja também seja colaboradora nos aspectos técnicos, metodológicos e éticos do artista cênico, no caso o ator, no que tange às novas questões instauradas ao seu ofício. Estes conhecimentos populares são riquezas que devem alcançar as bibliotecas de registros acadêmicos, o que

compreende por consequência e obrigatoriedade, chegar nos discursos e práticas dos pesquisadores das universidades.

Nesse sentido, o estudo e a vivência da cultura caipira e sertaneja é alternativa de imersão e contribuição para alcançar o objetivo proposto. O ambiente goiano, inicialmente, foi o local escolhido para a realização da investigação, dada a sua realidade histórica de intimidade com essa cultura e respectiva identidade brasileira, a chamada ‘atmosfera do sertão’.

No entanto, frente à realidade universal de uma pandemia instaurada pela chegada de um novo vírus, na qual o isolamento social se tornou a melhor estratégia de sobrevivência de si e dos seus; bem como de todos os seres humanos, este lugar de afeto foi transformado e a ‘atmosfera do sertão’ atualizada. Deste modo, o próprio isolamento se tornou um ambiente de sertão, e as novas tecnologias por meio de estudos e possíveis contatos à distância, foram eleitas como as possibilidades momentâneas de encontro e afeto.

Como já citei, essa relação sertão-cena está presente de formas distintas em diferentes trabalhos artísticos. Alguns trabalhos foram citados e refletidos de forma crítica sob a perspectiva histórica, cultural e estética teatral no artigo *Inventários do sertão nas cenas moderna e contemporânea* (2020), trabalho produzido por mim e a orientadora desta pesquisa, professora doutora Natássia Oliveira e que se encontra presente no livro *Pesquisa em Arte e difusão do conhecimento*. Posso citar produções espetaculares que apresentam a atmosfera do sertão com pelo menos três perspectivas.

A primeira perspectiva se relaciona com processos inspirados em obras literárias ou teatrais referentes à respectiva temática sertaneja. Com inspiração na literatura, cito as peças *A Terra* (2002), *O Homem I* (2003), *O Homem II* (2003), *A Luta I* (2005) e *A Luta II* (2006) do diretor Zé Celso e da companhia do Teat(r)o Oficina, inspiradas na obra literária *Os sertões: Campanha de Canudos* (1902) de Cunha (1984), já citado anteriormente. Com inspiração dramaturgicamente teatral, cito o espetáculo *Agreste* (2004) baseado no “texto teatral *Agreste* (Malva Rosa) – (2001) do dramaturgo brasileiro Newton Moreno” (RAMON & OLIVEIRA, 2022a, p. 179), já citado anteriormente. Este espetáculo foi montado pela Cia. Razões Inversas, com direção de Marcio Aurelio Pires de Almeida, campeão dos prêmios: SHELL e da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Essas produções “se estruturam pelo caráter textual dramaturgico por ponto de partida” (RAMON & OLIVEIRA, 2022a, p. 179).

Uma segunda perspectiva levantada é a das obras que se fundamentam em pesquisas acerca das manifestações populares com aspectos da cultura caipira e sertaneja, na busca pela teatralidade envolvida nessas festividades ou cultura, como é o caso, na contemporaneidade, da obra *Café com Queijo* (1999), do LUME Teatro – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). A obra foi composta “através de vivências dos atores” com “moradores do estado de Tocantins” numa relação de afeto e convivência. Dentro das possibilidades contemporâneas cênicas, a “dramaturgia se desenvolveu distante dos requisitos temporais aristotélicos, organizando-se através de recortes dos discursos, memórias e desabafos dos sujeitos das áreas rurais visitadas” (RAMON & OLIVEIRA, 2022a, p. 180).

A terceira perspectiva está relacionada ao caráter histórico e poético, motivado pelo objetivo de abordar, registrar e refletir acerca do sertão como universo da obra artística criada, seja pela inspiração em obras clássicas referentes à atmosfera do sertão (literárias, teatrais, musicais, audiovisuais, visuais etc.), aos elementos que constituem esse lugar e aos estudos, vivências e experiências com ele. Exemplifico obras neste viés, como as antigas do final do século XIX e início do século XX apresentadas nos teatros tradicionais da cidade de São Paulo, como as de

França Júnior (1838-1890) com *Festa do Divino* ou *Festa do Divino em Arajá* (final do século XIX), José Piza (datas desconhecidas) com *Os dois Jucas* (1888) e que mais tarde com Arthur Azevedo (1855-1908) escrevera *O mambembe* (1904), este último dramaturgo mais tarde, faria sucesso com a obra *A Capital Federal* (1897) que fez diversas sessões no Rio de Janeiro, e Arlindo Leal (1871-data desconhecida) com as peças *Cena da roça* e *Flor do sertão*, ambas de 1917 (RAMON & OLIVEIRA, 2022a, p. 179).

Estas obras traziam ao palco o que só se encontrava nos interiores, ou seja, as festividades populares e o próprio fazer artístico dos caipiras e sertanejos, como é o caso das ações realizadas pelo artista e folclorista Cornélio Pires²⁴ (1924), grande defensor e contribuinte da valorização da cultura caipira e, especificamente, da música sertaneja. Essa dinâmica quebrava com os possíveis estereótipos caricatos de interpretação dos caipiras e sertanejos. Na atualidade obras como o musical *Bem Sertanejo* (2017) do cantor e compositor Michel Teló (TELÓ & PIUNTI, 2015) dão conta de refletirem a perspectiva de encenar o sertão a partir da dinâmica de relação com o próprio sertão, no caso desta obra, com o elemento da música caipira e música sertaneja.

²⁴ Cornélio Pires (1884-1954).

Essas reflexões tiveram grande importância nesta investigação, porque gerou contato com inúmeros e diversos referenciais bibliográficos, teatrais, musicais e audiovisuais, os quais elucidaram o sertão sob aspectos distintos, abordando os contextos histórico, cultural, estético e social. A leitura histórico-cultural, à luz da reflexão crítica, foi uma preocupação e esteve presente na práxis em todo o percurso da respectiva pesquisa. Assim, teoria e prática caminharam juntas, de forma não fragmentada.

Como base própria dessa práxis, compartilha-se o aprofundamento epistemológico necessário nesse primeiro momento, como possibilidade de entendimento e ampliação das perspectivas acerca do recorte de pesquisa. Este se constitui na análise reflexiva acerca de obras referentes ao tema da investigação, dos quais buscamos dialogar com as possíveis etimologias, histórias, filosofias e discursos do ‘sertão’, dos seus ‘caipiras’ e dos seus ‘sertanejos’.

Desta forma, é evidenciando o diálogo entre a cena e o sertão que se percebeu como o trabalho do arado, rasgando a terra para a plantação, procede ao preparo, ao cuidado e à sustentação do processo. Nesses compartilhamentos apresentados nos embasaremos nas colaborações dos conceitos de cultura (LARAIA, 2001) e identidade (HALL, 2001) para expor algumas reflexões acerca do sertão.

II TOADA

O ARADO
vasgando o chão





Se tenho as mãos calejada
É do arado rasgando o chão.
Se minha pele é queimada,
É o sol forte do sertão.

(João Miguel Marques de Medeiros e Aparecido Maracaí. *Caipira*. 1918).

Neste primeiro momento resolvi trabalhar como que numa ação de arar e lavrar, para depois poder plantar. Na perspectiva rural e agrícola, o sistema de lavração se dá no desígnio de trazer o subsolo ao contato direto com a ação solar, objetivando aumentar a temperatura da terra, limpar o terreno de impurezas e possibilitar a maior infiltração de água. Essa ação primária colabora no ato do plantio; esta outra que é uma ação secundária, mas ainda assim vista como a principal: o plantar para colher. Evidentemente que o plantar em alguns casos é realizado sem o processo de lavração; no entanto, o ato de arar, em sua maioria, impede que alguns imprevistos aconteçam.

É neste sentido, que entendo ser necessário chegarmos ao subsolo do que me instigou a investigação, para poder, uma vez em contato direto com o recorte de pesquisa, prosseguir com um processo de plantio. O rasgar do chão com o arado, evidentemente pressupõe esforço laboral, tal como os compositores gaúcho João Miguel Marques de Medeiros e o paulista Aparecido Maracaí (1991) já haviam composto na canção *Caipira*. No entanto, pressuponho que este esforço também dialogue com um ócio humano, artístico e poético, do qual integra a filosofia desta pesquisa. Para tanto, o solo desta segunda Toada compreende a raiz, ou as possíveis raízes, do objeto inspirador da investigação.

2.1 A constituição do sertão

Lá no mato tudo é triste, desde o jeito de falar
 Pois o jeca quando canta, dá vontade de chorar.
 (Angelino de Oliveira. *Tristeza do Jeca*. 1918).

A palavra ‘sertão’ é apresentada com algumas versões acerca de sua origem etimológica, das quais consta gênese no latim, angolano e português. Na perspectiva latina a palavra possui origens no termo *sertānu*, *sertanu* ou *sertum*, que sugere o sentido de “bosque”, “mata”, “afastamento” ou na melhor das formas “lócus mediterrâneo”. A respeito disso o escritor paulista Francisco da Silveira Bueno²⁵ (1967, p. 3.721) exemplifica a semelhança da origem das palavras sertão e urbano, explicando que de *sertum* “fez-se o adjetivo *sertanus*” e que de “*urbs* se fez *urbanus*”.

Na concepção angolana, especificamente na língua mbunda *michitu* os termos originários são *celtão* ou *certão*, que indica a ideia de “mato” utilizada pelos moradores dos campos da África Portuguesa. Nesta perspectiva explicitada pelo tradutor cearense Gustavo Barroso (1988-1959) – (1947, p. 11-12), a teoria mais atual apresentada a respeito, outra palavra que surge por meio da mistura do puro angolano com a influência lusa é a *muceltão*. Esta é utilizada para designar a ideia de “mato longe da costa”, e está contida no *Dicionário da Língua Bunda Angola, explicada na portugueza, e latina* (1804) e na *Collecção de Observações Gramaticaes sobre a lingua bunda ou Angolense* (1805) do escritor italiano Frei Bernardo Maria de Canneccattim (1749–1834).

No entanto, Barroso (1947) ainda que não acreditasse, também apresentou em sua obra a teoria de que o termo ‘sertão’ é propriamente português, como comprovam registros do século XVI dos quais apresentam o uso da palavra para designar os interiores, campos e áreas rurais de Portugal. O termo também foi usado pelos portugueses na época das grandes navegações para designar os lugares descobertos – segundo a perspectiva eurocêntrica –, como é o caso das regiões não povoadas da África Equatorial. Estas regiões do continente africano e outras com características semelhantes, na maioria das vezes ganhavam o título de ‘desertão’ pelos portugueses. Deste modo, tudo indica que a formação da palavra ‘sertão’ se origina da palavra ‘deserto’, especificamente do aumentativo *desertão*, que uma vez suprimida a primeira sílaba (de), formara a palavra sertão.

²⁵ Francisco da Silveira Bueno (1898-1989).

No contexto do território brasileiro, o termo é encontrado pela primeira vez na *Carta do Descobrimento do Brasil* escrita por Pero Vaz de Caminha (1450-1500), sendo utilizado para se referir às áreas não habitadas “matas” com “arvoredos [...] mui muitos e grandes”; bem como a “vista do mar, muito grande” com “terra com arvoredos, que nos parecia muito longa” (CAMINHA, 1500, p. 10 e 14). Mais tarde, o escritor carioca Euclides da Cunha²⁶ (1975, p. 57), veio a afirmar no artigo *Plano de uma cruzada* (1904) – produzido para a imprensa brasileira e no qual relatou as problemáticas da seca – que a palavra ‘sertão’, tratava-se de um termo rude para *desertus*.

O antropólogo e historiador potiguar Luís da Câmara Cascudo²⁷ (1979, p. 822), apresenta o significado de ‘sertão’, dizendo que este “é o interior”. Esta afirmação consta no seu *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1979) de 1954, construído no decorrer de quinze anos, por meio de diálogos traçados com diferentes pesquisadores e historiadores dos quatro cantos do Brasil. O autor defendeu sua fala, tendo por base os relatos de “João de Barros, Damião de Goís, Fernão Mendes Pinto, o Padre Antônio Vieira, o escrivão Pero Vaz de Caminha”.

O termo etimologicamente para Cascudo (1979, p. 822) tem a seguinte realidade: “A origem ainda se discute e apareceu mesmo a ideia de forma contrata de desertão”. O autor ainda apresentou segundo as falas do escritor holandês Roulox Baro (data desconhecida), que foram registradas por volta de 1647, quando este havia visitado o Nordeste brasileiro²⁸:

O Certan (Sertão) é um país em particular no continente, atrás de Pernambuco (Pernambuco). Esta palavra significa pulo do inferno, para o que meu tradutor tem para mim. Existem os mais belos bosques de Brafil (Brasil). Várias nações de Tapuies (Tapuias) vivem nesta região, amigos dos portugueses, semeiam os guyauas, os taicuiuos, os coruiuos, e os pigruuos. (CASCUDO, 1979, p. 822).

Historicamente o termo foi sendo creditado ao Brasil por meio de sua utilização para designar os lugares desérticos, com seca e afastados dos grandes centros econômicos,

²⁶ Euclides da Cunha (1866-1909).

²⁷ Luís da Câmara Cascudo (1898-1986).

²⁸ Cascudo (1979, p. 822) – (nota nossa) –, em sua obra, apresenta uma parte do parágrafo nº 31 da obra de Moreau (1951) intitulada *Relations Veritables et Curieuses de L’Isle Madagascar et du Brésil*, no entanto, consideramos pertinente apresentá-la por completa com respectivo trecho extraído diretamente da obra: “Le Certan est vne contrée particuliere dans le Continent, qui est derriere Pernambuco. Ce mot signifie bouche d’enfer, à ce que m’a dit nostre traducteur. Là font les plus beaux bois de Brafil. Plufieurs nations de Tapuies habitent cette contrée, amies des Portugais, fçauoir les Guyauas, Taicuiuos, Coruiuos, & Pigruuos. Jean de Laet liu” (BARO; MOREAU, 1951, p. 266-267).

especificamente as casas coloniais no Brasil Colônia (1500-1821) e mais tarde o Brasil Império (1822-1889). Isso demonstra o caráter colonizador que a palavra ‘sertão’ ganha ao longo do tempo, haja vista que em Portugal sua finalidade era sempre a de conceituar os interiores e campos da nação, o que não ocorre no território brasileiro, respectiva terra ‘descoberta’ no sentido eurocêntrico e logo tornada colônia portuguesa.

Confluente com esse aspecto histórico da ligação da palavra ‘sertão’ com o deserto, diferentes dicionários da língua portuguesa apresentam significados que refletem esses aspectos que fundamentam a utilização do termo no território brasileiro. Pode-se notar, que estas obras ampliam e evidenciam outras questões problemáticas para além das territoriais geográficas, das quais foram sendo depositadas sob o ‘sertão’ ao longo da história brasileira.

O *Nôvo Diccionário da Língua Pôrtuguesa Cândido de Figueiredo* datado de 1899, e de autoria do português Antônio Pereira Cândido de Figueiredo (1846-1925) define o ‘sertão’ como “Lugar inculto, distante de povoações ou de terrenos cultivados. Floresta, no interior de um continente, ou longe da costa” (FIGUEIREDO, 1913, p. 1833). Mais tarde, o *Dicionário da Língua Portuguesa*, publicação de 1975, com autoria do lexicógrafo Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1910-1989), apresentou sentidos semelhantes aos empregados no final do século XVIII, entendendo o sertão como:

1.Região agreste, distante das povoações ou terras cultivadas. 2. Terreno coberto de mato, longe do litoral. 3. Interior pouco povoado. 4. Bras. Zona pouco povoada do interior do país, em especial do interior semi-árido da parte norte-ocidental, mais seca do que a caatinga, onde a criação de gado prevalece sobre a agricultura, e onde perduram tradições e costumes antigos. [...] (FERREIRA, 1975, p.1293).

Já o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* produzido durante dezesseis anos de estudo do lexicógrafo Antônio Houaiss (1915-1999), publicado e reconhecido em 2001 como o mais completo dicionário da língua portuguesa – dado seu processo de produção pautado na investigação e respeito ao contexto português, angolano e timorense – apresenta o ‘sertão’ como:

1.região agreste, afastada dos núcleos urbanos e das terras cultivadas. 2. Terreno coberto de mato, afastado do litoral. 3. A terra e a povoação do interior; o interior do país. 4. Toda região pouco povoada do interior, em especial, a zona mais seca que a caatinga, ligada ao ciclo do gado e onde permanecem tradições e costumes antigos. [...] (HOUAISS, 2001, p. 2558).

O entendimento do sertão em dicionários e em enciclopédias, na maioria das vezes é semelhante, pautado pela observância geográfica e biológica do local. Posso apresentar o exemplo disso na própria *Enciclopédia Agrícola Brasileira* (EAB) publicada em 1995. A obra foi produzida pelos agrônomos e professores doutores da Escola Superior de Agricultura Luiz de Queiroz da Universidade de São Paulo (ESALQ/ USP): Julio Seabra Inglez Souza (1915-1998) que chegou a ser secretário de agricultura do Estado de São Paulo; Aristeu Mendes Peixoto (1926-2014) que foi sócio fundador e ex-presidente da Sociedade Brasileira de Zootecnia (SBZ); e Francisco Ferraz de Toledo (1930-2011) que foi reconhecido pesquisador na área da fitotecnia; apresentam em sequência os significados das palavras sertanejo, sertanista e sertão (estes últimos serão apresentados mais a frente). A respeito do significado de ‘sertão’ com o auxílio do 14º volume da *Grande Enciclopédia Delta Larousse* editada por Houaiss (1970), os autores definem por sertão a

Designação dada às áreas agrestes, pouco habitadas e cultivadas, geralmente situadas no interior, longe do litoral e/ ou dos centros urbanos. A vegetação natural, pouco importa, tanto pode ser floresta (V.), como cerrado (V.), ou caatinga (V.). De modo geral, a criação de gado prevalece sobre a agricultura. O termo é aplicado a várias regiões fisiogeográficas, em diferentes partes do Brasil, com destaque para o sertão nordestino (V.), conhecido como zona do sertão (SOUZA, PEIXOTO & TOLEDO, 1995, p. 149)

Estes diferentes dicionários citados, de épocas distintas dos séculos XVIII, XIX e XX, demonstram uma ideia que perdura a respeito do termo ‘sertão’, do qual na maioria dos casos é usado e estruturalmente cristalizado na sociedade. No entanto, cabe lembrar que este ‘sertão’ conceituado no ponto de vista do senso comum, possui outros contextos (social, histórico e político, por exemplo) por meio dos quais a subjetividade esgasa suas possibilidades de entendimento. Falamos, pois, do sertão cultural, antropológico e imaginário; e nesta perspectiva, a rotina e o discurso, os combates de posse e poder, e a cultura e a arte influenciam em tal concepção.

Neste sentido, o Professor Dr. Roberto Cunha Alves de Lima, do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Goiás (PPGAS/ UFG) aprofundou discursos acerca do sertão no contexto brasileiro. Na realização de uma aula pública intitulada *Sertões: Vivendo numa região imaginada*²⁹, (11 de out. de 2019 –

²⁹ Aula pública realizada em 11 de outubro de 2019 na Tenda Bacurau – Em defesa da Educação Pública, na UFG, em Goiânia.

informação verbal), a qual participei, o pesquisador apontou três dimensões para se refletir sobre o sertão: a geográfica, a imaginária e a imagética ou mítica.

Na dimensão do campo da geografia, o ‘sertão’ foi apresentada a influência dos conceitos geográficos de território, paisagem, lugar e região; colaborações próprias desta área de conhecimento. Esta perspectiva geográfica está ligada à relação do espaço em sua própria forma e sua dinâmica natural; e de influência na relação social. Na dimensão imaginária de ‘sertão’, foram levados em conta os elementos culturais e consequentemente antropológicos pautados no caminho da constante aceitação e recusa pelo termo. E na dimensão mítica são os costumes populares e conceituações empíricas que fundamentaram este ponto de vista, levando em consideração que ora estes olhares são descartados pela academia e em outros momentos aceitos ou legitimados.

Dentro dessa trindade apresentada, estruturada pela organização dos estudos realizados por Lima (1997, 2000, 2008, 2015), compartilhada durante esta aula pública, conseguimos interpretar por meio da participação como estudantes e pesquisadores que “[...] o que fica é a reflexão acerca do histórico do uso da palavra sertão, que se desdobra não a um lugar fixo, mas ao lugar de passagem, que possui raízes nas peregrinações, migrações e constantes movimentações andarilhas [...]” (RAMON & OLIVEIRA, 2022a, p. 175). Dessa forma, pode-se compreender o ‘sertão’ em seus aspectos objetivos e subjetivos como o lugar “do deslocamento do sujeito e a constituição de sua trajetória, num interstício entre um lugar e outro, portanto, o local do caminho e não o do descanso” (RAMON & OLIVEIRA, 2022a, p. 175).

Portanto, compreendemos aqui o ‘sertão’ como o espaço do caminho, os lugares de passagem e o território de trânsito. E é justamente nestes ambientes que se constrói um estereótipo de menor apreço ou importância, ação que ocorre por conta do processo realizado pelo sistema capitalista, de incorporar o título de atrasado, pobre e não atraente aos territórios interioranos. Isso fica aparente em muitos locais do Brasil, como faço questão citar a própria capital de Goiás. Goiânia foi construída amparada pelo discurso do moderno e do avançado, que desmerecia o rural em prol da propaganda do urbano como ideal (MARTINS, 2006). Tal ação visava retirar toda cultura interiorana afim de construir uma sociedade goiana urbanizada, e que logo retirasse a visão e interpretação popular de ‘sertão’ em relação ao estado de Goiás. Esta ação não vingou, haja vista que a cultura interiorana faz parte e é percebida mesmo na capital.

No caso nordestino, organizaram e caracterizaram ao longo do tempo a presença da seca, do deserto, do matagal, da solidão e da pobreza, como critérios para se dizer o que é o ‘sertão’. Dessa forma, enquanto um ambiente não apresenta perspectivas de melhora econômica, seja pelas particularidades naturais ou pelos sujeitos que o habitam, o termo ‘sertão’ acaba sendo entendido como o melhor para conceituar este lugar, levando em conta o teor do senso comum criado, que é relacionado ao atrasado.

Seguindo esta perspectiva é que Lima (2008) apresenta o termo *mundar*, construído por meio do seu esforço em traduzir o conceito *worlding* criado pela crítica indiana Gayatri Spivak (2003). Este termo tem o objetivo de conceituar o processo de legitimação de terras até então desconhecidas pelos povos europeus, seguindo a perspectiva de uma ‘eurocentração’. Neste contexto, só passa a ser mundo os lugares, espaços e territórios ocupados e colonizados pelos europeus ou que apresentem as estruturas de sociedade europeia, criando aos poucos a ideia de terras habitadas e mais tarde com a globalização o termo ‘países de terceiro mundo’. A pensadora indiana entendendo este próprio processo como um sujeito, explicita a necessidade de aprofundamento e análise crítica deste caminho, que não se dá espontaneamente e, muitas vezes, passa despercebido pela estruturação histórica social (LIMA, 2008 apud SPIVAK, 2003).

É justamente partindo desta ideia do *mundar*, processo pelo qual o então desconhecido se torna descoberto e a partir daí legitimado como parte integrante do mundo – mundo este pautado pelo eurocentrismo –, que Lima (2008) expõe esse processo de forma explícita nos lugares denominados sertões brasileiros. Sob essa ótica, diversos territórios adquiriram e ocuparam, e continuam adquirindo e ocupando, por parte da população (especificamente a mais poderosa) o lugar e a ideia de ‘sertão’; do mesmo modo que, estes mesmos lugares, perderam e perdem diversas vezes essa condição, dada a individual e momentânea importância de determinado lugar para o proveito e lucro dos que estão na ponta superior do sistema. Sistema este, essencialmente colonizador.

Esta perspectiva apresentada por Lima (2008 apud LIMA, 2003) pode ser bem exemplificada pela fala de Darcy Ribeiro (2000) ao referir-se à ideia de ‘descobrimto do Brasil’ no seu documentário *O Povo Brasileiro* produzido pela TV Cultura, a GNT (*Globosat News Television*) e a Fundar (Fundação Darcy Ribeiro). O programa televisivo é homônimo e anexo à importante obra literária do autor, publicada em 1995. No primeiro episódio do documentário intitulado *Matriz Tupi*, Ribeiro (2000) afirma:

Há mil anos atrás [sic], lá pelo ano mil, tem cartas que falam de uma ilha Brasil. Isso significa que o nome Brasil não vem do Pau-Brasil não. Isso aqui era a ilha Brasil, que alguns navegantes sabiam. Mas um dia os portugueses precisaram fazer uma descoberta oficial mandando até um escrivão do cartório: declarar no cartório que foi descoberto. Isso foi em 1500. Mas ele preexistia há muito tempo: fisicamente, biotéricamente, biologicamente e humanamente. Com a humanidade indígena, uma humanidade diferente de uma gente que agradecia a Deus pelo mundo ser tão bonito, que existia pra viver a vida, pra gozar a vida. A finalidade da vida era viver! [sic] (GRINSPUM, 2000 – informação verbal em documentário).

Esta afirmação do antropólogo é baseada em cartas históricas estudadas ao longo de seu percurso investigativo na busca por entender a origem e essência do Brasil. Segundo o autor a primeira referência do termo ‘Brazil’ é encontrado nos tempos medievais, com a ideia de um território desejado, quase que uma ilha dos sonhos. Segundo o pesquisador, baseado em suas investigações, já é encontrado o termo “Brazil” e “brasileiros” em “velhas cartas e lendas do mar oceano” as quais “traziam registros de uma ilha Brasil referida provavelmente por pescadores ibéricos que andavam à cata de bacalhau”. Nos “mapas antigos da costa” esse território era dado como ‘Brazil’, e “os filhos da terra foram, também, desde logo chamados “brasileiros.”” (RIBEIRO, 1995, p. 126).

Também constam registros de uma ilha ‘Brazil’ nos documentos do cartógrafo genovês Angelo Dalorto (provavelmente séculos XIII ou XIV) em 1325. Tais documentos detalham que esta “ilha aparece localizada, aí, a oeste da costa sul da Irlanda, região que cultivou largamente a fantasia da existência de um Paraíso Terrestre” (RISÉRIO, 2004, p. 42). Nesse contexto medieval, a ideia da Ilha ‘Brazil’ ou ‘Brasil’ surge como a dita ilha dos sonhos, do encanto e das felicidades, sendo assim enquadrada nas “ilhas fantásticas dos tempos medievais, produto do sincretismo de antigas crenças pagãs em paraísos insulares e da fé cristã na existência real do sítio paradisíco [sic]” (RISÉRIO, 2004, p. 42).

Estas realidades históricas nos permitem perceber que até então a não documentação, ou legitimação por parte dos europeus da ilha Brasil como território pertencente ao mundo, no sentido do termo *mundar* (LIMA, 2008) pode se dar ao menos por duas situações. Inicialmente pela pouca importância dada à terra e aos seus moradores (a floresta e os indígenas); ou a preocupação em perder as possíveis riquezas naturais encontradas no território, uma vez que tornando pública a existência de um novo território “encontrado”, mais viajantes viriam procurar as abundâncias. Pode-se de forma analógica exemplificar que nesse momento histórico o Brasil seria um grande ‘sertão’.

Esse ‘sertão’ aos poucos seria modificado por meio da colonização portuguesa, inicialmente com a nomeação de algumas regiões tomadas como grandes fazendas e centros econômicos; e mais tarde as capitanias hereditárias, que viriam mais recentemente a formar as províncias e estados. Todos os lugares distantes desses polos, tomados por moradores, culturas e rotinas rurais continuariam a ser dados como ‘sertão’, sendo diferenciados apenas por determinadas regiões, das quais algumas ganharam o título pela perspectiva de ‘deserto’, e outras pela ideia de ‘mato’, ‘campo’, ‘interior’ e ‘roça’³⁰.

Cascudo (1979, p. 822), além de ter apresentado a possível etimologia de ‘sertão’ junto de sua síntese sobre o termo, dissertou a respeito por meio de uma perspectiva subjetiva. Numa dimensão folclórica, da qual o autor tinha forte intimidade, afirmou que a respeito do ‘sertão, que as “tentativas para caracterizá-lo têm sido mais convencionais que reais”. Essa dinâmica está dentro da já mencionada perspectiva mítica, que atravessa esse determinado espaço do território brasileiro. Cabe lembrar que a ‘miticidade’ do ‘sertão’ brasileiro, é uma das tantas que compõem parte da história dos diversos lugares que ocupam o Brasil imagético, do qual desde o início é visto como o “país tropical, abençoado por Deus, e bonito por natureza” (letra de música – BEN, 1969).

A ideia do Brasil como a terra de Deus, das belezas naturais e do paraíso do novo mundo esteve presente fortemente na constituição de nação do povo brasileiro, tanto no período do Brasil Colônia, quanto no Brasil Império, tomando outros rumos no Brasil República (a partir de 1889). No entanto, a ideia de avanço da nação surge com a república e acompanha o processo incisivo de urbanização, de padronização dos cidadãos e de construção de uma ‘identidade brasileira’ (HOLANDA, 1995). Tais ações provocaram o ataque (ora direto, outra indireto) das tradições culturais de diversos povos, ficando evidente especialmente o preconceito com aquelas de origem afro e afro-brasileira, bem como indígena. Tal movimentação social, política e cultural – principalmente depois da Revolução Industrial (1760-1840) e do processo de urbanização (virada dos anos 1920-1930) – e escancarou a realidade da desigualdade social no país e o racismo estrutural, além das distinções de tratamento entre os sujeitos do campo e da cidade, bem como a idealização dos grandes centros urbanos e o desmerecimento da vida no “interior”.

Com essas constatações podemos notar a importância dada aos costumes europeus e as perspectivas de padrões eurocêntricos. Ficando explícito a busca por um

³⁰ A respeito do significado de roça, apresentamos que seria “[...] o mesmo que roçadura; lugar onde roçam mato; terreno coberto de mato; mato muito crescido [sic]” (FIGUEIREDO, 1933, p. 472).

‘refinamento’ nas construções arquitetônicas, modelos de cidades e grandes capitais, bem como na moda e rotinas dos cidadãos. Entre os anos vinte e trinta do século XIX, a ideia de modernidade chega ao Brasil, trazendo também os modelos e padrões de vida norte-americanos, influenciando nos *modus* da economia e da política (HOLANDA, 1995).

Na busca por registrar a então projetada ‘identidade brasileira’, tendo em vista uma preocupação provocada pela influência do eurocentrismo e mais recentemente dos Estados Unidos da América (EUA) no Brasil, o historiador Sérgio Buarque de Holanda (1995) publica a obra *Raízes do Brasil* em 1936. Neste trabalho o autor apresenta socialmente e até psicologicamente a noção de identidade do brasileiro e da brasileira, explicitando as realidades e diversidades culturais e conseqüentemente sociais presentes na nação. Com a chegada da ideia da modernidade organizada por ações políticas, além da desigualdade social, a estimulação dos preconceitos milenares e intolerância são instalados.

Dentro dos grupos que não representariam a identidade brasileira, segundo as normativas de padrões modernos, estariam presentes os moradores dos sertões – desertos, campos, interiores e roças. Holanda (1995) explicita as problemáticas de vida dos moradores do campo, que se estruturam no confronto entre deixar as suas noções campistas de lado em busca da sobrevivência em meio ao sistema urbano. Neste tempo também os camponeses brasileiros tinham de resistir com suas tradições e rotinas rurais frente ao aumento das necessidades e demandas que se criavam pelo sistema capitalista moderno, para que se deixasse o sertão (CANDIDO, 2011).

Nisto estava contido, o desejo da criação de uma identidade brasileira una, na qual as tradições e o *modus* de vida dos moradores dos sertões, devia ser descartada, junto de tantas outras diversidades do Brasil. Atualmente o debate acerca do termo identidade, demonstra a utopia da ‘identidade una’ de uma nação que era apresentada frequentemente nas décadas de dez, vinte e trinta.

A respeito disso, as teses apresentadas pelo sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall (1932-2014) de que a “A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (HALL, 2001, p. 13), são as que mais baseiam as particularidades contemporâneas da sociedade.

Hall (2001, p. 10-11) baseado nas perspectivas da pós-modernidade apresenta as três concepções de sujeitos: a primeira é a do sujeito do Iluminismo, apresentada numa dimensão individualista, na qual “O centro essencial do eu era a identidade de uma

pessoa”, baseada nas questões natas, como influenciadoras e definidoras do sujeito. Na “noção de sujeito sociológico”, as questões complexas da modernidade são levadas em conta as relações com os outros e o mundo como necessárias para sua formação, pois estes “mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura”. Já a noção de sujeito pós-moderno, trata-se daquele que não tem uma “identidade fixa, essencial ou permanente”, contida nesta noção está o reflexo da complexidade de mundo: dinâmica, volúvel e subjetiva.

O sujeito assume identidade diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu” (veja Hall, 1990). [...] Ao invés disso, à medida que em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2001, p. 13).

Essas reflexões em dinâmica com a nossa contemporaneidade, permitiram diálogos essenciais com nosso estudo, e a contextualização propiciada por Holanda (1995) deixa clara a realidade de preconceito com os moradores dos sertões brasileiros, com sua cultura e seus aspectos identitários. Esses sujeitos constituidores dos sertões e constituídos por meio deles, são os artistas protagonistas deste trabalho, haja vista sua influência inspirativa e sua palpável presença da ‘atmosfera caipira e sertaneja’. Levando em consideração essas realidades, voltamos o olhar às mulheres e homens brasileiros dos ‘sertões’, que ganham nomes diversos; recebem estereótipos, insultos e elogios diversos; bem como histórias e estórias diversas. A esses grupos diversos, optamos por chamar de ‘caipiras’ e ‘sertanejos’ e poeticamente, artisticamente, historicamente e cientificamente; buscamos neste compartilhamento, justificar nossa escolha.

2.2 Os constituidores do sertão

Minha vida é andar por esse país
 Pra ver se um dia descanso feliz
 Guardando as recordações
 Das terras onde passei
 Andando pelos sertões
 E dos amigos que lá deixei [...].

(Luiz Gonzaga do Nascimento. Herve Cordovil. *A vida de um viajante*. 1953).

Camponês, aldeão, saloio, campônio, maloio, lapuz, labrego, caipora, caboco, caboco, capiau, mameluco, bugre, môro, biriba, ribeirinho, guasca, vaqueiro, arigó, Araruama, matuto, interiorano, roceiro, bicho-do-mato, babaquara, tropeiro, botocudo, bruaqueiro, caburé, mococongo, catrumano, capuaba, macaqueiro, casaca, capa-bode, caçara, camisa, canguçu, mandi, groteiro, mano-jeca, jeca, jeca-tatu, peão, cowboy, sertanejo, caipira...

Os moradores dos interiores das cidades, estados, províncias e capitânias, sempre estiveram presentes no processo de constituição do povo brasileiro. Esses sujeitos são um dos tantos tipos de camponeses, que se fizeram e ainda se fazem presentes em diversos outros lugares no mundo. As distâncias das regiões habitadas por esses homens e mulheres foram sendo estabelecidas por meio do processo de centralização dos poderes de cada região, e o processo de formação de centros políticos, econômicos e sociais são as ações que vieram definindo suas habitações como ‘campo’, ‘mato’, ‘deserto’, ‘lugar distante’, ‘interior’, e respectivamente ‘sertões’ – em alguns casos, como inicialmente apresentado.

As diversidades dos camponeses foram e continuam sendo moldadas, conforme a história de seus países, nações e territórios definidos. Portanto, estes sujeitos dos campos compõem as diversas sociedades no mundo, se diferenciando de lugar pra lugar, por meio da própria formação e constituição destas mesmas sociedades e comunidades que integram. No caso brasileiro, a constituição de seus camponeses, se dá pelo processo colonizador iniciado em 1500.

Seguindo esta perspectiva, entende-se que a sociedade indígena que residia no atual território brasileiro, não dividia o lugar que habitavam em grandes centros econômicos, muito menos afastavam os demais ambientes. Dessa forma, o estabelecimento da distância se dá por conta do modelo econômico e de formação de cidades trazidos da Europa. Dividindo o território em centros e em redondezas, os lugares

que ficavam além desses extremos foram se tornando o ambiente dos que vieram a se formar como ‘camponeses brasileiros’. Suas formas de viver e de subsistir se alicerçaram pelas tradições indígenas e africanas de sociedade, bem como, em certa medida pelas influências morais do catolicismo europeu.

Esses camponeses no decorrer da história do Brasil são tanto os moradores dos sertões, quanto os antigos moradores rurais ou migrantes às grandes cidades, bem como os sujeitos com origem familiar destas tradicionais comunidades rurais. Nesse caso brasileiro, não faltam termos e nomes para tentar defini-los, bem como expressar seus ‘tipos’. Neste trabalho, foco em chamar este camponês e esta camponesa de ‘caipiras’ e ‘sertanejos’ ou ‘sertanejas’, dada a particularidade artística e investigativa da pesquisa.

Entre tantos termos, existem diversos sentidos, conceitos e preconceitos presentes. Enquanto algumas destas palavras definem determinada realidade, outras apresentam sentido intolerante ou discriminatório, do mesmo modo que, estas palavras podem ser alternadas em uso de acordo com ocasião, discurso e finalidade do uso. A respeito disso, considero interessante e pertinente, traçar um paralelo entre a etimologia dos termos em diálogo com a história dos sujeitos que ganharam e continuam ganhando estes títulos.

Na diversidade de títulos dados aos moradores dos lugares ‘afastados’ ou ‘desérticos’, os chamados sertões, tudo indica que a primeira terminologia a surgir para identificar o camponês brasileiro teria sido o ‘sertanejo’, uma vez, ser esse termo originário da dita palavra sertão (HOUAISS, 2001).

A *Enciclopédia EAB* de Souza, Peixoto e Toledo (1995, p. 148) – com as referências das obras *Os Sertões: Campanha de Canudos* de Cunha (1938) e a *Grande Enciclopédia Larousse Cultural* (1926) – apresenta o seguinte a respeito da palavra “Sertanejo”:

Rude, agreste, caipira, matuto, silvestre. O que é próprio, originário, ou que vive no sertão. (V.). Na expressão de Euclides da Cunha “[...] o sertanejo é antes de tudo um forte”, chamando-o de “Hércules Quasimodo”, pela sua aparência toda feia, torta e desalinhada, acavalo ou a pé, mas que, quando na lida ou na luta, se transforma num super-homem, incansável, um azougue.

No século XIX, o dicionário de Figueiredo (1913, p. 1833) define este termo como o que é “Relativo ao sertão. Que vive no sertão. Silvestre. Rude. *M.* Indivíduo sertanejo”. Já em 1975, o trabalho de Ferreira (1986, p. 314) apresenta o sertanejo como aquele que é “do sertão, que habita o sertão; caipira; rústico, agreste, rude”. O dicionário de Houaiss

e Villar (2001, p. 2558) vai identificar como sertanejo “aquele que habita o sertão, de pouca instrução e hábitos rústicos”.

Para Houaiss e Villar (2001, p. 2558) já em 1663 constam registros da palavra “sertanejo”, sendo utilizada para caracterizar o morador do sertão, no sentido de ‘lugar muito distante’ das expedições estabelecidas. Nisto, os sertanejos podiam ser os habitantes distantes, tanto das atuais regiões do Sudeste, quanto do Nordeste, e a grande parte do Centro-Oeste, dada a realidade de pouca povoação dessa área no período das capitâneas hereditárias (1534). Essas áreas específicas são o território da chamada Paulistânia, apresentada por Antonio Candido (2011, p. 43 apud ELLIS JUNIOR, 1951, página não identificada), e que mais a frente, encontra-se aprofundada nesta reflexão.

No entanto, etimologicamente e historicamente este termo possui diálogos com a palavra ‘sertanista’, que não indica apenas um sujeito definido pelo lugar onde mora, e por suas características formadas por este mesmo local, como no caso da terminologia ‘sertanejo’ (CUNHA, 1984). ‘Sertanista’ diz respeito a uma função no sistema político econômico do território brasileiro desde o período colonial. Pensar na perspectiva etimológica dessas palavras nos ajuda a compreender suas diferenças e relações.

O radical *sertan* vem de sertão evidentemente, já *ejo* no caso de ‘sertanejo’, é um dos tantos sufixos portugueses com sentido de diminutivo, só que neste caso, especificamente jocoso, como podemos notar em palavras como lugarejo (advinda de lugar), vilarejo (originária de vila) ou mesmo brejo, do qual este diz respeito à terra úmida e pantanosa, mas de origem etimológica obscura (HOUAISS & VILLAR, 2001). O sufixo *ista* encontrado no termo ‘sertanista’, é utilizado sempre para identificar uma pessoa, evidenciando um ideal ou ideologia seguida (por exemplo: feminista ou ativista), possíveis preconceitos praticados (por exemplo: machista ou racista) e ofício ou carreira vivenciada (por exemplo: cronista ou romancista). Esse último exemplo é o que justifica o termo ‘sertanista’, bem como evidencia seu uso adotado para explicitar um cargo/função daquela sociedade.

‘Sertanista’ se tratava do homem que não só habitava os sertões, mas o conhecia melhor que qualquer outra pessoa. O termo objetivava identificar os homens que entravam em meio ao mato, florestas e desertos, na busca por riquezas, capturavam indígenas e serviam ao poder econômico do período colonial. Esse homem era “Aquelle [sic] que conhece ou frequenta o sertão [sic]” (FIGUEIREDO, 1913, p. 1833). E como define a enciclopédia EAB (SOUSA, PEIXOTO & TOLEDO, 1995, p. 148), o ‘sertanista’ é a “Pessoa

que se embrenha nos sertões à cata de riquezas, tal como o bandeirante. Também se refere ao grande conhecedor do sertão e dos hábitos dos sertanejos, assim como ao especialista em assunto do sertão (V.)”.

Seu uso mais tarde, foi integrado ao termo ‘bandeirante’, que se trata de um dos tipos ‘sertanistas’, que ocupou especificamente as regiões do atual estado de São Paulo e redondezas do Sudeste e Centro-Oeste (RIBEIRO, 1995), no período colonial do território brasileiro e promoveu as chamadas Bandeiras ou mesmo as Entradas³¹, ambos movimentos de expedições serão a frente, mais aprofundadas.

O processo de transformação e criação encontrado na palavra ‘sertanista’ que estabelece contato com o termo ‘sertanejo’, tem justificativa histórica. Isso ocorre por causa da busca pela criação de um termo que resumisse o homem e a mulher que não só habitavam o território que o ‘sertanejo’ ocupava, mas que, mantinha uma intimidade mais agressiva e gananciosa com esse lugar. Desse modo, com relação ao termo, pode-se inferir que o ‘sertanejo’ era mais tranquilo que o ‘sertanista’ ou ‘bandeirante’. Digamos então, nesse contexto histórico, que o objetivo do ‘sertanista’ era lucrar com as riquezas naturais dos sertões e, em meio a este processo, estes sujeitos criaram forte intimidade com a mata, o deserto e o interior. Enfrentavam os mesmos perigos existentes nesses lugares afastados que o ‘sertanejo’ enfrentava, quando não maiores.

Holanda (1995, p. 20) sintetiza essa relação do ‘sertanista’ com o ‘sertanejo’, apresentando uma linha de processo de conhecimentos. Tudo se inicia com o indígena, que passa os saberes ao homem e mulher do campo (sertanejos e sertanejas), que conseqüentemente guardam estes conhecimentos para o autossustento; que no caso ‘sertanista’ ultrapassa o objetivo da subsistência para um formato de mercado. Holanda (1995, p. 20) explica que “a destreza com que sabiam conduzir-se os naturais da terra, mesmo em sítios ínvios, herdaram-na os velhos sertanistas e guardam-na até hoje nossos roceiros”.

É claro que este processo não se deu de forma amigável, pois estavam em jogo as relações de poder, nas quais a escravização de indígenas era ação constante e os métodos de opressão estavam sempre presentes. Pode-se dizer que “O tropeiro é o sucessor direto do sertanista e o precursor, em muitos pontos, do grande fazendeiro” (HOLANDA, 1995,

³¹ As Entradas eram expedições que tinha organização comandada pelo governo, diferente das Bandeiras que eram realizadas por grupos particulares e privados. O objetivo dos envolvidos neste tipo de expedição era chegar ao interior do Brasil, principalmente o Norte e o Nordeste do país, a fim de explorar e mapear o território (VOLPATO, 1985).

p. 132-133). Deste modo, ficam explícitas as diferenças que compõem o sentido do emprego dos termos ‘sertanejo’ e ‘sertanista’ ou ‘bandeirante’.

O outro termo muito utilizado para designar os moradores dos sertões que atravessa relações com ‘sertanejo’, é justamente o ‘caipira’. Porventura ‘sertanejo’ e ‘caipira’ formam uma dupla que em alguns casos aparecem quase que como sinônimos, como apresentado em algumas definições acima (FERREIRA, 1986; SOUZA, PEIXOTO & TOLEDO 1995). A relação desses termos, também, acaba promovendo confusões que ora são sanadas, e em outros momentos retomadas, produzindo dúvidas históricas que atravessam tradições de diversos grupos e comunidades. Por conta disso, muitas vezes, as terminologias ‘caipira’ e ‘sertanejo’ disputam maior idade, por conta das memórias dos povos que por estes títulos se sentem reconhecidos e pertencentes.

Segundo Houaiss e Villar (2001, p. 563), somente em 1872 foram encontrados registros acerca do uso do termo ‘caipira’ (HOUAISS & VILLAR, 2001, p. 563). Sendo este utilizado especificamente para designar o sertanejo paulista. Entre idas e vindas, este termo se popularizou e até hoje demonstra uma perspectiva de maior originalidade ao homem do campo da Paulistânia principalmente (RIBEIRO, 1995; CANDIDO, 2011). Deste modo, bem mais tarde, ficou à terminologia ‘sertanejo’, na maioria das vezes, a responsabilidade de caracterizar os moradores do sertão nordestino e algumas regiões do Centro-Oeste. Isso já não ocorre quando pensamos nas músicas de origem destas comunidades rurais da Paulistânia as quais, desde 1929, recebem o título de sertaneja (ALONSO, 2015; ALMEIDA, 2018). Quanto a esta questão da música do campo, na terceira toada aprofundaremos melhor este assunto.

No entanto, é possível encontrar a utilização do termo em anos anteriores ao citado por Houaiss e Villar (2001), bem como o uso do termo empregado num sentido pejorativo, principalmente no contexto luso, como apresentado por Figueiredo (1913, p. 337): “Nome depreciativo, com que os Realistas designavam cada um dos Constitucionaes, durante as lutas civis de 1828-1834. *Prov. minh. Homem sovina, avarento. *Bras. Homem do mato, rústico, labrego. (Alter. do tupicurupira) [sic]”.

Para a maioria dos pesquisadores e estudiosos, a palavra ‘caipira’ possui origens indígenas, especificamente no tupi-guarani. No entanto, também existem autores que encontram a presença do termo em Portugal e no convívio luso no território brasileiro, como é o caso acima citado por Figueiredo (1913) e mais a frente, compartilhado por Cascudo (1979). Essa perspectiva dialoga com o ocorrido com a palavra sertão, como já

percebido e compartilhado nas páginas anteriores. A respeito destas origens, há questões tanto morais quanto sociais que definem o uso do termo ‘caipira’ e sua respectiva etimologia, transformando-a, dependendo das diversas situações, de adjetivo em substantivo, bem como de substantivo em adjetivo.

O escritor e historiador baiano Teodoro Sampaio (1855-1937) – (1987, p. 109) na obra *O Tupi na Geografia Nacional*, datada de 1901, apresentou o sentido de caipira ou “caípyra” como “o envergonhado, o tímido”. Etimologicamente o autor exemplificou o sentido do termo e formação da palavra, por meio dos sufixos *cai* e *pyra*. Para *cai*, tornado radical, Sampaio (1987, p.110) dá como definição o verbo “envergonhar”. Já a respeito do sufixo “pyra ou byra” ele apenas o apresenta como colaborativo na formação de termos do “particípio passado adjetivo” e cita alguns exemplos como “jucá, *matar*, ijucapyra, *o morto ou o que foi sacrificado*; çaiçú, *amar*, içaiçupyra, *o amado*” para enfim apresentar “*cai, envergonhar, icaipyra, o envergonhado, o acanhado*”.

Uma nota de rodapé da nova versão da obra (SAMPAIO, 1987, p. 100), esclarece a respeito desta perspectiva etimológica que

Kai é um *adjetivo* guarani e não um verbo, portanto, não lhe cabe um particípio, ainda que a tentação de forçar a mão seja muito grande para o etimologista, pois Teodoro Sampaio precisa deste verbo inexistente para legitimar a sua etimologia de caipira. Desconhecemos essa acepção do vocábulo no tupi.

É importante lembrar que na obra de Sampaio (1987) também são apresentados alguns sufixos que em alguns momentos históricos podem dialogar com o termo ‘caipira’ ou mesmo confundir as interpretações etimológicas a respeito dele, fosse pela semelhança fonética ou pela ação de forçar a definição de origens. Para pira são mencionados pelos menos dois sufixos que podem causar dúvidas. O primeiro é “Birã ou pirã” que viria de “Virá”, palavra com o sentido de “formas contratas de piranga, vermelho, rubro, pardo”, utilizada em sua maioria para esclarecer que a tonalidade de algo fosse avermelhada ou quase que morena, o que pode ser exemplificado com a palavra “piranga”, que seria uma “água vermelha” (SAMPAIO, 1987, p. 94).

Já o segundo se trata de *pirá* que é “peixe” (SAMPAIO, 1987, p. 87), do qual é apresentando inicialmente pelo autor com o exemplo de piracema, que seria “cardume, bando de peixe”, sendo mais tarde atualizada a definição na nova tiragem da obra com a seguinte explicação: “Iracema é o sair do mel”, piracema então seria “o sair do peixe. *Cardume* de peixe é *pirá-reyã*”.

Para *cai* também são apresentados dois sufixos semelhantes. Um deles é ‘kaîa’ – que, no infinitivo e no gerúndio tupi compreende o verbo “arder” (SAMPAIO, 1987, p. 109-110); e numa lista de exceções no gerúndio-supino³², *kaí* como “queimar”. Nesse sentido, é que *kaitára* é apresentado como “o queimador” e *kaitaba* como “a queimada”. O outro sufixo apresentado na obra de Sampaio (1987, p. 132) que apresenta semelhança fonética, e neste caso especificamente, é considerado o mais aceito nos últimos tempos para organizar o histórico etimológico do termo ‘caipira’ é o *kaá* que significa “mato”.

É por meio deste sufixo que Cascudo (1979) apresentou perspectivas sobre as origens do termo ‘caipira’. Mas, para entender esta relação apresentada, torna-se necessário refletir acerca das primeiras apresentações do autor. Em seus escritos, como importante folclorista do Brasil, Cascudo apresentou algumas perspectivas acerca do termo ‘caipira’ e de seu uso num sentido mítico. Inicialmente, ele registrou a definição do termo sob as colaborações do escritor paulista Valdomiro Silveira (1873-1941) – (1920) do qual apresenta em sua obra *Os Caboclos* (1920), que ‘caipira’ seria o “Homem ou mulher que não mora na povoação, que não tem instrução ou trato social, que não sabe vestir-se ou apresentar-se em público” (CASCUDO, 1979, p. 223).

Cascudo (1979, p. 223) prosseguiu afirmando com suas próprias palavras que o termo diz respeito ao “Habitante do interior, canhestro e tímido, desajeitado, mas sonso”. No entanto, com as colaborações do visconde Henrique Pedro Carlos de Beaurepaire-Rohan (1889) – (1812-1849) em sua obra *Dicionário de Vocábulo Brasileiros*, em linhas mais a frente, ele compartilhou que o caipira podia ser o “nome com que se designa o habitante do campo”.

Dessa forma, Cascudo (1979) apresenta pelo menos duas possibilidades de entendimento do termo, uma na qual sugere que ‘caipira’ ganha um sentido quase que de um adjetivo moral que reflete a timidez, o acanhamento e a falta de instrução; e outra na qual ‘caipira’ classifica o morador do interior, ou mesmo o que reside distante dos centros da população. No entanto, o autor só vai evidenciar o sentido de ‘caipira’ como um termo ligado ao mato, por meio da possibilidade de uma corruptela com a palavra ‘caapora’ proveniente do dito radical *kaá* que quer dizer “mato” (SAMPAIO, 1987, p. 132), e também da palavra ‘curupira’, ambos “vocábulos da língua tupi” (CASCUDO, 1979, p. 223).

³² Tipo de verbo muito utilizado em diversos idiomas. Ele é auxiliador de outros verbos, indicando finalidade numa oração e explicitando verbos de movimento. Como em todo idioma, no tupi ele apresenta suas particularidades.

Sobre ‘caipora’, Cascudo (1979, p. 223) afirmou que em “tradução literal é morador do mato”, pois se forma de “*caá*, mato, e *porá*, habitante, morador”, e ainda, segundo ele “diz bem com a ideia que temos da gente rústica”. O autor deixou esclarecido que este termo dialoga com outro mais utilizado no dia a dia, o ‘caipora’. No entanto, ainda assim o folclorista insistiu que ‘caipira’ possui uma “significação diferente” de ‘caipora’ que tem a ver com o “curupira tendo os pés normais”. Sendo assim, mesmo que o termo ‘caipora’ seja conservado em uso no Brasil em forma de substantivo para um ser fantástico, ele em sua gênese cumpria o papel de adjetivo no “vocábulo tupi”.

Sobre ‘caipora’, Sampaio (1987) dialogou com ‘caípora’ e ‘caápora’ e resumiu que

Caipora corr. Cai-pora, o que tem fogo; o que queima. Pode proceder também de caí-pora, que significa o que tem acanhamento, ou que é corrido. Pode proceder ainda de caá-pora, o morador do mato, o habitante da mata, o matuto, agreste. É um gênio da mitologia selvagem (SAMPAIO, 1987, p. 177).

Já sobre ‘curupira’, Cascudo (1979, p. 223) apresentou o seu sentido folclórico referente ao “ente fantástico”, quase que uma “espécie de demônio, que vagueia pelo mato, e só como alcunha injuriosa poderia ser aplicado aos camponeses”.

Cascudo (1979) também buscou evidenciar as possibilidades de relação lusa com a palavra ‘caipira’. O autor evidencia por meio de relatos do etnógrafo e linguista português João Leite de Vasconcelos (1858-1941) que em “Ponte de Lima, reino de Portugal, é vulgar o vocabulário *caipira*, não mais com a significação de rústico, se não com a de *sovino, mesquinho*” (CASCUDO, 1979, p. 223). Ainda assim, o autor explicitou também a possibilidade da gênese brasileira da palavra e a sua chegada em Portugal por meio das idas e vindas de portugueses ao território brasileiro na época do Brasil Colônia.

Nas últimas décadas autores como Houaiss e Villar (2001, p. 563), definem ‘caipira’ como:

Aquele que vive no interior, fora dos centros urbanos, no campo ou na roça; roceiro. (Aquele) que leva vida campestre, rústica, tempouca instrução, pouco convívio social, e hábitos e modos rudes (por vezes). Aquele que é tímido, acanhado, pouco sociável, que é avarento, sovina, mesquinho. Indivíduo caracterizado pela cultura de subsistência, pela cultura itinerante e por não ter posse da terra. (...) indivíduo simplório, habitante do campo, de pouca instrução e modos pouco refinados. Malandro, vazio, araruama, arigó, babaquara, babeco, baiano, brocoió, bruaqueiro, caapora, caboclo, caburé, caiçara, capa-bode, capiau, capuava, cascudo, casca-grossa, catimbó, groteiro jeca, jeca-tatu, mateiro, matuto, mocó, mcorongo, pé-duro, roceiro, sertanejo.

Já Ferreira (1986) atualiza o termo sob o mesmo contexto histórico e moral, em não mais que cinco linhas do seu dicionário. Ele compartilhou que ‘caipira’ pode ser o “habitante do campo ou da roça, particularmente os de pouca instrução, biriva ou biriba, matuto, roceiro, sertanejo”, bem como o “indivíduo sem tranquejo social, cafona, casca-grossa”. Ele também percebe a utilização do termo para o que “diz-se das festas juninas e do traje típico usado nessas festas” (FERREIRA, 1986, p. 1577). Essa última perspectiva apresentada pelo autor, podem gerar discussões pertinentes nas reflexões posteriores neste trabalho.

Por meio dessas possíveis origens, pode-se traçar um paralelo histórico dos termos ‘sertanejo’ e ‘caipira’ e tentar identificar quem são esses homens e essas mulheres identificados por tal definição. Dessa forma, fica evidente como que o caminho histórico de formação da sociedade brasileira é justamente o processo que desenha a biografia destes sujeitos. Nota-se que em linhas histórico-geográficas a composição da identidade e cultura ‘caipira’ e ‘sertaneja’ se manifesta semelhante ao desenvolvimento e criação dos espaços centrais de poder, o que mais tarde veio a se tornar os centros federativos do Brasil. Este processo explicita a diversidade dos tipos brasileiros, dos quais o ‘sertanejo’, a ‘sertaneja’ e o ‘caipira’ integram.

No caso ‘caipira’, percebe-se que é justamente por meio da centralidade de São Paulo – a Paulistânia (CANDIDO, 2011, p. 59-60 apud ELLIS JUNIOR, 1951, página não identificada) – que de capitania hereditária (HOLANDA, 1995), passou ao posto de maior província do território brasileiro (1709), da qual abrangia todo o atual Centro-Oeste, início do Sul e algumas partes do Sudeste; que se dá o desenho histórico-cultural de potencial interiorano ou campista ‘caipira’.

Somente em 1822, com a independência do Brasil, foram criadas outras províncias, entre estas, muitas desmembradas da província paulista, resultando mais tarde, nos atuais estados federativos do país. Da grande província de São Paulo surgem, especificamente no Centro-Oeste, o Mato Grosso e Goiás, atualmente divididos com os novos estados – Mato Grosso do Sul, desmembrado de Mato Grosso em 1977 (BRASIL, 1977) e Tocantins, desmembrado de Goiás em 1988 (BRASIL, 1989) –, e o novo Distrito Federal criado em 1960 (BRASIL, 1956). Nesses estados, especificamente, configuram-se as raízes da então sociedade campista paulista, no caso, especificamente ‘caipira’. Para tanto,

O caipira é o morador do campo que vive numa sociedade relativamente homogênea com valores tradicionais muito marcados, frutos da evolução histórica do grupo social radicado em São Paulo, não necessariamente no Estado de São Paulo. O que se pode chamar área caipira é talvez um pouco daquilo que o historiador Alfredo Ellis Junior chamava de Paulistânia. A Paulistânia é São Paulo, é grande parte de Minas, é grande parte de Goiás, grande parte de Mato Grosso, o atual Paraná, grande parte também; e de certa maneira Espírito Santo e Rio de Janeiro são afins (CANDIDO, 2001 – informação verbal em documentário).

O ‘caipira’ ou as comunidades caipiras surgem em meio a esse contexto paulista, inicialmente na demarcação de capitânias, mais pouco expressiva na exploração territorial; e mais tarde com a relação provinciana, mais expressiva na expansão territorial. A respeito desta relação e região paulista, o autor que melhor aborda sobre o assunto é Antonio Candido de Mello e Souza (2011) com sua obra *Os parceiros do Rio Bonito* (1947). Especificamente, quando falava a respeito do território e cultura paulista, o autor traçava diálogos com a obra *Raça de Gigantes* (1926) do historiador Alfredo Ellis Junior³³ (1954) que foi, quem definiu toda esta região demarcada inicialmente como província paulista, como a Paulistânia. É na Paulistânia que os homens e mulheres do campo criam sua cultura, sua forma de ser e agir no mundo, e é entre os extremos deste grande território, que vão sendo multiplicados os aspectos culturais, bem como multidimensionadas suas particularidades.

Os efeitos desse relacionamento paulista com as outras áreas brasileiras, é destacado pela socióloga e escritora Maria Alice Setubal (2005, p. 13), que sintetiza a não existência de uma identidade única, mas a diversidade de identidades “criadas ao longo do tempo”, da qual é “fruto de diferenças baseadas na mestiçagem”. Pires (1924, p. 13-28), importante defensor da cultura caipira e que será mais bem abordado na terceira toada (p. 88), subdivide o caipira em ‘branco’, ‘preto’, ‘caboclo’ e ‘mulato’, como forma de evidenciar essa mestiçagem e origem desses sujeitos rurais, tanto quanto evitar uma cristalização da imagem dessas mulheres e desses homens. Essa imagem estereotipada foi muito bem trabalhada por Monteiro Lobato³⁴ (1951) e será mais aprofundada na terceira toada deste trabalho³⁵. Em consonância com este pensamento, Candido (2011) valoriza como aspecto essencial a abordagem de Pires (1924), que para ele, além de

³³ Alfredo Ellis Junior (1896-1974).

³⁴ Monteiro Lobato (1882-1948).

³⁵ Falamos aqui em especial da personagem *Jeca Tatu*, apresentada em diversas obras de Monteiro Lobato. Mas, focamos na obra *Urupês* (1918), que se trata da primeira aparição publicada da personagem, na qual apresenta um caipira estereotipado, sujo e ignorante, como forma de tentar legitimar a luta pela extinção desse ‘tipo’ brasileiro (BALISTA, 2018).

conseguir apresentar os “diversos tipos étnicos” da cultura caipira, consegue expressar claramente o sujeito rural caipira como um “modo de ser, um tipo de vida, nunca um tipo racial” (CANDIDO, 2010, p. 22).

Figura 12: Mapa da “Área teórica do Caipira”, desenhado por Antonio Candido.



Fonte: Ocupação Antonio Candido. Organização: Itaú Cultural. São Paulo, 2018 (BALISTA, 2018, p. 87).

No entanto, a sociedade que se dá como ‘caipira’ por conta da vivência com a região do campo nos interiores do estado de São Paulo e regiões da Paulistânia, era primeiramente ‘sertaneja’, pois habitavam os lugares que constituíam o sertão. Sertão este, no sentido de ‘mato’ e ‘lugar afastado’, haja vista ser esse o termo utilizado primeiramente. Esses paulistas também podem ser constituídos inicialmente ‘sertanejos’, o que ficou expressamente presente no contexto dos migrantes às chamadas ‘terras não povoadas’, localizadas nas regiões do atual Centro-Oeste do território brasileiro. Naquela época estes lugares eram denominados sertões, mas no sentido de ‘lugar deserto’. Estes lugares tidos como não habitados eram fonte de esperança para os mais necessitados, o que influenciava nas retiradas de sudestinos e de nordestinos.

Em outro espaço do território brasileiro, os moradores dos interiores permanecem sendo denominados ‘sertanejos’ por conta da realidade geográfica e climática da região que habitavam e até hoje habitam. Estas mulheres e estes homens, em sua maioria, viviam na atual região Nordeste do Brasil e um curto restante do atual Centro-oeste e Sudeste, que formavam entre 1534 e 1536, as já citadas Capitânicas Hereditárias³⁶.

Conformou, também, um tipo particular de população com uma subcultura própria, a sertaneja, marcada por sua especialização ao pastoreio, por sua dispersão espacial e por traços característicos identificáveis no modo de vida, na organização da família, na estruturação do poder, na vestimenta típica, nos folgedos estacionais, na dieta, na culinária, na visão de mundo e numa religiosidade propensa ao messianismo (RIBEIRO, 1995, p. 339).

Estes sertanejos mantinham uma relação com a terra e a natureza, que ora se tornavam semelhantes aos hábitos dos campistas da Paulistânia, e em outros momentos se diferenciavam bastante. Pode-se notar que Ribeiro (1995) explicava no chamado *Brasil Sertanejo*, capítulo específico de sua obra e quarto episódio do homônimo documentário, que esta região e este povo foram sendo constituídos por meio da relação com o espaço e o cuidado do gado como alternativas de subsistência. Isso reflete a diferença desta relação com a terra, em comparação com a do caso paulista, que se mantinha no cultivo e na agricultura, acabando dando certo com o café:

Pela cultura caipira, da população das áreas de ocupação dos mamelucos paulistas, constituída, primeiro, através das atividades de preia de índios para a venda, depois, da mineração de ouro e diamantes e, mais tarde, com as grandes fazendas de café e a industrialização. Pela cultura sertaneja, que se funde e difunde através dos currais de gado, desde o Nordeste árido até os cerrados do Centro-Oeste (RIBEIRO, 1995, p. 270).

Estes moradores dos sertões nordestinos são apresentados com estas diferenças por conta de sua explícita relação com o ambiente que habitam, não porque tinham mais intimidade com a natureza que os moradores do campo da Paulistânia, mas porque suas

³⁶ Nestas regiões dividiam-se as faixas de terra com os títulos de Maranhão 1 e 2 (mais tarde Capitania do Maranhão [1709], Capitania do Maranhão e do Piauí [1822] e atualmente estado do Maranhão); de Ceará (mais tarde Capitania do Maranhão [1709], Capitania do Ceará [1822] e atualmente Estado do Ceará), de Rio Grande (mais tarde Estado do Rio Grande do Norte e parte do Estado da Paraíba), de Itamaracá (regiões do atual Tocantins, Maranhão, Piauí, Ceará, Paraíba e Pernambuco), de Pernambuco (regiões dos atuais estados de Tocantins, Maranhão, Piauí, Ceará, Paraíba, Pernambuco, Alagoas e Sergipe e Bahia), de Baía de Todos os Santos (atuais regiões dos estados de Bahia, Sergipe e Tocantins) e de Ilhéus (atuais regiões dos estados de Bahia, Goiás e Minas Gerais) (CINTRA, 2013; LACOMBE, 1978; ALMEIDA PRADO, 1939, 1945, 1961).

particularidades ambientais eram mais complicadas. Havia atividades de subsistência que o próprio ambiente e seu clima não possibilitavam que fossem realizadas. É por conta desta realidade que os sertões no Nordeste acabam se tornando na maioria das vezes “reflexos” do contexto “histórico-cultural de construção da ideia de um ambiente sem perspectivas de subsistência, induzindo aos estereótipos da fome e da morte (de plantações, criações de animais e dos próprios moradores do ambiente)” (RAMON & OLIVEIRA, 2022a, p. 175).

Para além da perspectiva econômica, territorial e climática, características formadas pela literatura e as obras de arte da época lhes deram a posição de pessoas fortes e que lutavam contra a imposição de cada sistema vivenciado. Estas questões podem ser bem detalhadas nas obras *O Sertanejo*, publicada em 1805, do escritor cearense José de Alencar (1829-1877) – (2007); e a obra já citada, anteriormente, *Os sertões: Campanha de Canudos*, de 1902, do escritor carioca Euclides da Cunha (1984); e *Grande Sertão: Veredas*, datada de 1956, do escritor mineiro João Guimarães Rosa (1908-1967) – (1986), entre outras. Estas obras misturam ficção e realidade com as guerras e lutas pelas posses de terra, eventos dos quais esses sujeitos não estiveram distantes. Em alguns momentos, estas literaturas, apresentam os ‘sertanejos’ sendo liderados pelos poderosos da época, e em outros; revoltados com as condições precárias e injustas da vida, resultado da desigualdade daqueles sistemas.

O sertão sendo entendido por meio das diversas dimensões que acoplam sua história e seus diversos contextos, evidenciando assim a pluralidade dos seus sujeitos e de suas respectivas realidades. Quando falamos em sertão, falamos em sertões, portanto. O que acaba acontecendo por parte de muitos nas artes e na literatura, é a criação de um ‘sertanejo’ ou ‘caipira’ genérico, sem particularidades ou subjetividades e mesmo sem compreensão das constituições históricas que delineiam as questões objetivas determinantes na vida dos sujeitos envolvidos. Nesse sentido foi que Cascudo (2004, p. 15) afirmou a respeito de um estereótipo criado no objetivo de forçar semelhanças entre os ‘caipiras’ das regiões da antiga Paulistânia e os ‘sertanejos’ do Nordeste brasileiro:

O erro é a tentativa de criar uma literatura sertaneja nos moldes duma literatura comum. Erro ainda escrever tal qual o sertanejo pronuncia. Uma literatura do Sertão deverá refletir fielmente a sintaxe local e, acima de tudo, a mentalidade ambiente que não é inteiramente a nossa. Verdade é que a rodovia assimilou o Sertão a tal ponto que o está tornando sem fisionomia. Mas ainda teremos uns anos antes que a terra perca seus atributos típicos. Nada de deformação para efeito moral nem a mania de caricaturar o sertanejo, fazendo-o fábrica de

anedotas e sua vida um tecido de facécias, tão ao jeito dos atores que “representam” o nosso sertanejo no palco, vestindo-se à maneira do caipira fluminense ou jeca mineiro.

No entanto, é por meio do estabelecimento das diferenças, uma vez percebidas pelo aprofundamento histórico do tema, que se consegue perceber os diálogos e as possíveis semelhanças construídas pelo desenho da história. Nossa hipótese, frente a tudo que fora estudado, é a de que a sociedade foi criando uma intimidade entre os termos ‘caipira’ e ‘sertanejo’, dado os processos migratórios no próprio território brasileiro. Exemplifico os dois eventos dos quais apontam esse processo nômade e migratório da sociedade brasileira, um iniciado por volta dos primeiros anos de colonização e outro realizado em meio ao contexto da modernidade.

Aqui cito as expedições: das Entradas, ocorridas entre 1504 e 1696 (VOLPATO, 1985); e das Bandeiras, iniciadas em meados 1500 (HOLANDA, 1995); e, muito mais tarde, a *Campanha Marcha para o Oeste*, incentivada em 1938 por Getúlio Vargas (1882-1954), (RICARDO, 1970; MARTINS, 2006). Os três movimentos tinham objetivos econômicos explícitos e, embora distintos, envolveram processos migratórios.

Nas Entradas, os ambientes pouco habitados por consequência da divisão do território brasileiro na época das Capitânicas Hereditárias, motivaram o incentivo da Coroa Portuguesa à habitação de alguns trechos. Estes trechos iniciavam da linha imaginária do Tratado de Tordesilhas até a faixa do Oceano Atlântico. O objetivo destas habitações era o de descobrir mais lugares de riquezas naturais, fontes de recursos que colaborariam na economia dos portugueses. Diferentemente, as Bandeiras, foram lideradas em sua maioria por sertanistas paulistas não ligados à Coroa, todavia, da mesma forma trabalharam com o mesmo processo exploratório (HOLANDA, 1979).

Já a campanha varguista realizada na modernidade brasileira, visava a ocupação dos estados do Centro-Oeste, do Norte e também do Paraná, localizado no Sul do país. Um dos objetivos e promessas estavam a garantia de emprego e a melhor qualidade de vida (RICARDO, 1970; MARTINS, 2006). Nesta campanha de Getúlio Vargas em meio à ditadura do Estado Novo, o que se percebeu foi um aumento populacional nestas regiões, porém, sem o alcance dos objetivos econômicos do projeto como a reforma agrícola em confronto direto com os grandes latifundiários³⁷, sendo estes estruturalmente potente

³⁷ Os objetivos da Marcha para o Oeste liderada por Getúlio Vargas como uma das ações nacionalistas de seu governo era justamente implantar a ideia da democracia na população, da qual não havia preconceitos nem problemáticas sociais existentes. Para isso, ele teve um apoio estratégico ideológico, por meio da

nesses territórios. Estes lugares tidos como não habitados eram fonte de esperança para os mais necessitados sudestinos e de mais calma aos nordestinos. No entanto, a percepção inicial que esses migrantes tiveram acerca desses locais foi a de falta de recursos e de impossibilidades de sobrevivência.

Nesta perspectiva, especificamente no caso goiano, a “decadência, o atraso, o negativismo em torno do sertão delinearam os primeiros contornos da identidade goiana” (MARTINS, 2006, p. 44), o que acabou ocorrendo em outros estados da região Centro-Oeste. Estas idas e vindas, roteirizadas pela esperança num futuro melhor e nas decepções pelo não alcance dessas expectativas, construíram uma mistura do ‘ser’ e ‘fazer’ desses sujeitos a princípio rurais e até hoje, com origens rurais, em constante diálogo com outras perspectivas que começavam a tomar força.

É entendendo essa dimensão etimológica, histórica, social e, porque não dizer também pedagógica, do sertão ou dos sertões, dos caipiras, dos sertanejas e das sertanejas, que conseguimos alcançar a terra até então coberta, que precisa ter acesso à iluminação solar. Essa terra, tal qual aquela rasgada pelo arado no processo de aração, que é importante no procedimento de plantação, é necessária para se poder construir um conceito acerca da investigação. Desse modo após refletir acerca da dinâmica de vida desse lugar que se constitui por seus sujeitos, e desses sujeitos que se constituem por este lugar, busca-se conceituar e aprofundar a respeito da dinâmica cênica desta ‘atmosfera do sertão’.

perspectiva artística do poeta Cassiano Ricardo (1970) que trabalhou intensamente em romantizar a história de opressão do país, bem como tornar herói os bandeirantes e necessárias suas ações, que segundo ele, haviam sido necessárias para tudo o que país havia alcançado até então. É por meio dessa alusão, que o autor propôs que os benefícios da campanha varguista se assemelhavam como as Bandeiras no século XVII.

2.3 Os tipos caipiras e sertanejos, suas representações e o imaginário popular

Doutor eu não tive estudo,
Só sei mesmo é trabalhar
Nesta casa de matuto
É bem-vindo quem chegar.

(João Miguel Marques de Medeiros e Aparecido Macaraí. *Caipira*. 1991).

Os Caipiras de Sebastião Arruda (data não identificada), de João Carlos Colás (1856-1920), de João Augusto Soares Brandão – o popularíssimo – (1844-1921) e de Genésio Arruda (1889-1967); *Jeca Tatu* de Monteiro Lobato (1914) e de Mazzaropi (1959); *Zé da Roça*, *Hiroshi* e *Chico Bento* de Maurício de Sousa (1961); *Pantaleão* de Chico Anysio (1970); *Nerso da Capitinga* de Pedro Bismarck (1981); *Sassá Mutema* de Lima Duarte (1989); *Julião Petruchio* de Eduardo Moscovis (2000); *João Grilo* de Matheus Nachtergaele e *Chicó* de Selton Mello (2000); *Jeca Gay* de Moacir Franco (2001); *Dona Carmen* de Laura Cardoso (2003); *Mirna* de Fernanda Souza (2005); *Candinho* de Mazzaropi (1954) e de Sérgio Guizé (2016); *Pedro Malasartes* de Mazzaropi (1950) e de Jesuíta Barbosa (2017), *Maria* e *Raimundo* de Manaus; *Nilton Pinto* e *Tom Carvalho* de Goiânia, *Geraldinho* de Goiás...

Inúmero são os personagens caipiras e sertanejos que fazem parte da nossa vida e de nossas lembranças, eles são criações de diversos atores, atrizes e comediantes brasileiros; são ilustrações guardadas em quadrinhos e cartoons, são performances em cena salvas no arquivo cinematográfico e televisivo brasileiro, e são aclamações imortalizadas nos palcos por onde foram encenados.

Estes personagens trazem consigo a realidade interpretativa das características que chamam atenção neste tipo brasileiro, tão popular. Consequentemente, alguns podem trazer junto, estereótipos que foram firmados e cristalizados na sociedade quando se pensa em moradores dos interiores do país. Nesta caminhada de criações e de representações de diversos caipiras e sertanejos em cena e na literatura, perceber os processos de criação destas personagens e o objetivo que fundamenta as suas criações, são os aspectos que definem os detalhes cuidadosos respeitados no processo criativo e durante suas performances.

A respeito disto, eu e minha orientadora produzimos o trabalho “*Nestes versos tão singelos*” buscando uma cantoria reflexiva: *A representação do ‘Jeca Tatu’ em contraste*

com a identidade caipira e sertaneja³⁸. Nesta produção além de traçarmos uma síntese histórica acerca das representações dos caipiras e sertanejos na literatura, no cinema, no teatro e mais tarde na televisão, também propomos uma reflexão sensível acerca das origens dos estereótipos que rondam estes sujeitos, o que pode colaborar na desmistificação do senso comum que induz o olhar inferiorizado ao homem e mulher do campo.

Dentro do grupo de representações jocosas e preconceituosas em relação aos caipiras, não é difícil perceber que a de maior destaque é a do *Jeca Tatu* de Monteiro Lobato, que foi apresentado pela primeira vez ao público no artigo *Velha Praga* (1914) no jornal *O Estado de São Paulo* e que, mais tarde ganhou um espaço de destaque na obra literária *Urupês* (1918), a qual apresenta o personagem caipira como um doente de ‘preguiça’ que não gosta de trabalhar. O personagem é representado com detalhes que sugerem alguém que se veste mal com camisa rasgada, com peito à mostra, calça velha ‘pega-marreca’, que anda sempre descalço e utiliza um chapéu de palha que segundo Lobato (1959, p.58-59) é a evolução do “cocar de penas de arara”, assim como “a tanga ascendeu a camisa aberta ao peito”. Daí se nota a origem dos preconceitos contra os indígenas, tendo continuidade na pessoa do caipira.

Segundo Lobato (1959) ele também não é aseado e não consegue se comunicar muito bem com as pessoas dado o seu dialeto caipira³⁹ que é entendido sempre como aspecto de ignorância. Essa imagem lobateana deste personagem, nada mais foi que a organização dos olhares do próprio Monteiro Lobato sobre o homem e a mulher do campo, os quais ele já havia redigido comentários endereçados ao seu amigo Godofredo Rangel (1884-1951):

Começo a acompanhar o piolho desde o estado de lêmea, no útero duma cabocla suja por fora e inçada por dentro. Nasce por mãos de uma negra parteira, senhora de rezas mágicas de macumba. Cresce no chão batido das choças e do terreiro, entre galinhas, leitões e cachorrinhos, com uma eterna lombriga de rancho pendurada pelo nariz. Vê-lo virar menino, tomar o pito e a faca de ponta, impregnar-se do vocabulário e da “sabedoria” paterna, provar a primeira pinga, queimar o primeiro mato, matar com a pica-pau a primeira rolinha, casar e passar a piolhar a serra nas redondezas do sítio onde nasceu até que a morte o recolha (LOBATO, 1914 apud BALISTA, 2018, p. 33).

³⁸ No prelo da Universidade Federal de Goiás.

³⁹ O dialeto caipira é a forma como a língua portuguesa foi se caracterizando aos poucos pelos interioranos, moradores da região da Paulistânia. Hoje em dia este modo de falar é encontrado em diversas regiões brasileiras do Sudeste, Centro-Oeste, norte do Sul, e sul do Norte (AMARAL, 1976).

As origens das representações destes cidadãos brasileiros em sua maioria tinham mais a ver com o que se sabia sobre eles, ou se cogitava saber, do que, o que realmente eles eram. Como já apresentado, os povos dos interiores do Brasil, em sua maioria são descendentes do indígena e do negro afrodescendente, não muito difícil de perceber, estes indivíduos vieram a receber semelhante preconceito em relação ao seu jeito de ser e pensar no mundo tal como os pertencentes às suas descendentes matrizes étnicas, o qual se caracteriza pela ação de generalização de um tipo.

O processo de generalização acabou tornando o caipira e o sertanejo, quase que um indivíduo genérico, livre de individualidades, mas cheio de estereótipos. Quando colocamos essa percepção em diálogo direto com a cena, a atuação cênica e o processo artístico criativo cênico, logo surge o questionamento, o que tem de bases criadas acerca destes sujeitos que são representações generalizadas e automaticamente repetidas em cena? E o que são aprofundamentos e buscas por preenchimento de conteúdos de vida para estes personagens?

Se por um lado o Jeca Tatu caipira de Lobato escancarou uma representação pejorativa do homem e mulher paulista do campo, os registros literários acerca do sertanejo nordestino deram conta de criar a imagem do herói invencível e forte, ao que Cunha (1984) chamou de Hércules-Quasímodo. No caso de José de Alencar (2007) este sertanejo recebeu a idealização da imagem de um homem diferenciado dos demais, como que um selvagem livre das paixões dos seres humanos da urbanidade. Lobato (1914, p. 364 apud BALISTA, 2018, p. 36), falou a respeito desta imagem criada acerca do interiorano, afirmando que era “preciso matar o caboclo que evoluiu dos índios de Alencar”, chegando a afirmar a tradicional fala: “Pobre Jeca Tatu! Como és bonito no romance e feio na realidade!” (LOBATO, 1959, p. 281).

No caso do homem e mulher do campo lobateano, o Jeca era aquele que não entendia do funcionamento político do país, que vivia doente de preguiça pois não era produtivo como o homem e a mulher urbanos. Tanto é que a característica física do personagem sempre foi pautada pela magreza. O sertanejo visto pelo olhar de Cunha (1984) é diferenciado do interiorano paulista, pois parece invencível. Este suporta as doenças, o calor, a fome e a sede, o que em muitas citações é entendido como algo nobre.

Na realidade fora dos escritos e vivências privilegiadas de Lobato, o *Jeca Tatu* que representava na literatura o caipira paulista, não era preguiçoso, mas sim doente por conta de tantas enfermidades que assolavam as comunidades interioranas no século XIX.

Ele também tinha uma filosofia de vida que não atendia o produtivismo capitalista e industrial. Já na realidade do sertanejo nordestino, este não era um ser humano mais forte geneticamente por conseguir viver e vencer a labuta do sertão, mas sim um cidadão brasileiro que não gozava de seus direitos plenos e qualidade de vida naquela região, dada a falta de atenção pública aos lugares mais empobrecidas do país, distantes do eixo sudestino, bem como por conta de sua própria questão financeira e relações específicas de trabalho e *modus* de vida.

O erro é a tentativa de criar uma literatura sertaneja nos moldes duma literatura comum. Erro ainda escrever tal qual o sertanejo pronuncia. Uma literatura do Sertão deverá refletir fielmente a sintaxe local e, acima de tudo, a mentalidade ambiente que não é inteiramente a nossa. Verdade é que a rodovia assimilou o Sertão a tal ponto que o está tornando sem fisionomia. Mas ainda teremos uns anos antes que a terra perca seus atributos típicos. Nada de deformação para efeito moral nem a mania de caricaturar o sertanejo, fazendo-o fábrica de anedotas e sua vida um tecido de facécias, tão ao jeito dos atores que “representam” o nosso sertanejo no palco, vestindo-se à maneira do caipira fluminense ou jeca mineiro (CASCUDO, 2004, p. 15).

Nas primeiras representações lobateanas, o caipira paulista *Jeca Tatu* se cala diante das injustiças e das ofensas, pois não entende das questões sociais; o sertanejo nordestino apresentado por Cunha (1984) e Alencar (2007) se acomoda numa vida difícil considerando-a um ofício, vocação e obrigação. Por conta destas percepções, busquei encontrar no caminhar da pesquisa, um outro caminho, o qual a representação caipira e sertaneja se assemelhasse com os gritos dos meus antepassados contra as injustiças e humilhações. Neste caminho consegui encontrar o personagem *Mané Xiquexique*, um sertanejo nordestino que não se cala frente as adversidades e denuncia as problemáticas que são tratadas como normalidade pelos mais ricos da sociedade.

Mané Xiquexique é um personagem sertanejo cearense que foi criado pelo autor Idelfonso Albano⁴⁰ em 1919, que além de escritor, foi também um político cearense. O personagem criado por Albano (1962) é uma forma de protesto ao estereótipo do caipira criado por Monteiro Lobato e aos estereótipos dos sertanejos tradicionais dos nordestinos. Albano foi prefeito de Fortaleza entre 1912 e 1914 e assumiu o cargo de deputado estadual pelo Ceará em duas legislaturas, as de 1915 a 1917 e a 1918 a 1920. Foi no início de sua segunda legislatura que o cearense criou o personagem *Mané Xiquexique*, como resposta à Monteiro Lobato e o seu *Urupês*, e em defesa do estado do Ceará que tinha acabado de

⁴⁰ Idelfonso Albano (1885-1957).

passar por uma forte seca, o que levou algumas lideranças do estado a cogitar a ideia de despovoamento do território estadual.

Amante do Nordeste, regionalista e combatente aos preconceitos contra o povo do interior, Albano (1919) criou um personagem que representava uma entidade do povo nordestino. Nesta dinâmica, o *Mané Xiquexique* não era uma generalização estereotipada do nordestino, mas um agrupamento de várias características e gritos silenciados deste povo. Seu objetivo maior era provocar o orgulho do próprio povo do Nordeste, apresentando uma imagem diferenciada daquela construída por outras regiões do país sobre os nordestinos.

Destacando os avanços da região e desmistificando a ideia do atrasado e da pobreza como realidades do Nordeste, Albano gerou um discurso de promoção deste povo e deste local, buscando retirar a imagem de vítima e da atmosfera de tristeza. O *Mané Xiquexique* é aquele nordestino que representa todos e aquele sujeito que grita a realidade de um outro Brasil. Albano (1962, p. 40-41) conseguiu provocar à sociedade entendida como de alta classe e intelectual, a mesma que Lobato pertencia, o questionamento do que seria este Brasil avançado ao apresentar realidades de um Nordeste não falado e não publicado.

Reza a História que, cinco anos do grito do Ipiranga, já se ouviu um grito de Liberdade, que percorrendo os sertões do Nordeste, ecoara nas quebradas do Araripe.

Quatro anos antes do 13 de Maio, já estavam partidos os grilhões e fechadas as senzalas em vastas zonas do Nordeste: não mais se davam as cenas de selvageria, nem mais se ouviram as lamentações e gemidos dos infelizes escravos.

Antes do 15 de Novembro, 65 anos já existira em territórios brasileiros a Confederação do Equador (...)

Quem deu o exemplo a Pedro I?

Quem precedeu a Isabel, a Redentora? Quem se adiantou a Deodoro?

Foi Mané Chique- Chique! (ALBANO, 1962, p. 40-41).

Mané Xiquexique é um vaqueiro nordestino agitado e ativo, que sempre aparece vestido com sua roupa tradicional de couro de cima abaixo, ele luta pelas causas do povo, mas não deixa de cumprir suas obrigações individuais do dia a dia. O vaqueiro *Mané* apareceu pela primeira vez em 1919 na obra *Jeca Tatu e Mané Xiquexique*. O interessante é pensar que o Mané é irmão do Jeca, conforme consta nas histórias criadas por Albano (1962).

A personagem do *Jeca Tatu* de Lobato até mudou com o tempo, em sua última aparição que ocorreu na obra *Zé Brasil* de 1947. Nesta última ocasião ela

surge politizada, inteligente e comprometida com o futuro da nação, características totalmente diferentes das construídas inicialmente. Após consultas médicas, segue as prescrições de tratamento para as doenças, fica curado e aumenta o horário de trabalho durante o dia, o que indica ter vencido a preguiça, causa dos achaques de vermes e amarelão. Envolvido nas questões sociais luta pelo cuidado com a terra nas questões latifundiárias, consegue enriquecer economicamente, vindo a tornar-se um fazendeiro (RAMON & OLIVEIRA, 2020, p. 8).

Mesmo assim é importante lembrar que “Para quase toda a totalidade do público leigo, o *Zé Brasil* de Lobato, nem existe, mesmo porque não teve atenção editorial posterior” (GOUVEA apud BALISTA, 2018, p. 39).

Os caipiras e sertanejos quando encenados, eram reconhecidos com sinais de afeto popular pois geravam uma intimidade do público mais empobrecido. Isso ficava explícito nas peças encenadas no final da década do século XIX e início do século XX, quando os teatros de São Paulo e Rio de Janeiro ficavam lotados em sessões com espetáculos que retratavam o universo caipira e sertanejo, as chamadas peças com ‘caipirês’ (RAMON & OLIVEIRA, 2022b). No teatro, obras como *O Juiz de Paz na Roça* (1837) de Martins Pena (1815-1848) encenada em 1842 e *A Família e a Festa na Roça* (1837) apresentada em 1840 são exemplos de público cheio (ALMEIDA, 2018).

No cinema a grande recepção do público foi com os filmes de Amácio Mazzaropi (1912-1981). O ator ficou conhecido como o grande intérprete do homem do campo paulista, chegando a atuar em 32 filmes e dirigir várias de suas produções. Além do caipira paulista, Mazzaropi mais tarde também encenou o homem rural que ultrapassa São Paulo e Minas Gerais e também chega em terras nordestinas, centro-oestinas e sulista.

Todas essas pesquisas me levaram a pensar nos questionamentos acerca da criação de personagens para as cenas a serem produzidas. Entender a importância de toda essa história acerca das representações dos caipiras e sertanejos não se fez importante apenas para o trabalho estético e de atuação, mas também para a composição dramática e de conteúdo da obra que vai além do discurso histórico e filosófico de constituição do sertão e dos seus constituidores, atingindo a própria história cronológica da representação destes lugares e destes sujeitos. Quanto à escolha de discursos, optei por seguir caminhos semelhantes aos percorridos por *Mané Xiquexique*.

Ao refletir acerca do conceito de ‘SerTãoVida em cena’; busquei aprofundar historicamente e artisticamente a cena que se foi criada para representar o sertão, o caipira e o sertanejo desde o final do século XIX em encontro com o imaginário popular, num movimento de “re-presentação incontornável, a faculdade da simbolização de onde todos os medos, todas as esperanças e seus frutos culturais jorram continuamente desde os cerca de um milhão e meio de anos que o *homo erectus* ficou em pé na face da terra” (DURAND, 2001, p. 117). O mesmo processo do imaginário popular que cria personagens e entidades para representar esta cultura. E agora, posso dizer que guardei bagagens que se mostram com saberes poéticos, artísticos e de vida que foram importantes para a produção do produto artístico que registra esta investigação.



III TOADA

A VIOLA
chovando a composição



Pegue a viola, e a sanfona que eu tocava,
 Deixe um bule de café em cima do fogão.
 Fogão de lenha, e uma rede na varanda,
 Arrume tudo mãe querida, que seu filho vai voltar.
 (Carlos Colla, Maurício Barroso Netto Duboc e Xororó. *Fogão de lenha*. 1987).

Tendo apresentado as possíveis gêneses acerca do sertão ou dos sertões, e de seus sertanejos, sertanejas e caipiras, busca-se conceituar a proposta artística que orienta esta investigação. Entendendo o sertão enquanto um conceito múltiplo, rico em diversidade e em possibilidades, dependendo dos pontos de vista aos quais nos debruçamos a contemplá-lo, lê-lo e refleti-lo, opto entre tantas variedades de olhares e abordagens, focar em duas dimensões potentes: a do ‘deserto’ e a do ‘campo’. Saliento mais uma vez, que a escolha por esses olhares não limita a inúmera possibilidade de abordagens, relações e interpretações acerca do sertão em suas diversas particularidades e complexidades. Aprofundemo-nos na relação desértica e campista a partir de então...

O deserto é aquele espaço ou estado que apresenta a falta de oportunidades, o estereótipo da miséria e da fome e o lugar quase não habitado. Esta perspectiva é muito utilizada para o entendimento do sertão nordestino, mas que ainda assim, abrange alguns lugares do Centro-Oeste e do Sudeste. Já a perspectiva do campo compreende um sertão ligado ao interior, aos sítios e fazendas, à roça, ao lugar distante dos centros urbanos etc. Esse aspecto é muito presente na região Sudeste e Sul, e abrange alguns pontos do Centro-Oeste, ficando também percebido no Norte recebendo o nome de interior.

Deste modo, o sertão como deserto e como o campo, ainda que apresente diferenças no aspecto de território e região geográfica, conectam-se em questões sociais, subjetivas e culturais. Ambos os sertões são entendidos como o lugar afastado, distante e isolado. Todos os dois possibilitam os sentimentos duos de saudade e presença; de solidão e solitude; e de tristeza e alegria. Todos os dois aspectos de sertão, têm inspirado a sociedade artisticamente, seja num caráter mais sertanejo ou num mais caipira, levando em consideração, os compartilhamentos já apresentados acerca dessas culturas. Sendo assim, os constituidores desses sertões, que também são os homens e as mulheres constituídos por eles, são os sujeitos que atravessam esse território vivenciando essa dualidade de sentimentos.

Portanto, entende-se o campo da cena bem como um sertão, território afastado e distante, bem como contratante entre o aspecto desértico e campista. Não muito diferente está o ator e a atriz, o artista da cena que ora atravessa o caminho da saudade e da

presença; da solidão e solitude; e da tristeza e alegria. O ator e a atriz desse modo, têm sua perspectiva sertaneja e caipira. Essas alusões refletem os aspectos contemporâneos da vida em sociedade que interferem no que é sertão, sertanejo e caipira, bem como no que é cena, ator e atriz. É em meio a este contexto contemporâneo, que se objetivou um aprofundamento de ambos os territórios (sertão e cena) e respectivos sujeitos (sertanejos, caipiras, e atores e atrizes).

Os aspectos conceituais do sertão em cena e do sertão na vida, utilizados nesta pesquisa como ‘SerTãoVida em Cena’, abrangem os elementos deste lugar, que estimulam o fazer cênico; bem como os aspectos cênicos que buscam refletir as dimensões do sertão, como interpretações, processos criativos e montagens/ produções cênicas. Portanto, a busca foi por aprofundar tanto o próprio sertão em suas teatralidades, como experienciar com densidade o percurso do artista cênico na constituição da criação de dramaturgias e personagens que não somente trouxesse uma representação do sertão por meio da cena, mas que emergisse do processo de reconhecimento da identidade do ator com/ no/ pelo/ para o seu sertão e suas figuras caipiras e sertanejas.

Nesta seção, também acredito ser pertinente focar a atenção em três perspectivas, ou três momentos, acerca do sertão e da cena, que demonstram um caminhar não apenas cronológico, mas também de sensibilidade e envolvimento nesta pesquisa no decorrer de dois anos e seis meses.

Foco primeiramente nas vivências e experiências humanas sentidas com a cidade de Goiânia e sua atmosfera sertaneja, junto disso vai a práxis artística iniciada com experiências durante as primeiras disciplinas no curso de pós-graduação e no aprofundamento epistemológico por meio da revisão de literatura desenvolvida no início da investigação. Num segundo momento, considero pertinente pensar e refletir acerca da experiência de isolamento social, provocada por conta da pandemia. Neste momento é importante pensar nas novas perspectivas de relações criadas com as novas tecnologias, de novos olhares estéticos, de novas percepções e de caminhos outros que foram encontrados para o desenvolvimento do processo investigativo e de criação. E no terceiro e último momento, faço destaque para o processo de criação da obra artística Sertão, Sol & Canção que acontece quase num caminho filosófico de ‘volta pra casa’, pois além de ocorrer no retorno ao solo manauara, ele também acontece em momentos de esperança pelo fim da pandemia que tanto afetou a humanidade.

3.1 O conceito de ‘SerTão Vida’ em cena

Moço, esse vento que ali
Tirou meu chapéu, balançou meu cordão
É o sopro do fole de festa que aqui
Chegou do sertão.
(Zeca Veloso. *O Sopro do fole*. 2022).

Desta forma, levou-se em conta, na construção da pesquisa artística, a elaboração de um conceito que abarcasse tanto o projeto proposto inicialmente por mim, enquanto pesquisador, e pela orientadora da pesquisa; quanto a necessidade do diálogo com o momento histórico mundial vivenciado no decorrer da investigação – no caso, a pandemia iniciada em 2020. Acerca desses dois rumos influenciadores, apresento a seguir seus detalhes.

Inicialmente, sonhei e pensei em trabalhar numa perspectiva prático-teórica. Buscaria compreender o contexto histórico e cultural do sertão por meio dos estudos e registros acerca da temática, seguindo uma dimensão teórica inicialmente. E partindo desses olhares, seria realizadas andanças e visitas às comunidades e aos grupos de tradição e cultura caipira e sertaneja, objetivando um contato e afeto com estes sujeitos, atendendo a dimensão prática. Esses processos objetivavam a montagem cênica de um espetáculo que trabalhasse, evidenciasse e conceituasse esse sertão estudado, vivenciado e sentido.

Todavia, as questões práticas e teóricas nesta proposta dialogam entre si, de tal modo a formarem uma base artística e científica. Entende-se que o discurso e as memórias desses sujeitos inspiradores da obra, que seriam visitados e entrevistados – e que, com eles seriam mantidos afetos –, trariam registros e proporcionariam conexões que colaborariam na estruturação teórica temática. Da mesma forma, os referenciais também colaborariam no processo criativo prático, uma vez que essas obras bibliográficas, artísticas, literárias, audiovisuais etc., atenderiam em questões necessárias no fazer criativo dramático. Logo, essa proposta inicial, se fundamentava numa dimensão praxiológica (FREIRE, 1987), de pesquisa-ação (BARBIER, 2002) e também de auto-etnografia (FORTIN, 2009 & MATTOS, 2011) na qual a ação e reflexão são constantes e importantes de igual modo.

O trabalho investigativo iniciou as atividades neste formato ainda no segundo semestre de 2019. Foi desenvolvido neste período o levantamento de referências, a

criação de fichamento, a análise crítica e reflexiva dos textos escolhidos, a definição do aporte teórico e o levantamento de dados, análise (ou criação) de conceitos e categorias do Estado de Arte. No decorrer deste caminho, foi construído um cronograma de andanças e visitas a serem realizadas na cidade de Goiânia, bem como possíveis municípios de Goiás e comunidades destes lugares, das quais poderiam proporcionar vivências e experiências caipiras e sertanejas, humanas e artísticas.

No entanto, deixo claro que, mesmo com a criação de um cronograma prévio do percurso de entrevistas e visitas, a ideia fundamental era a de que o mesmo não estivesse finalizado nem definido. Ele ocuparia, deste modo, a função de colaborador na organização do processo, e não definidor geral das ações. Imaginava-se um processo autônomo e livre, no qual uma fluidez encaminhasse os encontros, possibilitassem as trocas, o que de forma alguma um fechamento antecipado de ações e possibilidades proporcionaria.

No entanto, foi em meados de fevereiro de 2020 que a pandemia do novo coronavírus foi se instalando mundialmente, e causando uma paralização de diversos projetos e sonhos. O Brasil foi um dos mais atingidos pela pandemia, chegando a ocupar o segundo lugar no número de países com maior quantidade de mortos e infectados (BRASIL..., 2021)⁴¹. Como medida de prevenção, a primeira estratégia de sobrevivência adotada foi a de isolamento social, uma vez que o novo vírus apresentou grande força de contágio por meio de gotículas expelidas pela saliva. Outras ações de prevenção adotadas foram as de utilização de máscaras, a de uso de álcool gel e distanciamento de pelo menos dois metros de pessoa para pessoa em lugares públicos e movimentados. Essa realidade fatídica não esperada pela maioria da humanidade, influenciou igualmente esta investigação, seja pela paralisação momentânea das atividades, bem como pela obrigação de reestruturação das metodologias que redirecionaram os pontos de vista sobre o recorte de pesquisa

Os afetos das visitas, as andanças por Goiânia e Goiás e as proximidades com os sujeitos inspiradores se tornaram ações que não poderiam ser realizadas em meio ao

⁴¹ Até a finalização desta dissertação, o Brasil acumulava a triste marca de mais de 600 mil mortes provocadas pela covid-19. O país chegou a alcançar a segunda posição dos países com maior número total de mortes diárias, como por exemplo, o que ocorreu no dia 31 de março de 2021 durante a segunda onda de contágio do vírus no território brasileiro, quando somou 3.950 mortes num único dia (BRASIL..., 2021). As informações são baseadas nos registros do Consórcio de Veículos de Imprensa (CVI) a partir de dados das secretarias estaduais de saúde. Esse consórcio foi criado a fim de agilizar e tornar pública as informações acerca da realidade da pandemia no Brasil.

contexto de um mundo em crise sanitária. Por conta disso, foi exatamente no decorrer das primeiras semanas de isolamento social, das quais eu vivi, que foram surgindo as novas inspirações de continuidade da pesquisa.

Como consequência das quarentenas e dos distanciamentos sociais, o setor cultural ficou de certo modo, paralisado, de imediato. Uma vez que, a maioria das atividades desse ramo funcionam por meio das aglomerações, dos encontros e das proximidades. Logo, as possibilidades encontradas foram as de utilização dos meios digitais como formas de encontro e de continuidade das atividades artísticas, programações culturais e de processos de criação. Também foram realizados editais de emergência para os artistas autônomos, no intuito de sanar provisoriamente as problemáticas financeiras destes fazedores de cultura, grupo ao qual me integro.

É justamente nessa dinâmica que este trabalho seguiu o caminho, o de continuidade por meio das novas tecnologias, das redes sociais e das plataformas digitais. O que até então é dado como certo, haja vista a possibilidade de compartilhamento com o público no momento em que vivemos, são as possibilidades audiovisuais. Estas ganharam maior preocupação, tanto pelo caráter prático e técnico da produção artística quanto pelo aspecto teórico de análise de obras filmográficas; e por consequência, o processo criativo desenvolvido por meio das perspectivas de diálogo cênico do teatro com o audiovisual, e de inspiração propiciada no momento de solidão humana em meio ao isolamento social do ator.

Essa resiliência e resistência artística é instigante, desafiadora e nos provoca reflexão, haja vista o caráter científico-artístico de pensar a cena em tempos difíceis, bem como ético e humano, quando colocados os seus protagonistas em apreciação. As diversas adaptações pelas quais nossos sertanejos e caipiras já passaram no decorrer destes mais de quinhentos anos, na terra em que chamamos de Brasil, tornam-se e acabam sendo inspirações poéticas, criativas, e principalmente, de vida, para a continuidade deste trabalho e da jornada nesta terra.

Os sertanejos nordestinos não receberam à toa o título de ‘cabras da peste’. Foi por conta da rotina de luta contra tantas epidemias vencidas e perdidas, que esses homens e mulheres foram sendo comparados à cabra, que é um animal adaptável às regiões secas. Também, por muito tempo, a cabra foi associada à figura tradicional do diabo, o personagem/ entidade que na cultura e religião cristã é considerado autor do mau e inimigo de Deus e dos homens, e que tem em seu corpo um aspecto grotesco, com chifres

e rabo. Cunha (1984, p. 66) detalhou características físicas e sociais do sertanejo, ligando-o à uma estética do rústico e do estranho.

O autor relatou que o sertanejo, segundo ele, refletia “a preguiça invencível” bem como “a atonia muscular perene, em tudo: na palavra remorada, no gesto contrafeito, no andar desaprumado, na cadência langorosa das modinhas, na tendência constante à imobilidade e à quietude”. Mas exaltou sua resiliência e resistência frente aos problemas cotidianos, apresentando sua fortaleza:

Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias adormecidas. O homem transfigura-se. Empertiga-se, estadeando novos relevos, novas linhas na estatura e no gesto; e a cabeça firma-se-lhe, alta, sobre os ombros possantes aclarada pelo olhar desassombrado e forte; e corrigem-se-lhe, prestes, numa descarga nervosa instantânea, todos os efeitos do relaxamento habitual dos órgãos; e da figura vulgar do tabaréu canhestro reponha, inesperadamente, o aspecto dominador de um titã acobreado e potente, num desdobramento surpreendente de força e agilidade extraordinárias.

Esses e essas ‘cabras da peste’ são os tantos homens e mulheres que até hoje são afligidos pela desigualdade social e pela demora ao acesso às políticas públicas. É neste sentido que Cunha (1984, p. 66) afirmou: “O sertanejo é, antes de tudo, um forte”. Eles e elas também são os que sofrem com os estereótipos criados acerca do Nordeste e do seu sertão, dos quais denotam o morador do sertão nordestino como atrasado ou ignorante. A peste do termo ‘cabras da peste’, refere-se à peste, termo antigo utilizado para definir as tantas enfermidades que assolam a humanidade desde os primórdios.

Os caipiras por sua vez, ao focarmos nas experiências de resiliência e resistência, não inventaram a bebida brasileira caipirinha da forma que ela é apresentada e consumida atualmente. Eles a criaram não para comemorarem a vida e o convívio, mas para se prevenirem do contágio da gripe espanhola que provocou uma pandemia volta de 1918. Conforme apresenta o Instituto Brasileiro da Cachaça (IBRAC), a ideia era a de que a bebida que tinha por componentes cachaça, limão, mel e alho, possuía eficácia para imunizar e proteger os homens e mulheres, o que evitaria o contágio do vírus influenza, e conseqüentemente, não provocaria a falta de trabalho provocada pelo isolamento social. O maior medo daquele povo não era somente se infectar, mas também passar fome e necessidades, dada a falta de trabalho diário

Mesmo não comprovada cientificamente sua eficácia, eles continuavam utilizando-a como medida de prosseguirem suas atividades laborais, por temerem a fome.

Deve-se levar em conta o contexto da entrada dos caipiras no sistema industriário econômico das grandes capitais como São Paulo.

Muitas são as outras histórias que rondam a história da bebida tipicamente brasileira, no entanto, foco nesta apresentada, tendo em vista sua maior ligação com o seu criador, pois caipirinha só pode ser filha de um caipira. Se a cultura caipira é tipicamente brasileira, a sua bebida também o é, e conforme constam registros, ela está muito ligada ao processo do nacionalismo e brasilidade. A caipirinha foi o xodó dos estrangeiros na *Semana da Arte Moderna* (SAM) de 1922, ou a chamada *Semana de 22*, ela também era a bebida preferida da pintora modernista paulista Tarsila do Amaral (1886-1973), a artista que é autora da reconhecida pintura *Abaporu* (1918). Foi a mesma pintora que criou a obra *A Caipirinha* (1923), que até hoje rende inspirações em tantas outras linguagens artísticas. Conforme alguns registros históricos da imprensa nacional⁴², a artista chegou a apresentar a bebida ao pintor e escultor espanhol Pablo Picasso (1881-1973).

Essa brasilidade, fez com que a caipirinha entrasse no Decreto de Lei Nº 4.851, de 2 de Outubro de 2003, no qual o quarto parágrafo registra: a “Caipirinha é a bebida típica brasileira, com graduação alcoólica de quinze a trinta e seis por cento em volume, a vinte graus Celsius, obtida exclusivamente com Cachaça, acrescida de limão e açúcar” (BRASIL, 2003, p. 6).

O que quero falar apresentando tudo isso? É que não houve paralisação na investigação, mas sim uma continuidade em comunicação com o contexto histórico que estávamos vivenciando. Não se pode falar dos sertanejos e caipiras, sujeitos fortes e persistentes, sem buscar inspiração em suas vidas de batalhas e lutas históricas.

Neste contexto, o isolamento social, tornou-se uma oportunidade de vivenciar esta ‘atmosfera do sertão’ e este ‘solo caipira e sertanejo’. A presença caipira e sertaneja em Goiânia, foi ampliada para os aspectos subjetivos da vivência e experiência do afastado, do distante, e explicitamente do isolado. Meu quarto foi se tornando sertão, o espaço da minha moradia foi se transformando em sala de ensaio e os aparelhos tecnológicos e mídias eletrônicas foram utilizadas como possibilidades de encontros e afetos.

⁴² Matéria disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/daniel-de-mesquita-benevides/2021/02/drinque-oficial-da-semana-de-22-caipirinha-foi-usada-como-remedio-contr-pandemia.shtml> (DRINQUE..., 2021).

3.2 Encontrando sertões: O solo de Goiânia enquanto poesia

Ê Goiânia, não deu pra segurar a barra então eu voltei,
Ê Goiânia, avisa aqueles olhos lindos que eu ficarei.
(Adir Paiva. *Rumo à Goiânia*. 1994).

O caminho percorrido da capital do Amazonas rumo à capital de Goiás não foi apenas o de 1,9 mil quilômetros, mas foi também o de distância do meu sertão e o percurso de encontro com diversos sertões que dialogaram com os meus sertões vividos, o que me proporcionou conhecer outros mais, extremamente necessários.

A cidade de Goiânia para mim sempre foi um lugar sonhado, estando no primeiro lugar na lista de cidades a serem visitadas ou de possível moradia. Desde a infância eu escrevia sobre a vontade de morar neste lugar, dada a realidade que me era passada por meio da televisão na infância, e pela internet durante a adolescência. Pensar num lugar onde a música sertaneja era símbolo e uma capital onde a tradição interiorana compartilhava o espaço com prédios e moradias contemporâneas, sempre soaram como sonho e utopia.

Fui à Goiânia durante um evento da graduação e foi nesta visita que percebi, que muito do que havia escutado a respeito da cidade era verdade, ainda que sob muitos aspectos estereotipados, bem como percebi exterioridades próprias deste lugar que me fizeram sentir mais vontade de morar nele, de habitá-lo, de vivenciá-lo, de descobri-lo, de me descobrir nele.

Durante minha primeira passagem pela cidade de Goiânia muitos foram os momentos marcantes, mas posso destacar um dos principais que foi quando fiquei por um tempo sem local para dormir, pois havia ocorrido um problema no aplicativo de hospedagem que eu estava utilizando. Tratava-se do aluguel de uma quitinete perto da Marginal Botafogo, onde eu ficaria alojado, mas com as problemáticas encontradas acabei por usar o banco da Rodoviária Central, dentro do Shopping Araguaia, como espaço de descanso.

Também cito como ocasião importante, o momento em que contei com a ajuda de dona Luiza, a dona de um restaurante de um dos tantos minishoppings da Rua 44 e que nunca mais cheguei a ver, que me deixou repetir quantas vezes quisesse o almoço que

comprei. Além disso, ela me apresentou a ‘Chica Doida’⁴³, me recomendou que eu levasse mais comida em marmita e ainda fez intercessão para conseguir alguma hospedagem.

Acabei por ficar numa hospedagem no Setor Central próxima à Catedral Metropolitana de Goiânia. Por coincidência a hospedagem recebe o nome de Nossa Senhora da Assunção, a mesma santa padroeira do meu bairro de nascença e o mesmo título da igreja onde fui batizado em Manaus.

Mas dentre tantos detalhes ocorridos nestes dois momentos marcantes durante a caminhada em solos goianienses, destaco um terceiro momento, que se trata do show de voz e viola que consegui assistir de forma totalmente ocasional (ou não, quando se trata de terras sertanejas como Goiânia). Um casal cantador que vendia pipoca no Parque dos Buritis cantava a moda *Ainda ontem chorei de saudade* (FRANCO, 1988), e juntava compradores de pipoca com admiradores como eu, que chegavam perto e começavam a cantar juntos. Simplesmente, tratava-se de um senhor e uma senhora que se juntavam para cantar modas caipiras e sertanejas e em pouco tempo além de atrair plateia e clientes, também tornavam um ambiente tão calmo como o parque, ainda mais poético e reflexivo. Neste momento, consegui identificar aspectos que me confirmavam àquela cidade tão falada na infância, que era uma capital, mas que guardava explicitamente com ela suas origens de sertão, fosse numa carroça passando na rua, numa música sertaneja tocando nas residências ou numa receptividade familiar de cuidado humano, mesmo em meio de tantos desencontros ocorridos.

Depois dessa visita, durante cinco anos peregrinei entre idas e voltas à Manaus, e morei em Campo Grande no Mato Grosso do Sul, e em Goiânia. Foi nesta última que acabei por cursar o mestrado, o qual possibilitou a realização e registro desta investigação.

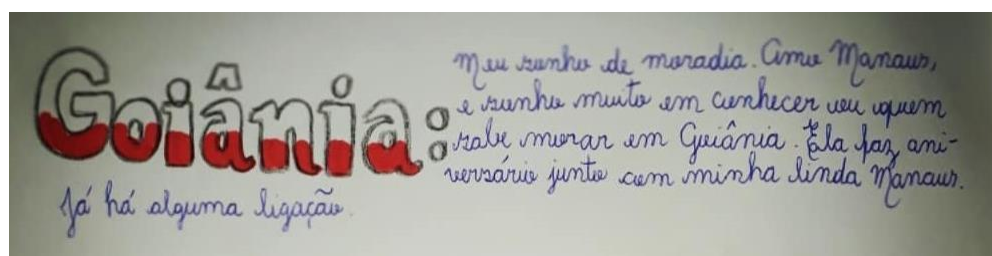
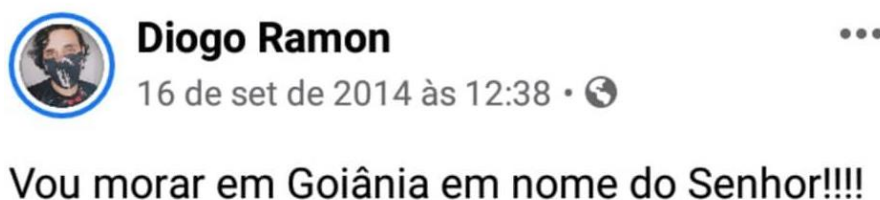
Neste retorno para a capital de Goiás, enfim como morador, outros desencontros ocorreram, mas da mesma forma as muitas coincidências e momentos sensíveis também vieram juntos. Estes eventos ficaram registrados na memória e conscientemente compõem esta trajetória investigativa, haja vista que o contexto da vida de alguém que investiga, já é algo que esbarra na natureza científica da pesquisa realizada pelo mesmo. No caso desta investigação, não é à toa que o termo ‘SerTãoVida’ aparece como conceito

⁴³ Trata-se de um prato tipicamente goiano feito com massa de milho verde, milhos debulhados, manteiga, requeijão, muçarela, linguiça fina de porco, bacon, calabresa, cebolinha verde, pimenta do reino, molho de pimenta e alho.

vivenciado e experienciado, baseado sob os fundamentos da ideia de arte e vida (STANISLAVSKI, 1983).

O setor onde vim morar e moro atualmente é o mesmo onde se localiza o Campus Samambaia da UFG, que abriga a EMAC. Trata-se do Setor Alice Barbosa⁴⁴, um bairro de origem rural onde não é difícil perceber a atmosfera sertaneja do lugar que foi e que é o chão de Goiás (RAMON & OLIVEIRA, 2021). Enquanto dentro do espaço formal de ensino da universidade eu buscava fontes de pesquisa, leituras e rodas de conversa para investigar, dialogar e pensar acerca do sertão, não era difícil enxergá-lo e reconhecê-lo no meu bairro de residência. Saliento que é tradição goianiense dividir a cidade por meio de setores, mas aproveito para também empregar o termo bairro dada a sua origem caipira (CANDIDO, 2010) e sua popular utilização para definir as divisões da maioria das cidades e capitais brasileiras, tais como Manaus e campo Grande por onde já percorri caminhos.

Figura 16: A cidade sonho Goiânia numa postagem no Facebook e num trabalho de faculdade.



Fonte: Acervo do autor.

⁴⁴ O Setor Residencial Alice Barbosa é um bairro de origem rural que fica nas imediações da rodovia GO-462, que liga Goiânia ao município de Nova Veneza e outros mais. O bairro começou a se formar em 2000 e teve seu reconhecimento enquanto setor pela Prefeitura de Goiânia em 16 de junho de 2004, conforme apresenta o Relatório de bairros aprovado pela prefeitura entre 2000 e 2020 (2020). O Setor Residencial Alice Barbosa fica localizado na zona norte da capital e segundo o censo de 2010 contava com 994 pessoas.

Figura 17: 'Como nasceu Goiânia' - Painel histórico iconográfico em azulejo.



Fonte: Acervo do autor.

Figura 18: A Goiânia do Setor Central.



Fonte: Acervo do autor.

Figura 19: A Goiânia do Setor Alice Barbosa.



Fonte: Acervo do autor.

Neste primeiro momento, entre tantas vivências experimentadas dentro do ambiente acadêmico, as quais me possibilitaram acessar indícios de primeiros contatos com o percorrer criativo desta investigação, cito o componente curricular de ‘Educação Somática e Dramaturgia do corpo cênico’ (UFG/ PPGAC). Esta disciplina foi ministrada pelas professoras doutora Natássia Garcia e Valéria Figueiredo, ocorrendo no segundo semestre do ano de 2019.

Nesta disciplina tive acesso aos trabalhos técnico-sensíveis dos conceitos e dinâmicas que pertencem ao campo da somática, da mesma forma que consegui aprofundar questões relacionadas à dramaturgia em uma relação que ultrapassa os parâmetros tradicionais de teatro, mas que alcança a dança, a performance, o circo e outras mais linguagens que compõem o campo das artes da cena. Deste modo, por meio de experimentos práticos, leituras bibliográficas e debates e rodas de conversas, pude

encontrar diálogos necessários entre os conceitos e práticas estudadas com os enlaces aos quais o campo de pesquisa desta investigação alcança.

Nesta disciplina foi trabalhado o estudo da memória, entendida como parte integrante do sujeito que a comporta, ao que Lícia Sánchez (2010) dá o termo de “arquivo vivo”, pois

não considera a memória apenas como a aptidão para lembrar. Falamos de: sua dramaturgia, levando em consideração seus enlaces cronológicos e não-cronológicos, narrativos, dialógicos, performativos e mitológicos; bem como sua poética, quando focamos na presença prática do sujeito que a constitui e materializa sua história, vida, sentimentos e sensações (RAMON & OLIVEIRA, 2021, p. 8).

Este pensamento apresentado por Sánchez (2010) como ‘dramaturgia da memória’ abre um diálogo entre estes campos (dramaturgia e memória) possibilitando formas e maneiras mais sensíveis de “materializar artisticamente essas memórias, sem deixarmos-nos levar pela fragilidade do óbvio, mas pela complexidade do que está na profundidade dos registros” (RAMON & OLIVEIRA, 2021, p. 8). Na ‘dramaturgia da memória’, “o drama e a dramaturgia organizam esteticamente e poeticamente esses acúmulos memoriais, cenicamente” (RAMON & OLIVEIRA, 2021, p. 9).

Como lembranças vivas provocadas na memória pelos impulsos anteriores, o drama e, conseqüentemente, a dramaturgia, seria o processo consciente que manipula essas lembranças vividas, compondo sequências de ações com o significado da interpretação sobre um tema. Fala-se aqui da realidade que o artista percebeu ou absorveu sensivelmente do mundo, e a qual ele quer transmitir ao próximo com uma visão pessoal (SÁNCHEZ, 2010, p.96).

Nesta disciplina, guiado por estes conceitos, além de conseguir praticar cenicamente possibilidades criativas para a cena, também pude perceber colaborações dos saberes compartilhados em aula nos encaminhamentos da investigação em realização. Estas experiências podem ser acessadas no compartilhamento escrito intitulado “*S de Sertão, de Saudade, de Somática...*”, o qual contou com as colaborações das professoras ministrantes do componente curricular e que, tratou a respeito do contato entre vida e arte no processo investigativo.

Esta perspectiva que atravessa os processos criativos e as investigações de vários artistas e pesquisadores em arte, é recorrente em vários conceitos de artistas diversos, mas neste trabalho em específico, exponho a conexão possível com o conceito de arte-vida de

Stanislavski (1983). O encenador-pedagogo russo além de ter preocupação com uma atuação verossímil e verdadeira, também se preocupava com uma ética artística que se fundamentava na própria natureza humana enquanto suporte par a criação artística. Daí se vem o entendimento sobre o contexto sob o qual foi criado o sistema Stanislavski (STANISLAVSKI, 2007, 2009) e o objetivo firmado para a sua finalidade estética e ética na arte de atuar. Pode-se dizer, que o sistema se baseia nas relações mais íntimas e sensíveis do artista da atuação em contato com as ações mais íntimas e sensíveis das personagens que nos são apresentadas cenicamente.

Durante a disciplina de ‘Educação somática e dramaturgia do corpo cênico’ consegui transpor ou dialogar com as realidades semanais de saudade e solidude com os objetivos artísticos de inspiração criativa para a investigação. Não é à toa que estas realidades humanas não geravam ou me permitiam acessar somente memórias de vivências, mas também, novos sentimentos e realidades a serem vividas e relatadas, bem como novas interpretações a respeito das experiências já vivenciadas.

Durante a disciplina trabalhamos com a ideia de laboratórios em sala de ensaio que proporcionaram a exploração de memórias e experimentação cênica de possibilidades diversas. Nestas experimentações consegui tecer os primeiros escritos subjetivos do produto artístico desta investigação. Para compor minha participação nestes trabalhos, levei para a sala de ensaio algumas anotações e elementos da vida que me serviram como vestígios e indícios dramatúrgicos de escolhas estéticas e textuais. Foram recursos levados para a sala de ensaio a poesia produzida no ensino fundamental, o caderno de composições da adolescência e um trabalho da graduação que conta um pouco da minha relação com a cidade de Goiânia.

A professora doutora Natássia Garcia, ministrante do componente e orientadora desta pesquisa, trabalhou durante as experimentações cênicas com os conceitos de microdramaturgias e de pontos de partida (OLIVEIRA, 2013). Nesta ideia, o micro aparece como efeito do trabalho com as memórias e a interioridade dos artistas em experimentação. Os pontos de partidas são elementos que são levados para as salas de ensaio e se transformam em inspiradores e colaboradores na experimentação cênica. Estes aspectos metodológicos criativos conversaram diretamente com a pesquisa que desenvolvi, uma vez que

Nesses encontros práticos foram desenvolvidas construções de dramaturgias próprias dos estudantes da disciplina, motivadas por pontos de partidas trazidos inicialmente pela professora; e depois pelos próprios participantes. Os pontos de partida conduziram caminhos performáticos, representativos, interpretativos ou mesmo sensórios que em seus aspectos plástico-sonoros, explicitaram fragmentos cênicos (RAMON, OLIVEIRA & FIGUEIREDO, 2021, p. 11-12).

Nestas experimentações foram surgindo diversas dramaturgias íntimas, o que colaborou na ideia do que viria a se transformar no ‘SerTãoVida’. Neste caminho inicial vivenciado a vivência do interior, do autoconhecimento, enquanto colaborador criativo, foi um aspecto conectivo com o interior do país, os diversos sertões. Para tanto, o trabalho desenvolvido na busca interior por dramaturgias que seriam exteriorizadas cenicamente, não seria o que durante este percurso investigativo acabou se tornando as buscas pelos sertões de um ator? Não seria a busca por um solo poético caipira e sertanejo?

Estas auto indagações vivenciadas nos primeiros meses da pesquisa, e depois reformuladas continuamente durante novas experiências vivenciadas, foram os caminhos de descoberta num processo de sistematização do que estava sendo vivenciado no decorrer desta investigação. Nos momentos vivenciados em sala de ensaio durante o componente de somática e dramaturgia, pode-se dizer que o

O trabalho se constituiu por meio de práticas autônomas, dialógicas, reflexivas e críticas que proporcionaram a construção de instalações cênicas, bem como desenvolveram aspectos de atuação e interpretação em diversos estudantes experimentadores do processo (RAMON, OLIVEIRA & FIGUEIREDO, 2021, p. 13).

Para tanto, estas dimensões continuaram sendo desenvolvidas e servindo de inspiração investigativa e artística, de natureza investigativa e da práxis artística.

Figura 20: Processo no componente curricular ‘Educação Somática e Dramaturgia do Corpo Cênico’ – A dinâmica dos ‘pontos de partida’ apresenta os momentos criativos do autor com: a instalação cênica ‘Escritos desabafos’.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Figura 21: Processo no componente curricular ‘Educação Somática e Dramaturgia do Corpo Cênico’ – A sensação e efeito visual ‘Mão terra’ e os diálogos com o ponto de partida de outro estudante da disciplina, realizado no momento de experimentação, explicitados na última imagem com a instalação cênica ‘brincadeira de crianças’ e ‘enterrando a memória’.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

3.3 O isolamento social enquanto sertão possível

As luzes da cidade acesa
Clareando a foto sobre a mesa
E eu comigo aqui trancado
Nesse apartamento.

(César Augusto. *Desculpe, mas eu vou chorar*. 1990).

Com o processo contínuo de aprendizado, de construção e de trocas de conhecimentos, durante o primeiro semestre do ano de 2020, a experimentação e criação cênica prosseguiu por meio de estudos teóricos e experimentos cênicos realizados durante o componente curricular ‘Processos contemporâneos de Montagem cênica’ (PPGAC/UFG).

Este componente foi ministrado pela professora doutora Natássia Garcia e teve como objeto possibilitar aos estudantes do mestrado em artes da cena, que estavam trabalhando com investigações práticas, o desenvolvimento de experimentação e criação cênica de suas pesquisas. A metodologia da disciplina visa contactar os diversos olhares técnicos e estéticos dos estudantes matriculados acerca das suas criações, e possibilitar o contínuo diálogo com a contemporaneidade da cena, por meio de leituras, debates e rodas de conversa.

Deste modo, além de tecermos conexões entre diferentes linguagens da cena, como a performance, o teatro e a dança, haja vista a participação de profissionais desta área enquanto alunos da disciplina, também descobrimos caminhos dialógicos e reflexivos com a filosofia, a sociologia, a antropologia e outras tantas áreas do conhecimento, que estão em constante comunicação com o universo artístico.

A disciplina contou com poucos matriculados, uma vez que nem todos os mestrandos trabalham com investigações que envolvam criação de obra artística. Entre os estudantes do componente que eram alunos do PPGAC, além de mim estavam mais dois, os demais que compuseram a turma, foram dois estudantes do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, da Faculdade de Ciências Sociais (PPGPC/ FCS/ UFG).

Para uma turma de disciplina prática, a pouca quantidade de estudantes pode ser considerada até favorável. Relacionada à dinâmica do tempo, uma turma de aula prática com grande quantidade de estudantes matriculados pode ter dificuldades em relação ao tempo total dos encontros do dia (carga horária da aula), e do tempo total de horas

cursadas na disciplina durante o semestre (carga horária do componente). Propostas como as experimentações corporais e cênicas, de escuta e rodas de conversa, e de criação de produtos artísticos – que podem vir a ser avaliados enquanto atividades do próprio componente curricular – podem ficar precarizados por conta das demandas de cumprimento de prazos.

No que se refere ao espaço, ambiente de encontro ou sala de ensaio, as aulas práticas quando realizadas com grande número de estudantes, podem acabar impedindo possibilidades de experimentações com a dinâmica corporal individual de cada participante. Quanto à dinâmica de processo artístico e de conhecimento; e de produto final a ser apresentado, turmas com grande número de matriculados, acabam exigindo uma aceleração na dinâmica processual e adiantando apresentações finais e fechamentos de ciclos.

Inicialmente foi programado entre a orientadora desta investigação e eu, que o momento de sistematização e organização das ideias de criação cênica aconteceria durante este componente curricular. Esta organização ou desorganização de um texto dramaturgico a ser criado se daria por meio das práticas de experimentação e criação cênica durante os encontros das aulas. No entanto, em março de 2020 o Brasil foi atingido com a pandemia, o que provocou o isolamento social – uma possibilidade inteligente de contenção do aumento de casos da doença provocada pelo novo vírus.

Por conta dessa tragédia universal, as palavras de Guimarães Rosa (1994, p. 7) sobre a vida, repetidas várias vezes com um: “viver é muito perigoso”, ganharam sentido literal para nossa época e serviram de conselho para sobrevivência. Como medidas de enfrentamento ao contágio da enfermidade nos foram apresentadas o isolamento social, o uso de máscaras e a higienização constante das mãos; o que provocou a paralização de encontros presenciais nas universidades. É justamente por isso que em 2020 e 2021 as aulas, atividades e encontros realizados no mestrado foram desenvolvidas à distância por meio das novas tecnologias e ferramentas digitais.

As aulas do componente curricular ‘Processos contemporâneos de Montagem cênica’, ainda chegou a ter ocorreram durante duas semanas de forma presencial, mas depois migrou para o modo remoto de ensino, após o estabelecimento de protocolos de biossegurança recomendados pela Organização Mundial da Saúde (OMS) dada a

gravidade da pandemia, e pelas autoridades nacionais de saúde e pelos decretos estaduais⁴⁵ e municipais⁴⁶ de quarentena e isolamento social.

Com a realidade do isolamento social, novas formas de diálogo, encontros, processos de produção de conhecimento e de criação e compartilhamento artístico, têm sido utilizadas ou forçadas a serem praticadas desde março do ano de 2020, por conta da pandemia. Nos primeiros dias de quarentena e meses de isolamento social, pode-se afirmar que o mundo paralisou em certos aspectos, principalmente no que tange o sistema desenfreado do ato e da ideia implantada no ser social acerca do ser ‘produtivo’.

Diante disto, o entretenimento, a educação, a cultura e tantos outros âmbitos de serviços, ofícios e dinâmicas sociais, tiveram de encontrar possibilidades de continuidade de suas diferentes atividades, utilizando-se dos meios virtuais, digitais e tecnológicos. Levando em consideração que cada ação reverbera numa reação, e cada situação possui seus contextos e complexidades, pode-se também notar que em algumas realidades, as atividades desenvolvidas à distância, nem sempre se deram de forma acordada por todos os lados dos participantes e interessados. Em alguns casos os trabalhos e atividades ocorreram de forma forçada para um lado, sendo comandada por um outro que sempre saía beneficiado. Isto fica explícito no caso dos mais empobrecidos da sociedade, os quais o acesso à internet e a aquisição de produtos tecnológicos se faz mais precária. Esta situação pode ter sido notada desde os ambientes de trabalho até os escolares e acadêmicos.

A videoconferência foi a maneira mais usual de conectar vários sujeitos em um encontro à distância (reuniões, festas, aulas etc.), já as chamadas de vídeo foi a forma mais utilizada para a realização de conversas informais e rápidas. Também, pôde-se notar a gravação de vídeos, como um dos recursos mais utilizados durante os primeiros meses de isolamento social, principalmente nos casos de produção de conteúdo de disciplinas e registros para avaliações em ambientes escolares e acadêmicos, bem como na produção artística profissional.

⁴⁵ O Decreto estadual citado é de Nº 9.633, de 13 de março de 2020, do estado de Goiás, que diz respeito à declaração de emergência na saúde pública do Estado de Goiás, em razão da disseminação do novo coronavírus

⁴⁶ Os decretos municipais da Prefeitura de Goiânia que são citados, são os: Decreto 736, de 13 de março de 2020 que declarava Goiânia em situação de Emergência em Saúde Pública; Decreto 751, de 16 de março de 2020 que suspendia as atividades letivas de ensino por 15 dias e Decreto 799, de 23 de março de 2020 que declarava a situação de Calamidade no Município de Goiânia e permitia ao município adotar medidas orçamentárias não previstas e remanejamento de pessoal para a área da saúde para o enfrentamento do coronavírus

Como já tinha sido programado, no desenrolar das aulas nesta disciplina até o seu encerramento, eu já teria um esboço do que viria a ser o produto desta investigação. E com a condição de isolamento e de utilização dos recursos digitais para prosseguimento na pesquisa, foi justamente na gravação de vídeos que encontrei possibilidade de prosseguimento no trabalho. Este recurso foi utilizado na minha experimentação artística no decorrer da disciplina, o que hoje posso chamar de gêneses cênica do experimento artístico desenvolvido nesta investigação. Trata-se do vídeo cênico *Ser Tão & I só lamento*⁴⁷, trabalho artístico produzido no decorrer do segundo semestre de 2020.

Registrei junto de reflexões e com mais detalhados esse momento da pesquisa no artigo *Ser, Tão & I só lamento: O Sertão, a cena e o isolamento em diálogo com audiovisual e teatro*⁴⁸ que também conta com um resumo que detalha a proposta estética do experimento⁴⁹.

Nesse primeiro momento gostaria de focar numa dimensão de encontro que foi muito utilizada pela sociedade em isolamento, e que me foi muito importante no acompanhamento da disciplina e na inspiração artística de busca por uma metodologia de trabalho. Eu falo a respeito das *lives*. E é justamente do artigo que produzi que retiro a reflexão que proponho acerca do entendimento de *live* (RAMON & OLIVEIRA, 2021).

Primeiramente se percebe na palavra inglesa *live* seu sentido próprio de ‘viver’, e depois, cruza-se sentidos quando percebemos seu uso na contemporaneidade, dada a dimensão tecnológica das mídias sociais e plataformas digitais. Neste contexto, a utilização da palavra *live* se dá para designar as “transmissões (*streaming*) ao vivo realizadas numa plataforma ou rede social” as quais “possibilitam um formato de

⁴⁷ O vídeo cênico *Ser Tão & I só lamento* está disponível na plataforma do IGTV do Instagram do Laboratório de Pesquisa Interdisciplinar em Artes da Cena (LAPIAC) da UFG. Este por este espaço online que foi transmitida a ‘Mostra de Trabalhos Performativos’, realizada por pós-graduandos/ artistas/ pesquisadores do PPGAC/ EMAC e do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Faculdade de Ciências Sociais (PPGPC/ FCS), ambas da UFG. Os vídeos produzidos são resultado da disciplina de ‘Processos contemporâneos de Montagem cênica’ (PPGAC/ EMAC/ UFG), ministrada de forma remota pela professora doutora Natássia Oliveira. *Ser Tão & I só lamento* é dividido em duas partes, por conta disto, o trabalho pode ser acessado nos seguintes links do Instagram do LAPIAC: https://www.instagram.com/tv/CEDDcsJHS_I/?utm_source=ig_web_copy_link (Parte 1) e https://www.instagram.com/tv/CEDCEjSHj7s/?utm_source=ig_web_copy_link (Parte 2). O trabalho também integrou a ‘Mostra Cultural do 17º Congresso de Pesquisa, Ensino e Extensão’ (CONPEEX) e está disponível no Portal da Rede de Cultura das Instituições Públicas de Ensino Superior (IPES) de Goiás por meio do link: <https://rededeculturaipesgo.ufg.br/mostra-cultural-17o-conpeex/>.

⁴⁸ Trata-se do artigo *Ser, Tão & I só lamento: O sertão, a cena e o isolamento em diálogo artístico com audiovisual e teatro*, apresentado no evento 3º Cine-Fórum da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS) realizado em Campo Grande, disponível no e-book *Aqui jaz o último ato*, no seguinte link: <https://drive.google.com/file/d/1te9y5trJRD0NzJyKLe26duHesTJE0exJ/view>.

⁴⁹ Este resumo compõe os Anais do 17º Congresso de Pesquisa, Ensino e Extensão’ (CONPEEX), realizado de forma remota por meio da UFG.

apresentação e recepção” em que “alguém realiza um evento ou possibilita um momento, e um público de espectadores o assistem” (RAMON & OLIVEIRA, 2021, p. 916).

Trago esta realidade da *live* frente ao pensamento filosófico, ideológico e poético de Rosa (1994) que reflete sobre o perigo do viver, o que entendo como o perigo de se expor, de se entregar, de aprofundar e de tentar entender, ações estas que assim como fazem parte da natureza humana também compõem as complexidades da arte do ator. As *lives*, não iguais, mas semelhantes às complexidades da cena, também nos consomem tempo, dedicação, entrega e atitude.

No âmbito da educação elas estiveram presentes, haja vista a busca criativa das educadoras e educadores por novos modelos de ensino, formatos mais interessantes de desenvolvimentos das aulas, possibilidades diferentes de trabalhar os conteúdos, e a procura incessante pelo mais: lúdico, agradável e atraente. Essas realidades atravessam questões técnicas com as vidas desses professores, que acabaram cedendo mais tempo de suas vidas para o ofício, no qual a remuneração não condiz com o labor.

Evidente que no meio disso tudo, estão os estudantes, no caso das educadoras e educadores; e já no caso do universo artístico estão os espectadores. Essa dimensão afetou o meu pensar criativo.

Daí surgiram algumas questões: Como alcançar esse público diverso, complexo e isolado nesse momento? Devemos levar em conta que nem todos tem celular ou notebook, acesso à internet ou mesmo uma boa rede de conexão. Do mesmo modo que, nem todos têm tempo destinado para o respectivo encontro online, do qual se deve manter um diálogo e acordo com a dinâmica de suas casas, bem como seus familiares. Também é necessário lembrar que nem todos têm responsabilidades ou mesmo vontade de realizar os encontros online, haja vista a imensidão de conteúdos disponíveis na internet e na televisão (RAMON & OLIVEIRA, 2021, p. 916).

As *lives* se transformaram em conteúdos durante a disciplina também, tanto é que assistimos três no decorrer do semestre. As três *lives* demonstraram diálogos essenciais entre si, não somente por serem realizadas por artistas, muito menos por estarem sendo transmitidas no mesmo momento histórico de pandemia, mas mais por apresentarem o estético, o poético e o sensível, palavras essenciais neste momento histórico e para o alcance do objetivo deste registro. Ainda entre conexões, as três apresentam diferenças em seus formatos: linguagens que circulam o espaço acadêmico e o popular, compartilhamento de biografias e de processos criativos, diálogos sobre a contemporaneidade no ‘ser artista’ e no ‘fazer arte’ etc.

Das três *lives* que nós estudantes assistimos, começamos com a ‘Lighting Studio’⁵⁰ da SP Escola de Teatro, transmitida ao vivo via YouTube, em 30 de junho de 2020, na qual o professor doutor Eduardo Augusto da Silva Tudella da Universidade Federal da Bahia (UFBA), apresentou um compartilhamento de arte e vida junto da temática relacionada à iluminação cênica⁵¹.

Continuamos os encontros assíncronos com a *live* ‘Diálogos a Contrapelo: Eu não gostaria de estar na minha pele? Experiência Trans-disciplinar nas Artes da Cena’⁵², transmitida ao vivo via Instagram em 09 de julho de 2020. A *live* integrou a ‘Semana do Orgulho LGBTQIA+’ promovida pelo Lapiac/ UFG. Este encontro teve foco em compartilhar como se deu o processo criativo do espetáculo ‘A Contrapelo: Eu não gostaria de estar na minha pele?’⁵³ (2016), sendo desenvolvido por meio de um diálogo entre Natássia Garcia, ministrante da disciplina e também diretora do espetáculo citado; e Pedro Souza, ator do espetáculo supracitado.

Encerrando o módulo de ensino remoto, assistimos a *live* ‘Vírus: Poéticas Digitais’⁵⁴, que foi transmitida ao vivo via YouTube, em 17 de julho 2020. O encontro foi compartilhado pela mediação da professora doutora Rafaela Blanch Pires (EMAC/ UFG) e das falas do artista e professor mestre Ricardo O’Nascimento (Universidade de Loughborough – Reino Unido/ Inglaterra).). Nesta *live*⁵⁵ esteve contida também a

⁵⁰ Disponível em: <https://youtu.be/MzWgne57iDw>. Acesso em: 30 de jun. 2020.

⁵¹ Esse formato compreendeu a ideia do ‘ser artista’ e o ‘fazer arte’. Suas trocas não apenas focaram em falar de sua trajetória como possibilidade de demonstrar um currículo rico e cheio de atividades interessantes, mas foi revelado como uma trajetória que além de causar inspiração, expressa conexão com os conteúdos artísticos que foram abordados no encontro virtual. Tudella (2018) não só tratou do lugar que pesquisa dentro da arte teatral, mas de uma forma geral, buscou traçar conexões entre o fazer criativo cênico, do qual propôs pensarmos sobre a ideia de conceito da obra. O conceito é justamente um dos pilares essenciais de discussão nesta disciplina específica, haja vista ser totalmente importante no fazer cênico contemporâneo. Isso é o estético!

⁵² Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CCcHBt_n1hf/?igshid=1nyopsw4r45v. Acesso em: 09 de jul. 2020.

⁵³ O compartilhamento se fundamentou por meio das falas da diretora teatral e do ator do espetáculo, no qual apresentaram intimidades e curiosidades acerca do fazer criativo do grupo em processo de montagem do espetáculo que focava na temática LGBTQIA+. Nesses compartilhamentos estava contida a proposta do conceito do espetáculo, que foi desenhada durante os encontros do elenco. Em meio às experiências compartilhadas pelos artistas podíamos perceber o que muitas vezes na universidade, as bonitas palavras e os termos difíceis não nos conseguem atingir. Afinal, o conceito pode ser complexo, mas sua complexidade não deveria nos atingir, e não nos dificultar mais o entendimento/ toque? Oliveira e Souza (2020) alcançaram-no neste diálogo, por meio do tocante, o que não é de maneira nenhuma singular ou fácil muito menos didático sem conteúdo. Isso é o sensível!

⁵⁴ Disponível em: <https://youtu.be/O-9zPDV97rU>. Acesso em: 17 de jul. 2020.

⁵⁵ Destaco que nesta *live* foram apresentadas obras do artista como, as das esculturas em movimento que dialogam com os Parangolés do artista Hélio Oiticica (1937-1980) em meio ao movimento antropofágico e a Tropicália; e a obra das saias em movimento que mantém por base inspirativa a orixá Iansã, protetora e guardiã dos ventos, esta que mantém diálogo com a performance nas quais os apreciadores se tornam espectadores, bem como compositores. O artista desenvolveu um diálogo dos respectivos temas por meio

proposta de conceito, no entanto sob as propostas visuais dos trabalhos desenvolvidos pelo artista visitante.

Aprendemos por meio de *lives*, nos divertimos assistindo *lives*, cantamos com artistas famosos em suas *lives*... Pensei comigo, o conceito de ‘SerTãoVida’ naquele momento inicial de pandemia, poderia utilizar da *live* como metodologia no processo de criação. Afinal, estávamos fazendo e assistindo *lives*, porque estávamos vivos. Decidi falar sobre o sertão, porque este me afeta, e se me afeta é porque estou vivo, e este vive em mim de diversas formas, afinal “o sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados” (ROSA, 1994, p. 402), tal como a vida.

Uma vez que se cria cena por estar vivo e se faz arte por estar vivendo. Em meio a um momento de milhares de mortes no mundo todo, a produção de *lives* (ou ‘ao vivo’, ou mesmo ‘viver’) soou como uma contradição provocadora de reflexão. O título-chave do projeto de mestrado é ‘SerTãoVida em cena’, ou seja, uma junção de palavras que dá o duplo sentido acerca do sertão e da vida, numa dinâmica inspirada nos conceitos de arte e vida do encenador russo Constantin Stanislavski (1989). Utilizar do verbo ‘viver’ (*live*) e da palavra vida ajudaram, pois, a encontrar novas formas de fazer teatro (*live*, ‘ao vivo’, ‘aqui e agora’), tendo como ponto de partida e de encontro: o sertão (RAMON & OLIVEIRA, 2021, p. 917).

Minha pequena residência tomou o lugar de Goiânia enquanto espaço inspirador de sertão. Como já citado, o meu bairro de moradia é de origem rural, ele também pertence à “zona periférica da capital”, o que faz não ficar “difícil encontrarmos a presença dos elementos roceiros” neste ambiente (RAMON & OLIVEIRA, 2021, p. 918). E dentro de meu apartamento foi onde tive que criar sertões para conseguir compor as cenas produzidas no decorrer do semestre. Vivendo esta macro realidade, e vivenciando ao mesmo tempo esta micro e interior realidade, cito que encontrei “indícios de presença da cultura sertaneja e caipira” no meu lar, que além de subjetivos, dada a solidão e afastamento vivenciado, também se fez presente visivelmente com elementos e circunstâncias que “colaboraram na dimensão imagética e criativa para a cena”.

das novas tecnologias, que foram o suporte técnico e estético. Essa particularidade é justamente o que está em voga explicitamente neste momento histórico do nosso fazer artístico. Outros questionamentos estiveram presentes na *live* como a complexidades de entender os termos ‘novas tecnologias’ e ‘tecnologias digitais’, ‘trabalhos industriais’ em diálogo com a ‘arte tecnológica’ e ‘arte e tecnologia’ com as perspectivas da ‘computação de software’.

São elementos enquadrados pela moldura da janela que dá vista direta aos pequenos morros e pela qual todos os dias era possível avistar o pôr-do-sol. Do enquadramento particular, ouve-se o canto dos galos das moradias ao redor, o mugir dos bois na chácara vizinha ao prédio, o redemoinho que se forma diariamente entre agosto e setembro com a poeira e as folhas secas, o colorido diferente de mês pra mês da grama que nasce e morre conforme a estiagem ou a vinda da chuva. A dura seca e a longa espera pela chuva, que passou mais de quatro meses sem cair nos solos goianos em 2020... (RAMON & OLIVEIRA, 2021, p. 918).

Figura 22: Vários pores do sol fotografados pela janela durante um ano.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

A realidade caipira e sertaneja tradicional criada no imaginário popular de um homem ou mulher que estão em sua casa, morando numa área distante, sem acesso aos grandes centros e sem comunicação com muitas pessoas, pode ter sido vivenciada de outras formas e em outras circunstâncias por mim, durante o isolamento social. O isolamento me provocou a contagem excessiva das semanas, o detalhamento de cada vivência, o olhar mais sensível para partes do corpo, da casa, dos objetos, dos cômodos... O isolamento mexeu comigo enquanto humano, o que não deixaria de acontecer comigo enquanto artista da cena.

Nesse ínterim, foram criadas três cenas com personagens-tipo que demonstravam uma atmosfera de lamento e desabafo. Entre a diversidade de caipiras e sertanejos, optei por encenar a *Benzedeira*, o *Contador* e a *Cozinheira*. Esteticamente trabalhei com cores neutras, a luz natural que passava através da janela, e com uso reduzido de elementos como uma flauta, um lenço para cabeça e um chapéu de palha. No espaço utilizado para encenação e conseqüente gravação, optei por criar elementos desenhados que pudessem passar informações. Utilizando resto de papelão de caixas e de materiais alimentícios criei e desenhei um rádio, um sol e um porta papel, todos na mesma paleta amarronzada própria de papelão.

Também compuseram a cenografia galhos secos de plantas mortas que estavam na rua; objetos como leiteira, um bule antigo e uma cadeira rural que foram doados pela orientadora da pesquisa; uma capa antiga de disco de vitrola da dupla Leandro e Leonardo, encontrada jogada na rua; e alguns tecidos antigos brancos próprios para cobrirem mesas e outros móveis.

As gravações contaram com cenas documentais que apresentaram monólogos universais de lamentos durante o isolamento social, bem como captação de trechos da realidade encontrada no Bairro Alice Barbosa, de aspecto rural.

O audiovisual foi a linguagem utilizada para registrar este trabalho experimental, poético e documental, e foi em contato com ele que conseguimos alcançar outras possibilidades de encontro com o público, com as personagens e do ator consigo mesmo enquanto artista criador ((RAMON & OLIVEIRA, 2021, p. 919).

Figura 23: Cenografia produzida para gravação, com elementos adquiridos para a cena.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Figura 24: Cenografia produzida para as gravações, com elementos caseiros produzidos com papelão.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Figura 25: Elementos de cena como bolinho de chuva preparado para a encenação.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Figura 26: Elementos de cena com sandália utilizada para andar a pé em Goiânia, Campo Grande e Manaus.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Figura 27: Detalhe de elemento semelhante à rádio, criado para compor a cenografia.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Figura 28: Criação cênica do processo *Ser tão & i só lamento* – Personagem-tipo caipira contador.



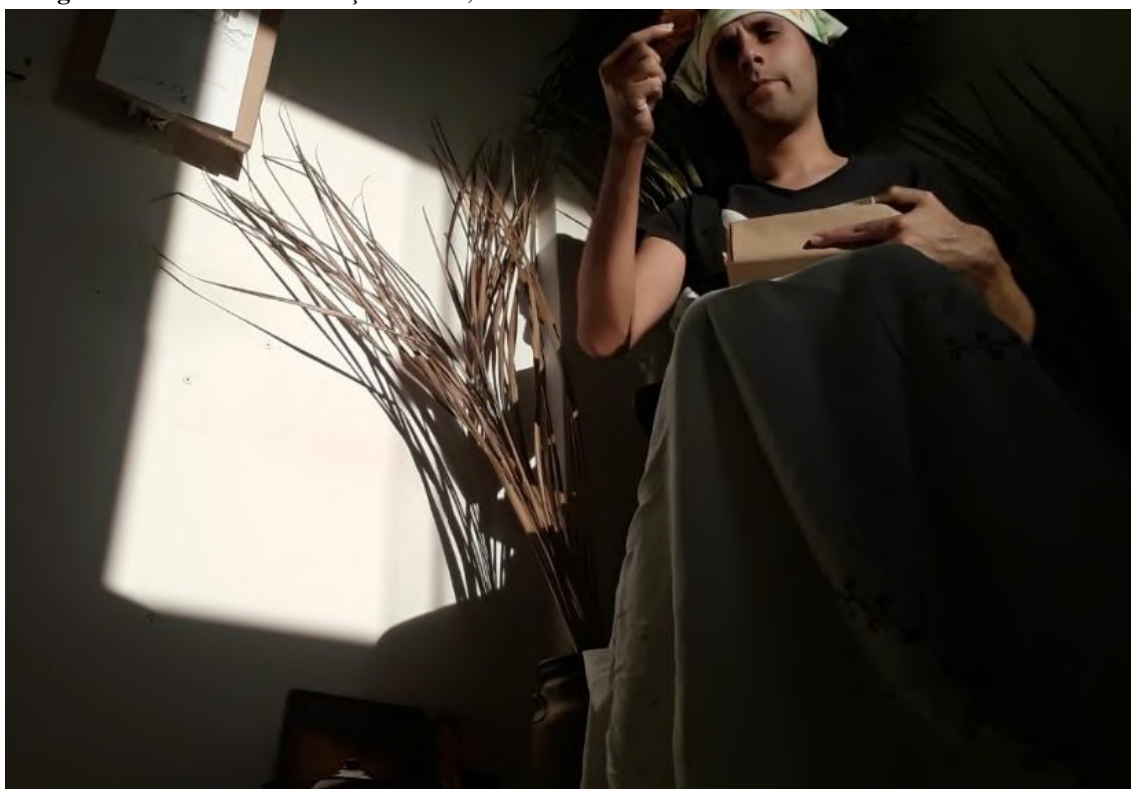
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Figura 29: Criação cênica do processo *Ser tão & i só lamento* – Personagem-tipo sertaneja benzedeira.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Figura 30: Ator com iluminação natural, encenando: ‘Cozinheira fazedora de bolinho de chuva’.



Fonte: Acervo do autor.

Figura 31: Ator com iluminação natural, encenando: ‘Benzedeira orando ao meio-dia’.



Fonte: Acervo do autor.

Figura 32: Ator com iluminação natural, encenando: ‘Benzedeira contando causos’.



Fonte: Acervo do autor.

Elementos como os bolinhos de chuva que dão cheiro, sabor e texturas são importantes agentes colaboradores na produção de memórias, tornando-se estimuladores na criação cênica e colaboradores no desenvolvimento da proposta. No que se refere à criação de memórias em diálogo com os princípios já apresentados acerca de interioridade e autoconhecimento, utilizei também de elementos como a minha sandália de andança.

Esta sandália me acompanhou e guardou meus pés durante as minhas andanças de ida e voltas dos bairros periféricos onde morei em Manaus, Campo Grande e Goiânia, até os grandes centros dessas capitais. Ter presença de um calçado que conta uma história, foi essencial para a produção criativa dramatúrgica. Este calçado provoca um sentimento e proporciona uma conexão com os meus antepassados, uma vez que minha vó Jacyra também caminhou muito em Manaus para evitar gastar passagem de ônibus, bem como eu fiz durante a graduação e durante o mestrado. Quem sabe se meu bisavô Isidório não chegou a usar chinelo estilo alpercata, e não saiu andando pelo Norte atrás de emprego e de realizar seus sonhos, tal qual como eu fiz peregrinando por terras centro-oestinas.

O vídeo cênico e documental *Ser, Tão & I só lamento* foi integrante da Mostra de Trabalho Per.formativos (Lapiac/ PPGAC/ EMAC/ FEFD/ UFG), e também foi aprovado

após curadoria, para compor a Mostra Cultural do 17º Congresso de Pesquisa, Ensino e Extensão (CONPEEX), realizado de forma remota por meio da UFG e exibida pela Rede de Cultura das Instituições Públicas de Ensino Superior (IPES) de Goiás. Ressaltamos que este vídeo não foi o trabalho final do projeto de mestrado, mas se tratou de uma gênese, de um experimento cênico colaborativo de extrema importância neste caminho investigativo, até mais complexo que a Goiás em Goiânia, Djalma Batista em Manaus e Afonso Pena em Campo Grande.

3.4 Processo criativo Sertão, Sol e Canção: registro artístico de uma investigação

E a flor conhece o beija-flor
E ele lhe apresenta o amor.
E diz que o frio era uma fase ruim,
Que ela era a flor mais linda do jardim.
E a única que suportou,
Merece conhecer o amor e todo o seu calor.

(Marília Mendonça e Juliano Tchula. *Flor e o Beija-flor*. 2015).

A princípio, o processo criativo que acompanharia esta investigação, estaria firmado sobre as ações de convívio e afeto do ator e pesquisador (eu mesmo) com o caipira e o sertanejo goiano, o que por hipótese, acreditava-se incitar investigações acerca das experiências do sertão. No entanto, a pandemia atingiu a humanidade no ano de 2020, e tornou inviável que as aproximações entre o ator-pesquisador e os possíveis participantes da pesquisa ocorressem.

As realizações de visitas, convivências, entrevistas e rodas de conversas com sujeitos sertanejos e caipiras do território goiano foram canceladas. O intuito era de que essas experiências vividas, pudessem colaborar na montagem um produto cênico. Para tanto, estas realidades serviriam como que, de base dramatúrgica, poética, estética e metodológica criativa. No entanto, estas ações não chegaram a ser realizadas, haja vista que o cumprimento do isolamento social que foi adotado como medida de sobrevivência durante a pandemia.

A respeito dessa questão, cabe contextualizar que a pandemia no Brasil, assim como em outros países, teve momentos de altas de quedas no número de mortos e de infectados, o que acabou gerando dois momentos de crise sanitária no país. Estes momentos ficaram conhecidos como primeira e segunda onda da doença no Brasil, ocorridos em meados de 2020 e no início de 2021. Por conta disto, os encontros

presenciais ficariam inviáveis mesmo após a passagem do surto da doença pandêmica em alguns meses específicos. Isso ocorreu pois o risco de contágio ainda continuou sempre presente em eventos de natureza com aglomeração e contato físico (mesmo com as taxas amenas); o retorno das altas taxas sempre era uma cogitação científica, dada a falta de medicamento e imunizantes combatentes (ainda não haviam sido desenvolvidas as vacinas contra o vírus), bem como as medidas de distanciamentos e higiene pessoais limitariam as possibilidades de uma execução das entrevistas com qualidade e prejudicaria bons resultados nos diálogos.

Dessa forma, as vivências caipiras e sertanejas ocorreram, as de uma forma ressignificada. Estes encontros e vivências ocorreram por meio da pesquisa, de registros e materiais de estudos relacionados ao tema do trabalho, e pela vivência em isolamento social do ator em contato com elementos do sertão em solo goiano e no peregrinar pelo solo amazonense.

Todo esse percurso apresentado nestes parágrafos detalham o caminhar de aprendizagem, imersão e de resgate de memórias numa busca por um solo poético caipira e sertanejo. Todo este trabalho, este caminho, este processo, fizeram-me chegar num lugar que chamamos de *Sertão, Sol & Canção*.

A obra *Sertão, Sol & Canção*, é uma busca por tentar registrar cenicamente o percurso investigativo e artístico que permeiam esta pesquisa. São três microcenas, criadas, produzidas e concretizadas a partir dos estudos e aprofundamentos realizados no decorrer de dois anos e meio, mas também, vontade de evidenciar cenicamente o acesso às vivências e à reflexão acerca das histórias pesquisadas e por mim já experienciadas frente às realidades caipiras e sertanejas.

As microcenas. são concomitantemente independentes e dependentes, uma vez que podem ser assistidas como um ato ‘isolado’, bem como como um ato de ‘peça’ que tal como quebra-cabeça compõe uma obra teatral (em formato audiovisual). Cada cena é conduzida por uma personagem inspirada num tipo brasileiro de camponês. Tal utilização da palavra tipo, é justificada com a conexão técnica processual de trabalho do ator com a prática stanislavskiana (STANISLAVSKI, 2007).

São estes personagens: a *Benzedeira*, o *Vaqueiro* e o *Repentista Contador de causa*. Todos eles se conectam com perspectivas acerca dos sertões apresentadas nesta dissertação; e a concepção de cada um deles foi elaborada no decorrer da investigação, fundamentando-se nas minhas vivências sertanejas: dos encontros com tantas

benzedoras, rezadeiras e curandeiras; do contato com tantos vaqueiros, trabalhadores do campo e lavradores; e mais das observações de tantos repentistas, contadores de causos e historiadores populares reconhecidos por memória e afetos.

Por conta da realidade pandêmica, *Sertão, Sol & Canção* foi registrado em formato audiovisual e teve todo o seu processo de ensaio realizado dentro das duas casas por onde peregrinei durante 2019, 2020 e 2021. Para isso, utilizei dos elementos colaboradores presentes na casa alugada de Goiânia, e na residência que pertence a minha mãe. Destes elementos cito os objetos que me recordaram minha infância em Manaus, e as tantas histórias de sertão, bem como a janela que emoldura o pôr do sol de Goiânia, e que junto do isolamento social foi uma realidade natural cheia de poesia e inspiração criativa.

As cenas gravadas contaram com minha atuação, direção geral, dramaturgia e composição de luz. E a orientadora desta pesquisa foi provocadora e cooperadora na organização de ideias para as propostas cênicas apresentadas. Como colaboradores no processo de filmagem e de produção dos elementos estéticos visuais, assinam: a maquiagem, a artista Mayara Cabral; o diretor de fotografia e cinegrafia, Murilo Barbosa; a produção técnica, Neuriza Figueira; e a produção geral e iluminação, Kelly Vanessa. Todos os figurinos utilizados foram cedidos pela Central Técnica de Produções – Zezinho (CTP) do Amazonas. As vestimentas fizeram parte da experimentação corporal e foram escolhidas no decorrer do processo de pesquisa.

O trabalho artístico cênico e audiovisual *Sertão, Sol & Canção* foi apresentado e gravado no Espaço Cultural Barravento, localizado em Manaus, no ano de 2021. Sua estreia ocorreu nos dias 25, 26 e 27 de fevereiro de 2022 na plataforma de vídeos do YouTube da EMAC/ UFG.

a) BenDito e a Benzedeira

*Deus, nosso Pai,
que sois todo Poder e Bondade,
dai a força àquele que
passa pela provação,
dai a luz àquele
que procura a verdade;
ponde no coração do
homem a compaixão e a caridade!*

*Deus, dai ao viajor a estrela guia,
ao aflito a consolação,
ao doente o repouso.
Pai, dai ao culpado
o arrependimento,
ao espírito a verdade,
à criança o guia, e ao órfão o pai!
Prece de Cáritas (oração popular)⁵⁶.*

A cena da *Benzedeira* foi fundamentada na dinâmica caipira e sertaneja de contato com a espiritualidade, com o sagrado e com a religião. As benzedeiros são mulheres que rezam, intercedem por alguém ou por uma comunidade a Deus, a Nossa Senhora, aos santos, aos anjos, aos orixás, aos encantados e outras mais entidades. As benzedeiros expressam o sincretismo religioso em suas orações, práticas e ritos, e acumulam grupos de seguidores de diversos credos que recorrem as suas colaborações para ficarem curados, mais fortes, mais esperançosos, ou simplesmente para serem abençoados.

Na minha infância não foi difícil encontrar o benzimento na realidade familiar e comunitária. Minha avó Jacyra Aguiar não se afirmava benzedeira, mas sabia orações próprias aprendidas com sua mãe e seu pai. Várias vezes quando algum perigo era detectado em nossas vidas, minha vó já sabia qual oração rezar e para que santo recorrer a intercessão. Católica de batismo (ainda que com oito anos), e de origem nordestina, sempre apresentava questões particulares de fé que se conectavam com outras religiões, das quais cito a crença na mediunidade, a visão de ‘visagens’⁵⁷ e as premonições de fatos importantes.

De outra parte, meu avô Bianor Félix, se denominava benzedor e realizava oração em muitos familiares. Também de origem católica e nordestina, ele era conhecedor de

⁵⁶ Trata-se do trecho inicial da tradicional oração rezada por Jacyra Aguiar Robert durante suas orações sobre as pessoas. Esta oração espírita é um texto psicografado na noite de 25 de dezembro de 1873 pela médium Madame W. Krill, em um círculo espírita de Bordeaux na França.

⁵⁷ Visagem é um termo recorrente no Amazonas para fazer referência ao fenômeno de ter visões. O termo é muito utilizado quando alguém afirma conseguir ver pessoas já falecidas, silhuetas ou vultos. Os interiores amazonenses, onde há muita floresta, são os lugares onde mais se costumam contar que os fatos ocorrem.

orações e de espécies específicas de plantas que deviam fazer parte do rito que acompanhavam a reza, ele rezava em favor dos pedidos urgentes, pela cura imediata quando alguém passava mal e por quebra dos quebrantos.

Sobre o quebranto, algo muito presente no imaginário popular, Cascudo (1979, p. 748) detalhou:

Os velhos dicionários portugueses registraram como desfalecimento, quebramento de corpo, mas no Brasil implica sempre a influência exterior maléfica do feitiço, do mau-olhado, as forças contrárias. O mesmo que [mau] olhado. É o feitiço por fascinação, a distância, sem a coisa-feita, o ebó intermediário, a muamba ou mandiga.

O quebranto é uma das tantas imagens que nos acompanham no imaginário popular interiorano e respinga em tantas outras realidades brasileiras, dos quais o maniqueísmo orienta os pensamentos. Tal reflexão me faz lembrar o caso (ou caso) vivenciado por minha vó Jacyra, que afirmava ter recebido a visita de uma mulher malvada de idade avançada, em seu quarto. Esta situação ocorreu por conta de um dia em que ela teria se chateado com Ursulina Maria, sua mãe.

Nesta ocasião, a mãe de minha avó, não tinha a possibilidade de conseguir dar a quantidade de dinheiro solicitada pela filha. Jacyra contava que havia pedido certa quantia em mil-réis para poder ir à uma festa de ‘Boi Bumbá’ em Manaus⁵⁸, mas que só recebeu 2 tons de sua mãe, o que hoje em dia valeria como centavos. Muito irritada ela foi para o quarto, se trancou e não respondeu à nenhuma das chamadas de sua mãe para ir jantar. Jacyra contava que tinha vontade de sair do quarto, pois sentia o cheiro ‘da charque’⁵⁹ que sua mãe havia preparado, mas por orgulho preferiu ficar no cômodo individual. Não demorou muito para a tal velha surgir vinda da janela, suspensa no ar e tendo em suas mãos grandes unhas, começar a ameaçar minha vó e querer levá-la a força dali. Sua mãe

⁵⁸ Os Bois Bumbás Garantido e Caprichoso são os mais famosos do Amazonas, mundialmente conhecidos por conta do Festival Folclórico de Parintins que ocorre anualmente no último final de semana do mês de junho. No entanto, é importante lembrar que estes bois contam com outras festas específicas no decorrer do ano que ocorrem em Manaus, e que além deles existem outros 20 bois tradicionais catalogados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) na capital do Amazonas, sendo eles “Brilhante, Garanhão, Filho do Sol, Corre Campo, Garrote Filho do Campo, Garantido de Manaus, Tira-Prosa, Tira-Fama, Amazonas, Estrela do Norte, Amado, Garrote Estrelinha, Garrote Marronzinho, Garrote Malhado, Estrela D’Alva (mirim), Cinco Estrelas, Vencedor, Rica Prenda, Boi Pai do Campo, Beija-Flor, Malhadinho, Campineiro, Caprichoso e Tira-Teima” (MANAUS..., 2020).

⁵⁹ Charque na maioria da região norte do Brasil recebe o nome de jabá, o que faz os dois termos quando citados, serem mencionados no feminino.

conseguiu entrar no quarto e sobre muitos palavrões expulsou aquela que importunava sua filha.

Essa história contada por minha avó tinha um fundo moral: evitar discussões e desentendimentos com os pais. A imagem da senhora malvada é muito semelhante a de ‘Matinta Perera’, lenda do folclore popular brasileiro com forte ocorrência na região norte, principalmente nos interiores do Amazonas. Trata-se de uma velha considerada bruxa que durante a madrugada se transforma em pássaro e passa para agourar as casas de quem está fazendo maldades e que só para o agouro depois que o dono da casa lhe dá tabaco, cachaça, café ou alimento, principalmente peixe.

Sobre ela, Cascudo (1979) chamou de “Mati-Taperê”, “Mati” e “Matintapereira” (p. 567), apresentando três interpretações de sua rica história, como a que é “o nome de um pequena coruja, que se considera agourenta”, a de que “segundo a crença indígena, os feiticeiros e pajés se transformam neste pássaro para se transportarem de um lugar para o outro e exercer suas vinganças”, e ainda, a de que esta figura possui relação com o Saci-Pererê numa “forma ornitomórfica”, pois “o que vai à noite gritando agoureiramente é um velho ou uma velha de uma só perna, que anda aos pulos” [sic].

A história de ‘Matinta’ como pássaro agourento não é a única popular no Amazonas. Pode-se afirmar que a mais falada de todas é a da ‘Rasga-Mortalha’, a qual se descreve, tratar-se de

Pequena coruja alvacentas (*Tyto alba*) de vôo pesado e baixo. O atrito das asas lembra um pano resistente que fosse rasgado bruscamente. Os supersticiosos dizem que a coruja está *rasgando mortalha* para algum doente da vizinhança. Atraída pelas luzes acesas no aposento dos doentes, a rasga-mortalha insiste nos seus vôos e rumores, assustando a todos, como num aviso de morte inevitável e próxima [sic] (CASCUDO, 1979, 768).

Todas essas histórias faziam parte do repertório de ensinamentos e sabedoria popular que minha avó carregava. Sua religiosidade se ligava com a superstição e fazia todas as questões tomarem rumos diversos, dos quais eram atualizados dependendo de cada situação vivenciada. Relato isto, levando em conta que durante um diálogo por ligação, conversando com minha avó (estando eu em Goiânia e ela em Manaus), contei para ela que todo dia uma coruja vinha me visitar durante o fim da tarde, o que logo a fez me recomendar não dar atenção e se possível espantá-la, pois não se tratava de bom sinal.

Sobre questões metafísicas, o repertório de minha vó contava com aparições de almas, assombrações, revelações do futuro, orações, promessas, esperança e desejos de

um melhor para se viver. Procurarei detalhar sinteticamente estas histórias na apresentação da próxima cena, uma vez que o Nordeste sempre aparece de algum modo nestes casos.

Por outro lado, é perceptível em outra parte de minha família com gênese amazônica, a conexão entre a religião católica, e alguns princípios de conhecimentos da umbanda, do candomblé e das raízes espirituais de matriz indígena. Nas memórias de infância, resgato casos de incorporação de entidades por parte de alguns membros da família, fato este que contava com previsões do futuro, conselhos para determinadas áreas da vida e momentos festivos de diálogo entre familiares e o encantado que fora incorporado. E sobre o termo encantado, detalho melhor na apresentação da última cena.

Durante a infância inúmeras vezes cheguei a ver incorporação da encantada Mariana e do encantado Preto Velho, tradicionalmente chamados de cabocos no Amazonas. A caboca Mariana, ou cabocla Mariana, sempre aparecia muito ornada, alegre e feliz, com um sotaque diferente e uma fala acelerada. Ordenava a compra de vinho e de cigarro e começava a conversar com todos os familiares que quisessem.

Interessante pensar no termo incorporação em diálogo com as adjacências “corporificação” (PIACENTINI, 2014, p. 88) ou encarnação (STANISLAVSKI, 2009). Estas categorias fazem parte da perspectiva de trabalho do ator encontrada no sistema Stanislavski, o qual fez parte como colaborador no processo artístico desta investigação. Daí, faz-se possível perceber neste sistema, aspectos colaborativos não somente para o conteúdo dramático da obra, mas também em sua potência colaborativa no processo técnico de composição da personagem.

Assistir a incorporação durante a infância misturava os sentimentos de medo e admiração de minha parte, mas nunca tive acesso ao entendimento do que se tratava aquele acontecimento. Mais tarde durante adolescência e com a possibilidade de contato com a internet, consegui ir realizando pesquisas secas acerca desse fenômeno religioso. Daí vim descobrir que a Cabocla Mariana é uma entidade de origem turca “proveniente do Tambor de Mina inserida no universo mítico e ritualístico das religiões Afroamazônicas” (PEREIRA, 2014, p. 76 apud LUCA, 1999), que se apaixonou pela região amazônica brasileira, ficando muito conhecida e se manifestando em várias regiões amazônicas como o Amazonas e o Pará.

No entanto, como os ritos afro-brasileiros, de acordo com suas matrizes estético-culturais, influenciam-se uns aos outros, a Encantada Mariana transcende o contexto do Tambor, atravessando fronteiras e aparecendo nas práticas de outras religiões pelo Brasil. A bela turca, descrita com longos cabelos loiros, pele “branca” e olhos claros, pertence, segundo o universo mitológico, à Família da Turquia (PEREIRA, 2014, p. 76).

A encantada Mariana sempre aparecia para encaminhar conselhos e colaborar no dia a dia dos que com ela iriam conversar. Não muito diferente acontecia quando havia incorporação do Preto Velho. Esta entidade fortemente presente na cultura da umbanda, possui uma mitologia que expressa o porquê dela se manifestar sempre envolvida de conselhos para dar, de prantos para enxugar, e de histórias da própria vida para contar como exemplo. Segundo contam, os Pretos Velhos são caboclos de negros escravizados, ou podemos chamar de negros escravizados encantados, e por conta disso, contam com muitas histórias de sofrimento, de aprendizado e de evolução, vivências que justificam o porquê de terem se tornado encantados.

Jacyra Robert nunca realizou incorporação, mas com sua forte matriz católica nordestina, acumulou devoções e ritos específicos. Entre tantos, é importante destacar a devoção as ‘almas do purgatório’, a qual contava com orações, promessas e casos de suas colaborações. Entre elas posso destacar uma em que, segundo minha avó, as almas teriam evitado o roubo de galinhas durante a Sexta-feira Santa, tradição comum no Amazonas⁶⁰. Segundo Jacyra, as almas teriam escondido todas as galinhas e todos os ladrões que tentaram durante a madrugada consumir o furto, saíram decepcionados por não encontrarem nenhum animal no quintal.

É baseado nestas histórias do imaginário popular de mundo que atravessaram as histórias de meus antepassados, e chegaram a compor as histórias de minhas vivências - que a cena da *Benzedeira* se originou. De todas as relações citadas com o sagrado, a espiritualidade e a religião, notei a presença destas como colaboradoras na vida cotidiana do povo, mas em nenhum momento percebi a presença de um fanatismo o qual pudesse descartar uma possível realidade em função de uma crença. É como se fosse respeitada a crença em diálogo com a realidade do ditado “Deus ajuda quem cedo madruga”. Para tanto, baseado neste fundamento filosófico popular, é que a dramaturgia desta cena foi composta, bem como a composição da personagem que interpretei.

⁶⁰ O roubo de galinhas na sexta-feira era permitido segunda a tradição popular, pois era o dia em que Jesus havia perdoado o Bom-ladrão, também conhecido como São Dimas.

A cena da *Benzedeira* foi criada após ensaios experimentais realizados dentro de casa, o qual me fizeram buscar acessar estas histórias acima contadas, do mesmo que me permitiram utilizar de diversos objetos que, como pontos de partida (OLIVEIRA, 2013) resgatassem memória, o que revelaria dramaturgias. Do mesmo modo, estes objetos não foram todos utilizados no produto final, uma vez que eles podiam ser notados apenas em alguns trechos do texto dramaturgico e do subtexto da personagem (STANISLAVSKI, 2009, 2006).

O fato de não utilizar todos os objetos parte do princípio de não deixar tantas informações em cena, fundamentando-se na ideia de uma cenografia seca, onde pequenos elementos foram trazidos para o lado da personagem. Como elementos essenciais, foram escolhidos como elementos de religiosidade o quadro do Sagrado Coração de Jesus e Imaculado Coração de Maria; a imagem de Nossa Senhora Auxiliadora (padroeira de Goiânia) trazida da Bahia e que pertencia a minha avó Jacyra e sua irmã, minha tia Raymunda e o incenso; como elementos da natureza posso citar os galhos que representam a intimidade com as plantas para realização de ritos e produção de remédios naturais; e por último a mesa branca, que se faz presente nas igrejas da religião cristã católica, e nas mesas brancas ou searas do espiritismo, da umbanda e do candomblé.

Figura 33: Quadro e imagem religiosa (reliquia da família de Jacyra Aguiar) | Elemento cênico.



Fonte: Acervo do autor | Fotografia de Murilo Barbosa.

Figura 34: Incenso | Elemento cênico.



Fonte: Acervo do autor | Fotografia de Murilo Barbosa.

A composição da personagem se deu no trabalho de pesquisa, em laboratório, a partir da observação de benzedeiras entrevistadas em documentários e vídeos sobre a tradição de benzimento. Foram vídeos e documentários inspirativos, os seguintes: *Benzedeiras – ofício tradicional* de Lia Marchi (2016), o episódio *Benzedeiras* do programa televisivo *Retratos de Fé* exibido pela TV Cultura (2020) e *Benzedeiras de Minas* de André Tonacci (2007). A maquiagem cênica utilizada buscou retratar uma senhora de idade, objetivando embaçar quaisquer evidências da minha figura masculina. Já o figurino foi orientado pela paleta branca de cores, o qual contou com as colaborações de caracterização com uso de colares, lantejoulas e brinco.

A iluminação utilizada focou em duas cores, a branca e a azul, o que objetivou retratar a espiritualidade e o contato com o divino. Tal iluminação também configurou uma colaboração estética na promoção da visibilidade dos elementos utilizados e do branco que compôs o figurino da personagem e a mesa branca que a acompanhava. Nesse sentido, a disposição cênica se baseou na presença solitária da personagem que sentada numa cadeira desabafava sobre suas experiências enquanto benzedeira.

Figura 35: Detalhes do uso do branco no figurino e elemento cênico junto da luz azul e branca.



Fonte: Acervo do autor | Fotografia de Murilo Barbosa.

O título da cena, BenDito buscou trazer a palavra que é utilizada em diversas religiões para se retratar algo abençoado, num sentido que brinca com a palavra, a comunicação e o testemunho. Tal trocadilho se justificativa na importância da comunicação oral como referência na produção desta microdramaturgia. Nesse sentido, ter guardado as memórias registradas pela fala dos meus antepassados, é ter buscado lembrar e registrar ‘bem’ cada palavra ‘dita’ com os seus sentido e significados específicos. A cena do BenDito é bendita e também teve de ser bem-dita.

Figura 36: Detalhe do uso das folhas e composição da personagem.



Fonte: Acervo do autor | Fotografia de Murilo Barbosa.

Figura 37: Personagem Benzedeira | Fotografia 1



Fonte: Acervo do autor | Fotografia de Murilo Barbosa.

Figura 38: Personagem Benzedeira | Fotografia 2



Fonte: Acervo do autor | Fotografia de Murilo Barbosa.

Figura 39: Personagem Benzedeira | Fotografia 3.



Fonte: Acervo do autor | Fotografia de Murilo Barbosa.

b) Vaquinha e o Vaqueiro

*Numa tarde bem tristonha
Gado muge sem parar
Lamentando seu vaqueiro
Que não vem mais aboiar*

*Não vem mais aboiar
Tão dolente a cantar
Tengo, lengo, tengo, lengo
Tengo, lengo, tengo*

*Ei, gado, oi
Bom vaqueiro nordestino
Morre sem deixar tostão
O seu nome é esquecido
Nas quebradas do sertão*

*Nunca mais ouvirão
Seu cantar, meu irmão
Tengo, lengo, tengo, lengo
Tengo, lengo, tengo*

*Ei, gado, oi
Sacudido numa cova
Desprezado do Senhor
Só lembrado do cachorro
Que inda chora*

*Sua dor
É demais tanta dor
A chorar com amor
Tengo, lengo, tengo, lengo
Tengo, lengo, tengo
Tengo, lengo, tengo, lengo
Tengo, lengo, tengo
Ei, gado, oi
E, ei.*

(Luiz Gonzaga e Nelson Barbalho. *A morte do vaqueiro*. 1954).

O compartilhamento cênico do Vaqueiro se baseou na atmosfera sertaneja nordestina levando em conta este tipo brasileiro tipicamente do Nordeste (STANISLAVSKI, 2007, 2009). Para tanto, necessitou-se entender a presença dos diversos tipos de camponeses brasileiros cuidadores de gado. Entre tantos que são encontrados de diversas formas no Brasil, encontrei as perspectivas históricas e culturais do gaúcho no Sul, e o tradicional boiadeiro no Centro-oeste e Sudeste brasileiro, o que antes era a Paulistânia, bem como o vaqueiro no Nordeste (RIBEIRO, 1995).

Para alcançar um lugar for do senso comum e do estereótipo *cowboy* busquei definir diferenças entre esses tipos no eu se refere às suas historicidades, mas tentei

encontrar suas possíveis conexões, buscando empreender na dramaturgia que foi criada uma universalidade, que neste caso estará ligada à ideia da brasilidade. Tal perspectiva está em conexão com o que foi apresentado por Stanislavski (2009). Ao ter detalhado o diálogo dos fictícios diretor e ator em formação Tórtsov, ele afirmava a necessidade de “uma observação mais atenta e mais fina (STANISLAVSKI, 2009, p. 56, tradução nossa)⁶¹o que permitiria ao ator “Dotar de traços característicos, típicos de todos esses representantes de grupos” (tradução nossa)⁶².

Compartilho estas distâncias e proximidades, a fim de registrar o processo que se deu em sala de ensaio. Debruçado nas leituras das referências desta pesquisa, busquei entender a relação do homem interiorano com o gado, haja vista que para composição deste personagem, entendi que teria de ver o gado como extensão desse ser social. Como cada tipo roceiro vê o gado que se cuida? Quais questões próprias destes homens interioranos podem colaborar na composição desta personagem? O que tem de geral num tipo de cuidador nordestino de gados?

As primeiras cabeças de gado chegaram no Brasil, especificamente na Capitania de São Vicente – o que hoje corresponde à parte do Sudeste, e o Sul e Centro-oeste –, em 1534, vindas de Cabo Verde. Ribeiro (1995, p. 74) entende “a introdução do gado” enquanto ação “que forneceria carne e couro” no Brasil, especificamente no contexto colonial, como uma das “bases” do “plano adaptativo – isto é, o relativo à tecnologia com que produzem e reproduzem as condições materiais de existência”.

Tendo em vista, a realidade do cuidado de gado no país, reflito acerca das diferenças que acompanhas estes homens cuidadores de bois e vacas. Detalho questões que são notadas em suas vestimentas e no processo laboral que executam no cuidado dos rebanhos, o que obviamente foi construído no decorrer da história da formação destas comunidades nestas específicas regiões brasileiras. Após detalhar as diferenças, fui tentar entender o que os aproximava, do mesmo modo apresento esta reflexão ocorrida em sala de ensaio.

Sobre o típico cuidador sulista de gado, pode-se afirmar que

Os gaúchos brasileiros têm uma formação histórica comum à dos demais gaúchos platinos. Surgem da transfiguração étnica das populações mestiças de varões espanhóis e lusitanos com mulheres Guarani. Especializam-se na

⁶¹ No original em espanhol: “una observación más atenta y más fina”.

⁶² No original em espanhol: “Dotan de rasgos característicos, típicos a todos estos representantes de grupos”.

exploração do gado, alçado e selvagem, que se multiplicava prodigiosamente nas pradarias naturais das duas margens do rio da Prata (RIBEIRO, 1995, p. 413).

Sobre as características deste tipo, levando em conta as vestimentas, utensílios utilizados e modos, temos o

chimarrão, o tabaco, a rede de dormir, a vestimenta peculiar caracterizada pelo xiripá e pelo poncho; as boleadeiras e laços de caça e de rodeio; as candeias de sebo para alumiar e toda a tralha de montaria e pastoreio feita de couro cru; a que se acrescentaram as carretas puxadas por bois, os hábitos de consumo do sal como tempero, da aguardente e do sabão e utilização de artefatos de metal principalmente a faca de carnear, as pontas das lanças, as esporas e freios e uns poucos utensílios para ferver e para cozinha (RIBEIRO, 1995, p. 415)

Sobre o boiadeiro brasileiro, temos uma visão bem mais detalhada e difundida, uma vez que o boom da música sertaneja trouxe essa realidade como um estilo de vida. Estes cuidadores de gado do Centro-oeste e do Sudeste são os aqueles que cuidam do gado em terrenos fechados, nas grandes fazendas e sítios e entendem dos procedimentos de cuidados específicos para com esses animais.

Arrebanhavam o gado para conduzi-lo, sertão afora, até a costa onde seria vendido. Traziam o sal e poucas coisas mais do que necessitavam os vaqueiros, afeitos à vida no ermo, moldados pela atividade pastoril, tirando do gado quase tudo do que careciam (RIBEIRO, 1995, p. 341).

Também são reconhecidos atualmente como peões de boiadeiro, aqueles que disputam em torneiros chamados de rodeios, a duração de tempo que ficam em cima dos bois e touros. Além disso, estes homens interioranos chegaram a ganhar sua própria festividade de *show business*, a tradicional Festa do Peão de Boiadeiros ocorrida em Barretos. Esse andamento natural das festividades destes interioranos, tem muito a ver com o que Ribeiro (1995) fala a respeito da criação de festas para melhor executar o ofício pesado do dia a dia dos roceiros. Na situação nordestina “marcada por sua especialização ao pastoreio, por sua dispersão espacial e por traços característicos identificáveis no modo de vida” (RIBEIRO, 1995, p. 339), não é difícil identificar “folguedos estacionais” e festas populares tal como as vaquejadas.

A respeito do vaqueiro, Cascudo (1979, p. 900) dissertou ser:

Pastor de gado, guarda das vacas, *cow-boy*, rapaz da vaca, *Vacher*, pastor de bezerros, *Rinderhirt*, figura central do ciclo pastoril. Sua atividade determina-

Ihe o individualismo arrogatem autonomia moral, decisão nos atos e atitudes. É o clima ideal para o contador de desafios, o cangaceiro afoito, o valente defensor da propriedade confiada à sua coragem solitária (CASCUDO, 1979, p. 900).

O vaqueiro nordestino além de ter couro por todo o corpo com a vestimenta que incorpora sua tradição e cultura, também carrega o boi como aquela realidade natural que é de seu cuidado. O vaqueiro entende seu ofício enquanto sentido de vida e sabe bem da importância de sua atividade para aquela região habitada por ele. O vaqueiro faz o aboio misturando os objetivos de sentido de vida e de luta pelo sustento, junto da virilidade e da adrenalina.

O que consegui perceber de aproximação na vida destes interioranos brasileiros do Sul, do Sudeste, do Centro-oeste e do Nordeste, é a entrega deles por um ofício, o qual se transforma em filosofia e paixão. Do mesmo modo, como recompensa é perceptível a subsistência e sobrevivência por meio do cuidado do gado, questão pela qual eles demonstram gratidão. Sendo assim, consegui entender que a criação do gado e seu respectivo cuidado é a garantia deste povo por um alimento diário, o mesmo que o afastamento da fome. E o desenvolvimento da atividade executada, é ao longo transformada numa lida cheia de sentido e objetivo.

Esta percepção não colaborou no texto dramático final, mas esteve presente o processo criativo de composição de dramaturgia e na composição corpórea e identitária do personagem criado, uma vez que este necessitava de uma postura a qual revelasse a sua filosofia e lida, a qual é perceptível por meio de um ar sério, focado e viril.

Quanto aos detalhes dramáticos, aqueles que dão mais sentido e subtexto ao universo da obra, foquei nas memórias dos meus ancestrais nordestinos que permearam o Rio Grande do Norte, o Ceará, a Paraíba e o Pernambuco. Destes, cito Jacyra Aguiar minha avó de descendência paraibana e pernambucana, e meu avô Bianor Félix, potiguar. Em suas histórias trazidas à cena, estão elementos de memórias contadas que misturam sabores e cheiros. Foram lembrados no desenvolver de enlaces e conexões dramáticas o cheiro da carne de sol, do baião de dois, 'da charque' e da rapadura.

Como havia falado na cena anterior, Jacyra Aguiar contava com um repertório de várias histórias sobre o Nordeste, de tantas cito o caso da rapadura ocorrido em Manaus, o da comida insossa na Paraíba e o da visita do diabo na igreja em algum lugar não identificado do Nordeste.

O caso da rapadura se deu com minha própria avó que quando tinha seis anos de idade resolveu desobedecer a própria mãe e pegar um pedaço de rapadura sem autorização. Segunda Jacyra, ela pegou o doce e se pôs a comer com desdenho na frente dos irmãos que obedeceram a ordem da mãe. Cabe lembrar que Jacyra tinha quatro irmãos mais velhos, o que gerou a imediata denúncia destes à mãe. Minha bisavó começou a correr atrás de minha avó, a fim de recuperar o pedaço de rapadura que tinha sido guardado para ser dividido na sobremesa entre a família, bem como castigá-la com palmadas.

Jacyra desesperada acabou indo para debaixo de uma cama da casa, mas acabou sentindo como que um murro nas costas acompanhado de uma voz que lhe disse: “aqui tu não está bem!”. Segundo ela, isso teria ocorrido porque a mesma ainda era pagã⁶³, sendo considerada a idade dos seis anos como uma faixa etária avançada para uma criança ainda não ter sido batizada. Minha avó recorreu à ação de se esconder dentro de uma mala que ficava neste mesmo quarto, onde se trancafiou e continuou comendo a rapadura. Desde aí a família começou a procurá-la e não a encontrava, o que causou desespero em seus familiares da casa e nos vizinhos.

Somente após muita procura foi que sua irmã Raymunda, minha tia, conseguiu ouvir um suspiro de falta de ar dentro do quarto, o que a fez abrir a mala. Jacyra se encontrava quase desfalecida, com os lábios e mãos roxas, mas com a rapadura em mãos. A polícia já havia sido chamada e ficou assustada com o caso. A situação correu por todo o bairro do Centro de Manaus, o que gerou a brincadeira da vizinhança com Jacyra. Toda vez que esta passava pela rua, teve de escutar a seguinte manchete popular gritada pelos vizinhos: “Jacyra: o crime da mala por um pedaço de rapadura”, ao que ela respondia com muitos palavrões.

Outro caso a se contar é o de que a minha tataravó Antonia, mãe de minha bisavó Ursulina, havia recebido em sua casa a visita de Virgulino Ferreira da Silva, popularmente conhecido como Lampião⁶⁴. Nesta ocasião ela preparou um almoço para todo o seu cangaço. Perto do fim da alimentação, teria minha tataravó perguntado: “o almoço está bom?”, ao que Lampião teria respondido positivamente. Mas um de seus cangaceiros acabou respondendo negativamente dizendo: “A comida está insossa”. Minha vó Jacyra,

⁶³ Entendia-se tradicionalmente como pagã a criança que ainda não havia sido batizada.

⁶⁴ Virgulino Ferreira da Silva (1989-1938).

que escutou a história contada por sua mãe, conta que Antonia ficou desesperada e disse que ajustaria o tempero naquele momento.

Lampião muito decepcionado com o desconforto gerado, teria pedido perdão pela falta de educação de seu cangaceiro a minha tataravó. Como forma de se desculpar, Lampião a pediu que trouxesse um pote com sal. Ela trouxe e Lampião ordenou que o cangaceiro que havia feito a reclamação, comesse por inteiro todo o sal do pote. Segundo o caso, o cangaceiro comeu tudo e passou mal no mesmo dia. É interessante registrar que historicamente há confirmação da passagem de Lampião pela Paraíba, exatamente em 1919.

A última informação passada por minha avó Jacyra que faço questão de registrar nesta dissertação, uma vez que esteve presente no processo criativo, é a de que certa vez o diabo teria visitado uma igreja no sertão nordestino. Nesta ocasião, um certo homem que não frequentava a igreja tinha ido à missa pela primeira vez. Ele teria ido neste dia à igreja pois não aguentava mais receber tantas visitas e escutar as tantas insistências dos padres e das carolas do povoado que lhe recomendavam frequentar o templo.

Neste dia em que ele foi entrando na igreja, ele avistou o diabo na porta. O demônio estaria com uma tira de couro numa mão e uma caneta como tinta de sangue na outra. A cada fiel que adentrava a igreja, ele anotava o nome e sorria alegre. O homem acompanhou a missa e a todo momento olhava para a porta da igreja para saber o que o diabo aprontava no decorrer do momento celebrativo. Conforme contava minha avó, no momento da elevação do Santíssimo Sacramento⁶⁵ na missa, o diabo teria tentado aumentar o tamanho da tira de couro a qual lhe servia como papel, esticando-a entre a boca que a prendia por um lado com seus dentes, e uma de suas mãos que prendia o outro lado, a fim de escrever mais nomes na tira. Tal ação não teria dado certo, acabando por fazer a tira ir contra ‘a cara’ do diabo, que ficou machucada, provocando sua irritação.

No mesmo instante o homem visitante da igreja teria soltado uma risada muito forte, o que provocou indignação dos fiéis que entenderam que ele estava rindo da hóstia consagrada. Após o encerramento da missa, o padre veio perguntar do senhor o que havia ocorrido, e ele respondeu com detalhes o que tinha visto. Até então o tal senhor acreditava que todos da igreja estariam vendo tudo o que ele conseguia enxergar. O padre lhe alertou

⁶⁵ A Elevação do Santíssimo Sacramento é o momento em que o padre que celebra a missa no rito católico romano, levanta a hóstia consagrada e expõe aos fiéis sob o toque de sinetas, e também de incenso em outras ocasiões

que Deus o havia dado uma visão e que ele devia agradecer o privilégio. O vigário ainda recomendou que o senhor não voltasse a igreja e continuasse suas rezas caseiras, pois Deus mostrava coisas para ele que não foram mostradas para os frequentadores assíduos do templo, assim como o nome dele não se encontrava na tira de couro do capeta.

Essas histórias afetam minha memória de tal modo que possibilitaram uma maior intimidade com esse universo do sertão nordestino, cheio de misticidade, subversão e coragem. Tais histórias colaboraram na imersão de uma atmosfera onde não se aguenta calado as injustiças, nem havia espaço para um possível cansaço.

A cena da Vaqueiro contou com ensaios preparatórios realizados dentro de casa, com afetações provocadas pela escrita das histórias relembradas, a continuidade dos estudos feitos acerca desse universo (citados nos parágrafos anteriores) bem como pela observação de fotos antigas da família e visualização de vídeos inspiradores. Foram elementos definidores desta cena a utilização do couro no chapéu, na capa, na calça e na sandália utilizada. Além disso, o chifre e a o cacto (popularmente conhecido como Xiquexique) deram conta de sinteticamente revelar o universo que compõe essa realidade textual, cênica, mítica e ficcional.

Tal prática de agrupar fontes inspirativas no decorrer do processo foi amparada na metodologia da auto.etnografia (MATTOS, 2011; FORTIN, 2009). No processo de análise de dados coletados, entendidos nesta investigação enquanto estudo e experiências de vida e arte, pode-se afirmar que estes foram considerados criticamente e criativamente. No intuito de fornecer relatos científicos acerca da pesquisa e subsídios inspirativos para a produção dramaturgica da criação cênica.

Estes são recolhidos, antes misturados, em um carnê de prática para, em seguida, serem retomados a fim de encontrar sua singularidade e uma significação mais completa sem, entretanto, pesquisar uma ilusória universalidade. De fato, a auto-etnografia, nós vimos, se liga bem à perspectiva pós-colonialista que rejeita as meta-narrações, os meta-temas, independentemente das condições de possibilidade de assumir a palavra. Os dados autoetnográficos, definidos como as expressões da experiência pessoal, aspiram a ultrapassar a aventura propriamente individual do sujeito (FORTIN, 2009, p. 84).

Tal perspectiva vai de encontro à uma possível “autobiografia intelectual” o que possibilita a “mudança no processo” (MATTOS, 2011, p. 83). No caso artístico esta realidade é constante enquanto natureza metodológica, colaboradora, mas também desafiadora.

Figura 40: Chifre e cacto | Elemento cênico.



Fonte: Acervo do autor | Fotografia de Murilo Barbosa.

Figura 41: Sandália Xô Boi | Indumentária do personagem.



Fonte: Acervo do autor | Fotografia de Murilo Barbosa.

Figura 42: Chapéu de couro | Indumentária do personagem



Fonte: Acervo do autor | Fotografia de Murilo Barbosa.

Figura 43: Detalhes do uso do couro no figurino e indumentárias



Fonte: Acervo do autor | Fotografia de Murilo Barbosa.

Figura 44: Personagem Vaqueiro | Fotografia 1.



Fonte: Acervo do autor | Fotografia de Murilo Barbosa.

A composição da personagem contou com as colaborações dos seguintes produtos audiovisuais, enquanto laboratório criativo cênico: a reportagem *Pega de Boi no Mato*, exibida no quadro *Jogos do Mundo* do programa televisivo *Esporte Espetacular* da Rede Globo de Comunicações, por ocasião dos Jogos Olímpicos realizados no Brasil em 2016; a reportagem *Rio São Francisco e os Vaqueiros do Nordeste* exibida no *Globo Repórter*, também da Rede Globo em 1986; e o documentário gravado no sertão de Pernambuco, *Vida de Vaqueiro* de Ary Vasconcelos (2012).

A maquiagem cênica utilizada buscou retratar um senhor com pele queimada do sol, de modo que conversasse com a paleta de cores da microcena que focou no marrom, bege e vermelho, cores estas tão presentes nos sertões. O figurino de cima abaixo em couro, identificava um objetivo estético, mas também revelou uma ordem dramática de realidade com o contexto da personagem.

A iluminação utilizada focou na quietura e na agitação de um vermelho. Compozo a proposta estética iluminação transformou os elementos utilizados, bem como evidenciou uma maquiagem que buscou trazer um homem forte, corajoso e ferido fisicamente pelo seu ofício laboral. A disposição cênica desse personagem é também a de solidão e de desabafo. Sentado numa cadeira, o Vaqueiro conta quantos ferimentos já sofreu em seus aboios, e quantas vezes sua barriga ficou protegida pelo pescoço do seu cavalo, assim como pelo alimento conquistado com o seu esforço.

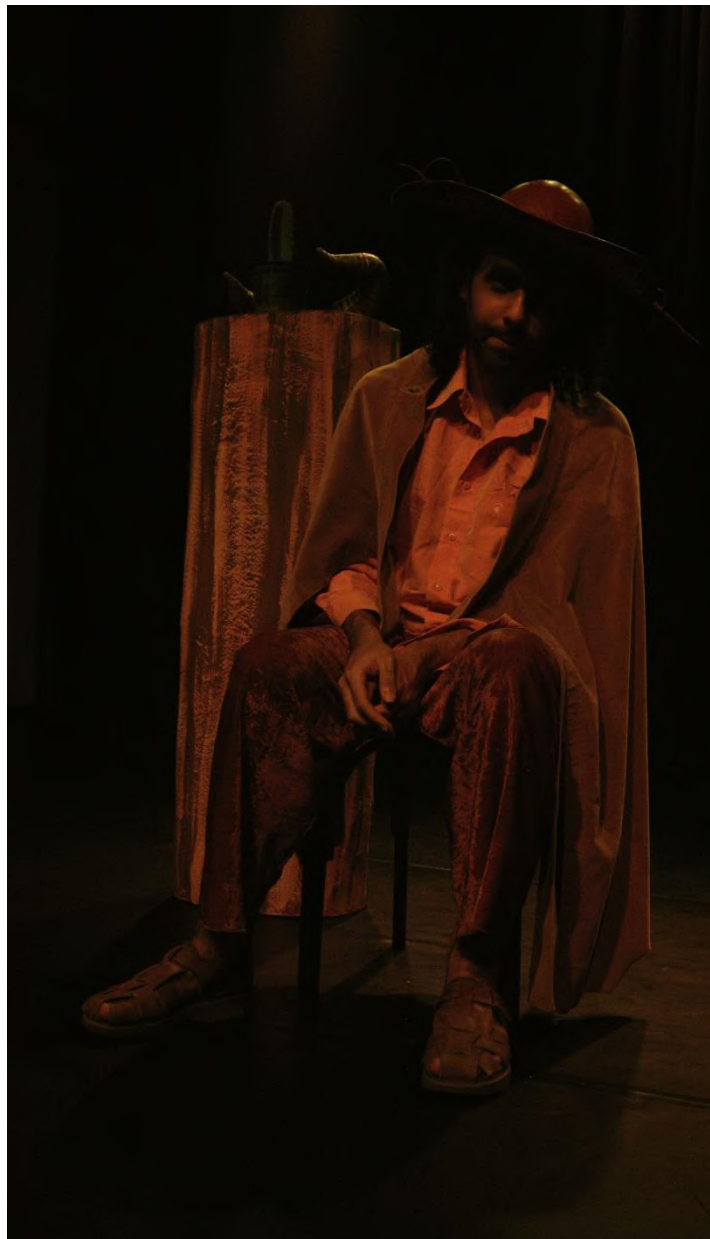
Figura 45: Personagem Vaqueiro | Fotografia 2.



Fonte: Acervo do autor | Fotografia de Murilo Barbosa.

O título da cena, *Vaquinha* revela um universo forte, onde a colaboração mútua é sinal de esperança em dias melhores. A *Vaquinha* na tradição revela uma animação que produz leite, que alimenta os donos e possivelmente os compradores do produto. A *Vaquinha* representa um tipo de ajuda onde várias pessoas depositam suas colaborações para alguém necessitado. Não seria muito forçado lembrar que em tempos pandêmicos a *Vaquinha* pode ser um sinal daquilo que foi criado inicialmente da vaca, e que por muito avança da ciência, conseguiu se tornar a possível fórmula de contenção e fim da pandemia. *Vacinas* sim e *Vaquinhas* sim.

Figura 46: Personagem Vaqueiro | Fotografia 3.



Fonte: Acervo do autor | Fotografia de Murilo Barbosa.

c) *EnCantado* e o Contador de causo

As pessoas não morrem, ficam encantadas.
João Guimarães Rosa (discurso)⁶⁶. 1967.

O encerramento do trabalho *Sertão, Sol & Canção* aconteceu com a cena do *Contador de causo* ou *Repentista*. A respectiva cena mistura o caipira contador de causo com o dom do ‘repentismo’ nordestino, mantendo um diálogo reflexivo da personagem com o próprio espectador.

A composição dramática, estética, poética e de atuação do intérprete nesta cena, assim como nas outras, parte do diálogo entre os estudos aprofundados durante a investigação e as vivências de atmosfera de sertão compartilhadas por mim. Tais perspectivas dialogam com as práticas reflexivas entre o eu artista e o eu cidadão que bebem dos conceitos de práxis (FREIRE, 1983), nas perspectivas técnicas e subjetivas do sistema Stanislavski (2007, 2009) e no conceito de arte e vida do encenador russo (STANISLAVSKI, 1983). Mas é importante destacar nesta cena, o aprofundamento da ideia de ‘encanto’ e ‘encantados’ como justificativa para o andamento dramático da produção.

Sobre os encantados, apresento três perspectivas que conduziram o processo criativo desta cena. Início apresentando o termo encantado na dimensão do folclore brasileiro, o qual denomina as aparições de entidades sobrenaturais com este nome. Podem ser reconhecidos como encantados as lendas e mitos da *Mãe D’água* e do *Boto*, seres sobrenaturais que vivem a criar relacionamentos com os seres humanos terrenos.

Estas figuras são os “muitos outros seres da mitologia brasileira, que se acredita existirem nas águas e nas matas, que acredita-se que nunca tiveram propriamente existência humana e que sempre viveram em encantarias [sic]” (FERRETTI, 2008, p. 1). Estes seres vivem em comunhão com a natureza, buscam levar conhecimentos existenciais aos seres humanos, bem como compõem um grupo de seres existentes no universo que diferente dos anjos e demônios, não representam uma perspectiva maniqueísta, mas se misturam entre a luz e as sombras, entre espiritual e carnal, entre uma outra dimensão em contato com a dimensão terrena.

Na perspectiva indígena, Cascudo (1979, p. 368) ao falar sobre os “encantados”, orientou-nos a ler sobre o *Menino do Rancho*, o qual ele afirmava ser o ritual entre “os

⁶⁶ Tradicional fala proferida João Guimarães Rosa durante o seu Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras em 16 de novembro de 1967.

indígenas do Brejo dos Padres, Tacaratu, Pernambuco, e seus descendentes” (CASCUDO, 1979, p. 574) que se resume na “captura de um menino pelos mestres, pajés, ali denominados praiás”, para lhe dar “aprendizagem das tradições tribais, preparativos para a iniciação futura”. Desse modo na tradição indígena de etnias como as dos tupinambás, de forte incidência no Nordeste brasileiro acabaram incorporando aos seus cultos, muitos princípios, ritos e crenças das religiões e manifestações de matrizes africanas e afro-brasileiras.

No que se refere às matrizes afro, pode-se dizer que encantados são as “pessoas que viveram na terra e desaparecem misteriosamente, aparentemente vencendo a morte, e que acredita-se que passaram a viver em outro plano, como o Rei Sebastião” (FERRETTI, 2008, p. 1). Os encantados citados na apresentação da primeira cena desta toada, caboca ou cabocla Mariana e Preto Velho, são exemplos do que se acreditam se tratar estas entidades.

Os encantados por não estarem mais na condição humana, cheia de limitações, alcançam particularidades de outras dimensões ao que se assemelham àquelas tradicionalmente conferidas à Deus, como é o caso da onisciência e a onipresença. Tanto é que o encantado pode incorporar em diversas regiões e mantém uma linhagem familiar que ocorrer organizadamente dependendo do contexto, culto realizado e objetivo dos envolvidos.

Na perspectiva cristã, apesar de a ideia dos encantados não estar presente em sua liturgia, ainda é possível notar questões próximas do contexto destes seres com o contexto de algumas figuras do cristianismo. No culto católico romano, é realizada à veneração aos santos e aos anjos, sendo a maior veneração de todas conferida à Maria, mãe de Jesus. Na tradição católica, Maria foi uma humana sem pecado que concebeu e deu a luz ao próprio Deus, que é Jesus. Portanto, segundo a crença católica, acredita-se que Maria não morreu, mas apenas dormiu, o que a garantiu a graça de ser assunta ao céu, ou seja, elevada em corpo e alma. Esta crença na ressurreição, em algumas dimensões semelhantes à dormição e no arrebatamento, também é invocada pelos cristãos protestantes de diferentes congregações, no entanto, no caso das linhagens mais atuais, limita-se apenas aos seus próprios integrantes e não à figura de Maria.

Na perspectiva cristã em geral, Jesus por ser o filho de Deus, morreu, mas ressuscitou, e subiu de corpo e alma ao céu. Desta forma, não há comprovações que demonstrem túmulo de Jesus, ou de Maria, sua mãe.

No que se refere ao antigo testamento, a perspectiva judaico-cristã, também crê no arrebatamento do profeta Elias, que segundo consta no Segundo Livro dos Reis (BÍBLIA SAGRADA – EDIÇÃO PASTORAL, 2002, edição online):

Quando Javé arrebatou Elias ao céu num redemoinho, aconteceu o seguinte: Elias e Eliseu partiram de Guilgal. 2 Elias disse a Eliseu: “Fique aqui, porque Javé me mandou ir sozinho a Betel”. Eliseu respondeu: “Pela vida de Javé e pela sua vida, não deixarei de acompanhar você”. E desceram juntos a Betel. 3 Os irmãos profetas que moravam em Betel foram ao encontro de Eliseu, e lhe disseram: “Você está sabendo que Javé hoje mesmo vai levar embora seu mestre, nos ares, por cima da sua cabeça?” Eliseu respondeu: “Claro que sei: Mas fiquem quietos”. 4 Elias disse: “Eliseu, fique por aqui mesmo, porque Javé me manda ir sozinho a Jericó”. Mas Eliseu respondeu: “Pela vida de Javé e pela sua vida, não deixarei de acompanhar você». E foram para Jericó. 5 Os irmãos profetas que moravam em Jericó se aproximaram de Eliseu, e lhe disseram: “Você está sabendo que Javé hoje mesmo vai levar embora seu mestre, nos ares, por cima da sua cabeça?” Eliseu respondeu: “Claro que sei. Mas fiquem quietos”. 6 Elias disse a Eliseu: “Fique por aqui mesmo, porque Javé me manda ir sozinho até o Jordão”. Mas Eliseu respondeu: “Pela vida de Javé e pela sua vida, não deixarei de acompanhar você”. E eles foram juntos. 7 Com eles foram cinquenta irmãos profetas. Estes ficaram a certa distância, enquanto os dois pararam à margem do rio Jordão.

E detalha o que ocorreu, afirma-se que

11 [...] enquanto estavam andando e conversando, apareceu um carro de fogo com cavalos de fogo, que os separou um do outro. E Elias subiu ao céu no redemoinho. 12 Eliseu olhava e gritava: “Meu pai! Meu pai! Carro e cavalaria de Israel!” Depois não o viu mais [...] (BÍBLIA SAGRADA – EDIÇÃO PASTORAL, 2002, edição online):

Tal abordagem não visa igualar os ritos e crenças das diferentes religiões e modos de espiritualidade supracitadas, mas possibilitar diálogos sensíveis entre estes credos, aspectos que sob o olhar da arte ganham novos pontos de vista e abordagens, que em vez de afastar e dividir, possibilitam o diálogo e o encontro. Estas crenças no universo sertanejo e caipira, ambiente onde o popular, a piedade e o sincretismo se misturam, deram conta de orientar a criação dramatúrgica da cena *EnCantado*.

A cena do *EnCantado* foi construída por meio deste universo mítico, do imaginário popular em diálogo com o histórico do caipira – inicialmente da região da Paulistânia –, hoje em dia reconhecido como brasileiro, e já apresentado neste trabalho. Fundamentei a escrita cênica e dramatúrgica deste pedaço do produto cênico, tendo como conteúdo o universo caipira e sertanejo histórico e mítico, processo este, que Nei Clara de Lima (2003, p. 30) apresenta no campo da literatura sob o termo ‘discurso de

encantamento'. Sobre este termo, a autora explica se tratar da junção de dois universos “num mesmo plano discursivo, aquilo que a lógica ocidental distingue como real e irreal”.

Deste modo, “a retórica do encantamento condensa exemplarmente a simultaneidade do histórico e do mítico, do sociológico e do alegórico”, aspectos que estão presentes no processo de me aprofundar sob as histórias e causos dos meus antepassados. Foi perceptível, identificar que estas “que a tradição oral se serve” destas instâncias “para relatar acontecimentos da história local e formular moralidades (LIMA, 2003, p. 31).

Para a composição desta personagem, bem como para o seu texto dramático, busquei referências no modo de se fazer arte como a que Patativa do Assaré⁶⁷, grande repentista popular cearense fazia. Do mesmo modo, e com maior intimidade, cito meu avô potiguar Bianor Félix, que conseguia arrancar rimas dos momentos mais improváveis possíveis. Como posso registrar a tradição que ele criou de sempre responder ao meu pedido de ‘bença’ com um: “Deus te abençoe, cabeça de boi”.

No que se refere ao ato de contar causos, aspecto importante para a composição da personagem, assisti a diversas reportagens e programas gravados com a presença de Geraldinho⁶⁸, artista goiano e caipira de nascença. Aproveito para salientar que este artista goiano, caipira de berço, teve a oportunidade de fazer de sua vida um espetáculo, haja vista que o próprio artista foi descoberto como contador de causos e virou fenômeno local. Esta questão é semelhante à ação apresentada por Cornélio Pires (1924), quando este levou os próprios caipiras para os palcos de teatro, a fim de apresentar a cultura caipira ao povo urbano.

O texto deste personagem conta com inúmeros ditados populares falados por meus avós, que fazem da parte de minha constituição e da visão de mundo ao qual fui apresentado na infância. Em diálogo, foram traçados aspectos do homem e mulher do campo de ontem, de hoje, e de um possível depois. São estes elementos de dramaturgias de vida, os aspectos históricos, míticos do imaginário popular e morais, que conduziram a criação da cena que foi apresentada em formato de poesia para um caipira contador de causo e repentista desabafar sentado em seu banco.

A cena do *Contador de causo e Repentista* foi produzida por meio dos mesmos ensaios preparatórios caseiros. Estes ensaios reuniram elementos de pesquisa que me

⁶⁷ Antônio Gonçalves da Silva, artisticamente conhecido como Patativa do Assaré (1909-2002).

⁶⁸ Geraldinho Nogueira, artisticamente conhecido como Geraldinho (1918-2015).

afetaram criativamente. Entre os elementos utilizados cito a escuta e contemplação de músicas e versos de Patativa do Assaré, o fichamento sensível artístico das leituras realizadas no decorrer de dois anos e do trabalho cênico de resgate das memórias de histórias vivenciadas ou escutadas por meus antepassados.

Como elemento cênico para esta cena, foi utilizada somente a cadeira onde o personagem se sentou. Numa dimensão solitária, mas não triste, entendi ser necessário que o foco desta cena ficasse somente sobre o próprio personagem.

A maquiagem cênica teve o objetivo de me envelhecer, evidenciando um senhor de idade. A camiseta e calça social envelhecida, com peitos amostra e chapéu de palha foram as indumentárias e figurinos utilizados. A paleta de cores utilizada foi a de tons secos como o verde musgo, o cinza e o amarelo claro. Isto fica evidente na escolha pela luz tradicional teatral, amarela básica e quente.

Este personagem pode ser tanto alguém que está aqui neste plano terreno, como uma visagem, ou encantado, que esteja em contato com os seres humanos terrenos. Seja por um lado ou por outro, o certo é de que este personagem carrega as raízes de ancestrais que ultrapassam os 521 anos tradicionais da chegada dos portugueses na terra que veio a se entender por Brasil. Este caipira é um ser cantante, cheio de musicalidade no falar, no sotaque, no dialeto e nos causos que conta. Encantado pode ser um cheio de encanto, cheio de canto, mas que no palco resolveu pegar o centro e o foco, saindo dos cantos, e alcançando todos os cantos.

Figura 47: Personagem Repentista Contador de causos | Fotografia 1



Fonte: Acervo do autor | Fotografia de Murilo Barbosa.

Figura 48: Personagem Repentista Contador de causos | Fotografia 2.



Fonte: Acervo do autor | Fotografia de Murilo Barbosa.

Figura 49: Personagem Repentista Contador de causos | Fotografia 3.



Fonte: Acervo do autor | Fotografia de Murilo Barbosa.

Figura 50: Personagem Repentista Contador de causos | Fotografia 4.



Fonte: Acervo do autor | Fotografia de Murilo Barbosa.

Figura 51: Personagem Repentista Contador de causos | Fotografia 5.



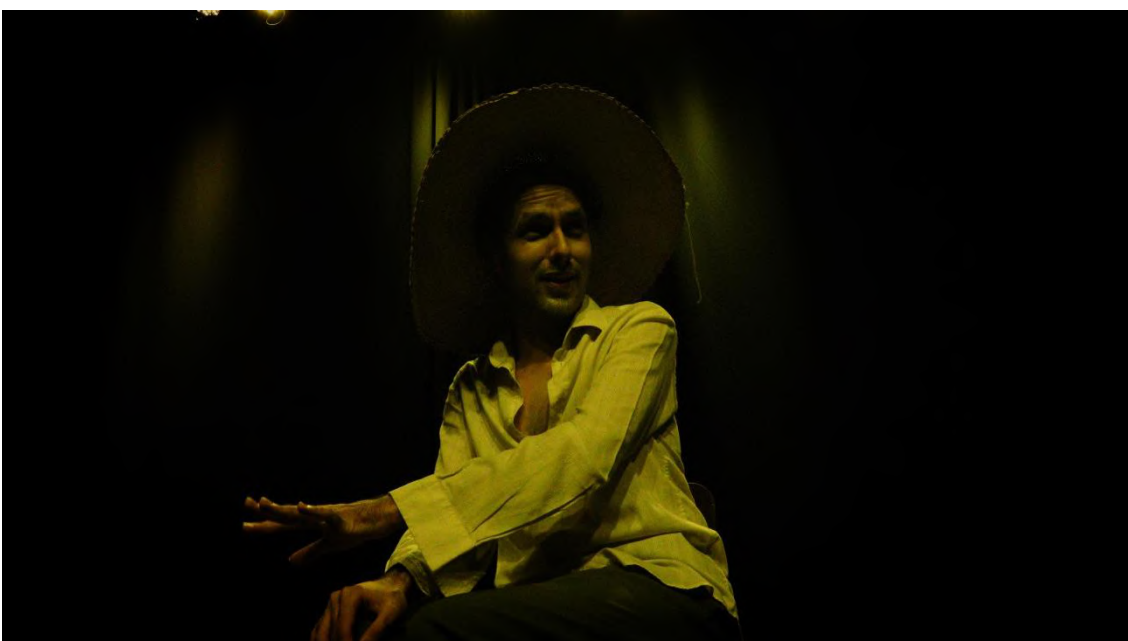
Fonte: Acervo do autor | Fotografia de Murilo Barbosa.

Figura 52: Personagem Repentista Contador de causos | Fotografia 6.



Fonte: Acervo do autor | Fotografia de Murilo Barbosa.

Figura 53: Personagem Repentista Contador de causos | Fotografia 7.



Fonte: Acervo do autor | Fotografia de Murilo Barbosa.

IV TOADA

ATÉ, SERTÃO





O correr da vida embrulha tudo.
 A vida é assim: esquenta e esfria,
 aperta e daí afrouxa,
 sossega e depois desinquieta.
 O que ela quer da gente é coragem.

(João Guimarães Rosa. *Grande sertão: Veredas*. 1994, p.448).

Os caminhos que percorremos em nossa jornada subjetiva, sensível e de afeto são em sua maioria bastante complexos e cheios de detalhes que só vamos entendendo (ou não) com o tempo. Nestes caminhos estão dispostos diversos ambientes que habitamos, passeamos ou visitamos. Estes ambientes compreendem nossas relações familiares, formativas, profissionais, entre tantas outras. Aqui gostaria de apresentar minhas considerações numa dimensão que alcança a relação profissional artística em formação, numa comunicação com a minha relação individual enquanto sujeito em constituição. Nesse percurso, explicito que estas duas dimensões andam juntas, vezes de forma antagônica, outras de maneira autônoma e amigável.

Não é possível registrar neste material todas as vivências e conhecimentos construídos no decorrer da pesquisa intitulada *SerTãoVida em cena: a busca por um solo poética caipira e sertanejo*, uma vez que, muitas experiências escapam os dois anos e seis meses de pós-graduação e desenvolvimento da investigação. Posso afirmar, que estas experiências escapem disto que fica visível nestas folhas e impressões, que junto de metodologias e outras mais organizações estabelecidas, levam o título de dissertação. No entanto, estes saberes ficarão guardados de maneiras sensíveis, poéticas, subjetivas e humanas no que posso chamar de registro humano, na memória.

Muitas dessas experiências não estiveram presentes dentro das salas de aula da universidade (seja física ou cibernética), muito menos nas estruturas acadêmicas constituídas, no que se refere à relação humana, à produção de pesquisa e ao andamento deste universo que não pode parar (até porque sem a ciência, onde estaríamos nós?).

Estas experiências estiveram presentes nas caminhadas por Goiânia, a cada vez que via um homem ou mulher vestidos durante a manhã ou à tarde, como que indo à uma boate sertaneja, ou mesmo trabalhando numa roça. Elas se expressam no sotaque com ‘r’ retroflexo que encapa numa frase genérica, riqueza história e cultural do Brasil. Está no aprendizado em mudar a palavra ‘coisa’ pra trem. E olha que esse trem pegou mesmo em mim. Também tem experiência no momento de diálogo com o vendedor potiguar da feira do Setor Leste Vila Nova, onde consegui ver um retrato de Padre Cícero, bem como conhecer alguns senhores irmãos que vieram do Rio Grande do Norte para Goiânia, e

atualmente trabalham numa mesma área da feira do setor, ação que transforma um corredor mercantil em um próprio Nordeste dentro do Goiás.

As experiências se multiplicaram no olhar, quando meus olhos perceberam e contemplaram a carroça passando na rua, o cavalo correndo entre os setores e os quero-queros desfilando pelas calçadas. Obviamente que os quero-queros nestas situações também cantaram, o que me faz lembrar das experiências em formas de escuta, que ocorreram a cada vez que escutei uma coruja puxar conversa comigo durante as noites, de quando pelo amanhecer passando na frente das residências goianienses, consegui escutar desde à moda caipira mais antiga até o sertanejo universitário mais atual. Não é difícil lembrar o som do carro do queijo, do leite, do ovo e a tradicional mensagem que sugere uma voz goiana (quase que uma entidade): “Olha o carro da Pamonha! Pamonha de doce com queijo. Uma delícia de pamonha! Olha a Pamonha...”.

E é claro que essas experiências estão na própria pamonha, uai. Estão no ‘Feijão tropeiro’, na ‘Chica doida’, na ‘Galinhada’ e no rei goiano: ‘Pequi’.

Todas essas experiências alcançam todos os sentidos. Elas chegam, vão embora e retornam quando bem querem ao nosso corpo, nossas atitudes, nossas conversas, nossas pesquisas.

Deixo bem dito que estas experiências podem também não serem vistas ou percebidas da mesma forma por todos (nem deveriam), uma vez que para alguns a presença da carroça, do boi e do cavalo nada importam, ou mesmo, até atrapalham suas vidas ou aquelas vidas pelas quais buscam viver. Assim como as comidas, a cultura, o jeito de ser e o de falar, como o próprio sotaque que alguns sonham eliminar. Nem adentrarei na questão da música, uma vez que para muitos esta música é sinônimo de burrice e atraso. Desse modo, para muitos o sertão presente no meio de Goiânia, no meio do Goiás, e entre tantos cantos do país, pouco importa. É interessante pensar que na maioria das vezes, essa ideia popular é repassada por alguém que ensinou a repulsa ao sertão, ao interior, e aos seus interiores. Parafraseando Guimarães Rosa, acho que posso dizer que interiorizar dói. Acessar o nosso interior dói. Acessar nossos interiores doem. Mas, o interior não está em todo canto?

Veja bem, aqui está registrada uma pesquisa que guarda e guardará nestes papéis, todas essas realidade e experiências tidas ‘simplórias’ como ciência, possibilidades de avanço e esperança. É o mesmo que dizer que: o sertão é a academia, o sertão está e continuará dentro da academia, o sertão estará e continuará dentro do campo das artes e o

sertão está e continuará dentro de cada leitor que por este trabalhar passar. Todavia, o sertão não é acadêmico, também está fora da academia, é excluído tantas vezes da universidade e, muitas vezes, não é visto como lugar de conhecimento.

Este sertão é o mesmo que não desapareceu mesmo durante a pandemia e a prática do isolamento social. Ao contrário, que nem como a flor que nasceu na rua, detalhada em *A Flor e a Náusea* de Drummond, o sertão apareceu entre concretos, janelas contemporâneas e prédios. Este sertão é o mesmo que, apesar da negação das possíveis andadas e da realização dos possíveis encontros com seus constituidores, continuou aparente no estudo das obras literárias e artísticas, nas produções cênicas registradas em vídeo e nas reflexões humanas e acadêmicas.

Este sertão dialoga bem com o teatro, pois ambos cansam, desgastam, provocam dores, decepções e lamentos. Do mesmo modo que os dois, possibilitam curas, esperança e sentido de vida. Nessa caminhada sertaneja e teatral, posso dizer que o sertão e o teatro me aparentam quase que sinônimos, dada as suas complexidades, suas provocações de atrações e reflexões, e suas dinâmicas. Nessa caminhada sertaneja e teatral, estar nas posições de um caipira, um sertanejo ou um caboclo; e de um ator, me provocam e provocaram a alcançar lugares necessário para continuidade nesta arte de atuar. Assim como a notamos a teatralidade existente em caipiras e sertanejos quando arriscamos oferecer o palco a eles como personagens de uma dramaturgia.

Desse modo, tendo apresentado minhas experiências, compartilhado de forma organizada os saberes encontrados e por ora, produzidos, ousou afirmar que este caminho de pesquisa percorrido, gerou em mim vivências humanas e experiências poéticas e técnicas. Experiências estas, que irão me acompanhar enquanto cidadão e artista da cena, por lugares necessários, precisos e vivos.

Enquanto ator que desenvolveu durante esta investigação o papel de pesquisador, compartilho que a experiência de ter conseguido visitar o solo poético caipira e sertanejo, que neste momento, neste recorte, neste contexto, nesta vivência, se fizeram importante nesta trajetória curiosa e artística. Me apegando ao termo 'SerTãoVida', divido nesta pesquisa as relações criadas entre o ator e o sertanejo, entre o sertão e a cena, entre a o palco e a câmera, entre o sertão e o ser tão. Aspectos potencialmente artísticos de autoconhecimento, que podem ser o diálogo entre o sertão, e meu sertão; a vida, e a minha vida; o sertão e a vida...

Como ator, acredito que este trabalho junto ao produto artístico *Sertão, Sol & Canção*, possa servir como material de estudo para artistas da cena que tenham curiosidades sobre os bastidores de produções artísticas e possibilidade de criação. Me colocando no lugar do leitor artista, sempre achei pertinente termos acesso aos processos artísticos vivenciados nas tantas obras que consumimos. Saber como está a sala de ensaio ao lado às vezes é necessário para entendermos o que tem de problemática e de potência na nossa sala.

Como caboclo amazonense, manauara, goiano por adoção, vejo no estudo contido neste material, focado no sertão e nos caipiras e sertanejos, a possibilidade de acesso as nossas histórias e origens; e o contato sensível com nossos ancestrais. Busquei na produção deste material, trazer comigo muitos outros e deixá-los aqui para que muitos mais venham a conhecê-los e reconhecer-se por meio deles.

Enquanto pesquisador, acredito que tal registro acopla a transdisciplinaridade, pois revela que os conhecimentos estão por aí, e que nós os organizamos segundo nossos objetivos e critérios. Acessar um sertão nas artes da cena, caminhando por um lugar que visita o sertão histórico, cultural, mítico, popular e humano, é ação essencial no processo de desenvolvimento de pesquisas no campo das artes da cena na contemporaneidade. Do mesmo modo, acredito que tal conhecimento produzido e registrado, consiga provocar e proporcionar novas dúvidas, curiosidades e pesquisas de tantos no campo artístico e acerca do recorte sertanejo.

Como ator, encerro este ciclo tendo a confirmação de que tal vivência afetará, e já está afetando, o meu modus de criação. Tal vivência e experiência já pulsa novos questionamentos e provocações diárias em meu corpo, minha performance, meu jeito de ser, pensar e fazer cena. Acredito que nos próximos sertões cênicos, ou processos criativos, por onde eu pisar, conseguirei encontrar água em terra seca e um lugar para armar uma rede e praticar o ócio. Nem que seja pela ação de refletir sobre como criar um caminho para praticar estas ações urgentes.

Como caboclo do norte, caipira cento-oestino por adoção e sertanejo por hereditariedade nordestina, encerro este ciclo, iniciando o processo de maturação contínua em defesa desta cultura, deste campo, deste sertão.

Enquanto pesquisador, encerro este ciclo agradecendo por todo o apoio da universidade, no caráter individual para o possível desenvolvimento desta pesquisa; e universal, no que se refere à colaboração à continuidade da humanidade. Digo isto

lembrando que no decorrer desta pesquisa, durante a pandemia – que infelizmente até a escrita destas considerações, ainda não havia acabado (espero que quem esteja lendo, possa ter a alegria de já está num mundo sem pandemia) – foram os cientistas, pesquisadores, profissionais da saúde e tantas outras áreas que nos salvaram de diversas formas. Graças à ciência, conseguimos ter vacina desenvolvida em menos de um ano, e quando respeitadas às orientações, a salvação de muitas vidas veio pelo respeito ao isolamento social.

Como artista que decidiu se tornar mestre, quero também deixar registrada a nossa importância na sociedade, pois no decorrer destes tempos difíceis, não foram poucos os momentos em que se ficou explícita a importância da arte enquanto saúde e a própria vida. Esta dissertação existe por causa da arte e do seu poder transformador.

Considero minha passagem nesta investigação, pelo programa, pela pós-graduação e pela universidade, como uma caminhada caipira e sertaneja, haja vista que o sertão tem suas belezas, mas também têm seus riscos e perigos; ele apresenta suas recompensas, mas desde que estejamos dispostos a vivenciar seus desconfortos; e na maioria das vezes “o sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera” (ROSA, 1994, p. 402). Nisto está o confronto e o abraço contínuo entre o artista e o pesquisador, o ser humano que vivencia e experimenta estes ofícios, relação semelhante ao do sertanejo com sua lida: importante, estética, necessária, mas não fácil. Nunca fácil.

Viver tem vez que cansa. Viver tem vez que dói. Pesquisar tem vez que cansa. Pesquisar tem vez que dói. Atuar tem vez que cansa. Atuar tem vez que dói.

Encerro este registro colocando em questão que nesta caminhada sertaneja sempre há caminhos a percorrermos, mas sempre estamos diante de ciclos a serem encerrados. Nessa caminhada a vida e o sertão, o sertão e a vida, sempre estiveram junto por ajuda da cena. Este registro evidencia o encerramento de uma fase, rumo ao processo que chamamos de viver, trabalhar, comer, sertanejar. E é com essa perspectiva de reconhecimento de infinitudes que registro este momento, tendo em vista que o mestrado acaba, mas o sertão continua, o sertão está de algum modo em todo lugar.

Até uma próxima (dis)parada.

Até, Sertão!

Referências

Lendo:

ALENCAR, José de. **O Sertanejo**. 13 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

ALMEIDA, Adrielly Campos e. **A história da música sertaneja contada pelo Fantástico**: uma análise do Bem Sertanejo. Goiânia: Dissertação de Mestrado defendida pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás, 2018. Disponível em:

<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/8477/5/Disserta%c3%a7%c3%a3o%20-%20Adrielly%20Campos%20e%20Almeida%20-%202018.pdf>.

Acesso em: 13 de dez. 2018.

ALMEIDA, Vinicius Soares de. **A caipirinha (1880-1928)**: representações do caipira na peça teatral de Cesário Motta Junior. São Paulo: Dissertação de Mestrado defendida pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo, 2011. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-01092011-145300/pt-br.php>. Acesso em: 13 de dez. 2018.

ALMEIDA PRADO, João Fernando de. **Pernambuco e as capitanias do norte do Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1939.

_____. **A Bahia e as capitanias do centro do Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1945.

_____. **São Vicente e as capitanias do sul do Brasil**. São Paulo: Nacional, 1961.

ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto**: música sertaneja e modernização brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

AMARAL, Amadeu. **O dialeto caipira**. São Paulo: Hucitec, 1976.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Outra poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Mikhail Backhtin (tradução de Yara Frateschi Vieira) – São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BALISTA, Lígia Rodrigues. **Sojeitos da terra**: a representação do caipira na dramaturgia de Carlos Alberto Soffredini. São Paulo: Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-19032019-112625/pt-br.php>. Acesso em: 13 de dez. 2018.

BARO, Roulox; MOREAU, Pierre. **Relations Veritables et Curieuses de L'Isle Madagascar et du Brésil**. p. 266-267, 1951.

BARROSO, Gustavo. A origem da palavra 'Sertão'. **Boletim Geográfico**. Rio de Janeiro: IBGE, v.52, junho, p. 401-403, 1947.

_____. A verdadeira Dona Guidinha do Poço. In: _____. **À margem da Literatura do Ceará**. (artigo publicado em 12 de maio de 1956, na Revista O Cruzeiro, cf. prefácio em Pordeus, I. *À margem de Dona Guidinha do Poço*. p. IX). Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1962. p. 357-362.

_____. O cenário histórico de Luzia-Homem. In: _____. **À margem da Literatura do Ceará**. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1962.

BENEDETTI, Jean. **Stanislavski – An Introduction**. Nova York: Theatre Arts Books, 1982. Tradução de Laédio José Martins. Nova York: E-Livraria Grupo Taylor & Francis/ Gráfica Routledge, 2005. Disponível em: 84theater.com/main/download/18/ Acesso em: 13 de dez. 2017.

BIÃO, Armindo. Etnocenologia, uma introdução. In: GREINER, Christine e BIÃO, Armindo. (org.), **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.

BÍBLIA SAGRADA – EDIÇÃO PASTORAL, 2002, edição online.

BRASIL. **Lei Complementar Nº 31, de 11 de outubro de 1977**. Cria o Estado de Mato Grosso do Sul, e dá outras providências. Brasília, 1977.

_____. **Decreto Nº 4.851, de 2 de outubro de 2003**. Dispõe sobre a padronização, a classificação, o registro, a inspeção, a produção e a fiscalização de bebidas. Publicação Original Diário Oficial da União - Seção 1. Brasília, 2003, p. 6.

_____. **Lei Nº 2.874, de 19 de setembro de 1956**. Dispõe sobre a mudança da Capital Federal e dá outras providências. Rio de Janeiro, 1956.

BRASIL; SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL. **Ato das Disposições Constitucionais Transitórias. Art. 13**. É criado o Estado de Tocantins, pelo desmembramento da área de parte do Estado de Goiás. Brasília, 1989.

BRASIL registra quase 4 mil mortes por Covid no dia e fecha pior mês da pandemia com 66,8 mil óbitos. **G1 Portal de Notícias**, 31 de mar. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2021/03/31/brasil-registra-quase-4-mil-mortes-por-covid-no-dia-e-fecha-pior-mes-da-pandemia-com-668-mil-obitos.ghtml> Acesso em: 23 de jul. 2021.

CAIPIRINHA. Instituto Brasileiro da Cachaça (IBRAC). Disponível em: <http://ibrac.net/curiosidades>. Acesso em: 06 de jun. 2020.

CALDAS, Waldenyr. **Acorde na aurora: Música sertaneja e indústria cultural**. 1. ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1977.

CANDIDO, Antônio. **Os parceiros do Rio Bonito: Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Viajando o Sertão**. São Paulo: Global Editora, 2004.

_____. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 2ª Ed. São Paulo: Ediouro Publicações S.A., 1979.

_____. **Viajando o Sertão**. Global Editora: São Paulo, 2012.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008.

CINTRA, Jorge Pimentel. Reconstruindo o mapa das capitanias hereditárias. Anais do Museu Paulista: **História e Cultura Material**, 21(2), 11-45, 2013. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v21n2/a02v21n2.pdf>. Acesso em: 12 de set. 2019.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. São Paulo: Ateliê editorial, 2001.

_____. **Os Sertões: Campanha de Canudos**. São Paulo: Três, 1984.

_____. Plano de uma cruzada. In: _____. **Contrastes e confrontos**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, p. 49-65, 2013.

CROCHÍK, Leon. Preconceito e inclusão. In: **WebMosaica** – Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall. v.3, n.1 (jan-jun), 2011.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. Tradução: Hélder Gordinho. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **O imaginário** – Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. 2. ed. Trad. René Eve Lévié. (Col. Enfoques. Filosofia). Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

DRINQUE oficial da Semana de 22, caipirinha foi usada como remédio contra pandemia. **Folha de São Paulo**, 05 de fev. 2021.

Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/columnas/daniel-de-mesquita-benevides/2021/02/drinque-oficial-da-semana-de-22-caipirinha-foi-usada-como-remedio-contrapandemia.shtml>. Acesso em: 22 de maio. 2021.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. **Encantados e encantarias no Folclore brasileiro**. In: VI Seminário de Ações Integradas em Folclore. São Paulo, p. 1-6, 2008.

FIGUEIREDO, Cândido de. **Nôvo Diccionário da Língua Pôrtuguesa**. Lisboa: Livraria Editôra Tavares Cardoso & Irmão: 1913.

FREIRE, Paulo. **Ação cultural para a liberdade**. 5ª Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra. 1981.

_____. **Extensão ou comunicação?** tradução de Rosisca Darcy de Oliveira e prefácio de Jacques Chonchol. 7ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

- _____. **Pedagogia do oprimido.** 17^a. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- _____. **A importância do ato de ler:** em três artigos que se completam. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1989.
- _____. **Pedagogia da autonomia:** saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- _____. **Pedagogia da indignação:** cartas pedagógicas e outros escritos. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil.** 6^a ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1971.
- _____. Um mito geopolítico: a Ilha Brasil. In: **Tentativas de mitologia.** São Paulo: Perspectiva, 1979.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. 5^o ed. Rio de Janeiro: DPeA, 2001.
- HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva (Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda.), 2001.
- HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W. **Dialética do Esclarecimento:** fragmentos filosóficos. Tradução Guido Antonio de Almeida. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- _____. **Temas básicos de sociologia.** São Paulo: Cultrix, 1973.
- LACOMBE, Américo Jacobina. **Capitanias hereditárias.** Coimbra: Universidade de Coimbra, 1978.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura:** um conceito antropológico. 14. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001.
- LIMA, Roberto Cunha Alves de. **Nas trilhas do Tempo no mundo de Campo Redondo.** Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 1997.
- _____. Um rio são muitos – de aventura e antropologia no Rio São Francisco. In: **Tempo Social.** Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 12(2), novembro, p. 147-170, 2000.
- _____. *Mundar* o sertão: ou quando o Jaguaribe virou açude no Ceará. In: **Revista: Avá.** Nº 13, Dezembro, p. 59-76, 2008.
- _____. Mesoamérica-Sertão um pouco de análise mítica. In: **Revista de Antropologia da UFSCar (R@U).** V. 7, jul./dez, p. 57-71, 2015.

LIMA, Nei Clara de. **Narrativas Oraís: Uma Poética da Vida Social**. Brasília: Ed. UNB, 2003.

LOBATO, Monteiro. **Urupês**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1951.

_____. **Zé Brasil**. Rio de Janeiro: Calvino Filho Editora, 1948.

PEIXOTO, Aristeu Mendes *et al.* **Enciclopédia Agrícola Brasileira**. Vol. 1. I-M. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

PEREIRA, Anderson Lucas da Costa. A festa da princesa Mariana: a dança revelando a “Turquia cabocla” na Amazônia. In: **PROA - Revista de Antropologia e Arte**, Campinas, n.8, v.2, jul./dez, p. 67-87, 2018. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/3117>. Acesso em: 22 de maio de 2021.

PESSOA, Jadir de Morais. **Mestres de caixa e viola**. 26ª Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (ANPEd), Poços de Caldas, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ccedes/a/YMtnrSX7nq48MNvv3ZmdyYM/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 24 de out. 2019.

PIRES, Cornélio. **Conversas ao pé do fogo**. São Paulo: Ed. Monteiro Lobato, 1924.

PRADIER, Jean-Marie. **Ethnoscénologie, manifeste**. Paris: Théâtre-Public 123, 1995.

_____. Ethnoscénologie: la profondeur des émergences. **La Scène et La Terre: questions d'ethnoscénologie**. Internationale de l'imaginaire. Nouvelle Série. Numéro 5. Paris: Babel, 1996.

MANAUS – mais de 20 bois-bumbás já brincaram na ‘Paris dos Trópicos’. **Hoje tem Festa de Boi**, 15 de fev. 2021. Disponível em: <https://hojetemfestadeboi.com.br/?p=445>. Acesso em: 12 de set. 2021.

G1 Portal de Notícias, 31 de mar. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2021/03/31/brasil-registra-quase-4-mil-mortes-por-covid-no-dia-e-fecha-pior-mes-da-pandemia-com-668-mil-obitos.ghtml>. Acesso em: 23 de jul. 2021.

MARTINS, Tattiusa Costa. **Somos sertanejos? E por que não?!**: Goiânia para além do art déco. Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, 2006.

MATTOS, Carmen Lúcia Guimarães de. A abordagem etnográfica na investigação científica. In: Mattos, CLG e Castro, PA (orgs). **Etnografia e educação: conceitos e usos** (online). Campina Grande: EDUEPB, p. 49-83, 2011. Disponível em: <http://books.scielo.org>. Acesso em: 24 de out. 2019.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **A Carta de Pero Vaz de Caminha (1500)**. Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro.

NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

OLIVEIRA, André Luís Borges de. Repensando o sentido de Tradição. In: **Littera Online**. Maranhão, nº 13, 2017. Disponível em:

<http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/view/8040>.

Acesso em: 22 de maio de 2019.

OLIVEIRA, Natássia Duarte Garcia Leite de. **Teatro Dialético em terras estranhas: a (in)diferenciação entre sujeito e objeto na formação cultural**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Educação, 2013.

Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/3649/5/Tese%20-%20Nat%c3%a1ssia%20Duarte%20Garcia%20Leite%20de%20Oliveira%20-%202013.pdf>. Acesso em: 22 de maio de 2019.

_____. Estudos pre(liminares) acerca das figuras do dramaturgo, do diretor e do encenador. In: **Revista Moringa - Artes do Espetáculo**. João Pessoa, v. 4, n. 2 (jul-dez), 2013. Disponível em:

<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/19615>. Acesso em: 12 de set. de 2019.

PRECE DE CÁRITAS. Oração popular espírita. Texto psicografado na noite de 25 de dezembro de 1873 pela médium Madame W. Krill, em um círculo espírita de Bordeaux, França. 1873.

RAMON, Diogo da Silva Costa; OLIVEIRA, Natássia Duarte Garcia Leite de. Inventários do sertão nas cenas moderna e contemporânea. In: OLIVEIRA, Urânia Auxiliadora Santos Maia de; MARQUES, Maria Inês Corrêa e MACHADO, Adriana Bittencourt. **Pesquisa em Arte e difusão do conhecimento**. Programa de Doutorado Multi-institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento. Universidade Federal da Bahia. Salvador - BA: EDUFBA, p. 173-185, 2022a.

_____. “Nestes versos tão singelos” buscando uma cantoria reflexiva: A representação do Jeca Tatu em contraste com a identidade caipira e sertaneja. In: **Anais do II Seminário Internacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes da Cena (SEMINAR)**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2022b.

_____. Ser, Tão & I só lamento: O sertão, a cena e o isolamento em diálogo artístico com audiovisual e teatro. In: DALAGO, Renan da Silva; ADORNO, Victória Nantes Marinho e COSTA, Cleriston Raíque Jara da (orgs.). **Aqui jaz o último ato (livro eletrônico)**: 3º Cine-Fórum da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. Campo Grande – MS: UEMS, p. 912-924, 2021. Disponível em:

<https://drive.google.com/file/d/1te9y5trJRD0NzJyKLe26duHesTJE0exJ/view>.

Acesso em 22 de nov. 2021.

_____. Sertão, cena e canção: processo criativo cênico com músicas caipira e sertaneja. In: CAREGNATO, Caroline e PÁSCOA, Márcio. **Música e interfaces (livro eletrônico)**. Manaus: Editora UEA, p. 278-292, 2020a. Disponível em:

<http://repositorioinstitucional.uea.edu.br/handle/riuea/3227>

Acesso em 22 de nov. 2021.

_____. O Sertão, a cena e o isolamento em diálogo artístico no trabalho audiovisual e teatral 'Ser, tão & i só lamento'. In: **Inteligência Artificial: A nova fronteira da ciência brasileira – Anais Online do 17º Pesquisa, Ensino e Extensão da Universidade Federal de Goiás – CONPEEX – UFG, 2020b**. Disponível em: <https://anaisconpeex.ciar.ufg.br/edicoes/17/index.html>. Acesso em: 22 de nov. 2021.

RAMON, Diogo da Silva Costa; OLIVEIRA, Natássia Duarte Garcia Leite de; FIGUEIREDO, Valéria Maria Chaves de. S de Sertão, de Saudade, de Somática... In: **II Encontro Nacional de Práticas Somáticas e Dança**. Epistemologias Somáticas em Movimento. Instituto Federal de Brasília – Campus Brasília. 2ª Ed. Brasília: Ed. IFB, 2021.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil**. 2ª Ed. São Paulo: Companhia de Letras, 1995.

RISÉRIO, Antonio. **Uma história da cidade da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal Editores, 2004.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas [1956]**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Sagarana [1946]**. [Ed. especial] - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. **Discurso de posse de João Guimarães Rosa na Academia Brasileira de Letras em 16 de novembro de 1967**. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/joao-guimaraes-rosa/discurso-de-posse>. Acesso em: 13 de dez. 2020.

SAMPAIO, Theodoro. **O Tupi na Geografia Nacional**. Introdução e notas de Frederico G. Edelweiss. 5ª ed. São Paulo: Editora Nacional (Brasília-DF), 1987.

SÁNCHEZ, Lícia Maria Morais. **A Dramaturgia da Memória no Teatro Dança**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

SETUBAL, Maria Alice. **Vivências caipiras: Pluralidade cultural e diferentes temporalidades na terra paulista**. São Paulo: CENPECQ/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

SOARES, Marcos Antônio. **Entre sombras e flores: continuidades e rupturas na educação estética de devotos-artistas de Santos Reis**. Goiânia. Tese de Doutorado defendida pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Goiás, 2006. Disponível: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/1075/1/Tese%20Marcos%20Antonio%202006.pdf>. Acesso em: 24 de out. 2019.

STANISLAVSKI, Constantin. **El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la vivencia**. Tradução: Jorge Saura. Barcelona: Alba Editorial, 2007.

_____. **El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación**. Tradução: Jorge Saura. Barcelona: Alba Editorial, 2009.

_____. **Minha vida na Arte.** Tradução do original russo de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

TELÓ, Michel e PIUNTI, André. **Bem Sertanejo:** A história da música que conquistou o Brasil. São Paulo: Planeta, 2015.

VELOSO, Jorge das Graças. **A visita do Divino:** o sagrado e o profano na espetacularidade das folias do Divino Espírito Santo no Entorno Goiano do Distrito Federal. Salvador: Tese de Doutorado defendida pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, 2005. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27284>. Acesso em: 24 de out. 2019.

VOLPATO, Luiza Rios Ricci. **Entradas e Bandeiras.** São Paulo: Global, 1985.

Assistindo:

BEM SERTANEJO (Musical). Texto e direção: Gustavo Gasparani. Direção Musical: Marcelo Alonso Neves Interpretação: Michel Teló; Lilian Menezes; Alan Rocha e outros. São Paulo, 2017.

BENZEDEIRAS de Minas. Direção: André Tonacci. Roteiro: Márcio Sgreccia. Produção: Daniel Tonacci. Duração: 26 minutos. Belo Horizonte: IPHAN/CNFCP, 2007.

BENZEDEIRAS – ofício tradicional. Direção: Lia Marchi. Roteiro: Lia Marchi. Direção e Produção: LM Stein. Duração: 24 minutos. Curitiba: Olaria Projetos de Arte e Educação, 2016.

CANDINHO. Direção: Abílio Pereira de Almeida. Roteiro: Abílio Pereira de Almeida. Intérpretes: Amácio Mazzaropi; Marisa Prado; Ruth de Souza e Adoniran Barbosa. Distribuição: Columbia Pictures. Duração: 95 min. São Paulo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1954.

GLOBO ESPORTE. Jogos do Mundo. Pega de Boi. Direção: Ali Kamel e Renato Ribeiro. Duração: 12 minutos. Rio de Janeiro: Rede Globo de Comunicações, 2016.

GLOBO REPÓRTER. Rio São Francisco e os Vaqueiros do Nordeste. Direção: Silvia Sayão; Ricardo Vilela; Ali Kamel; Vinicius Menezes; Ana Escalada; Luiz Fernando Ávila; Marcelo Moreira e Jô Mazzarolo. Duração: 55 minutos. Rio de Janeiro: Rede Globo de Comunicações, 1986.

INTÉRPRETES DO BRASIL. Os Caipiras por Antônio Candido. Apresentação: Antonio Candido. Direção: Isa Grinspum Ferraz. Duração: 20 min. São Paulo: TV Cultura e Arte, 2001.

JECA Tatu. Direção: Milton Amaral. Roteiro: Milton Amaral. Intérpretes: Amácio Mazzaropi; Geny Prado; Roberto Duval; Nicolau Guzzardi e outros. Distribuição: UNIDA Filmes. Duração: 95 min. São Paulo: PAM Filmes, 1959.

MALASARTES e o duelo com a morte. Direção: Paulo Morelli. Roteiro: Paulo Morelli. Interpretação: Jesuíta Barbosa; Isis Valverde; Júlio Andrade; Vera Holtz e outros. Duração: 110 min. Distribuição: Paris Filmes. São Paulo: Globo Filmes; O2 Filmes; Universal Pictures, 2017.

O GRANDE Xerife. Direção: Pio Zamuner. Roteiro: Rajá de Aragão e Pio Zamuner. Interpretação: Amácio Mazzaropi; Patrícia Mayo; Paulo Bonelli; Jandira Camara e outros. Duração: 97 min. São Paulo: PAM Filmes, 1972.

O POVO BRASILEIRO. Apresentação: Darcy Ribeiro. Direção: Isa Grinspum Ferraz. Duração: 20 min (cada episódio). São Paulo: TV Cultura, Globosat News Television (GNT) e Fundação Darcy Ribeiro (Fundar), 2000.

PORTUGAL... Minha saudade. Direção: Amácio Mazzaropi. Roteiro: Amácio Mazzaropi. Walter George Durst. Interpretação: Amácio Mazzaropi; Gilda Valença; Pepita Rodrigues e outros. Duração: 100 min. São Paulo: PAM Filmes, 1973.

RETRATOS DE FÉ. Benzedeiros. Direção: Alfredo Alves. Coordenação de Produção: Breno Nogueira. Duração: 25 min. São Paulo: TV Cultura, 2020

SER TÃO & ISÓ LAMENTO. Mostra Cultural da 17º Congresso de Pesquisa, Ensino e Extensão da Universidade Federal de Goiás (CONPEEX - UFG). Criação e atuação: Diogo Ramon. Roteiro: Diogo Ramon. Orientação artística: Natássia Garcia. Duração: 30 min. Goiânia: UFG, 2020. Disponível: <https://rededeculturaipesgo.ufg.br/mostra-cultural-17o-conpeex/>. Acesso em: 21 de out. 2020.

VIDA DE VAQUEIRO. Direção: Ary Vasconcelos. Texto: Augusto Medeiros. Duração: 20 minutos. Petrolina: Digital Video Filmes, 2012.

Cantando:

AUGUSTO, César Augusto. **Desculpe, mas eu vou chorar (música)**. Chantecler. 1990. Cante conosco em: https://www.youtube.com/watch?v=I91T27bZv_o. Acesso em: 24 de jun. 2021.

BARROSO, Ary Evangelista; BABO, Lamantine. **No Rancho Fundo (música)**. 1931. Cante conosco em: <https://www.youtube.com/watch?v=Zw6uMp2uBEI>. Acesso em: 13 de dez. 2019.

BEN, Jorge. **País Tropical (música)**. Philips Records, 1969. Cante conosco em: <https://www.youtube.com/watch?v=JzByVhWju88>. Acesso em: 13 de dez. 2019.

CAMARGO, Zezé di. **É o amor (música)**. Copacabana, 1991. Cante conosco em: https://www.youtube.com/watch?v=XTkFAKb8kbo&list=OLAK5uy_kIwOwsSqnPyKIJejuhYX6om344PbpWIBE. Acesso em: 13 de dez. 2019.

COLLA, Carlos; DUBOC, Maurício Barroso Netto e XORORÓ. **Fogão de lenha (música)**. 1987. Cante conosco em: <https://www.youtube.com/watch?v=-nr3KhtSqMM>. Acesso em: 18 de ago. 2021.

DERMES e NEGRO, Rio. **Bate o pé (música)**. Mercury, Universal Music, 1999. Cante conosco em: <https://www.youtube.com/watch?v=UaNk-LJMnQQ>. Acesso em: 13 de dez. 2019.

FALCÃO, Carlos e CARVALHO, Um. **Quem vem de longe (música)**. Som Livre, 2016. Cante conosco em: https://www.youtube.com/watch?v=z6PL_YuDibM. Acesso em: 13 de dez. 2019.

FRANCO, Moacir. **Ainda ontem chorei de saudade (música)**. Copacabana, 1988. Cante conosco em: <https://www.youtube.com/watch?v=FeWDYMG2At0>. Acesso em: 13 de dez. 2019.

GONZAGA, Luiz e BARBALHO, Nelson. **A morte do vaqueiro (música)**. BMG BRASIL LTDA, 1963. Cante conosco em: <https://www.youtube.com/watch?v=DjwxlsRXD6o>. Acesso em: 24 de jun. 2021.

MARQUES, Joel. **Não aprendi dizer adeus (música)**. Warner Music, 1991. Cante conosco em: <https://www.youtube.com/watch?v=iqFqycrVk-I>. Acesso em: 13 de dez. 2019.

_____. **No dia em que eu saí de casa**. Columbia; Sony Music, 1995. Cante conosco em: https://www.youtube.com/watch?v=iSH1B-zK1nc&list=OLAK5uy_lrFDZjDUkgr66DR0R3899M4XP4_MoXpM&index=2. Acesso em: 13 de dez. 2019.

MEDEIROS, João Miguel Marques de e MARACAÍ, Aparecido. **Caipira (música)**. Universal Music International Ltda, 1991.

Cante conosco em:

https://www.youtube.com/watch?v=DvLMOG5OrAY&list=OLAK5uy_nlTxnNmhAN3tWx776Rgi7bTclfQYRcGSU&index=5. Acesso em: 13 de dez. 2019.

MENDONÇA, Marília e TCHULA, Juliano. **Flor e o Beija-Flor (música)**. Som Livre, 2015. Cante conosco em: <https://www.youtube.com/watch?v=LmRrLl8aLfE>. Acesso em: 22 de jul. 2021.

MONTEIRO, Ary; VALE, João do e GONZAGA, Luiz. **Sertanejo do Norte (música)**. Gravador Victor, 1959.

Cante conosco em: <https://www.youtube.com/watch?v=g4Rc7GHTqwx>. Acesso em 24 de jun. 2020.

NASCIMENTO, Luiz Gonzaga e CORDOVIL, Herve. **A vida do viajante (música)**. Sony Music, 1953.

Cante conosco em:

<https://www.youtube.com/watch?v=2G2mDtQWQrk>. Acesso em 24 de jun. 2020.

OLIVEIRA, Angelino de. **Tristeza do Jeca (música)**. 1918.

Cante conosco em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fxac2CJDo8A>. Acesso em: 12 de out. 2019.

PAIVA, Adir. **Rumo à Goiânia (música)**. Warner Music, 1994.

Cante conosco em: https://www.youtube.com/watch?v=1PNa_1KsCT0. Acesso em 24 de maio de 2021.

SATER, Almir Eduardo Melke e OLIVEIRA, Renato Teixeira de. **Tocando em frente (música)**. 1992.

Cante conosco em: <https://www.youtube.com/watch?v=SWtjTkixv5M>. Acesso em: 12 de out. 2019.

SILVA, Gilson Vieira da e SILVA, Joran Ferreira da. **Casinha branca (música)**. Top Tap, 1979.

Cante conosco em: <https://www.youtube.com/watch?v=Mir-j5bPguQ>. Acesso em: 13 de dez. 2019.

TEIXEIRA, Renato. **Romaria (música)**. Sony Music Entertainment – SEM, União Brasileira de Editoras de Música – UBEM, LatinAutorPerf, Warner Chappell, PEDL, LatinAutor – Warner Chappell, Broadcast Music Inc. – BMI e 7 associações de direitos autorais, 1978.

Cante conosco em: <https://www.youtube.com/watch?v=OYCS6SJtHvI>. Acesso em: 12 de out. 2019.

VANDRÉ, Geraldo e BARROS, Théó de. **Disparada (música)**. Festival de Música Popular Brasileira. 1966.

Cante conosco em: <https://www.youtube.com/watch?v=t5WJPJcNiB8>. Acesso em: 04 de maio. 2020.

VELOZO, Zeca. **O sopro do fole (música)**. SME (em nome de Sony Music Entertainment). 2022.

Cante conosco em: <https://www.youtube.com/watch?v=snlhjXIItMWk>. Acesso em: 04 de maio. 2022

Visualizando:

AMARAL, Tarsila do. **Abaporu** – Pintura (1918).

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1628/abaporu>. Acesso em: 01 de set. 2019.

AMARAL, Tarsila do. **A caipirinha** – Pintura (1923).

Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1616/a-caipirinha>. Acesso em: 01 de set. 2019.

JÚNIOR, Almeida. **O Violeiro** – Pintura (1898).

Fonte: <https://virusdaarte.net/almeida-junior-o-violeiro/>. Acesso em: 01 de set. 2019.

SILVA, Óscar Pereira da Silva. **Caipira Violeiro** – Pintura (1918).

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obravioleirocaipira>. Acesso em: 01 de set. 2019.

Sentão
Sol & Canção

E-BOOK POÉTICO

Equipe Técnica

DIREÇÃO | ATUAÇÃO | DRAMATURGIA
DIOGO RAMON

PROVOCAÇÃO ARTÍSTICA | ORIENTAÇÃO
NATÁSSIA GARCIA

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA | EDIÇÃO
MURILO BARBOSA

FINALIZAÇÃO
DIOGO RAMON | MURILO BARBOSA

PRODUÇÃO EXECUTIVA
KELLY VANESSA

PRODUÇÃO DE CENA
MAYARA CABRAL

PRODUÇÃO GERAL
NEURIZA FIGUEIRA

CONCEPÇÃO DE FIGURINO
DIOGO RAMON

EXECUÇÃO DO FIGURINO
CENTRAL TÉCNICA DE
PRODUÇÃO DO AMAZONAS

INDUMENTÁRIAS
DIOGO RAMON | MAYARA CABRAL
MURILO BARBOSA | NEURIZA FIGUEIRA

CONCEPÇÃO DE MAQUIAGEM
MAYARA CABRAL | DIOGO RAMON

MAQUIAGEM | CABELO
MAYARA CABRAL

CONCEPÇÃO E EXECUÇÃO DE CARACTERIZAÇÃO
DIOGO RAMON | MAYARA CABRAL

CONCEPÇÃO DE ILUMINAÇÃO
DIOGO RAMON

EXECUÇÃO DE ILUMINAÇÃO
KELLY VANESSA

CONCEPÇÃO CENOGRÁFICA
DIOGO RAMON

CENOTECNIA
DIOGO RAMON | MAYARA CABRAL | KELLY VANESSA
CENTRAL TÉCNICA DE PRODUÇÃO DO AMAZONAS

Dramaturgia

SOLO I

BENDITO | BENZEDEIRA

SOLO II

VAQUINHA | VAQUEIRO

SOLO III

ENCANTADO | PROSADOR

Cronograma de ensaios

CRONOGRAMA DE ATIVIDADES		
ATIVIDADE A SER DESENVOLVIDA	EQUIPE SERVIÇOS	DATA HORÁRIO DURAÇÃO LOCAL
ENSAIOS DE COMPOSIÇÃO: (Criação e composição das personagens)	Agente: Diogo Ramon	DIAS: 27/09 a 08/10 de 2021 10 dias
	Ação: Processo criativo e Ensaio	HORÁRIO: 09h às 12h
		DURAÇÃO: 03 horas
		Local: Casa própria do ator.
BUSCA E FECHAMENTO DE LOCAL PARA ENSAIO E GRAVAÇÃO DO PROJETO	Agente (es): Ação: Processo de autorização para utilização de espaço de ensaio.	DIAS: 23/09 a 11/10 de 2021 18 dias
BUSCA E FECHAMENTO DE FIGURINO PARA AS PERSONAGENS DO PROJETO	Agente (es): Ação: Processo de autorização para utilização de figurino ou doação de veste.	DIAS: 23/09 a 11/10 de 2021 18 dias
BUSCA E FECHAMENTO DE PENTEADO E MAQUIAGEM PARA PERSONAGENS DO PROJETO	Agente (es): Ação: Processo de diálogo e pesquisa para utilização e técnica de produção de maquiagem.	DIAS: 23/09 a 11/10 de 2021 18 dias

BUSCA E FECHAMENTO DE EQUIPE DE FILMAGEM E EDIÇÃO DO PROJETO	Agente (es): Ação: Processo de pesquisa e diálogo com equipe de filmagem.	DIAS: 23/09 a 11/10 de 2021 18 dias
ENSAIO COM TESTE E AFINAÇÃO DE EQUIPAMENTOS: (Iluminação, sonoplastia, filmagem e espaço cênico)	Agente (es): Diogo Ramon Ação: Processo de produção e assessoria do artista.	DIA: 15/10/2021 SEX
		HORÁRIO: 09h às 13h
		DURAÇÃO: 4 horas
		LOCAL:
ENSAIO COM FIGURINO E MAQUIAGEM: (Figurino, penteado, maquiagem e adereços)	Agente (es): Diogo Ramon Ação: Processo de produção e assessoria do artista.	DIA: 22/10/2021 SEX
		HORÁRIO: 09h às 13h
		DURAÇÃO:
		LOCAL:
GRAVAÇÃO DO QUADRO 1 (Benzedeira)	Agente (es): Diogo Ramon	DIA: 25/10/2021 SEG
		HORÁRIO: 09h às 13h
	Ação: Processo de produção e assessoria do artista.	DURAÇÃO: 4 horas
		LOCAL:
GRAVAÇÃO DO QUADRO 2 (Vaqueiro)	Agente (es): Diogo Ramon Ação: Processo de produção e assessoria do artista.	DIA: 01/11/2021 SEG
		HORÁRIO: 09h às 14h
		DURAÇÃO: 4 horas
		LOCAL:
GRAVAÇÃO DO QUADRO 3 (Prosador)	Agente (es): Diogo Ramon Ação: Processo de produção e assessoria do artista.	DIA: 08/11/2021 SEG
		HORÁRIO: 09h às 14h
		DURAÇÃO: 4 horas
		LOCAL:
PRODUÇÃO DO MAKING-OF DO PROJETO (Registros em vídeo, áudio e imagem – de diálogos à distância ou presencial)	Agente (es): Diogo Ramon Ação: Processo de produção e assessoria do artista.	DIAS: 27/09 a 08/11 42 DIAS durante todos os dias

* Todas as datas estão sujeitas às mudanças conforme disponibilidade dos agentes, datas móveis e realidade de cada semana do artista.

Personagens

A BENZEDEIRA



O VAQUEIRO



O CONTADOR
DE CAUSO

Bendito

A BENZEDEIRA



Chuva de ideias



Se for pôr no papel o número de homem e mulher que já passou pela minha mãe, a lapiseira frita a tinta e eu não termino.

Do mais rico ao mais 'miserável', tudo veio aqui. E ainda vem. Não vem tanto, mas vem.

Rezar? Rezar em vez o dia todo. Aguardo as 'plantas', fazendo minha comida, dando alimentos 'pra's' minha criação. A criação tá aqui dentro né?

Ela toca no coração.

Eu acho assim, quem tem Deus no coração, veza fazendo as 'coisa'. E eu tenho pra mim que é assim que Ele gosta. Ele gosta da gente ativo, se movimentando.

Uma vez chegou pra mim uma moça que 'tava' com problema nas 'perna'. Diz que 'tava' fraca. Fiquei

comigo, essa mulher tem cara que não faz nada. Perguntei dela assim:

- "Oh moça, 'cê' faz o que durante o dia?"

- "Eu tô em casa esses tempos. Mudei de trabalho, ainda não comeci lá na nova firma", dizendo ela né?

- "Marra-páiz, já sei seu mal", falei pra ela.



- "Ora, tu 'tem' a falta de andada". Ela olhou pra mim com os olhos 'esbugalhados' e perguntou, assim:

- "É grave?".

Ela dá um sorriso.

Mas será que é besta? Eu falei pra ela que não era muito não, mas que só era levantar da cama e dar umas 'passada' de pé no quarteirão que resolvia. Depois dessa, todo dia eu 'via ela' passando lá na frente de casa acenando pra mim e nunca mais cansada na perna.

Às vezes o problema não é muito grande não, mas que aumenta. Pior, tem vez que até inventa. Se a gente desse um 'jeito' de resolver as 'coisas', todo mundo junto, tinha tanto problema resolvido, já. Tem até ditado pra isso, minha mãe sempre falava.

'Destá' que eu vou terminar minha oração..., mas deixo *bem dito*, eu vou orando, mas junto vou fazendo as minhas coisinhas...



Assista o Solo



[CLIQUE AQUI](#)

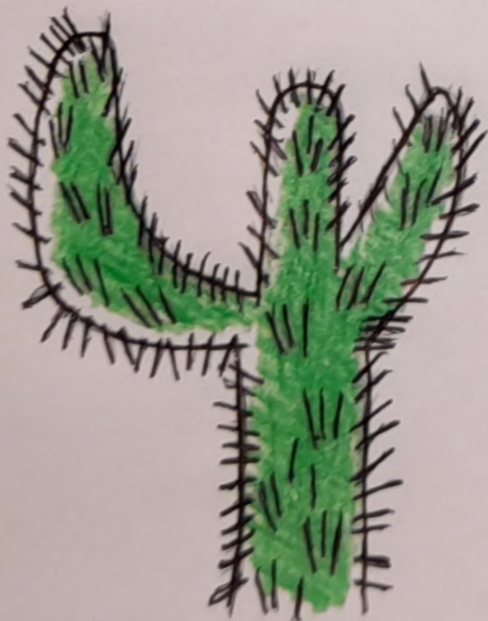
Bastidloves



Vaquinha

O VAQUEIRO





Chuva
de ideias

Entra ano, sai ano, a chuva demora a chegar. Entra ano, sai ano e lá támos nós aboiando. Não importa não, a gente sempre vai cumprir nosso serviço, visse.

Boi é bicho valente, mas garante nosso sustento, né? Então assim, deixar o boi escapar é o mesmo que perder o que comer, ficar sem saber como se 'aguentá'.

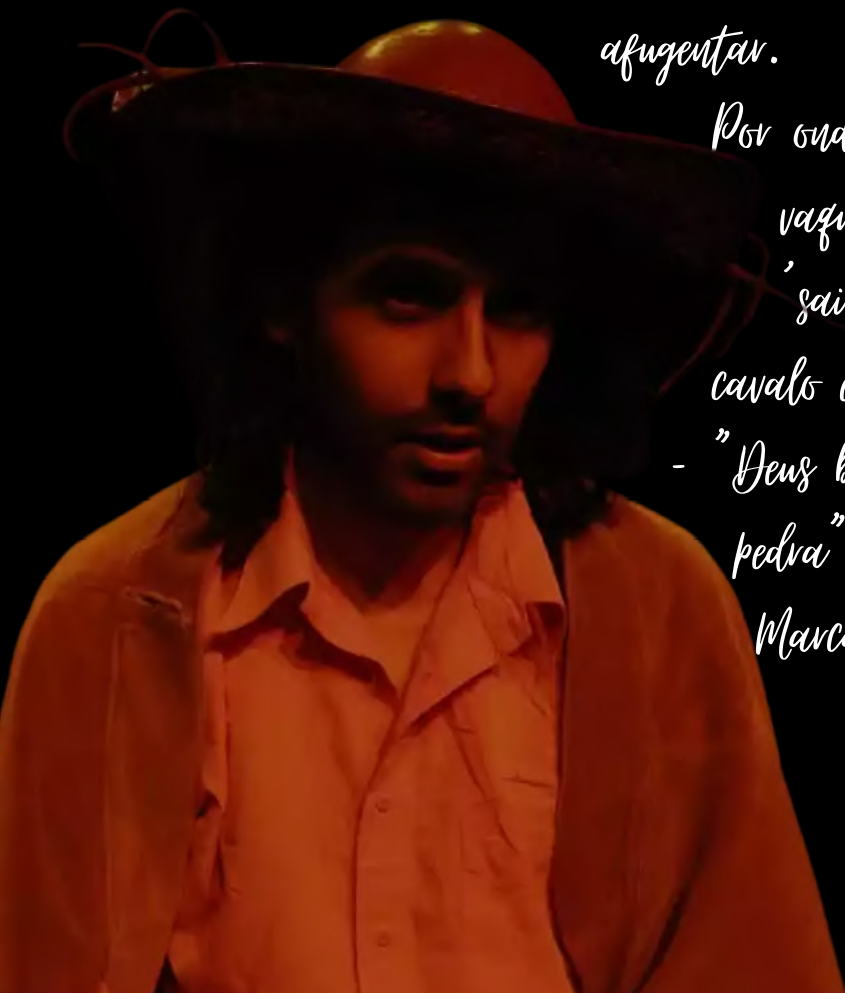
Nós 'anda' de um canto pro outro, enfrenta os 'galhos' secos e o calor que seca a garganta. Mas é assim mesmo, nada nessa vida é fácil.

O aboiado depende de cada vaqueiro. Pode ser de dia, de noite, na hora do almoço ou na hora do jantar. Teve vez que na madrugada, amanhecendo já, eu fui aboiar. Mas é aquele perigo de ida. Traz pro pasto. Traz pro curral. Olha lá o boi querendo se afugentar.

Por onde passa o boi, passa o vaqueiro com o seu cavalo. Nós 'sai' baixando no pescoço do cavalo e se livrando da caatinga.

- "Deus bençoe a gente de todo pau e pedra" - sempre em péss, né.

Marca? Eu tenho bastante marca.



Tenho uma aqui no rosto, foi 'dum' pedaço de galho que passou pelo meu lábio. Ai eu jogava por cima, Mercurio no algodão. Oser, dsia, mas o que não dsia na vida? A dsr da fome é bem pist.

Tenho marca no joelho de queda de cavalo. Tive que me jogar pra não dá-lhe de frente com os 'espinhos' do xique-xique. Mas ai não foi queda não, foi livramento. Tem vez que é melhor cair duma vez do que continuar e levar peia lá na frente.

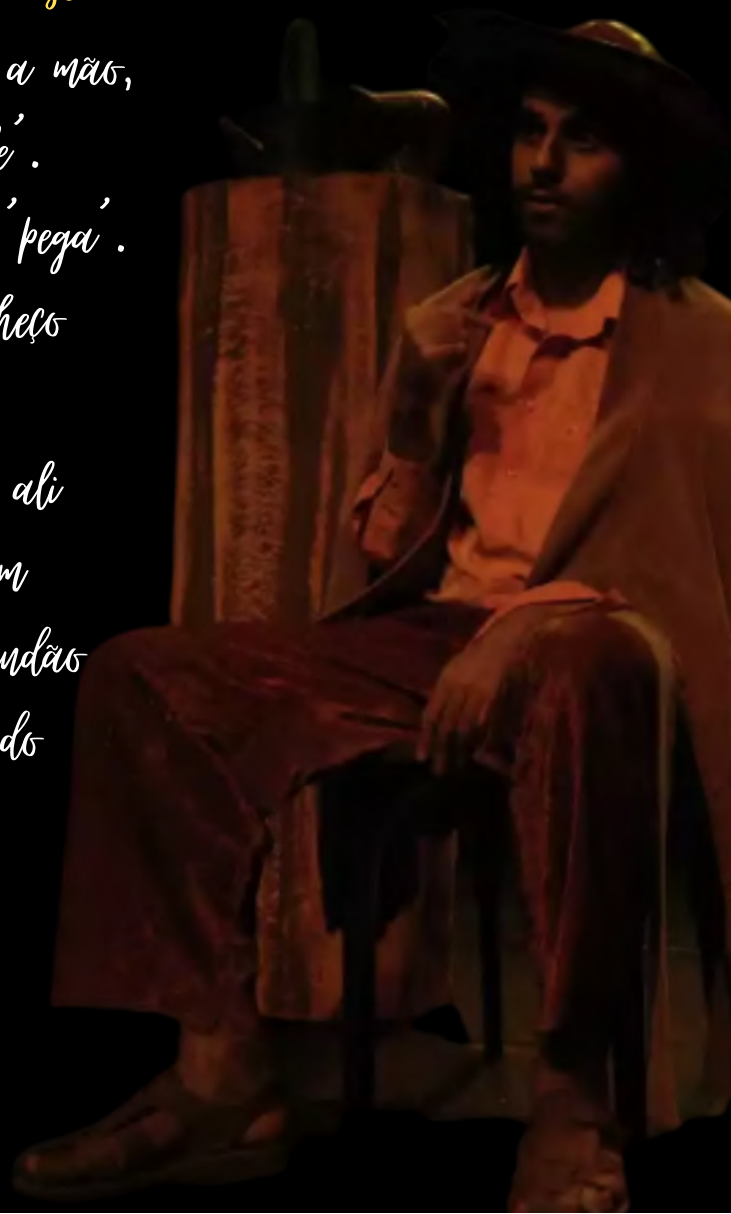
Tenho marca de galho afiado nos 'bracos', nas costa... Na barriga não tem, porque é a que mais a gente protege sendo vaqueiro. Protege por fora e protege por dentro.

Ele dá um sorriso.

Veze ou outra um cifre de boi arranha a mão, mas é coisa pouca, porque nós 'laca ele'.

Pode demorar pra nós pegar, mas nós 'pega'.

E já deixasse escapar algum boi? Conheço só um boi, que nunca vaqueiro nenhum pegasse, mas ai é o Boi Arua. Aquele ali ninguém consegue mesmo não. É que nem acabar com fome e a pobreza nesse mundo quem já conseguiu? A gente tá passando por um momento difícil, acabou-se que nós criamos uma vaquinha. Não vai resolver, mas uma vaquinha ajuda. Vai ajudar eu acho.



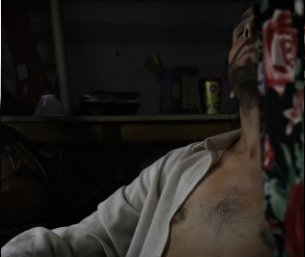
Assista o Solo



[CLIQUE AQUI](#)



Bastidoves



Encantado

O CONTADOR DE CAUSO



Chuva de ideias

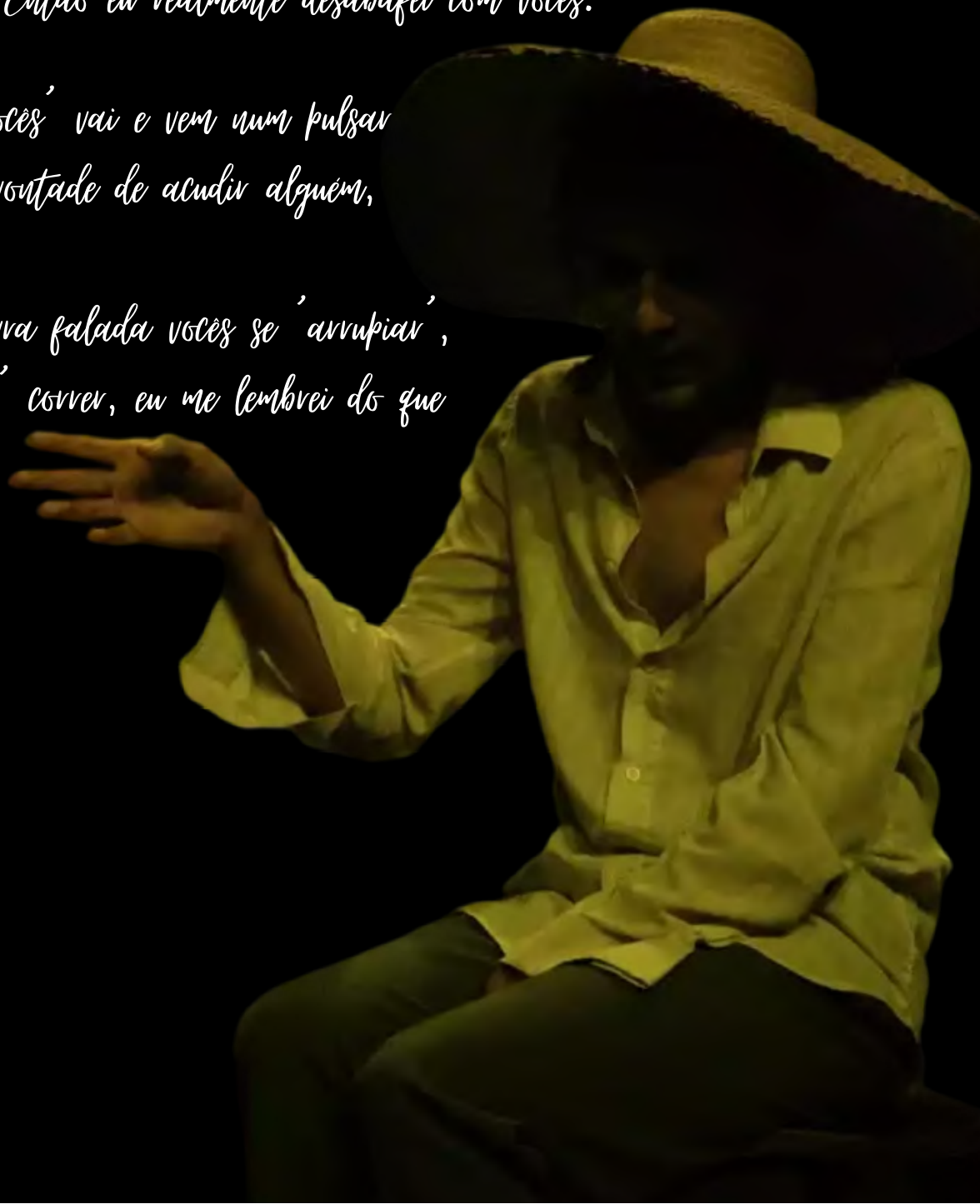


Ah se eu me 'alembra' certo,
Se a minha memória estiver por perto,
Se minha cabeça não parecer deserto,
Então a história que eu contar é verdadeira.

Se a minha palavra daqui desse banco,
Sair fazendo barulho que nem tamancos
Com recordações de tanta dor e pranto,
Então eu realmente desabafei com vocês.

Se o coração 'doce' vai e vem num pulsar
Se os tais com vontade de acudir alguém,
de salvar.

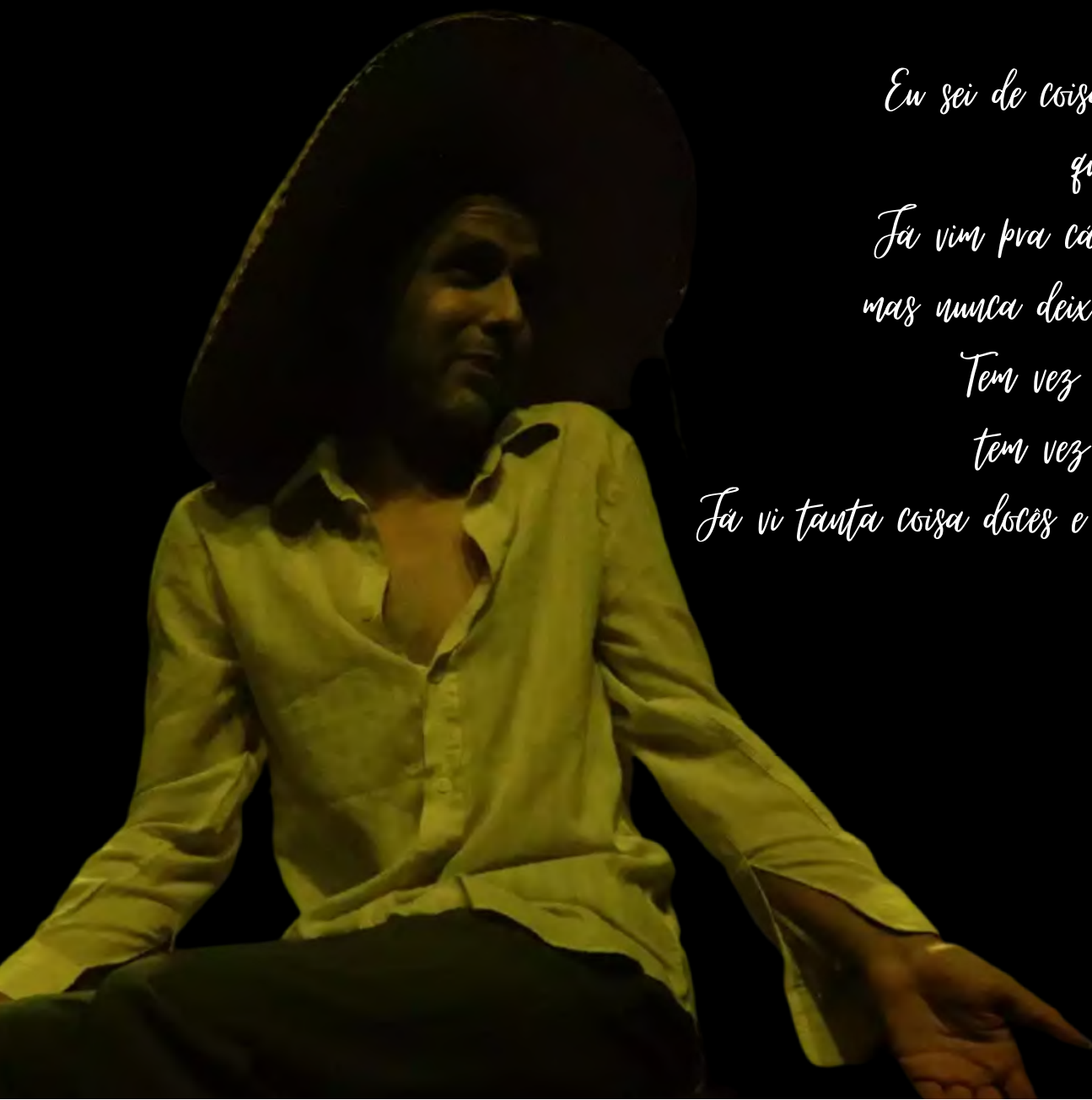
Se a cada palavra falada vocês se 'arrupiar',
Não tem 'prónde' correr, eu me lembrei do que
ia contar.



Dos acontecimentos que tenho de contar,
Os casos que meus olhos, que a terra há de comer, viu passar,
O vai e vem da vida que nem redemoinho a girar,
São tantos, mas são tantos, que quase não escapo de gaguejar.

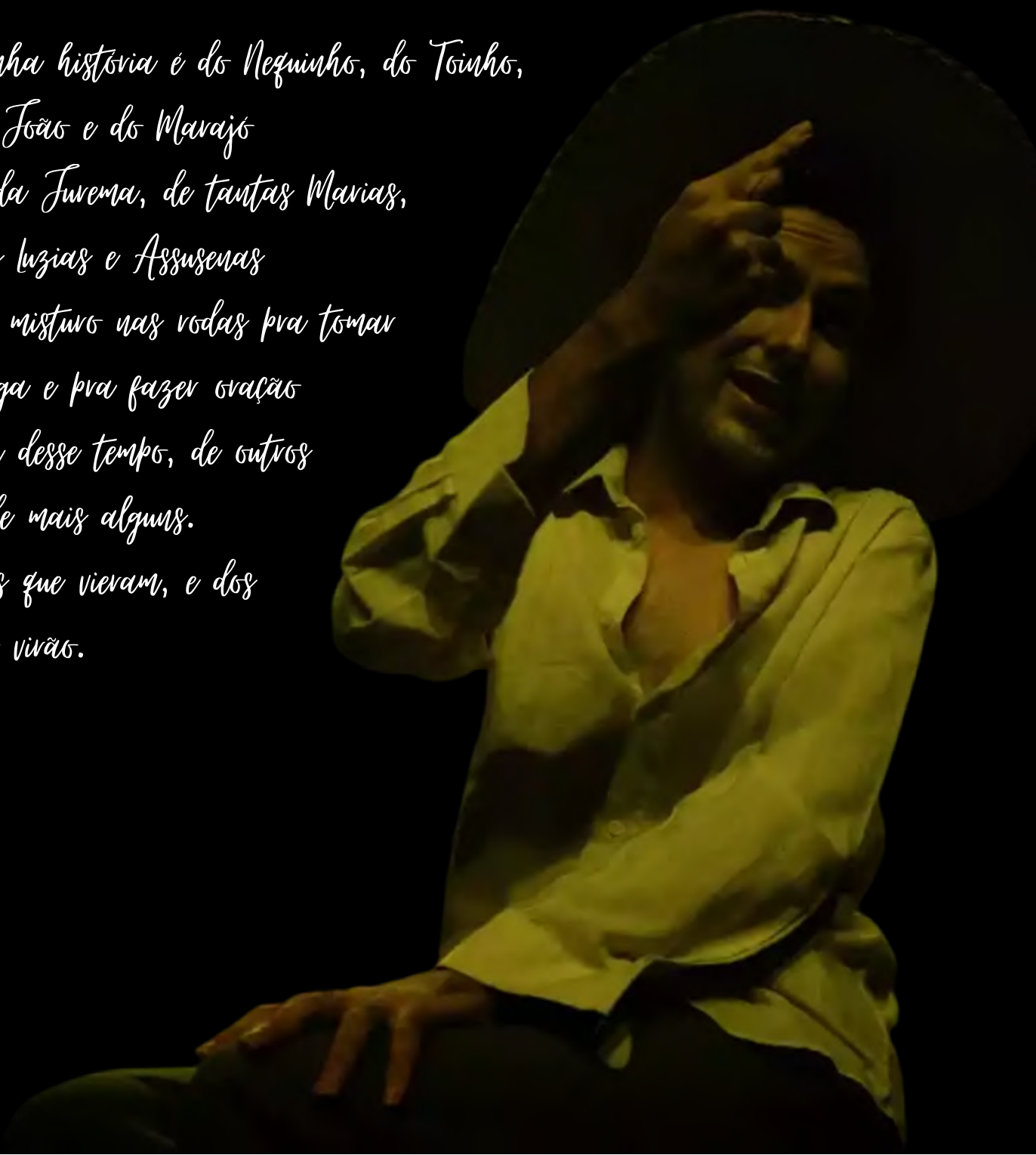
Das vivências que me ocorrem,
O povo que comigo convive,
Cada história que alguém comigo viveu, comigo escreveu, comigo esqueceu,
É mais uma das tantas que por mim se passaram.

Eu sei de coisas que acham
que eu não sei,
Já vim pra cá pra ensinar,
mas nunca deixo de aprender
Tem vez que tô aqui e
tem vez que volto lá,
Já vi tanta coisa doces e de vós meles.



Carrego consigo o índio guarani que falava tupi,
O negro que lutou dia e noite pra viver,
Carrego a ama de leite de leite que cuidava dos 'berços' reais,
Sou todo esse povo que tá passando, e que já passou por aqui, bem ou
mal.

Minha história é do Nequinho, do Toinho,
do João e do Marajo
É da Juvenia, de tantas Marias,
das Luzias e Assusenias
Me misturo nas rodas pra tomar
pinga e pra fazer graças
Sou desse tempo, de outros
e de mais alguns.
Dos que vieram, e dos
que virão.



Viver, lembrar o que vivem, e viver mais um pouco é um encanto
Comer, beber, namorar, prostrar, falar dos 'outros' mas amar, é encantar
Fazer o bem, não machucar, pensar em mim e os outros também, encanta
Mas isso o mundo já sabe de cor e salteado,
Todos nós, cada um de nós é e tem um **encantado**.



Assista o Solo



[CLIQUE AQUI](#)



Bastidoves

Bastidoves



