



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLAS DE TEATRO E DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

LINDOLFO ALVES DO AMARAL FILHO

**Na linha do cordão:
do folheto à dramaturgia (1957 – 2007)**

Salvador
2013

LINDOLFO ALVES DO AMARAL FILHO

**Na linha do cordão:
do folheto à dramaturgia (1957 – 2007)**

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

Orientadora: Profa. Dra. Eliene Benício Amâncio Costa.

Salvador – Bahia

2013

A485f Amaral Filho, Lindolfo Alves do
Na linha do cordão: do folheto à dramaturgia (1957 a 2007) /
Lindolfo Alves do Amaral Filho. – 2013.
290p. il.; 32cm

Orientadora: Profa. Dra. Eliene Benício Amâncio
Tese apresentada a Universidade Federal da Bahia – Escola de Teatro
– Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2013.

1. Teatro 2. Dramaturgia I. Amâncio, Eliene Benício II. Universidade Federal da Bahia. Escolas de Teatro e Dança. III. Do folheto à dramaturgia seguindo a linha Do cordão (1957 a 2007)

CDU 792

LINDOLFO ALVES DO AMARAL FILHO**NA LINHA DO CORDÃO:
DO FOLHETO À DRAMATURGIA (1957 – 2007)**

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

Aprovado em ____ de _____ de 2013.

Banca Examinadora

CATARINA SANT'ANNA _____

Doutora em Letras – Universidade de São Paulo, USP, Brasil. Título: Metalinguagem na dramaturgia de Jorge Andrade, 1989. Universidade Federal da Bahia – UFBA

ELIENE BENÍCIO AMÂNCIO COSTA – Orientadora _____

Doutora em Artes – Universidade de São Paulo, USP, Brasil. Título: Saltimbancos Urbanos: A influência do circo na renovação do teatro brasileiro nas décadas de 1980/1990, 1999. Universidade Federal da Bahia – UFBA

ÉRICO JOSÉ OLIVEIRA _____

Doutor em Artes Cênicas – Universidade Federal da Bahia, UFBA, Brasil. Título: A Roda do Mundo Gira: um olhar etnocenológico sobre a brincadeira do Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado Pernambuco), 2006. Universidade Federal da Bahia – UFBA

LUÍS AUGUSTO DA VEIGA PESSOA REIS _____

Doutor em Teoria da Literatura – Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, Brasil. Título: Fora da Cena, no Palco da Modernidade: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho, 2008. Universidade Federal de Pernambuco – UFPE

PAULO ROBERTO VIEIRA DE MELO _____

Doutor em Teatro – Universidade de São Paulo, USP, Brasil. Título: Plínio Marcos – A Flor e o Mel, 1993. Universidade Federal da Paraíba - UFPB

Dedicatória

Minha mãe era uma simples e sábia mulher que não teve oportunidade de estudar, uma vez que seus pais moravam no interior de Pernambuco, numa região onde o acesso à escola era difícil. Quando casada dedicou-se inteiramente à família e para mudar o curso da história matriculou os filhos em escola pública de Caruaru/PE, acompanhou-os incentivou-os passo a passo. Graças ao seu esforço e zelo, teve o prazer de vê-los graduados. No percurso deste trabalho, no dia 1º de maio de 2011, ela faleceu. Tem sido difícil conviver com a sua ausência, mas a luta para conquistar mais um passo impulsionou esta caminhada. Dedico este trabalho a você, mamãe – Emília Amaral, e àqueles que partiram para outra jornada mas deixaram seu legado.

In memoriam:

- Lindolfo Alves do Amaral (meu pai);
- Mariano Antonio Ferreira (ator do Grupo Imbuaça);
- Valdice Teles Raimundo (atriz do Grupo Imbuaça);
- Fernando Peixoto (ator, diretor, pesquisador);
- Luiz Antonio Barreto (jornalista, pesquisador);
- João Firmino Cabral (poeta popular).

A vocês que torceram tanto por este trabalho, aqui está o fruto de tantas conversas e debates. Obrigado por tudo.

AGRADECIMENTOS:

-A Eliene Benício que foi muito mais que uma orientadora, uma conselheira. Sempre estive de atalaia para cada frase, parágrafo, que eu elaborava, com seu jeito paciente de mãe dedicada e zelosa, transformou cada momento de orientação em encontros agradáveis e descontraídos;

-A Antonio do Amaral, irmão, fundador do Grupo Imbuuçã, conselheiro e paciente revisor dos meus textos;

- A Bela S. Perret Serpa, a doce mãe Bela, que me acolheu em seu lar como um verdadeiro filho;

- Aos companheiros Ângelo Serpa, Marcelo e Noemia, pelos momentos de troca de ideias e experiências durante as refeições;

- Aos amigos do Imbuuçã: Isabel Santos, Manoel Cerqueira, Iradilson Bispo, Luciano Lima, Késsia Mercya, Carlos Wilker, Rita Maia, Talita Calixto, Rogers Nascimento, Rosicleia Moura, Fábio Santos e todos os atores que passaram pelo grupo, deixando suas contribuições;

- Aos professores da Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA, Armino Bião, Antonia Pereira, Suzana Martins, Sonia Rangel, Catarina Sant'Anna, Ângela Castro Reis, Cleise Mendes, Denise Coutinho, Luiz Claudio Cajaíba, Daniel Marques, Gláucio Machado, Ivani Santana e aos professores da ECA/USP, Clóvis Garcia e Eudynir Fraga (in memoriam), pelos ensinamentos;

- Aos meus colegas da Pós-graduação da UFBA, pelos seus conselhos e contribuições na construção desta tese;

- Aos funcionários da Pós-graduação e da Escola de Teatro da UFBA;

- Aos colegas do Teatro Tobias Barreto (Aracaju/SE), Valéria Abreu, Mércia Barreto; Nildete Santos, Sérgio Robson, Cleverton Caetano, Rosana Costa, Edvan Bezerra e Carlos Henrique;

- Aos amigos Marcos Barreto, Fabrício Ferreira, Elton Coelho, Jesse Natividade, Jânio Carvalho, Mozar Pinho, Augusto Maynard, Claudia Stocker;

- Aos autores: Ariano Suassuna, Francisco de Assis, Maria Lourdes Ramalho, Racine Santos, Clotilde Tavares, José Mapurunga, Edmilson Santini e César Obeid, os meus sinceros agradecimentos pelas entrevistas, conversas e trocas de e-mail's;

- Aos mestres dos grupos folclóricos de Sergipe e aos poetas populares.

Poesia
Antonio Vieira¹

A nossa poesia é uma só.
Eu não vejo razão pra separar.
Todo conhecimento que está cá
Foi trazido dentro de um só mocó.
E ao chegar aqui abriram o nó.
E foi como se ela saísse do ovo.
A poesia recebeu sangue novo.
Elementos deverás salutar.
Os nomes dos poetas populares deveriam
estar na boca do povo.
Os livros que vieram para cá,
O Lunário e a Missão Abreviada.
A donzela Teodora e Fábula,
Obrigaram o sertão a estudar.
De repente começaram a rimar
A criar um sistema todo novo,
O diabo deixou de ser um estorvo
E o boi ocupou outros lugares.
Os nomes dos poetas populares deveriam
estar na boca do povo.
No contexto de uma sala de aula
Não estarem esses nomes me dá pena.
A escola devia ensinar, pro aluno não
Me chamar um bobo
Sem saber que os nomes que louvo
São vates de muitas qualidades.
O aluno devia bater palma
Saber de cada um o nome todo.
Se sentir satisfeito e orgulhoso
E falar deles para os de menor idade.
Os nomes dos poetas populares.

¹ O poeta Antonio Vieira nasceu em 1949, na cidade de Santo Amaro da Purificação/BA, seus folhetos foram publicados em uma coletânea de dois volumes pela Secretaria da Cultura e Turismo da Bahia, em 2003 e 2004.

AMARAL FILHO, Lindolfo Alves. *Na linha do cordão: do folheto à dramaturgia (1957 a 2007)*. 290 f. Il. 2013. Tese (Doutorado) – Escola de Teatro, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, 2013.

RESUMO

Esta tese é o resultado de uma pesquisa sobre a presença da literatura de cordel na dramaturgia brasileira, a partir do impacto causado pela apresentação do *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, no Primeiro Festival de Amadores Nacionais, realizado na cidade do Rio de Janeiro, em 1957. Tal fato é considerado um marco à medida que o texto chamou à atenção da crítica especializada e de outros autores para a incursão do folheto popular em verso no texto dramático. Nesse mesmo ano, Francisco de Assis e Francisco Pereira da Silva apresentaram ao público os textos concebidos a partir do cordel, intitulados *O Testamento do Cangaceiro* e *Graça e Desgraça na Casa de Engole-Cobra*, respectivamente. A tese, dividida em quatro sessões, expõe o percurso da literatura de cordel, com os registros realizados por Sílvio Romero no final do século XIX, os acontecimentos históricos que marcaram a década de 1950, e um painel dos autores que utilizaram o cordel na construção da dramaturgia no período de 1957 a 2007, bem como as formas de apropriação do folheto, a partir dos conceitos de circularidade, de Carlo Ginzburg (2006), e de hibridação, proposto por Néstor Garcia Canclini (2008). A pesquisa de cunho descritivo analítico procura contribuir com a construção da história do teatro brasileiro, no que tange a sua dramaturgia.

Palavras-chave: literatura de cordel, dramaturgia, apropriação, circularidade, hibridação.

AMARAL FILHO, Lindolfo Alves. *From brochure to dramaturgy – following the cordões line (1957 a 2007)*. 290 pp. ill. 2013. Doctorate Thesis – School of Theatre, Federal University of Bahia, 2013.

ABSTRACT

This thesis is the result of a research on the presence of cordel literature in Brazilian drama, from the impact caused by the production of *o Auto da Compadecida*, by Ariano Suassuna, in the First National of Amateur, held in Rio de Janeiro, in 1957. This fact is a landmark in that the text called the attention of critics and other authors to foray brochure popular verse in the dramatic text. That same year, Francisco de Assis and Francisco Pereira da Silva presented to the public texts designed from the cordel, entitled *O Testamento do Cangaceiro* and *Graça e Desgraça na casa de Engole-Cobra*, respectively. The thesis, divided into four sessions, exposes the course of cordel literature, with records held by Sílvio Romero, in the late 19th century, the historical events that marked the 1950's, and a panel of authors who used Cordel in construction of the theater, in the period 1957-2007, as well as the forms of appropriation of the leaflet, from the concepts of circularity, by Carlo Ginzburg (2006), and hybridization proposed by Néstor Garcia Canclini (2008). The research of a descriptive analytical seeks to contribute to the construction of the history of Brazilian theater, regarding its dramaturgy.

Keyword: cordel literature, dramaturgy, appropriation, circularity, hybridization.

AMARAL FILHO, Lindolfo Alves. De la brochure à la dramaturgie – en suivant la ligne du fil (de 1957 à 2007). 290 pages avec illustrations. 2013 Thèse de Doctorat em Arts de la Scène. Ecole de Théâtre, Programme de Post-Graduation em Arts Céniques. Université Fédérale de Bahia. 2013.

RÉSUMÉ

Cette thèse est le résultat d'une recherche sur la présence de la Littérature de Cordel dans la dramaturgie brésilienne, à partir de l'impact causé par le montage de "L'Auto da Compadecida", de Ariano Suassuna, lors du Premier Festival d'Amateurs Nationaux, qui s'est tenu dans la ville de Rio de Janeiro, en 1957. Cela a été considéré comme un point de repère dans la mesure où le texte a attiré l'attention de la critique spécialisée et de plusieurs auteurs vers l'introduction des Brochures Populaires en Vers dans le texte dramatique. Cette même année, Francisco de Assis et Francisco Pereira da Silva ont présenté au public les textes conçus à partir du Cordel, intitulés "O Testamento do Cangaceiro" et "Graça e desgraça na casa de Engole-Cobra" respectivement. Partagé en quatre parties, ce travail expose le parcours de la Littérature de Cordel d'après les études de Sílvio de Romero faites à la fin du XIX^{ème} siècle, les événements qui ont marqué les années cinquante et un panneau des auteurs qui ont utilisé le Cordel dans la construction de la dramaturgie dans la période allant de 1957 à 2007, ainsi que les formes d'appropriation des brochures, à partir des concepts de circularité, de Carlo Ginzburg (2006) et d'hybridation proposé par Nestor Garcia Canclini (2008). Cette recherche, de nature descriptive, a pour but de contribuer à la construction de l'histoire du théâtre brésilien, en ce qui concerne sa dramaturgie.

Mots-clés: littérature de cordel, dramaturgie, appropriation, circularité, hybridation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01	Apresentação do Teatro de Arena no Palácio do Catete	30
Figura 02	Apresentação do <i>Auto da Compadecida</i> , no Rio de Janeiro	53
Figura 03	Aviso de Leandro Gomes de Barros	62
Figura 04	Ficha do folheto <i>História de João da Cruz</i>	63
Figura 05	Capa e contracapa do folheto <i>História de Mariquinha e José de Souza Leão</i>	68
Figura 06	Capa do folheto <i>O Cavalo que defecava dinheiro</i>	79
Figura 07	Xilogravura de J. Borges	84
Figura 08	Poeta Apolônio Alves na Feira de São Cristóvão/RJ	99
Figura 09	Poeta Rodolfo Coelho Cavalcante em sua barraca	100
Figura 10	Barraca de João Firmino Cabral em Aracaju	101
Figura 11	Xilogravura de João Pedro do Juazeiro	106
Figura 12	Capa do folheto <i>Dinheiro (O Testamento do cachorro)</i>	114
Figura 13	Capa e contracapa do folheto <i>Antonio Conselheiro – O Santo Guerreiro de Canudos</i>	130
Figura 14	Capa do programa do espetáculo <i>Teatro de Cordel</i>	132
Figura 15	Capa do folheto <i>O rapaz da rabeça e a moça da camisinha</i>	138
Figura 16	Quadro demonstrativo do Cordel na Dramaturgia	139
Figura 17	Capa do folheto <i>Gabriela</i>	234
Figura 18	Capa colorida do folheto <i>Pavão Misterioso</i>	235
Figura 19	Capa do folheto <i>O Romance do Pavão Misterioso</i>	236
Figura 20	Ficha catalográfica do folheto <i>Entre o Amor e o Cangaço</i>	237

SUMÁRIO

1.	Introdução	14
2.	<i>Auto da Compadecida</i>: marco histórico	26
	2.1 – Década de 1950 no Brasil: fatos sócio-políticos e culturais	27
	2.2 – O teatro brasileiro na década de 1950	35
	2.3 – <i>Auto da Compadecida</i> : do Rio de Janeiro para o mundo	53
	2.4 – Ariano Suassuna: arquiteto das situações e a construção do <i>Auto da Compadecida</i>	59
	2.5 – Ariano Suassuna e as diferentes vozes sobre sua obra	84
3.	As facetas do Cordel no Teatro: o desenrolar dos fatos no caminhar da sua história	93
	3.1 - Percurso histórico da Literatura de Cordel	102
	3.2 - A Literatura de Cordel nas décadas de 1940 e 1950	126
	3.3 – A Literatura de Cordel e o Teatro	132
	3.4 – Quadro demonstrativo do folheto na dramaturgia	139
4.	Painel do Cordel na dramaturgia: a partir de 1957	143
	4.1 - Francisco de Assis e o Cordel na dramaturgia paulistana	146
	4.2 - Francisco Pereira da Silva: do Piauí para o Rio de Janeiro	152
	4.3 - João Augusto e o Teatro de Cordel	157
	4.4 - Dos folhetos de feira para a obra de Altimar Pimentel	168
	4.5 - Bráulio Tavares: o raio da silibrina	174
	4.6 - O Racine do Nordeste	178
	4.7 - Lourdes Ramalho – uma mulher na dramaturgia de Cordel	184
	4.8 - O trabalho do cearense José Mapurunga	191

5. Teatro de Cordel entre circularidade e hibridação	198
5.1 – Literatura de Cordel, circularidade e o <i>Auto da Compadecida</i>	201
5.1.1 – Dramaturgia sob o olhar da circularidade	212
5.1.2 – As relações entre dialogismo, circularidade, hibridação e dramaturgia.	220
5.2 – O lugar da produção do poeta popular	227
6. Conclusão	239
7. Referências Bibliográficas	247
8. Anexos:	
8.1 – Folheto <i>O Cavalo que defecava dinheiro</i>	256
8.2 – Adaptação do folheto <i>A moça que bateu na mãe e virou Cachorra</i>	268
8.3 – Entrevista com José Mapurunga	274
8.4 - Entrevista com Lourdes Ramalho	280
8.5 - Entrevista com Francisco de Assis	282
8.6 – Entrevista com Clotilde Tavares	286
8.7 - Troca de e-mail's com o autor César Obeid	288
8.8 - Troca de e-mail's com o autor Edmilson Santini	290

1 - INTRODUÇÃO

O cotidiano é um grande espelho sobre o qual refletem todas as manifestações expressivas do povo, como práticas que o uso consagra e renova.

Luiz Antonio Barreto - 2005²

O sujeito e o objeto deste trabalho, vivem uma relação intensa há trinta e quatro anos, dentro do Grupo Imbuça (conhecido pela proposta de teatro de rua inspirada na Cultura Popular e cuja dramaturgia, em grande parte das suas montagens, é concebida a partir da Literatura de Cordel). Mas a relação que o sujeito tem com o objeto vem da sua infância, quando residiu em Caruaru e teve os primeiros contatos com o folheto em verso. O teatro transportou-o para o passado, fazendo-o revisitar as raízes. Tal fato contou com a contribuição de João Augusto e Benvindo Sequeira, através do Teatro Livre da Bahia, quando da participação no Festival de Arte de São Cristóvão, em setembro de 1977. O tempo conspirou a favor do sujeito, pois o objeto cercou a sua caminhada, ocupando espaços à sua volta. No teatro, no cinema, na música, na literatura e nas feiras livres, ele deparou-se com o Cordel. Essa relação construída na linha do tempo, terminou alimentando-lhe a ideia de compreender as incursões do folheto nas diferentes linguagens artísticas, mais precisamente no teatro.

O desejo de estudar a presença do Cordel na dramaturgia foi despertado quando o sujeito teve acesso aos textos de João Augusto, em 1983, localizados em um arquivo abandonado na garagem da Biblioteca Pública dos Barris, na cidade de Salvador/BA³. A pesquisadora Edilene Matos comentou os motivos que levaram aquela unidade cultural a abandonar um material tão importante para o teatro brasileiro. Uma divergência entre a diretora da instituição e o ator Benvindo Sequeira, integrante do Teatro Livre da Bahia, que havia proposto à Fundação Cultural o projeto de organização e publicação das obras de João Augusto Azevedo, um dos responsáveis pela fundação do Teatro dos

² Luiz Antonio Barreto foi o maior pesquisador sergipano na área da Cultura Popular, dos últimos cinquenta anos. Responsável pela reorganização e edição das obras completas de Tobias Barreto e Sílvio Romero. Faleceu no dia 17 de abril de 2012.

³ O Grupo Imbuça tem utilizado em suas montagens boa parte dos textos recolhidos na cidade de Salvador.

Novos, do Teatro Livre da Bahia, da construção do Teatro Vila Velha que faleceu no dia 25 de novembro de 1979.

Enquanto isso, o sujeito, integrante do Grupo Imbuauça, continuou a analisar os textos de João Augusto e de outros autores, a exemplo de Benvindo Sequeira, Altimar Pimentel e Aglaé d'Ávila Fontes, na tentativa de compreender cada vez mais os processos de adaptação do Cordel à dramaturgia. Foi em 1985, na pós-graduação em nível de especialização em Arte-Educação, realizada em João Pessoa, na Universidade Federal da Paraíba⁴, que o sujeito começou a esboçar o projeto de pesquisa sobre a presença do Cordel na dramaturgia. Os primeiros passos foram realimentados cinco anos depois (em 1990), na Escola de Comunicação e Arte - ECA/USP, na disciplina "Concepções do Espaço Cênico", ministrada pelo professor Clóvis Garcia⁵. No transcorrer de suas aulas, estimulou o sujeito a estudar a experiência no teatro de rua, cujo trabalho havia influenciado o surgimento de outros grupos pelo Brasil, dentre eles Alegria, Alegria/Natal – RN; Quem tem boca é pra gritar/Campina Grande – PB e Joana Gajuru/Maceió/AL.

Outro professor que também influenciou o sujeito na ECA, nesse mesmo período, foi Eudénir Fraga, na disciplina "Teatro de Arena e Teatro Oficina: duas proposições". Durante as aulas, ficou responsável pela exposição do trabalho "Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena". Para cumprir a mencionada tarefa, resolveu convidar o autor Francisco de Assis, a fim de participar da apresentação. Chico, como era conhecido no meio artístico, aceitou imediatamente o convite e falou com detalhes sobre o processo de organização do seminário e a apresentação das peças no Teatro de Arena. Foi ele quem escreveu o texto *O Testamento do Cangaceiro*, inspirado em folhetos da Literatura de Cordel, o qual foi lido no Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, para apreciação dos companheiros do grupo.

Portanto os encontros com autores, professores, pesquisadores e mestres populares serviram para sedimentar as ideias e as possibilidades de estudo sobre uma

⁴ Ministrada pelos professores Ingrid Koudela, Silvana Garcia, Anne Mae Barbosa, Cecília Conde, Felipe Serpa, Lais Aderne, dentre outros.

⁵ Ele conheceu o trabalho do Imbuauça no Projeto Mambembão (1982) e teve a oportunidade de conviver com o grupo, na cidade do Porto/Portugal, durante a realização do FITEI – Festival Internacional de Teatro e Expressão Ibérica, em 1986.

dramaturgia construída a partir dos folhetos populares em verso. À medida que a atividade acadêmica ia adquirindo corpo, as exigências aumentavam quanto ao modelo de tratamento, conceitos e classificações de textos, pois, a cada obra analisada, surgiam novos questionamentos, sempre na tentativa de compreender as matrizes e as suas ramificações⁶.

Convém ressaltar que, desde o início, havia o propósito de fazer um trabalho sobre a obra de João Augusto, pois ele foi o responsável pela incursão do Imbuça no teatro de rua, a utilizar o Cordel como dramaturgia. O sujeito, então, alimentou a ideia de prestar uma homenagem a esse homem de teatro que trocou a sua cidade, Rio de Janeiro, por Salvador, em 1956, com o objetivo de lecionar na Escola de Teatro da Universidade da Bahia, a convite de Martim Gonçalves. João Augusto concebeu uma dramaturgia a partir do Cordel, graças aos poetas Cuica de Santo Amaro e Rodolfo Coelho Cavalcante, que conheceu no Mercado Modelo, onde havia uma barraca de comercialização de folhetos e que também servia de ponto de encontro dos poetas populares.

Assim, o desejo de entender as formas de aproveitamento do Cordel no teatro realizado por João Augusto foi objeto de estudo do mestrado⁷, do sujeito, realizado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, sob a orientação da professora Doutora Eliene Benício Amâncio, cuja defesa ocorreu em 30 de novembro de 2005. Inicialmente se buscou um referencial teórico para abordar as questões relacionadas com o tema, a exemplo de Cultura Popular, Literatura de Cordel, Dramaturgia e Teatro Popular. Em seguida, procurou-se estudar o percurso artístico de João Augusto, cujo trabalho resultou na elaboração de um quadro demonstrativo das atividades desenvolvidas ao longo de sua vida. A partir desse levantamento, foi realizado um estudo cronológico de sua dramaturgia, observando a forma de utilização do Cordel e a sua diversidade. Tal procedimento possibilitou a análise comparativa entre o teatro épico de Brecht e o de João Augusto, uma vez que o folheto é concebido a partir da narrativa e ela é interrompida pelas ações das personagens.

⁶ O termo matrizes refere-se ao folheto e ramificações, as formas como foi utilizado no processo de construção da dramaturgia, as concepções ou classificações distintas dos pesquisadores, dentre elas transposição, transfiguração, transformação, aproveitamento e reescritura.

⁷ AMARAL FILHO, Lindolfo Alves do. *Na trilha do Cordel: a dramaturgia de João Augusto*. PPGAC/UFBA, Salvador, 2005.

Ao longo do desenvolvimento da pesquisa do mestrado, o sujeito observou um grande número de autores que utilizou o Cordel para conceber seus textos, a partir de 1957. Esse fato chamou a atenção, pois foi o ano em que aconteceu a apresentação do *Auto da Compadecida*, no Rio de Janeiro. Nesse mesmo ano, os autores Francisco Pereira da Silva e Chico de Assis escreveram os textos *Graça e Desgraça na Casa do Engole-Cobra* e *O Testamento do Cangaceiro*, respectivamente, que receberam influência da Literatura de Cordel.

Outros fatos cruzaram o caminho do sujeito até o ato da conclusão do mestrado, como por exemplo, os aspectos ideológicos, pois grande parte dos textos surgiu nas décadas de 1960 e 1970, momento em que o Brasil enfrentou a ditadura, as inquietações sociais que permearam o país e suas relações com o Cordel, a estrutura da dramaturgia e as diferenças existentes entre o texto escrito e o texto cênico. Mas a constatação de que o Cordel passou a ser utilizado com certa frequência no teatro, a partir de 1957, foi uma tônica ao longo do trabalho, pois são muitos os autores que construíram suas obras tendo o Cordel como aliado, de forma direta, utilizaram toda a sua estrutura, personagens e temas, ou indiretamente, isto é, o folheto serviu de pretexto para a elaboração dos textos. Como exemplos dos autores que trabalharam e trabalham com o Cordel, vale citar Aglaé d'Ávila Fontes, Aldomar Conrado, Altimar Pimentel, Antonio do Amaral, Ariano Suassuna, Armindo Bião, Benvindo Sequeira, Bráulio Tavares, César Obeid, Clotilde Tavares, Edimilson Santini, Francisco de Assis, Francisco Pereira da Silva, Jairo Lima, João Augusto, José Mapurunga, Luiz Marinho, Maria de Lourdes Ramalho, Orlando Senna, Oswald Barroso, Racine Santos, Sonia dos Humildes, Tarcísio Pereira, Virgínia Lúcia Fonseca, Vital Santos e Waldemar José Solha.

A relação composta de vinte e seis autores, incluindo Ariano Suassuna, apresenta um número significativo e representativo no teatro brasileiro. Tal fato justifica a elaboração de uma tese para tratar da presença do Cordel na dramaturgia. Todavia, emergiram desse tema várias questões, dentre elas: quais os autores a serem estudados, quais seus métodos de trabalho e qual o recorte no tempo e no espaço que se pretende fazer. A hipótese que alimentou esta tese foi a dramaturgia concebida a partir da Literatura de Cordel, ocorrida a partir dos processos de apropriação, associados às

questões que envolvem os conceitos de circularidade e hibridação propostos por Carlo Ginzburg (2006) e Néstor Garcia Canclini (2008), respectivamente.

Roger Chartier (2003), ao revisitar o conceito historiográfico de Cultura Popular, declarou que o mesmo representa uma categoria erudita, pois tal designação foi concebida por estudiosos que não pertencem ao campo das ações caracterizadas e nomeadas com tal definição. Portanto, produzido por uma categoria erudita destinada a circunscrever, descrever produções e condutas situadas fora da cultura erudita. O estudioso comentou as formas e sentido da cultura escrita, entre distinção e apropriação:

Em toda sociedade, as formas de apropriação dos textos, dos códigos, dos modelos partilhados são tão, se não mais, distintivas que as práticas a cada grupo social. O “popular” não se encontra no corpus que seria suficiente delimitar, inventariar e descrever. Antes de tudo, ele qualifica um modo de relação, uma maneira de utilizar os objetos ou as normas que circulam em toda a sociedade, mas que são recebidos, compreendidos e manipulados de diversas formas. Uma constatação como essa desloca necessariamente o trabalho do historiador, pois o obriga a caracterizar não os conjuntos culturais dados como “populares” em si mesmos, mas as modalidades diferenciadas de sua apropriação. (CHARTIER, 2003, 151-152)

Geralmente, o pesquisador procura cercar o seu objeto de estudo na tentativa de compreender, caracterizar, nomear, compartimentar, balisar, dentre outros objetivos, através de bases conceituais e de referenciais teóricos, estabelecidos para o desenvolvimento da pesquisa. Às vezes, toda a estrutura concebida é insuficiente para entender os fenômenos ocorridos, devido à multiplicidade dos fatos e dos aspectos peculiares existentes no interior das ações a serem estudadas. Chartier chama a atenção para as dificuldades que se enfrentam ao tentar compreender a Cultura Popular sob determinados parâmetros, diferenciando-a ou isolando-a sem perceber a complexidade que envolve os grupos ou indivíduos que a produzem, bem como as formas de suas apropriações. Foi essa última questão, o ato de apropriar-se, que serviu de provocação para compreender a dramaturgia concebida a partir da Literatura de Cordel. Esse aspecto passou a ser também um dos princípios que nortearam a hipótese desta tese.

As práticas de apropriação existentes no percurso entre o folheto à dramaturgia foram definidas pelos os atores das ações que conduziram as suas condutas sob determinadas convicções, e elas são multifacetadas. Ariano Suassuna, por exemplo, ao

se referir ao processo que desenvolveu na construção do *Auto da Compadecida*, inicialmente chamou-o de transposição:

(...) foi somente em 1955, com o *Auto da Compadecida*, que realizei pela primeira vez uma experiência satisfatória de transpor para o Teatro os mitos, o espírito e os personagens dos folhetos e romances, aos quais se devem sempre associar seus irmãos gêmeos, os espetáculos teatrais nordestinos, principalmente o Bumba-meu-boi e o Mamulengo. (SUASSUNA, 1986, p. 183)

A ação de transpor, da cultura subalterna para a dramaturgia, à qual o autor se refere, envolveu uma série de manifestações distintas, as quais ocuparam outro espaço diferente do seu habitat. Anos depois, o autor, ao ser indagado pelo estudioso Sérgio de Carvalho sobre a questão de “fazer da cópia uma arte”, respondeu que “não tinha o menor acanhamento de lançar mão da reescritura”. (CARVALHO, 2009, p. 125). Os termos adotados foram alterados mas os mesmos estão relacionados às formas de apropriação, visto que Ariano Suassuna utilizou as fontes populares para construir a sua dramaturgia, dentro de um processo que também tem vínculos com a circularidade, pois a cultura subalterna foi deslocada para a produção da cultura hegemônica.

Quanto à escolha dos autores que trabalharam com a Literatura de Cordel na dramaturgia, alguns aspectos significativos foram observados: o número de textos em que utilizou declaradamente o Cordel para a construção da sua dramaturgia (nesse sentido, foi adotado o número mínimo de três títulos); ter sido concebida a partir da Literatura de Cordel; a ocorrência de montagens, o registro das mesmas por meio da imprensa, programas dos espetáculos, participações em festivais, reconhecimento da crítica e publicação dos textos.

Francisco de Assis, Maria de Lourdes Ramalho, César Obeid, Edimilson Santini, Clotilde Tavares e José Mapurunga foram entrevistados. Comentaram sobre a Literatura de Cordel, a dramaturgia e o processo de trabalho. Não foi adotado um instrumental padrão para entrevistar os autores. Optou-se por entrevista semi-estruturada na qual as perguntas giravam em torno da produção de textos.

O recorte para o início do trabalho levou em consideração o ano da apresentação do *Auto da Compadecida*, no Rio de Janeiro (1957), e a sua repercussão, bem como o

surgimento de outros autores que trabalharam com o Cordel nesse mesmo ano. O período de cinquenta anos, que vai 1957 a 2007, é emblemático (metade de um século). Corresponde exatamente à apresentação do espetáculo que ocorreu no Rio de Janeiro e seus desdobramentos.

Atribuir à apresentação do *Auto da Compadecida*, no Rio de Janeiro, dentro da programação do Primeiro Festival de Amadores Nacionais, em janeiro de 1957, o termo “marco” de início do recorte para elaboração desta tese, cujo título identifica o objeto que é a presença do Cordel na dramaturgia, fato que também estabelece a fronteira, é reconhecer a repercussão do espetáculo, que ocorreu na antiga Capital Federal. É compreender a ressonância que causou o texto de Ariano Suassuna no meio artístico e seus desdobramentos, bem como demonstrar a inserção, de forma definitiva do folheto popular na dramaturgia brasileira. O sentido de tal afirmação (forma definitiva) está relacionado à quantidade de textos que surgiu a partir de 1957, quando o folheto popular foi inserido de diferentes formas na dramaturgia brasileira, objeto deste trabalho.

O desenvolvimento de um estudo que tem como pressuposto um corte temporal espacial assume uma característica do método de pesquisa qualitativa, segundo Manning (1979). Ele afirma:

O Corte define o campo e a dimensão em que o trabalho desenvolver-se-á, isto é, o território a ser mapeado. O trabalho de descrição tem caráter fundamental em um estudo qualitativo, pois é por meio dele que os dados são coletados (MANNING, 1979, p. 668)

Essa preocupação levou em consideração a questão da temporalidade e esteve alicerçada no desejo de entender a complexidade do aspecto que foi abordado. Isso não significou a colocação de uma camisa de força no método escolhido, pois a ideia dos vasos comunicantes, apresentada pelo pesquisador Luiz Fernando Ramos, no Congresso da ABRACE(2002, Vol. 1, p. 35-36), esteve sempre presente. Para ele, quando se faz opção por um determinado método, corre-se o risco de aprisionar o processo de investigação em um único tubo de ensaio e não contar com a circulação pelo sistema de vasos comunicantes, que é o fenômeno teatral que se quer conhecer. Portanto, essa concepção norteou o trabalho. Para tanto, foram utilizados como fonte de pesquisa os textos (dramaturgia) publicados e os que foram encontrados em arquivos, as entrevistas,

recortes de jornais, as críticas e os livros sobre os autores estudados, bem como os folhetos de Cordel.

Não se teve a pretensão de lançar o olhar sobre as diferenças conceituais ou os aspectos temáticos que envolvem o folheto popular e a Literatura de Cordel, pois Márcia Abreu (1999) já publicou um trabalho onde apresentou diversas questões relacionadas ao tema. A pesquisadora ao escrever a introdução de seu livro aproveita para chamar a atenção sobre o aspecto da terminologia:

Apesar de, atualmente, utilizarmos o termo “literatura de cordel” para designar as duas produções, os autores e consumidores nordestinos nem sempre reconhecem tal nomenclatura. Desde o início desta produção, referiam-se a ela como “literatura de folhetos” ou, simplesmente, “folhetos”. A expressão “literatura de cordel nordestina” passa a ser empregada pelos estudiosos a partir da década de 1970, importando o termo português que lá sim, é empregado popularmente. Na mesma época, influenciados pelo contato com os críticos, os poetas populares começam a utilizar tal denominação. (ABREU, 2008, p. 17).

Márcia Abreu constatou que havia duas formas distintas para designar as produções entre os dois países: Brasil e Portugal. No primeiro caso, literatura de folhetos e no segundo Literatura de Cordel. Contudo, nos últimos vinte anos, a Literatura de Cordel começou a ocupar diferentes espaços no Brasil. Passou a ser utilizada em campanhas educativas do Ministério da Saúde (os combates à AIDS e à dengue) e em sala de aula (Caruaru desenvolve um projeto que envolve as escolas da rede pública e em Fortaleza foi lançado um livro didático para ser adotado em sala de aula). Em 2011 serviu de título de novela *Cordel Encantado*, em um canal de televisão e em 2012 foi tema do samba-enredo da Escola de Samba Salgueiro, da cidade do Rio de Janeiro. Há uma quantidade de monografias, dissertações, teses e publicações que envolvem a Literatura de Cordel. Diante desses exemplos, constata-se que ocorreu a popularização do termo, o que chama inclusive a atenção dos meios de comunicação. O fato é que diante do uso em diferentes espaços da vida cotidiana, o folheto popular em verso passou a ser conhecido como Literatura de Cordel. Aqui será adotado esse termo, porém, sem deixar de reconhecer que muitos poetas populares demoraram a aceitar que seu trabalho fosse chamado de Literatura de Cordel. Hoje já não há mais essa resistência. A impressão de boa parte da sua produção ainda hoje é realizada em pequenas gráficas e a comercialização, nas feiras livres e nas bancas de revista, em

quase todo o Nordeste brasileiro. Portanto, o aspecto artesanal predomina. Todavia, convém ressaltar que há outras maneiras de produção e difusão do Cordel, principalmente aquelas que hoje ocorrem através das redes sociais. Para exemplificar tal afirmação, vale lembrar do Cordel de autoria do poeta paraibano Bebê de Natércio, que circulou na internet durante a última campanha presidencial (2010). Foi a maneira escolhida pelo poeta para fazer a divulgação da sua candidata, Dilma Russenf.

Dentro desse contexto convém lembrar que a pesquisadora Jerusa Pires Ferreira, em seu livro *Cavalaria em Cordel – O passo das águas mortas* (1993), declarou que vê com “ressentimento o poeta popular entrar na máquina de consumo”. Porém, é necessário ver como uma quebra de paradigma. O poeta dialoga com o seu entorno, relaciona-se com o mundo que está a sua volta. E tal visão está vinculada à dinâmica em que vive a sociedade. Não é possível criar um mundo à parte para as manifestações populares, pois o povo vive sob a luz do seu tempo.

Outro aspecto, ainda no campo da terminologia, a ser ressaltado é o que se refere ao termo “Teatro de Cordel”, estudado por Armindo Bião⁸ e por outros pesquisadores brasileiros, a exemplo de Márcia Abreu, Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha. Tal terminologia está relacionada a determinada produção teatral ocorrida em Portugal a partir do século XVII. A editora Publicações Europa-América lançou, em 1967, o livro *História do Teatro Português*, de Luiz Francisco Rebello, cujo sexto capítulo que tem o título “Do Teatro de Cordel ao Teatro da Arcádia”, comprova a ocorrência de uma produção significativa do Teatro de Cordel em Lisboa. Fato que levou pesquisadores a se desbruchar sobre uma série de documentos para compreenderem tal fenômeno. Portanto, o Teatro de Cordel tem uma longa história, apesar das diferenças existentes entre as produções dos dois países (Portugal e Brasil). Márcia Abreu (2008), fez o seguinte comentário:

Sabe-se que a Igreja exerceu um importante papel no combate à literatura e ao teatro populares. Deve-se lembrar que teatro e literatura misturam-se no mundo do cordel, uma vez que os textos das peças eram impressos em forma de folhetos. (ABREU, 2008, p. 37).

⁸ BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. **Teatro de cordel na Bahia e em Lisboa**. Salvador, SCT, 2005.

Uma questão chama a atenção na constatação da pesquisadora. A forma adotada pelos poetas em Lisboa, onde os textos apresentados no teatro eram impressos em formato de folheto. Aqui o caminho cotejado é o inverso, quanto aos folhetos que contribuíram para a construção da dramaturgia. Supõe-se, contudo, que o teatro também contribuiu para a permanência do folheto nas feiras, tanto em terras lusitanas quanto no Brasil⁹.

Recentemente, dois autores tiveram suas obras publicadas com a terminologia “Teatro de Cordel”. A coleção Aplauso Teatro do Brasil, da Imprensa Oficial de São Paulo, lançou, em 2009, os textos de Chico de Assis, com o título *O Teatro de Cordel de Chico de Assis*. Já a editora da Universidade Federal de Alagoas lançou, em 2011, o livro *Teatro (quase completo) de Lourdes Ramalho – Vol. I - Teatro de Cordel*, organizado por Valéria Andrade e Diógenes Maciel. Esses exemplos comprovam que o termo já ocupa um espaço na dramaturgia brasileira. Convém ressaltar que não assume a função de gênero, mas uma forma de concepção do texto dramático, objeto de estudo desta tese.

Assim, a primeira seção desta tese apresenta os acontecimentos que marcaram o país na década de 1950. Tal procedimento serviu para situar o período histórico em que ocorreu a apresentação do “Auto da Compadecida”, no Rio de Janeiro, bem como a sua repercussão na vida teatral. As críticas de Bárbara Helidora, Yan Michalski e Paulo Francis deram a dimensão do acontecimento. Por sua vez, os historiadores Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado analisaram a importância da obra de Ariano Suassuna para o teatro brasileiro. Não foi o primeiro texto em que o autor utilizou o Cordel, mas o que teve maior impacto. Muitos pesquisadores já estudaram a sua dramaturgia, dentre eles Beti Rabetti, Carlos Newton Júnior, Catarina Sant’Anna, Geraldo da Costa Matos, Idelette Muzart Fonseca, Lourival Holanda, Maria Aparecida Lopes Nogueira, Maria Inêz Novaes e Ricardo Bigi de Aquino. Analisar todo esse material foi importante para compreender a atmosfera do teatro produzido naquela época e os desdobramentos que ocorreram. Tudo isso contribuiu para a organização da

⁹ Em 1980, quando da apresentação do espetáculo “Teatro chamado Cordel”, do Imbuca, na feira de Campina Grande, dentro da programação do Festival de Inverno, o poeta popular que comercializava folhetos no citado espaço, confidenciou aos atores do grupo que conseguiu vender dezenove exemplares do “Matuto com o balaio de maxixi”, de José Pacheco, após à apresentação. Para ele um fato inédito, pois nunca tinha ocorrido isso. Tal folheto foi adaptado por Antonio do Amaral para o mencionado espetáculo.

tese, dentro de uma estrutura de ordenamento dos fatos, uma vez que a narrativa cronológica propiciou vislumbrar o ambiente histórico e sua influência sobre a produção dos textos dramáticos.

A segunda seção trata dos aportes teóricos em torno das questões relacionadas à Literatura de Cordel e seu percurso histórico no Brasil. A produção do folheto nas décadas de 1940 e 1950, período em que surgiram os primeiros textos de Ariano Suassuna e em que o Cordel serviu de material de base para a construção da dramaturgia. Um dos primeiros pesquisadores que constatou a presença da Literatura de Cordel em solo brasileiro foi Sílvio Romero, no seu livro *Estudos sobre Poesia Popular no Brasil*, publicado em 1888. Coincidência ou não, o autor estudou a obra de Martins Pena, que é considerado pelos historiadores Décio de Almeida Prado (1999) e Sábato Magaldi (1962), o iniciador da comédia brasileira. Já os pesquisadores Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha (1996) afirmam no livro *História do Teatro Brasileiro* que “todo filão do teatro de cordel, dos pátios de comédia e do teatro vicentino, construiu a grande matriz da comédia brasileira”. (p. 209)¹⁰. Tal afirmação está alicerçada nos estudos sobre a obra do dramaturgo citado. Vilma Arêas (1994), ao analisar o texto *Juiz de paz na roça*, admitiu: “É mais provável que os entremezes, comuníssimos na época, tenham influenciado o autor” (p.46)¹¹. Essas questões serviram de provocação para o início dos estudos que envolveram o Cordel e a dramaturgia. No final da seção se localiza um quadro contendo a relação de vinte e cinco autores, fruto do levantamento realizado para elaboração desta tese, o estado de origem de cada autor, título de uma obra, o ano em que foi produzida e característica quanto a utilização do Cordel.

Já a terceira seção apresenta um painel do Cordel na dramaturgia, a partir dos oito autores selecionados. Três autores produziram textos nas décadas de 1950 e 1960 (Francisco de Assis, Francisco Pereira da Silva e João Augusto). Quatro autores a partir da década de 1970 (Altimar Pimentel, Maria de Lourdes Ramalho, Racine Santos e Bráulio Tavares). E José Mapurunga que começou a conceber sua obra na década de 1990. Dessa relação, três já faleceram (João Augusto, em 1979; Francisco Pereira, em

¹⁰ CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. **História do Teatro Brasileiro. De Anchieta a Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro, ed. UFRJ-FUNARTE, 1996.

¹¹ NÚÑEZ, Carlinda Fragale Pate et ali. **O teatro através da história – V. II**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, Entourage Produções Artísticas, 1994.

1984; Altimar Pimentel, em 2008). Francisco de Assis não tem trabalhado na produção de textos dramáticos, mas continua suas atividades no teatro, dirigindo espetáculos. Os demais autores continuam produzindo. Vale lembrar o levantamento efetuado sobre os vinte e cinco autores, foram selecionados oito (um terço) para apresentação nessa seção. O que representa uma mostra significativa em relação à pesquisa realizada. Um fato a ser ressaltado é que a grande maioria nasceu no Nordeste e os demais moraram ou desenvolveram algum projeto artístico na região, dentre eles Francisco de Assis, João Augusto e Benvindo Sequeira.

A quarta seção foi dedicada às questões que emergiram da provocação inicial: do folheto à dramaturgia. Surgiram as indagações que foram transformadas em perguntas, com o objetivo de alimentar os aportes teóricos desta tese. Como se deu o processo de incorporação do Cordel na dramaturgia? Os métodos adotados pelos autores para construção dos textos dramáticos caracterizam-se em uma forma de apropriação? O diálogo entre Literatura de Cordel e dramaturgia fez surgir textos com características híbridas ou são frutos da circularidade, em que a cultura subalterna penetrou na cultura hegemônica? Para responder, o sujeito utilizou os autores Roger Chartier (2003), Mikhail Bakhtin (1993), Carlo Ginzburg (2006), Néstor Garcia Canclini (2008), Michel de Certeau (1994), Martin-Barbero (2003), Renato Carneiro Campos (1977), Mark Curran (2003), José Ramos Tinhorão (2001), Patrice Pavis (1999), dentre outros. Eles balizaram os aspectos conceituais e foram verdadeiros timoneiros, pois iluminaram o caminho do trabalho.

Assim, o sujeito, através de sua pesquisa e da sua prática artística, tentou contribuir para construção da história do teatro brasileiro. Estudar a dramaturgia de Cordel, conforme assumem as recentes publicações dos textos de Francisco de Assis (2009) e Lourdes Ramalho (2011), é compreender a cultura brasileira e sua diversidade, à medida que ela se apresenta em diferentes formas e contextos.

2 - *Auto da Compadecida*: marco histórico.

Vivemos um eterno recomeçar,
fruto desta trágica tendência de
sepultar no esquecimento tudo o
que não traga o selo da novidade.
Geneton de Moraes Neto¹²

Para compreender os acontecimentos do passado, é necessário mergulhar na história cultural. E o ofício de estudar a dramaturgia leva o pesquisador a se debruçar sobre documentos, registros dos fatos ocorridos no período em que a obra foi concebida. Esse foi o campo teórico adotado neste capítulo. O que não deixa de ser um caminho, dentre outros, que poderiam ser utilizados para compreender um determinado objeto de estudo. Assim, quando se relaciona a escrita dramática à história dos acontecimentos de sua época, emerge o aspecto contextual, ou seja, o que está no entorno dessa dramaturgia. O tempo pode justificar o conteúdo e a sua forma de abordagem. A dimensão histórica também conduz à análise do objeto no espaço onde foi concebido, ampliando, desse modo, a visão de quem estuda. Isso faz compreender que o teatro caminha com as ideias do seu tempo e, às vezes, dialoga com a dinâmica social, à medida que as questões expostas no texto estejam relacionadas com os fatos que envolvam a complexidade humana e suas ações na sociedade. Lynn Hunt (1992) aponta para a contribuição que a história pode propiciar no entendimento dos fatos culturais de maneira mais ampla:

Os historiadores da cultura não devem substituir uma teoria redutiva da cultura enquanto reflexo da realidade social por um pressuposto igualmente redutivo de que os rituais e outras formas de ação simbólica simplesmente expressam um significado central, coerente e comunal. Tampouco devem esquecer-se de que os textos com os quais trabalham afetam o leitor de formas variadas e individuais. Os documentos que descrevem ações simbólicas do passado não são textos inocentes e transparentes; foram escritos por autores com diferentes intenções e estratégias, e os historiadores da cultura devem criar suas próprias estratégias para lê-los. Os historiadores sempre foram críticos com relação a seus documentos – e nisso residem os fundamentos do método histórico. (HUNT, 1992, p. 18)

¹² Texto extraído da orelha do livro **Paulo Francis: o soldado fanfarrão**, cuja obra é fruto da dissertação de mestrado de George Moura, sobre as críticas teatrais escritas por Paulo Francis no *Jornal Diário Carioca*, entre junho de 1957 e abril de 1963.

O estudo da dramaturgia que leva em consideração o aspecto histórico faz o pesquisador assumir o papel de historiador cultural. Nesse sentido, o conceito de cultura está relacionado com a antropologia. E Hunt (1992) fala das intenções e estratégias adotadas por diferentes autores, quando da elaboração de documentos que descrevem ações simbólicas do passado, porém, convém lembrar que o mesmo autor pode adotar intenções e estratégias diferentes na concepção de seu trabalho. É o caso deste estudo sobre a obra de Ariano Suassuna, cuja dramaturgia foi concebida de forma diversificada, isto é, utilizou fontes que vão do popular ao erudito e da idade medieval ao contemporâneo, na escritura dos textos.

Para que fosse entendida a repercussão do *Auto da Compadecida*, foram observados os aspectos históricos do período de elaboração do texto dramático e da sua apresentação no Rio de Janeiro. Portanto, o método histórico cultural, segundo Hunt (1992), Bakhtin (1993) e Ginzburg (2006), aqui será cotejado, pois ele oferece elementos para compreensão dos acontecimentos ocorridos antes e depois da realização do Primeiro Festival de Amadores Nacionais (janeiro de 1957), evento cujo o texto de Ariano foi apresentado, sob a direção de Clênio Wanderley.

2.1 - Década de 1950 no Brasil: fatos sócio-políticos e culturais.

A década começa com fatos importantes. A inauguração da primeira emissora de televisão na cidade de São Paulo, no dia 18 de setembro de 1950, é um exemplo de novo momento nas comunicações do país, uma vez que antes disso o que imperava era os programas de rádio-teatro ou rádio-novela, que tinham grande audiência, além dos programas de auditório, com concursos de calouros e apresentações de cantores. O advento da TV trouxe novas perspectivas para a difusão das notícias e das formas de entretenimento, ou seja, mudança no formato da comunicação. Não tardou a surgir a novela na TV. Fato que ocorreu em 1951, envolvendo atores, autores e diretores de teatro.

Em 3 de outubro de 1950, Getúlio Vargas foi eleito Presidente da República, numa primeira eleição em que se permitiu que todas as pessoas com mais de 18 anos pudessem votar, com exceção dos analfabetos. Sua posse ocorreu no dia 31 de janeiro

de 1951. Recebeu a faixa presidencial das mãos de Gaspar Dutra. Iniciou-se um período de mudanças nos âmbitos social, político e econômico. Getúlio Vargas, que havia governado o país de 1930 a 1945, instalando o Estado Novo (a fase ditatorial entre 1937 a 1945), retornou ao poder através do voto. Mas foi no seu primeiro governo que a máquina administrativa foi expandida. Surgiram os órgãos: Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), Serviço de Radiodifusão Educativa, Instituto Nacional do Livro, Museu Imperial, Museu Nacional de Belas Artes¹³ e Serviço Nacional de Teatro (21 de dezembro de 1937)¹⁴.

No seu segundo mandato, Getúlio deu continuidade às ações do primeiro governo, que se caracterizaram como populistas e nacionalistas. Criou a campanha “O Petróleo é Nosso”, que resultou no surgimento da PETROBRAS (1953). Uma das marcas do seu governo foi o início da instalação do parque industrial brasileiro, além de obras de infraestrutura, a exemplo da Companhia Hidrelétrica do São Francisco. Ainda em 1953, o governo fez mudanças ministeriais, desmembrando o Ministério da Educação e Saúde, criando o Ministério da Saúde e o Ministério da Educação e Cultura. Isso representou um novo enfoque para as duas áreas e pela primeira vez a cultura apareceu no âmbito ministerial.

O atentado sofrido pelo jornalista e político Carlos Lacerda, na rua Tonelero, em Copacabana (Rio de Janeiro), no dia 5 de agosto de 1954, cuja responsabilidade foi atribuída a Getúlio Vargas, veio a ser um dos principais argumentos utilizados para pressionar o Presidente a renunciar. Viveu o Brasil um período de intensa turbulência, marcado pela pressão política envolvendo a imprensa e os militares. A situação econômica gerou descontentamento no país. No dia 24 de agosto de 1954, Getúlio foi encontrado morto em seus aposentos, no Palácio do Catete (Rio de Janeiro). Deixou uma carta-testamento onde uma frase chamou a atenção da população: “Deixo a vida para entrar na história”. Com isso, o Vice-Presidente, Café Filho, assume o poder para concluir o mandato de Vargas e convocar as eleições presidenciais. Em pouco espaço de

¹³ Sobre o surgimento desse órgão e suas ações, a pesquisadora Lia Calabre apresentou no III ENECULT – Terceiro Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (realizado em Salvador/BA, entre os dias 23 e 25 de maio de 2007), o trabalho intitulado *Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas*.

¹⁴ A dissertação de Angélica Ricci Camargo, defendida na UFRJ, apresenta um balanço sobre a experiência do Serviço Nacional de Teatro (1936-1945).

tempo (agosto de 1954 a novembro de 1955), instituiu o imposto único sobre energia elétrica, inaugurou a Companhia Hidrelétrica do São Francisco, na cidade de Paulo Afonso, Bahia, e incentivou a entrada de capital estrangeiro no país, ato que repercutiu no processo de industrialização do Brasil.

Tanto o Presidente Vargas quanto Café Filho tiveram um bom relacionamento com o teatro. Paschoal Carlos Magno¹⁵ deu um depoimento sobre o Teatro do Estudante, o qual foi publicado em setembro de 1978, na revista do Serviço Nacional de Teatro, intitulada *Dionysos*, nº 23. Relatou a conversa que manteve com o Presidente Getúlio, na qual solicitou recursos financeiros para pagar dívidas contraídas com as montagens e apresentações de espetáculos:

(...) o Presidente Getúlio Vargas sempre se mostrara muito amável para comigo e, uma vez, numa roda de amigos, me disseram que fora ele, em certa época, cronista teatral e mesmo que havia escrito uma peça que deve estar até hoje inédita, quem sabe perdida, fui procurá-lo, quando ele me disse: - “Estou muito contente com teu trabalho. A Darci foi ver e gostou. As meninas também. Todo mundo me fala. Mas tu estás precisando de quanto?” Eu respondi: “Vinte e cinco contos, Presidente”. O Presidente Getúlio, com o ar mais simples do mundo, então falou: “Vai lá fora, pede um memorando ao Vergara, e faz o seu pedido. Mas pede o dobro.” Eu perguntei: “Mas Presidente, porque o dobro?” Ele explicou: “Não, porque eu conheço muito bem as coisas, tenho experiências de anos de governo. A gente pede o dobro para receber o que tu precisas. Porque vai cortando aqui e acolá até receberes o que precisas.” Recebi dois meses depois, 24 mil e poucos cruzeiros. (MAGNO in *Dionysos* nº23, 1978, p. 4-5).

O relato de Paschoal é uma reconstituição de um encontro e nele a narrativa abre lugar para as vozes das duas personagens envolvidas com a ação. De um lado, o Presidente da República e do outro, o fundador do Teatro do Estudante. O primeiro demonstra o seu contentamento com o trabalho do grupo de teatro e fala das referências recebidas da sua esposa e filhas, que foram assistir aos espetáculos. O segundo, que provocou o encontro, fala da necessidade de recursos para pagar as dívidas contraídas nas montagens dos textos. Porém, o diálogo termina revelando uma situação inusitada e, ao que parece, histórica, o corte nos recursos financeiros ao longo da tramitação de um processo. Tal fato é uma demonstração da relação que o poder estabelece com os

¹⁵ Fundador do Teatro de Estudante do Brasil e do Teatro Universitário, transformou a sua residência, localizada no bairro Santa Tereza, no Rio de Janeiro, no Teatro DUSE, em 1951. Foi um dos responsáveis pela realização dos Festivais Nacionais de Teatro Amador, nas décadas de 1950 e 1960, evento que revelou para o Brasil, atores, diretores e dramaturgos, dentre eles, Ariano Suassuna, João Cabral de Melo Neto, Plínio Marcos.

indivíduos, nessa secular república burocrática. Todavia, as palavras de Paschoal Carlos Magno revelam a simpatia que Getúlio tinha pela área artística. Ele foi prestigiar a estréia de *Pierrô*, texto de Paschoal, que recebeu o prêmio da ABL, segundo Paulo Lara (2001).

O Presidente Café Filho, quando esteve à frente do poder, procurou ter uma relação direta com o teatro. Continuou frequentando os espetáculos, comprava seus ingressos como um cidadão comum. Fato raro para um Presidente da República. Convidou o Teatro de Arena para se apresentar no Palácio do Catete, com o espetáculo *Uma mulher e três palhaços*, texto de Marcel Achard, tradução de Esther Mesquita e direção de José Renato. Fato que ocorreu no dia 1º de abril de 1955¹⁶.



Figura 1¹⁷

O Presidente Café Filho ofereceu um jantar no Palácio do Catete aos artistas de teatro. Paschoal Carlos Magno publicou na sua coluna que mantinha no *Jornal Correio da Manhã/RJ*, no dia 10 de novembro de 1954, o texto intitulado “Jantar com o Presidente da República”:

¹⁶ Informação recolhida no texto de Mariângela Alves de Lima, intitulado **História das ideias**, publicado na *DIONYSOS* nº 24, outubro de 1978, p. 37.

¹⁷ Apresentação do Teatro de Arena, no Palácio do Catete, para o Presidente Café Filho. No elenco Eva Wilma, Jorge Fischer Junior, John Herbert, José Renato e Vicente Silvestre. Informações recolhidas na revista *Dionysos*, nº 24, publicada em outubro de 1978, pelo Serviço Nacional de Teatro. Foto extraída do livro **Paulicéia – Teatro de Arena: uma estética de resistência**. Autor, Izafas Almada, São Paulo, Boitempo ed, 2004.

(...) E pela primeira vez na República, teve um gesto bonito: reuniu segunda-feira para jantar, no Catete, um grupo numeroso de atrizes, atores, autores, críticos, empresários. Um jantar simples, com água gelada, sem vinhos caros. Tudo muito em família, como na casa da gente. (...) Na mesa ficou entre duas grandes atrizes: Dulcina de Moraes e Cacilda Becker. (...) Um sorriso fraterno, natural. De quem se sentia à vontade no meio dessa família de autores, intérpretes, críticos, empresários, doadores de máscaras e de ilusão. (Magno, 2006, p. 276/277).

O comentário de Paschoal Carlos Magno demonstra a relação que Café Filho procurou manter. Quebrou protocolos ao estabelecer um contato direto entre o Palácio do Catete e pessoas ligadas ao teatro. O encontro serviu para o Presidente ter um diálogo com aqueles que estavam atuando na cena carioca. Ele ouviu os questionamentos e as propostas para melhorar as ações do Serviço Nacional de Teatro. José Cesar Borba, diretor da instituição, apresentou um panorama da situação. O ato social revestiu-se de uma reunião de trabalho onde cada área (atores, autores e empresários, ou melhor, donos de casas de espetáculos) apresentou suas necessidades. Paschoal solicitou do Presidente a aquisição, pelo Instituto Nacional do livro, de seiscentos exemplares do primeiro volume das obras completas de Renato Viana. No que foi prontamente atendido.

Café Filho não concluiu o seu mandato. Teve que se afastar da presidência no dia 3 de novembro de 1955, em virtude de um distúrbio cardiovascular. Dias depois, tentou retornar ao poder mas foi impedido por um ato aprovado pelo Congresso Nacional e referendado pelo Supremo Tribunal Federal. Quem o substituiu foi Carlos Luz, Presidente da Câmara, que permaneceu no poder até janeiro de 1956.

O Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira tomou posse no dia 31 de janeiro de 1956, com o propósito de instalar uma política desenvolvimentista inspirada no slogan “cinquenta anos em cinco”. Nesse sentido, utilizou recursos públicos e incentivou o investimento privado para dar fôlego ao crescimento econômico. Lançou um plano com trinta e uma metas distribuídas em seis grupos: transporte, energia, alimentação, indústria de base, educação e construção da nova capital do país. A região centro-oeste foi escolhida para a edificação de Brasília, pois a ideia era descentralizar o poder executivo e promover o desenvolvimento de outras regiões. Quanto ao projeto da

nova cidade, coube a Lúcio Costa a elaboração do plano-piloto e a Oscar Niemeyer o projeto arquitetônico.

O grande objetivo de JK foi modernizar o país. Atraiu as indústrias automobilísticas para ampliar o parque industrial, aumentou o número de usinas hidrelétricas, criou a rodovia Belém-Brasília, a SUDENE – Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste e inaugurou Brasília em 21 de abril de 1960. Porém não houve uma preocupação com o crescimento urbano da nova capital, fato que também ocorreu com as grandes cidades. As suas ações tiveram impacto no desenvolvimento do país, mesmo que tenha implicado em dívidas para o Estado, mas o deslocamento da população rural para a região urbana, provocada pelo crescimento industrial, mudou a feição das grandes cidades e com isso alterou o comportamento da sociedade.

Foi também na era JK que surgiram os Festivais de Teatro. O primeiro ocorreu no Rio de Janeiro e foi promovido pela Fundação Brasileira de Teatro (janeiro de 1957). Nos anos seguintes (1958 e 1959) foram organizados por Paschoal Carlos Magno, nas cidades do Recife/PE e de Santos/SP, tendo o apoio do Governo Federal que premiou os vencedores. Essa iniciativa promoveu o encontro de artistas de todo o país e possibilitou o intercâmbio. Serviu também como espaço de integração da produção teatral.

O Primeiro Festival Nacional de Teatro de Estudantes, realizado no mês de julho de 1958, no Recife/PE, contou com o patrocínio do Governo Federal. E para abertura solene foram convidados o Presidente da República, Juscelino Kubitschek, e o Ministro da Educação e Cultura, Clóvis Salgado, segundo a coluna de Paschoal Carlos Magno, publicada no jornal carioca *Correio da Manhã*, de 6 de abril de 1958. O Presidente não compareceu. Coube ao Ministro da Educação ler um telegrama enviado por Juscelino, onde ele afirmava: “(...) O Teatro de Estudantes é um movimento de vanguarda, contribuindo para o aperfeiçoamento da nossa juventude e elevação da cultura brasileira”. (LEITE, 1978, p. 55).

O panorama aqui apresentado demonstra a relação estabelecida entre os artistas de teatro e a Presidência da República, na década de 1950. Os três Presidentes (Getúlio Vargas, Café Filho e Juscelino Kubitschek) tiveram contatos com os artistas, apoiando eventos, ajudando nas montagens de espetáculos, patrocinando, premiando atores e

diretores nos festivais (oferecendo passagens aéreas e bolsas de estudo no exterior), autorizando a Força Aérea Brasileira a transportar os grupos de teatro pelo país, possibilitando a circulação dos espetáculos. Não havia uma política de patrocínio formal aos eventos artísticos, pois as ações eram de apoio e concretizavam-se pela amizade entre os artistas e o poder público.¹⁸ Abelardo Jurema (1979), em seu livro intitulado *Juscelino & Jango – PSD & PTB*, descreve um fato inusitado ocorrido no governo de Juscelino Kubiteschek que demonstra a influência exercida por Paschoal Carlos Magno.

Devido a uma nomeação, sem concurso, de um professor da Faculdade de Direito, no Rio de Janeiro, os estudantes decretaram greve. Trancaram-se na faculdade e prenderam o professor. A repercussão desse ato foi intensa. Orientaram o Presidente a cercar o recinto, invadir e libertar o professor. O Presidente meditou e, por fim, mandou chamar Paschoal para pedir um conselho, pois ele convivia com os estudantes:

Sua casa era uma pensão para abrigar estudantes pobres. O seu teatro, em Santa Tereza, era o amparo de jovens desempregados que sempre ali encontravam trabalho. Paschoal era a pessoa indicada para falar sobre o assunto. (JUREMA, 1979, p. 72).

Paschoal convenceu o Presidente a receber uma comissão dos estudantes sitiados. Os assessores não acreditavam no êxito dessa proposta, pois achavam uma perda de autoridade. Mas Juscelino acatou a ideia do homem de teatro e assim Paschoal levou até o Palácio do Catete os estudantes para uma conversa. Em poucos minutos o impasse foi solucionado. A greve acabou e o professor foi libertado. Esse fato é um exemplo que caracteriza uma forma secular de relação que o poder estabelece com os indivíduos, conhecida pela frase “é dando que se recebe”. Paschoal soube tirar proveito da sua relação com o poder. Era uma pessoa simpática e com bons argumentos para solicitar o apoio das autoridades.

Paulo Francis (2007), em seu livro *O afeto em que se encerra*, narra o empenho do grupo Teatro do Estudante na luta para conseguir dois aviões da FAB, com o

¹⁸ Em artigo publicado no Jornal do Brasil, em 21 de setembro de 1958, com o título *As subvenções do Serviço Nacional de Teatro*, Barbara Heliodora analisou a relação das empresas teatrais classificadas para receberem auxílio do SNT e chegou a conclusão de que os recursos foram destinados a determinadas pessoas sem contudo atender aos objetivos previstos no decreto de criação da instituição (HELIODORA, 2007, p. 611 a 615).

objetivo de transportar o grupo na sua turnê pelo Norte e Nordeste com os espetáculos *Hecuba e Romeu e Julieta*:

Paschoal conseguiu hospedagem gratuita de todos os governadores dos estados que visitaríamos. Verbas do Ministério do Trabalho para que em cada cidade fizéssemos um espetáculo aos operários, entrada livre. E fomos a Getúlio Vargas, pedir transporte. (...) Paschoal pediu dois aviões, um que carregasse a parafernália cênica, outro, o elenco. Getúlio deu um, comentando: “Levei o avião a Teresina. Você vai levar Sófocles”. Estava certo quanto ao avião. (FRANCIS, 2007, p. 148-149)

Esses registros comprovam a força de um homem que lutou para integrar o país através do teatro. Utilizou a sua influência política para conquistar espaço e possibilitar a realização de festivais que revelaram atores, autores e diretores. Críticas quanto ao orçamento federal para o teatro sempre existiram¹⁹ e Paschoal procurou outros meios para atingir seus objetivos. Não esperou os recursos do Serviço Nacional de Teatro. Foi onde tinha amigos e onde podia efetivar ações em benefício do teatro. A luta pelo reconhecimento do autor brasileiro foi uma de suas batalhas e o surgimento de Ariano Suassuna no cenário nacional tem a sua atuação.

Os festivais serviram como referência da produção regional num processo de integração e difusão do teatro. Foi uma rara iniciativa que possibilitou a circulação dos espetáculos e que revelou atores, diretores, cenógrafos e dramaturgos. A história do teatro brasileiro passa pela atuação de Paschoal, que dedicou sua vida para manter vivo um dos mais importantes eventos de teatro: o festival. As palavras de Amir Haddad comprovam o significado desses eventos:

Vou falar desses festivais, e, principalmente, dos festivais de Paschoal Carlos Magno. Primeiro, eu tenho que falar que esses festivais foram definitivos para a implantação do moderno teatro brasileiro e para consolidação de práticas teatrais incipientes que haviam no país inteiro e que não emergiam, não vinham à tona por falta de estímulo, por falta de contato, falta de competição, e às vezes até por falta de troca de ideias, por causa do isolamento muito grande. O Brasil é um país muito grande. O isolamento é uma coisa fatal, determinante. Nós vivemos num Brasil que não tinha território. O Brasil é um país enorme e, como se a gente não tivesse território, a gente vivia dentro do eixo Rio/São Paulo. No meu caso, ainda principalmente São Paulo. O Rio era uma informação, era um charme, uma corte, mas a moda cultural vinha do Rio, e ficava ali por São Paulo. (HADDAD, por KRUMHOLZ, 2001, p. 287).

¹⁹ “não é possível que esse Serviço continue a subvencionar chanchadas, imoralidades e obras totalmente despidas de qualquer valor literário”. (HELIODORA, 2007, p. 611 a 615).

Os festivais romperam com o isolamento dos grupos. Eles invadiram o eixo Rio/São Paulo, demonstrou que o teatro também acontecia em todas as regiões brasileiras. Em um momento em que a divulgação ocorria de forma precária, a televisão não chegava em todo o país, havia poucas rodovias, os grupos participavam dos festivais graças ao incentivo de Paschoal Carlos Magno. Por outro lado, as experiências apresentadas nesses eventos tinham um formato coletivo, ou seja, o “teatro de grupo”, uma forma de se fazer teatro diferente das práticas dominantes nas duas maiores cidades brasileiras (Rio de Janeiro e São Paulo), pois eram as companhias que ocupavam a maioria das de espetáculo.

2.2- O teatro brasileiro na década de 1950.

Em artigo publicado no *Jornal do Brasil*, em 1959²⁰, com o título “O teatro é nosso, ou, crítica para uso externo”, Barbara Heliadora, em resposta à revista argentina *Ficción* (janeiro e fevereiro/1958), fez uma retrospectiva do teatro brasileiro, pontuando o que julgava mais interessante na produção da década de 1950. Ela considerou os dramaturgos Jorge Andrade e Ariano Suassuna os mais promissores daquele período, pela qualidade e conteúdo das suas obras. Comentou também o trabalho de algumas pessoas em diferentes capitais do país:

É um teatro em ascensão, ainda não estabelecido do ponto de vista artístico e financeiro, e o amador em geral interessa mais do que o profissional porque no amador frequentemente está o fermento renovador. Algumas figuras se destacam nesse terreno: no Rio de Janeiro, Paschoal Carlos Magno, animador do Teatro do Estudante, que levou à cena, entre outras obras, um *Hamlet* de repercussão nacional, e Maria Clara Machado, autora da deliciosa peça infantil *Pluft, o Fantasminha* e diretora de O Tablado, conjunto amador do nível dos melhores profissionais. Em São Paulo está Alfredo Mesquita, diretor da Escola de Arte Dramática, sem dúvida a mais eficiente do país, onde se levaram à cena peças de Crommelynck, Ionesco e Samuel Beckett. Além disso devemos citar, em Recife, Valdemar de Oliveira, diretor do grupo amador mais antigo do Brasil. (HELIODORA, 2007, p. 74 e 75)

As três capitais (Rio de Janeiro, São Paulo e Recife), citadas por Barbara Heliadora, são referências importantes para a compreensão da produção teatral do país na década de 1950, porém não se pode esquecer de outras cidades que vinham produzindo e apresentando seus espetáculos nos festivais, com o incentivo de Paschoal

²⁰ Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 31/1/1959.

Carlos Magno. Foi um evento dessa natureza que revelou Ariano Suassuna para o país, em 1957. Outros nomes foram destaques nas versões de 1958, realizado no Recife (o autor João Cabral de Melo Neto/Pernambuco, os diretores B. de Paiva/Ceará, Antonio Abujamra/Rio Grande do Sul e o ator Carlos Miranda/Pará); de 1959, em Santos (o autor Plínio Marcos/São Paulo, o diretor Amir Hadad/São Paulo e a atriz Ety Fraser/São Paulo)²¹. É necessário um estudo mais detalhado para entender esses acontecimentos que são reflexos dos fatos ocorridos ao longo da década de 1950.

Em 28 de janeiro de 1951, foi fundada no Rio de Janeiro, a escola de teatro *O Tablado*, com o nome escolhido por Martim Gonçalves e Maria Clara Machado. Funcionou durante muito tempo sem reconhecimento do Ministério da Educação e Cultura. Seu objetivo era ensinar teatro e as turmas encerravam as atividades anuais com apresentações de espetáculos que ficavam em cartaz durante um certo período (os espetáculos apresentados entre 1951 e 1960 fizeram de 17 a 60 apresentações, cada um). Passaram pela escola, na década de 1950, Martim Gonçalves, João Augusto, Kalma Murtinho, Cláudio Corrêa e Castro, Roberto de Cleto, Carlos Murtinho, Ivan de Albuquerque, Rubens Corrêa, Oswaldo Loureiro, Yan Michalski, João das Neves, Barbara Heliadora, Jacqueline Laurence, Joel de Carvalho, Fernando Pamplona, Ivan Junqueira, dentre outros. Essa relação demonstra a importância da escola para o teatro brasileiro. Dela saíram atores, diretores, cenógrafos, professores e críticos que marcaram a história do teatro no país.

Maria Clara Machado foi a grande idealizadora na criação da escola. As primeiras reuniões ocorreram na casa de seu pai, Anibal Machado. Quando faleceu em 2001, a sua sobrinha e também atriz, Aracy Mourthé, assumiu a direção d' O Tablado. Em entrevista a *Cadernos de Teatro*, ela comentou o trabalho da sua tia e da escola:

Maria Clara Machado fez muita coisa no O Tablado. Sobretudo no início, na década de 50. Porque o Tablado era uma escola de vanguarda, ao contrário do que muita gente pensa. Aqui se fazia teatro para adulto e com maior sucesso. Por exemplo: Nossa cidade, de Thornton Wilder, nunca havia sido montada no Brasil. Ninguém conhecia aquele texto tão moderno. E a resposta do público foi maravilhosa, assim como da crítica. (MOURTHÉ, 2006, p. 22)

²¹ Os diretores revelados nas duas versões receberam prêmios do Governo Federal para estudar no exterior, conforme informação publicada na *Dionysos*, n° 23, setembro de 1978.

Maria Clara foi diretora, atriz e autora. Escreveu vários textos para o teatro infantil, dentre eles, *Pluft, o fantasminha*; *O boi e o burro a caminho de Belém*; *A bruxinha que era boa*; *O cavalinho azul*; *O rapto das cebolinhas*. Contou com o apoio de vários intelectuais na tradução de textos, entre os quais Cecília Meireles (*O moço bom e obediente*, de Jean Cocteau), João Cabral de Melo Neto (*A sapateira prodigiosa*, de Frederico Garcia Lorca), Antonio Candido de Mello e Abílio Pedreira de Almeida (*O baile dos ladrões*, de Jean Anouilh), Aníbal Machado e Sônia Cavalcanti (*O matrimônio*, de Nicolas Gogol), Carlos Drummond de Andrade (*Dona Rosita a solteira*, de Frederico Garcia Lorca). Textos esses montados na década de 1950. Essa relação expõe a diversidade de autores que a escola trabalhou, bem como o número de pessoas envolvidas com a ideia de Maria Clara Machado, Martin Gonçalves, Anibal Machado, dentre outros, fundadores da escola.

No ano seguinte, precisamente em 12 de agosto de 1952, Paschoal Carlos Magno inaugurou em sua residência, situada no bairro Santa Tereza, Rio de Janeiro, o Teatro Duse, cujo objetivo inicial era apresentar novos autores na Capital Federal, em um pequeno espaço com cem lugares. Na noite da inauguração foi apresentado o texto de Hermilo Borba Filho, *João sem Terra*, cuja montagem foi dirigida por José Maria Monteiro. Sobre o autor, escreveu Paschoal em sua coluna no Correio da Manhã, dia 27 de julho de 1952:

Este Hermilo Borba Filho que ontem chegou do Recife, de automóvel, para assistir sábado próximo, no Teatro Duse, a estréia de sua peça **João sem Terra**, tem um crédito imenso com todos neste país, no Norte ou no Sul, na capital da República ou nas cidades mais distantes, lutam por teatro, vivem por ele e sacrificam todos os seus interesses para servi-lo. Um dos primeiros dos grandes e autênticos autores teatrais que possuímos nunca foi representado no Rio ou em São Paulo. Mas sua ação à frente do Teatro do Estudante de Pernambuco ou como crítico teatral da Folha da Manhã ou do Diário de Pernambuco, é conhecida por todos os brasileiros que dão o melhor de seu entusiasmo, de seu espírito e de seu coração, ao Teatro. (CARVALO/DUMAR, 2006, p. 169).

As palavras de Paschoal sobre Hermilo Borba Filho dão a dimensão da importância que se revestiu a sua proposta de transformar o novo espaço de teatro carioca (Teatro Duse) na casa do autor brasileiro, onde o público pudesse conhecer novas obras do universo teatral e espetáculos que vinham sendo produzidos em outras regiões do país. Por outro lado, enfatizam a luta de quem enfrenta os obstáculos para se

dedicar à causa do teatro, deixando-se envolver de corpo e alma, por acreditar na vida artística.

E assim, Paschoal colocou em prática a sua ideia: apresentar no novo teatro um autor pernambucano desconhecido na Capital Federal. Seguiu com esse propósito e criou nesse mesmo ano (1952) o Festival do Autor Novo, cuja programação contou com a participação dos textos *Terra queimada*, de Aristóteles Soares/PE; *A volta*, de Cláudio de Araújo Lima/AM; *Lazzaro*, de Francisco Pereira da Silva/PI; *Emanuel*, de Abelardo Romero/SE; *O anjo*, de Eduardo Campos/CE; *Um homem na cerração*, de Osvaldino Marques/MA; *No céu não há cor*, de Bruno Matarazzo Gargiulo/SP; *4 são os degredados*, de Beto Neves/MA; *A matrona de Efeso*, de João Augusto/DF; *Estranho mundo*, de Edgar Proença/PA; *13 degraus de baixo*, de Lucio Fiuza/DF; *Debora e o capataz*, de Geraldo Markan/DF²².

A relação dos autores indica o desejo de Paschoal em transformar a sua residência num espaço de integração do dramaturgo brasileiro. A proposta possibilitou a difusão e a circulação de novos textos, incentivando a produção da dramaturgia brasileira. É provável que a ideia de nacionalismo, alimentada pelo Presidente Getúlio Vargas, tenha também lhe sensibilizado, pois o Festival do Autor Novo foi o primeiro evento onde doze autores de nove estados e de três regiões diferentes do país, quase todos desconhecidos na Capital Federal, participaram de uma atividade na área da dramaturgia. Em quase três anos de existência do festival, passaram pelo palco do Teatro Duse cerca de vinte autores. Gustavo Dória, em depoimento a revista *Dionysos* (setembro de 1978), comentou a ação do produtor teatral:

Somente os que assistiram aos espetáculos do Teatro Duse, em Santa Tereza, no Rio, é que podem compreender, hoje em dia como o que ali aconteceu foi importante para o teatro brasileiro. Durante cerca de três anos, pela pequena sala de espetáculos que Paschoal Carlos Magno fez construir, no andar térreo de sua residência, passaram escritores, jornalistas, figuras de importância nas artes e nas letras, em geral, que ali iam tomar conhecimento de mais um autor inédito, que surgia em benefício de nossa modesta literatura teatral. (DÓRIA, 1978, p. 45)

O autor estrangeiro era muito encenado, através de traduções e adaptações de textos. Foi uma constante nos palcos do país. Essa constatação pode ser observada nas

²² Relação publicada por Paschoal Carlos Magno no Correio da Manhã, dia 14 de agosto de 1952.

montagens realizadas, na década de 1950, pelo O Tablado ou mesmo pelas companhias profissionais da época, a exemplo do TBC, Os Comediantes e o Teatro de Arena (este último até 1956). Paschoal apostou no autor nacional, sem restrições quanto a sua maturidade e formação. O desejo dele era de difundir o dramaturgo brasileiro. O que pode ser constatado nessa ação e nos festivais realizados na segunda metade da década de 1950.

Nesse mesmo momento (11 de abril de 1953), surgiu em São Paulo o Teatro de Arena, com a estréia do espetáculo *Esta noite é nossa*, de Stafford Dickens, com a direção de José Renato e no elenco Sérgio Brito, Renata Blaustein, Moná Delacy, John Herbert e Henrique Becker. Tal fato ocorreu no Museu de Arte Moderna de São Paulo, causando impacto no público que até então não estava acostumado com essa forma de ocupação do espaço cênico. Provavelmente, a cidade de São Paulo não deve ter conhecido tantas experiências dessa natureza, pois o fato causou grande repercussão na imprensa e nos envolvidos com a encenação. A ideia de trabalhar no espaço arena surgiu em 1951, quando José Renato entrou em contato com essa estética, ainda na Escola de Arte Dramática de São Paulo. Contudo, só conseguiu fundar o grupo em 1953. Nesse período a cena paulistana era dominada pelos padrões estéticos do TBC. Por outro lado, não havia espaço de trabalho para os alunos que concluíam o curso de teatro na EAD.

Segundo um dos idealizadores do grupo, José Renato, a opção pela proposta estética arena foi alicerçada em dois fatores determinantes: o desejo de um espaço cênico que fizesse realçar o texto e o baixo custo da montagem²³. Essa escolha terminou por influenciar o surgimento de grupos, com essa mesma proposta, em outros estados brasileiros. Para contextualizar tal afirmação, vale lembrar da entrevista de Hermilo Borba Filho (abril de 1977), publicada na coleção *Depoimentos V*, do Serviço Nacional de Teatro, em 1981. Marcos Siqueira (ator e diretor pernambucano), um dos entrevistados, perguntou a Hermilo sobre a tentativa de criar teatro profissional em Recife, através da proposta de teatro de arena. Ele respondeu:

²³ Entrevista concedida por José Renato a Lúcia Maria Mac Dowell Soares, a qual foi utilizada na monografia **O Teatro Político do Arena e de Guarnieri**. SNT – Coleção Prêmios – Monografias, Rio de Janeiro, 1980, p. 18.

No Teatro de Arena, sim, fizemos experiências curiosíssimas. Dirigi *Marido magro e mulher chata*, de Augusto Boal; *Canção dentro do pão*, de Raimundo Magalhães Jr.; *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri; *A farsa da boa preguiça*, de Ariano Suassuna; além de uma peça minha terrível, chamada *A bomba da paz*. Depois falaremos dela. Eu dirigia uma peça, Alfredo dirigia outra. Sempre alternávamos. Houve essa tentativa realmente. (BORBA FILHO, 1981, p. 102)

Essa experiência, iniciada em 1960, demonstra a ressonância provocada pela ideia de também se fazer teatro de arena, seguindo os passos do grupo da cidade de São Paulo. Outro fato que se observa nas palavras de Hermilo é a presença somente de dramaturgos brasileiros nas montagens do grupo. Entre as duas experiências (São Paulo e o Recife), vislumbra-se a possibilidade de colocar em cena a realidade brasileira, de forma despojada, sem grandes recursos financeiros. Nesse sentido, a dramaturgia contribuiu para esse mergulho:

Há um profundo entrosamento, nessa época, entre o arena e a pesquisa de um teatro brasileiro. Seu despojamento pode, virtualmente, reproduzir as precárias condições sociais e econômicas do país. O teatro que se quer participante da realidade nacional e que deseja tematizar essa realidade encontra na arena, ou em sua característica básica, o despojamento, sua forma ideal. (SOARES, 1980, p. 18)

É provável que as palavras da pesquisadora Lúcia Maria Mac Dowell Soares estejam relacionadas com a ideia da concepção cênica e do conteúdo dos textos, numa tentativa de dialogar com as questões nacionais. Entretanto, até 1956 poucos autores brasileiros foram montados no Arena. Das quatorze montagens realizadas pelo grupo, no período de 1953 a 1956, somente duas foram de autores brasileiros (*Judas no sábado de aleluia*/1953, de Martins Pena, e *Escrever sobre mulheres*/1955, de José Renato). Com a entrada de Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, em 1956, é que essa realidade foi transformada. A primeira iniciativa veio com uma proposta de Boal, através de um curso prático de dramaturgia, cujo conteúdo desenvolvido incluiu introdução, teorias, estrutura teatral e dinâmica dramática, caracterização psicológica e diálogo, análise de peças (VARGAS, 1978, p. 11). No dia 5 de janeiro de 1957, ocorreu a estréia do texto *Marido magro e mulher chata*, de Augusto Boal, que também assinou a direção do espetáculo. Esse trabalho marca um novo momento do grupo.

Não se pode esquecer que em 1957 o país viveu um período desenvolvimentista. No entanto, esse fato se contrapõe as dificuldades que o povo brasileiro enfrentou, com o deslocamento de pessoas para a zona urbana, em busca de emprego nas indústrias recém-instaladas no país. E com isso aumentou a pobreza na periferia das grandes cidades. As contradições vividas pela sociedade (de um lado o discurso progressista encabeçado pelo Presidente da República e do outro as discrepâncias entre as classes sociais) serviram de inspiração para os autores. O Arena, através dos seus espetáculos, levou à cena as contradições vivenciadas pelo povo. Fato que ocorreu a partir do curso de dramaturgia proposto por Boal. Sobre essa fase do Arena, Mariângela Alves de Lima diz:

Além da preocupação com o desenvolvimento do ator nacional, com uma representação de vanguarda mais consciente e mais despojada, o grupo começa a voltar os olhos para a dramaturgia nacional disponível. Não se trata agora de saber se essa dramaturgia é adequada a um determinado estilo de representação. Nesse momento é preciso saber se a dramaturgia existente é ou não adequada para expressar a história do Brasil em meados da década de 50. (LIMA, 1978, p. 42)

Essa preocupação apresentada pelo Teatro de Arena em 1956, sobre a dramaturgia nacional, já havia sensibilizado Paschoal Carlos Magno no Rio de Janeiro (Festival do Autor Nacional - 1952 a 1955). Claro que os objetivos entre a proposta de Paschoal e a necessidade do Teatro de Arena foram diferentes. A intenção do primeiro foi apresentar obras de autores desconhecidos, de diferentes regiões brasileiras, na capital federal, sem a preocupação com o conteúdo do texto. Já o desejo do grupo paulista era encenar a problemática social que o país estava vivendo naquele período. Foi com esse objetivo que surgiu no Teatro de Arena a proposta de realizar o Seminário de Dramaturgia (1958). A ação que provocou tal iniciativa foi o sucesso de público e crítica alcançado com a montagem do texto de Guarnieri, *Eles não usam black-tie*, sob a direção de José Renato.

Portanto, os fatos políticos, econômicos e sociais ocorridos entre 1955 e 1960 fizeram o teatro dar um salto significativo no campo da dramaturgia. Surgiram vários autores escrevendo sobre diferentes questões. Sábato Magaldi, em seu livro *Panorama do Teatro Brasileiro*, aponta para a pluralidade de tendências. O pesquisador aliou ao trabalho que Nelson Rodrigues vinha desenvolvendo (Sábato denominou de o

desbravador), os autores Jorge Andrade/1955 (incorporação das fontes rurais), Ariano Suassuna/1957 (em busca do populário religioso) e Gianfrancesco Guarnieri/1958 (introdução dos conflitos urbanos)²⁴.

Ariano Suassuna é o único autor, da relação elaborada por Sábato, que morava fora do eixo Rio/São Paulo. É provável que a inclusão do seu nome só ocorreu devido ao sucesso do *Auto da Compadecida* no Festival Amadores Nacionais, realizado em janeiro de 1957, na Capital Federal. Provavelmente Sábato, ao escrever o *Panorama do Teatro Brasileiro*, não tinha informações do teatro realizado fora do eixo Rio/São Paulo. Deve-se ressaltar que os festivais tiveram papel importante na difusão dos autores brasileiros, pois ao se observar a relação dos espetáculos apresentados nas edições daquele período (1957 a 1960), percebe-se que os autores Isaac Godim (1957), João Cabral de Melo Neto (1958), Plínio Marcos (1959) e Aldomar Conrado (1959) foram revelados em diferentes edições do evento. Foi também nesse período que surgiram as escolas de teatro em Salvador (1956) e no Recife (1958). Diante dessas informações, fica compreendido que o teatro profissional já acontecia em outras cidades do país e com certa frequência. Essa prática tem sido alvo de pesquisa em diferentes estados brasileiros. Um exemplo dessa constatação é a história do teatro na Bahia, referente à segunda metade do século XX, que tem sido objeto de estudo de pesquisadores. Algumas obras já foram publicadas, dentre elas, *O Teatro na Bahia através da imprensa* (Aninha Franco, 1994), *Abertura para outra cena – O moderno teatro na Bahia* (Raimundo Matos de Leão, 2003) e *Impressões Modernas* (Jussilene Matos, 2009). As ações desenvolvidas nesse período foram muitas, entre as quais montagens de espetáculos, participações de grupos em festivais²⁵, apresentações, em Salvador, de companhias de outros estados (Os Comediantes, Teatro de Amadores de Pernambuco, Companhia de Procópio Ferreira, Companhia da Escola de Arte Dramática de São Paulo, Teatro de Arena, dentre outras), surgimento da Escola de Teatro (1956) da

²⁴ As informações nos parênteses são as denominações usadas por Sábato Magaldi para caracterizar as obras dos quatro autores. Vale lembrar que o pesquisador utilizou como referência um texto de cada autor. Jorge Andrade – *A Moratória*; Ariano Suassuna – *Auto da Compadecida*; Gianfrancesco Guarnieri – *Eles não usam black-tie*, ou seja, o primeiro que foi apresentado, naquele período, em São Paulo e no Rio de Janeiro.

²⁵ Em 1957, a Federação Baiana dos Teatros Amadores, segundo Raimundo Matos, conquistou o segundo lugar no Primeiro Festival de Amadores Nacionais, realizado no Rio de Janeiro. A Bahia apresentou o texto *A Grande Estiagem*, de Isaac Godim Filho, com a direção de Clênio Wanderley, ambos pernambucanos.

Universidade da Bahia²⁶, inaugurações de casas de espetáculos (Teatro do SESC/1957, Teatro Santo Antonio/1958). Esse painel apresenta a diversidade de atividades ocorridas na capital baiana. Contudo, a iniciativa do reitor Edgar Santos, em fundar a Escola de Teatro foi, talvez, a ação que causou o maior impacto na década de 1950. Raimundo Matos (2006) fez uma analogia ao slogan do presidente Juscelino Kubitschek – “*Cinquenta anos em cinco. A criação da escola de teatro da universidade da bahia*”, para caracterizar a fase inicial da escola (1956 a 1961) e sua influência no teatro de Salvador. Período em que Eros Martins Gonçalves²⁷ esteve na direção da instituição.

Martim Gonçalves já havia conquistado alguns prêmios de cenografia (Prêmio Garcia Lorca, com *Bodas de Sangue*, montagem da Cia. Dulcina de Moraes, em 1944; Prêmio da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, com *Desejo*, de Eugene O’Neill, encenação de Ziembinski, em 1946). Foi também professor de Cenografia e História do Teatro, no curso promovido pela UNE (1946), e participou da fundação de *O Tablado* (1951), no Rio de Janeiro, onde dirigiu as montagens *O moço bom e obediente* (1951), *Escola das viúvas* (1952), *Todo mundo e ninguém* (1952), *Via-sacra* (1953), *A história de Tobias e de Sara* (1955) e *O crime na catedral* (1955), para o Teatro do Largo\RJ. Ao seu trabalho, em Salvador, inicialmente se uniram Antonio Patiño, Ana Edler, Domitilla Amaral, Yanka Rudzka, João Augusto, dentre outros.

O próprio Martim Gonçalves comentou a importância de se criar uma escola de teatro:

(...) uma escola dentro da Universidade promove conhecimentos humanísticos e também serve como meio de readaptação psicológica e social. Com a criação da nossa escola, várias outras Universidades têm se interessado na formação de cursos ou possíveis escolas de teatro dentro dos seus currículos. Essas intenções são louváveis, no entanto é preciso agir com muita cautela, pois no Brasil, como nosso teatro é quase autodidata, dificilmente encontramos elementos técnicos preparados para o ensino; então contrata-se no estrangeiro ou tenta-se a adaptação de um dos nossos elementos para as funções. (Jornal da Bahia, 4/4/1959).

O seu texto serve como reflexão sobre a situação vivenciada no país naquele período, quanto à mão-de-obra no campo da formação pedagógica em teatro. Vale

²⁶ A Universidade foi criada pelo Decreto-lei nº 9.155, de 8 de abril de 1946, publicado no Diário Oficial de 12 de abril do mesmo ano, no Governo de Gaspar Dutra. Somente dez anos depois é que surgiu a Escola de Teatro (1956).

²⁷ Esse era seu nome de batismo (nasceu no Recife/PE, em 14 de setembro de 1919). O nome artístico era Martim Gonçalves. Faleceu em 18 de março de 1973, na cidade onde nasceu.

lembrar que a publicação do texto ocorreu três anos depois da fundação da Escola e a instituição já havia realizado dez montagens. Ele definiu os objetivos de uma escola de teatro e comentou as dificuldades enfrentadas para estruturar o quadro de professores e técnicos. Nas primeiras montagens, Martim reuniu no elenco alunos/atores e professores da instituição. Fato que contribuiu para aproximação dos segmentos que formavam a escola, favorecendo a troca de experiências. Havia poucas escolas de teatro no país naquele período e isso é uma demonstração das dificuldades enfrentadas quanto à formação do quadro de professores. Por outro lado, Martim procurou reduzir a distância entre os quadros docente e discente, com as montagens de espetáculos, além de trazer para a capital baiana diretores e professores convidados (Yanka Rudzka, Gianni Ratto, Charles Megaw, Robert Bonini, dentre outros brasileiros e estrangeiros).

“O sonho tornou-se realidade”. Foi assim que Barbara Heliadora descreveu a experiência inicial da Escola de Teatro, em seu artigo publicado na *Tribuna da Imprensa*, no Rio de Janeiro (12 de novembro de 1957), intitulado “O sonho da Bahia”. Seu texto foi elaborado a partir da conversa que manteve com Martim Gonçalves, quando da sua viagem à Capital Federal. Não se trata de uma crítica, mas um relato de quem está coordenando os trabalhos de implantação de uma escola. Por isso seu conteúdo retrata as ações que estavam sendo desenvolvidas em Salvador:

Ficamos curiosos sobre como estaria Martim se arranjando para encontrar professores para todas as matérias que formam o currículo desses cursos, e ele disse que os professores são de três tipos: brasileiros que tenham recebido treinamento especializado em determinado ramo teatral - e cujo exemplo máximo é Domitilla Amaral, que estudou anos na Europa e agora está na Bahia; estrangeiros já residentes no Brasil ou trazidos especialmente pela escola - como Gianni Ratto e um professor que virá de Yale; e finalmente brasileiros que demonstram talento para determinado campo e que se irão especializando dentro de seu próprio trabalho na Escola, e que serão mesmo, eventualmente, mandados ao exterior para especialização - como os casos de João Augusto e Ana Edler. (HELIODORA, 2007, p. 334).

Com a publicação desse relato, Barbara deu uma contribuição histórica, registrando detalhadamente os passos adotados por Martim Gonçalves e suas ações. O tripé estabelecido por ele para constituição do corpo docente evidencia a relação entre formação pedagógica e autodidata, que no processo de trabalho, na execução de seus ofícios (montagens de espetáculos), vão transmitindo as suas experiências e com isso

formando novos profissionais. O texto também informa as montagens realizadas pela Escola e as atividades nos anos seguintes.

Ao observar a dramaturgia utilizada nas montagens, durante o período em que Martim Gonçalves esteve à frente da Escola²⁸, pode-se dividi-la em duas fases. A primeira corresponde às montagens realizadas entre 1956 e 1958. Nesse tempo a Escola utilizou textos na sua maioria de autores estrangeiros. Gil Vicente/1956 (*Auto da Cananéia*), Maria Clara Machado/1957 (*O Boi e o burro a caminho de Belém*), Henry Gheon/1958 (*Via-sacra*), August Strindberg/1958 (*Senhorita Júlia*). A segunda fase teve início em 1958. Nela o autor brasileiro começou a ter maior espaço nas encenações da Escola. Foram montados Arthur Azevedo/1958 (*A Almanjarra*), Anton Tchecov/1958 (*As Três Irmãs*), Francisco Pereira da Silva/1958 (*Graça e Desgraça na Casa do Engole Cobra*), Échio Reis/1958 (*Cachorro dorme na cinza*), Barr-Stevens/1958 (*O moço bom e obediente*), Antonio Callado/1958 (*O tesouro de Chica da Silva*), Ariano Suassuna/1959 (*Auto da Compadecida*), Frederico Garcia Lorca/1959 (*A sapateira prodigiosa*), Tennessee Williams/1959 (*Um bonde chamado desejo*), Paul Claudel/1960 (*A história de Tobias e de Sara*), Bertold Brecht/1960 (*A ópera dos três tostões*) e Arthur Azevedo/1960 (*Uma véspera de Reis*).

Diante da relação de textos, observa-se que a primeira fase corresponde ao período entre o ano da inauguração da Escola (1956) até abril de 1958, onde foram realizadas quatro montagens, com três textos de autores estrangeiros e um de autor nacional (Maria Clara Machado). Já na segunda fase, que corresponde às montagens realizadas partir de maio de 1958 até o final de 1960, nota-se um equilíbrio na escolha dos autores. Das doze montagens realizadas pela Escola, nesse período, seis foram de autores nacionais. Esse fato reflete a mudança que o teatro brasileiro começou a viver a partir de 1957, com o surgimento de novos autores, dentre eles, Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri, Francisco Pereira da Silva, Oduvaldo Viana Filho, Isaac Godim e Augusto Boal. Ao que parece, alguns fatores contribuíram para essa mudança, entre os quais a boa repercussão das montagens apresentadas nos Festivais de Teatro (parte dos grupos utilizavam autores brasileiros), o sucesso de bilheteria e crítica alcançado pelo Teatro de Arena, com a montagem *Eles não usam Black-tie* (1958),

²⁸ Martim Gonçalves permaneceu à frente da Escola até 1961, porém, esse trabalho levou em consideração as montagens realizadas até 1960, para fechar a década que corresponde de 1951 a 1960.

texto de Gianfrancesco Guarnieri. Portanto, 1957 e 1958 foram os anos que marcaram a dramaturgia e a história do teatro brasileiro. Anos em que os textos de Boal e Guarnieri foram montados no Teatro de Arena e o de Ariano, destaque no Rio de Janeiro. O que se montou no ano seguinte foi consequência do impacto das produções apresentadas com autores nacionais. Outro fato que corrobora essa afirmação ocorreu num evento realizado nesse mesmo ano, onde surgiu mais um autor que iria chamar a atenção do país para sua obra poética-teatral. Trata-se de João Cabral de Melo Neto, que no Recife, no mês de julho de 1958, teve seu texto, *Morte e vida Severina*, apresentado no I Festival Nacional de Teatro de Estudantes, pelo Grupo Norte de Teatro Escola, do Pará, com direção de Maria Sylvia Nunes e música de Waldemar Henrique.

Retomando as atividades da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, a presença de Martim Gonçalves, em Salvador, foi importante para a renovação do teatro baiano, no que diz respeito à concepção cênica do espetáculo e à profissionalização da cena artística, apesar de sofrer críticas da imprensa, bem como de alguns alunos e professores da Escola de Teatro. Dois meses antes da formatura da primeira turma (14 de dezembro de 1959), os alunos Échio Reis, Carlos Petrovich, Carmen Bittencourt, Martha Overbeck, Tereza Sá, Nevolanda Amorim, Mário Gadelha, Sônia Robatto e Othon Bastos romperam com o diretor e recusaram a graduação. Os professores João Augusto, Gianni Ratto e Domitilla Amaral também romperam com Martim Gonçalves e afastaram-se do corpo docente. Isso causou um forte impacto na imprensa, mas a Escola continuou o seu trabalho, realizando inclusive a formatura dos alunos que ficaram e concluíram o curso de teatro. Os alunos que se recusaram a participar da formatura fundaram, juntamente com João Augusto, o Teatro dos Novos. E seus espetáculos marcaram a cena baiana na década de 1960²⁹. Talvez, se não tivesse ocorrido a fundação da Escola, essas pessoas jamais teriam se reunido e produzido tantos espetáculos significativos naquele período. O próprio João Augusto veio a Salvador a convite de Martim Gonçalves para ministrar aulas na Escola de Teatro.

²⁹ Montagens do Teatro dos Novos na década de 1960: *Auto do Nascimento*/1960, *O Casaco Encantado*/1960, *Pluft, o Fantasmilha*/1961, *A Farsa do Mestre Pedro*/1961, *Brasil Antigo*/1961, *História da Paixão do Senhor*/1961, *Cabeças Redondas e Cabeças Pontudas*/1962, *Terror e Miséria do III Reich*/1962, *Os Fuzis da Senhora Karrar*/1962, *Da Necessidade de Ser Polígamo*/1962, *Auto de Natal dos Ciganos*/1962, *Auto da Liberdade*/1963, *Eles Não Usam Black-tie*/1964, *A Paixão Segundo os Retirantes*/1965, *O Noviço*/1965, *Estórias de Gil Vicente*/1966, *O Pelicano*/1966, *Huis Clos*/1966, *Romanceiro da Paixão*/1966, *Teatro de Cordel*/1966, *Festival Molière*/1967, *Duas Peças de Chico Pereira da Silva*/1967, *Piquenique no Front*/1968, *Stopem Stopem*/1968, *Um Dia Memorável na Vida do Sábio Tzang*/1968.

Outro fato que chama a atenção e também demonstra a importância do trabalho desenvolvido por Martim Gonçalves, os comentários dos intelectuais sobre a sua atuação na Escola e nas montagens apresentadas. Gilberto Freyre declarou que “(...) A Escola de Teatro da Universidade da Bahia é a melhor do Brasil”. (Affonso Ruy, *Diário de Notícias*, 6/3/1960). Já Glauber Rocha, em nota publicada no mesmo dia e no mesmo jornal, teceu palavras elogiosas a Martim Gonçalves e transcreveu as palavras de Jorge Amado sobre a montagem do *Auto da Compadecida*, “a melhor versão da peça de Suassuna que já vi no Brasil”.

A história revela que Martim Gonçalves deu uma grande contribuição ao teatro baiano, além de ter sedimentado o ensino de teatro no país. Foi ousado ao trazer Yanka Rudzka, Jean Mauroy e Gianni Ratto. Martim também montou em Salvador (1958) o primeiro texto inspirado na Literatura de Cordel (*Graça e Desgraça na casa do Engole Cobra*³⁰, de Francisco Pereira da Silva). E contribuiu com o surgimento de outras escolas de teatro no país.

O Recife também viu nascer sua Escola de Teatro na década de 1950, mais precisamente em 1958. Exatamente o ano no qual o teatro brasileiro voltou-se para o autor nacional com mais intensidade. Todavia, um fato marca essa década na cidade do Recife: as ações dos grupos de teatro que apresentaram para o país autores até então desconhecidos (Isaac Godim Filho, Ariano Suassuna, João Cabral de Melo Neto, Aldomar Conrado, Aristóteles, Soares, dentre outros). E, como fez Antonio Cadengue (2011) com os estudos sobre o Teatro de Amadores de Pernambuco, é necessário “in-quecer (= cair para dentro)” da história do teatro pernambucano.

A tradição do teatro de grupo no Recife tem uma longa história. Apoiar-se nela para compreender os acontecimentos ocorridos no teatro pernambucano na década de 1950 é um caminho que possibilita mergulhar em situações e fatos marcadamente importantes para o teatro brasileiro. O surgimento dos grupos TAP – Teatro de Amadores de Pernambuco, em 1941 e o TEP – Teatro do Estudante de Pernambuco, em 1945, na Faculdade de Direito do Recife, são dois exemplos que dão a dimensão da

³⁰ Texto baseado no folheto “*Briga dum Velho com uma Velha*”, de Manuel Camelo dos Santos.

força do trabalho coletivo realizado naquele estado e que repercutiu nas décadas seguintes. O primeiro surgiu sob a direção de Valdemar de Oliveira, dentro da estrutura de um outro grupo, intitulado Gente Nossa, fundado por Samuel Campelo. Já o segundo foi formado por estudantes (na sua maioria alunos do curso de Direito da Universidade de Pernambuco) e artistas, sob a coordenação de Hermilo Borba Filho. O TAP levou para o Recife diretores, a exemplo de Adacto Filho e Zbigniew Ziembinsk, que trabalharam no Rio de Janeiro (Os Comediantes). Os mesmos conceberam espetáculos que fizeram mudar a cena pernambucana. Antonio Cadengue, em seu livro *TAP sua cena & sua sombra*, afirma:

Quando alguém for escrever a história do teatro brasileiro, necessariamente terá de dar um saltinho até aqui em Pernambuco e procurar documentar-se em tudo quanto diga respeito às atividades do Teatro de Amadores, pois esse conjunto é sem favor, um dos pioneiros no movimento de renovação que se processou nos processos teatrais do país. (CADENGUE, 2011, p. 186)

Cadengue chama a atenção para as experiências que ocorreram no seu estado e com isso procura demonstrar que, para compreender a trajetória do teatro brasileiro, é necessário verificar os fatos ocorridos no Recife. Período em que surgiram diferentes propostas cênicas na capital pernambucana. Se o TAP construiu um caminho de “renovação”, o TEP dedicou-se a uma outra experiência, procurando conceber seu trabalho a partir das manifestações populares.

Hermilo Borba Filho, em entrevista gravada para o Projeto Documentação, do SNT (Serviço Nacional de Teatro), declarou que o TEP nasceu por dois motivos. O primeiro, a necessidade de se fazer um teatro diferente daquele que o TAP vinha realizando (um repertório que não progredia, cujos textos traziam uma atmosfera digestiva. “Teatro apenas para passar o tempo”)³¹. O segundo, erguer um grupo que pudesse refletir sobre os ideais democráticos, no momento em que estava chegando ao fim a Segunda Grande Guerra mundial e o Brasil passava por uma fase de redemocratização (fim do Estado Novo). Havia uma preocupação com o conteúdo do texto e o surgimento do grupo dentro da Faculdade de Direito possibilitou essa experiência: fazer um teatro calcado nas inquietações da sociedade. O próprio Hermilo declarou esse desejo:

³¹ Citação recolhida em *Depoimentos V*, publicado pelo SNT, 1981, p. 97.

(...) eu acho que em certas épocas, de crise, em certas épocas em que o homem necessita ser politizado, o teatro deve, como qualquer arte, não ficar abstraído dessa função política do homem, quer dizer, ele tem que entrar na discussão. Não vejo nenhum mal no teatro político. Pelo contrário. Acho até um bem. (BORBA FILHO, 1981, p. 98).

Sem entrar no mérito do conceito de teatro político, o sentido de suas palavras representa um modo diferente de fazer teatro em relação ao TAP. E o sentido “diferente” refere-se às questões ideológicas, antagônicas às estéticas dos Amadores. Esse foi o caminho que o TEP procurou trilhar e que propiciou o debate em torno do autor nacional, pois o texto precisava refletir sobre a situação em que o país estava mergulhado. Não se pode deixar de observar que os dois grupos (TAP e TEP) representaram duas vertentes do fazer teatral. Dois modos que se complementaram e exerceram funções diferenciadas. O primeiro procurou oferecer ao público espetáculos com estéticas elaboradas e com um bom acabamento cênico. Para tanto, investiu na vinda de diretores do Sul do país. Reinaldo de Oliveira, em entrevista a Antonio Cadengue, comentou a experiência de um dos diretores que passou pelo TAP:

Ziembinsk foi um vendaval! (...). Ele revolucionou, impôs-se, tal era a sua capacidade de trabalho. Um hipertireoideu, com um bócio grande, deveria ter dentro de si uma carga de hormônio maior do que todos nós e se negava a se submeter a uma operação, talvez temendo que a carga diminuísse e ele perdesse aquele vapor, aquela energia que ele tinha. Ziembinsk fez atores. Mas era um tufão. Era um tufão e cada vez que ensaiava em mesa – pela primeira vez tivemos ensaios de mesa -, só saíamos quando estávamos todos com a personagem definida. (CADENGUE, 2011, v. I, p. 189)

Já o segundo grupo (TEP), seguiu um caminho voltado para a montagem de textos que refletissem a situação política do país. E buscou o autor nacional, como estratégia para alcançar seus objetivos. Vale lembrar que a ideia de criação do grupo surgiu em um evento³², onde Hermilo Borba Filho iria proferir uma conferência, cujo título era *Teatro, Arte do Povo*. Havia poucas pessoas na plateia (dentre elas, Joel Pontes e Guerra de Holanda). E esse fato ele atribuiu às chuvas que caíram sobre o Recife naquela noite. Entretanto, o diálogo que manteve com as pessoas presentes levou a pensar sobre a criação de um grupo de teatro cuja proposta levasse em consideração a

³² Hermilo, em seu depoimento, não soube precisar o ano. Acredita ele que foi entre 1944 e 1945. Além dele havia mais dois conferencistas, Gilberto Freyre e José de Freitas Junior. (BORBA FILHO, 1981, p. 97).

Cultura Popular. Para alcançar o seu intento, procurou investir nos seus integrantes, devido a formação diferenciada dos mesmos:

Tinha um romancista, como Gastão de Holanda, um pintor, como Aloisio Magalhães, um poeta, como José Laurênio de Melo ou como Guerra Holanda, e assim por diante. Um ensaísta como Joel Pontes. Até que surgiram os três primeiros dramaturgos do Teatro do Estudante. O primeiro deles foi Aristóteles Soares que escrevia, realmente um teatro digestivo, e preocupado com a problemática levantada pelo teatro do Estudante de Pernambuco, passou a escrever dentro e sobre essa problemática do homem do Nordeste (...). Depois outro autor, José de Moraes Pinho, que infelizmente abandonou a dramaturgia, mas que produziu várias peças, inclusive peças para o Departamento de Mamulengo do TEP, que já se preocupava, naquela época, com o problema de uma cultura popular. E, finalmente, Ariano Suassuna, que surgiu de um concurso organizado sob os auspícios de Paschoal Carlos Magno. (BORBA FILHO, 1981, p. 98).

Diante do depoimento de Hermilo, observa-se que ele conseguiu aglutinar pessoas com formação e experiências diversificadas (romancista, poeta, pintor e autores que terminaram por se dedicar à dramaturgia) e que se preocupavam com um modo estético de ver o mundo, diferente daquele que o TAP vinha trabalhando. Canalizou toda essa gente para olhar a arte popular com outra perspectiva, a do teatro. O Nordeste ainda mantém viva a tradição medieval da Chegança, do Reisado, do Guerreiro, do Pastoril, da Cavallhada, do Bumba-meu-boi, do Mamulengo e tantas outras manifestações populares de cunho dramático. Algumas registradas por Mário de Andrade em suas viagens (1928 e 1929) à região e que deram (e vem dando) uma contribuição para a construção de um teatro inspirado na Cultura Popular³³. Portanto, Pernambuco tem uma trajetória ímpar, nesse contexto (teatro popular), que faz da sua história um capítulo diferenciado. O depoimento de Hermilo presta uma contribuição ao entendimento desse percurso, onde a dramaturgia busca inspiração nas manifestações populares. E Ariano Suassuna, nome que aparece na relação dos integrantes do grupo, assumiu essa bandeira, incorporando à sua obra a defesa dos valores culturais da região Nordeste:

Suassuna pressentiu a Igreja, caiu nela e, entregando-se, juntou a ela a sua arte: feita de pedras, animais, árvores ressequidas, couro, sol – o sertão – e cangaceiros, amarelinhos – a humanidade – para a formação do mais vigoroso

³³ A propósito, Mário de Andrade “se inspirou em um cordel satírico de Leandro, *A Vida de Cancão de Fogo e o seu Testamento*, para estruturação da personagem compósita *Macunaíma*”, segundo Marco Haurélio (2008, p. 36).

teatro que encarna o real espírito do Nordeste e do povo dessa região. (SUASSUNA [BORBA FILHO], 2005, p. 20)

O texto de Hermilo, cujo título é *O Dramaturgo do Nordeste*, foi publicado na introdução da obra *Uma Mulher Vestida de Sol* (2005) e descreve os primeiros passos do autor Ariano Suassuna, que assimilou as ideias plantadas no TEP pelo seu idealizador. Ele também expõe o sentimento de ter revelado alguém tão importante para o teatro brasileiro, numa relação entre criador e criatura. Ao ver que seu discípulo havia assimilado as suas lições, encheu-se de orgulho. Hermilo assumiu declaradamente a função do mestre orientador ou coordenador do trabalho: “eu – o teórico de um teatro de essência popular, com experiências dramáticas – como Ariano Suassuna – o realizador desse teatro – continuamos fiéis ao espírito da terra” (SUASSUNA [BORBA FILHO], 2005, p. 19).

Ariano Suassuna também reconheceu a importância de Hermilo Borba Filho, atribuiu a ele a responsabilidade do seu percurso no teatro:

(...) quando Hermilo me colocou nas mãos o teatro de Lorca, aí foi uma revelação. Porque o mundo de Lorca parecia com o meu, era um mundo de cavalos, de touros, de ciganos e coisas parecidas com o sertão. Aí eu comecei a escrever teatro. Escrevi minha primeira peça por encomenda dele, por estímulo e insistência dele. (CARVALHO [SUASSUNA], 2009, p. 115).

Hermilo exerceu a função de estimulador e provocador, propondo leituras de textos e apresentando autores aos seus companheiros. Essa iniciativa expõe o homem dedicado às ações coletivas, pois o teatro de grupo contribuiu na difusão da dramaturgia de Ariano Suassuna. No primeiro momento ele concebeu um texto por encomenda (*Uma Mulher Vestida de Sol*), para atender um pedido de Hermilo, depois, foram os grupos que tornaram sua obra conhecida. Para exemplificar tal afirmação, vale lembrar que o Teatro Adolescente do Recife montou *Auto da Compadecida*, em 1956, cujo espetáculo foi apresentado no Rio de Janeiro, em 1957, dentro da programação do Primeiro Festival de Amadores Nacionais. Já o TPN (Teatro Popular do Nordeste), montou *A Pena e a Lei*, em 1960, e Ariano Suassuna montou *A Farsa da Boa Preguiça*, em 1961. O primeiro grupo (Teatro Adolescente do Recife) foi quem apresentou o autor ao país, aproximando-o do público e da crítica especializada.

Pensar em um teatro inspirado na arte popular, em 1945, período em que a história foi marcada pela ebulição política e o teatro ainda vivia o impacto causado pela montagem de *Vestido de Noiva* (1943), texto de Nelson Rodrigues, é voltar-se para o interior, se apoiar nas raízes populares como fonte de inspiração e romper com a estrutura vigente. A frase “o moderno está no popular” pode ser uma visão anacrônica à medida que o “popular” pode está vinculado ao “folclore” e, conseqüentemente, a um passado distante. Mas não é equivocada, visto que o conceito moderno representa aqui uma relação com o novo, o presente, o atual. E não com a ideia da evolução de tempo. O “popular” rompeu com a prática que dominava o teatro na década de 1940. Prática esta reinante no país e que era inspirada no teatro europeu. Ao grupo que liderava, Hermilo apresentou os seus estudos sobre as tradições populares e o teatro. Propondo a todos uma reflexão com essa perspectiva. E a consequência de tal empreitada foi a valorização das fontes ibéricas presentes na região Nordeste através das manifestações populares, como também a revisitação ao estilo barroco, no sentido do rebuscamento, além do estabelecimento de uma relação intensa entre as fontes pesquisadas e as obras produzidas. Provavelmente, os frutos dessa caminhada perduram ainda hoje, em pleno século XXI, pois o teatro que utiliza a Literatura de Cordel na construção da dramaturgia é consequência das ações empreendidas por Hermilo Borba Filho e todos que participaram do TEP. Essa dramaturgia que se inspira no folheto popular mantém lastros com o teatro português do século XVIII, que por sua vez, está relacionado à obra de Gil Vicente, escrita no final do século XV e início do século XVI, inspirada nos autos medievais. Ao observar esse percurso, constata-se que o Cordel segue na linha do tempo, contribuindo com a dramaturgia. E o teatro, por sua vez, faz a difusão do folheto popular. Portanto, o Cordel e o teatro têm uma relação de simbiose, ambos são alimentados e realimentados. Se no século XVIII o teatro serviu de inspiração para os poetas populares em Lisboa, conforme Márcia Abreu (1999) apontou em sua pesquisa, no Brasil o caminho foi inverso. O folheto popular serviu de inspiração, ou melhor, objeto de releitura, reescritura e/ou transposição (são tantas as classificações para justificar os modos de apropriação, fato que será observado nessa tese) para construção da dramaturgia.

2.3- Auto da Compadecida: do Rio de Janeiro para o mundo.



Fig. 02 ³⁴

Ariano Suassuna escreveu o texto em 1955, na capital pernambucana, onde também ocorreu, no ano seguinte, a primeira montagem. Mas foi na cidade do Rio de Janeiro que o *Auto da Compadecida* se tornou conhecido nacionalmente, ao conquistar vários prêmios, dentre eles o de melhor texto do Primeiro Festival de Amadores Nacionais (1957) e de melhor autor do ano, pela Associação dos Críticos Cariocas (1957). Portanto, foi o Rio de Janeiro que revelou para o mundo o texto de Ariano Suassuna. A Capital Federal funcionou como caixa de ressonância e de difusão para a dramaturgia do autor nordestino. As palavras de Henrique Oscar (2001), que fazem a apresentação do *Auto da Compadecida*, cuja edição foi publicada pela editora AGIR (a edição aqui utilizada é a de 2001), expõem com entusiasmo o que ocorreu no Rio de Janeiro:

O Grande acontecimento do Primeiro Festival de Amadores Nacionais, realizado em janeiro de 1957, no Rio de Janeiro, por iniciativa da Fundação Brasileira de Teatro, foi a representação pelo Teatro Adolescente do Recife, sob a direção de Clênio Wanderley, do *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Se a interpretação era boa, considerado aquilo que se pode exigir de

³⁴ Foto do elenco e de autor Ariano Suassuna, no final da apresentação do *Auto da Compadecida*, no Rio de Janeiro, em 1957. Acervo do autor, publicada no livro VICTOR, Adriana; LINS, Juliana. **Ariano Suassuna – um perfil biográfico**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar ed. 2007.

um grupo amador novo e constituído de elementos jovens e, portanto, até certo ponto inexperientes, o que, por outro lado, tinha a vantagem de dar ao espetáculo um tom de simplicidade, de despojamento, de espontaneidade, que correspondia ao espírito da peça e se enquadrava no estilo de apresentação que mais lhe convinha, a verdade é que foi o texto em si causador do entusiasmo despertado. (OSCAR, 2001, p. 9)

O texto de Ariano Suassuna foi a revelação do festival. Despertou entusiasmo no público, na crítica e chamou a atenção para a produção dramatúrgica existente na região Nordeste. Convém lembrar que a Federação de Teatro Amador da Bahia apresentou nesse mesmo festival o texto *A Grande Estiagem*,³⁵ do pernambucano Isaac Godim Filho, cujo espetáculo foi classificado em segundo lugar. Ao que parece, os nordestinos surpreenderam a Capital Federal. Henrique Oscar considerou o texto de Suassuna o “causador do entusiasmo despertado”. Tal fato levou o crítico Gustavo Dória, do jornal “O Globo”, a lançar a ideia de que todos os possíveis concorrentes ao prêmio de melhor autor do ano deveriam desistir para que pudesse haver unanimidade em torno de Ariano Suassuna, conforme divulgou Barbara Heliadora em sua coluna na *Tribuna da Imprensa*, em 16 de dezembro de 1957:

No país que sofre de falta de autores dramáticos, onde se luta contra a falta de teatros, a falta de atores, a falta de diretores e a falta de técnicos, onde se acende uma vela a Shakespeare e outra a Sauvajon (e uma terceira a Abílio Pereira de Almeida por causa da lei dos dois por um), Ariano Suassuna apareceu no horizonte nordestino como a primeira grande esperança de um teatro verdadeiramente brasileiro. Fomos todos tomados de surpresa; a autenticidade de Suassuna era estonteante, e não pudemos nos furtar à ilusão de que ele, como qualquer mágico competente, poderia tirar uma *Compadecida* de sua cartola cada vez que assim lhe aprouvesse. (HELIODORA, 1958, p. 7)³⁶

De fato, o texto de Suassuna rompeu com a prática existente no teatro carioca daquela época (onde os autores estrangeiros e as revistas dominavam a cena), ao apresentar personagens falando de um Brasil diferente daquele que o público estava acostumado a assistir. Em um mesmo texto envolveu aspectos e figuras de diferentes classes sociais em situações pouco comuns até então nos palcos. A religiosidade popular, o trapaceiro e seu fiel amigo, além do coronel (personagem que representava o poder estabelecido na região), são alguns dos ingredientes do texto que apresentou fatos e situações ambientadas no interior do Nordeste brasileiro.

³⁵ A direção foi do pernambucano Clênio Wanderley, o mesmo que dirigiu *Auto da Compadecida*.

³⁶ Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, 23/3/1958, p. 7.

As palavras de Barbara comprovam o impacto que causou a obra de Suassuna. Ela, porém, não levou em consideração o trabalho que Paschoal Carlos Magno desenvolveu no Teatro Duse, na busca do autor nacional, no período de 1952 a 1955. É provável que a crítica não tenha percebido, nos textos apresentados durante a realização do Festival do Autor Nacional algo que marcasse tanto quanto o *Auto da Compadecida*. Outro fato a se destacar no texto da crítica carioca é a afirmação “a autenticidade de Suassuna era estonteante”. A frase carrega certo exagero e expõe a falta de conhecimento sobre a dramaturgia produzida no Nordeste, naquela época. É provável que Barbara não tivesse conhecimento dos trabalhos dos pernambucanos Hermilo Borba Filho (*João Sem Terra*) e de Aristóteles Soares (*Terra Queimada*),³⁷ bem como dos outros autores nordestinos que fizeram parte da programação do Teatro Duse, realizada no período de 1952 a 1955.

Chama a atenção o entusiasmo da crítica e as análises que o *Auto da Compadecida* suscitou. Mas houve quem contestasse a visão do autor sobre a religião. É o caso do texto transcrito no *Diário Trabalhista*, do Rio de Janeiro, de 21 de dezembro de 1957, com o título “Jornal adverte os católicos contra o *Auto da Compadecida*”. Trata-se de um artigo sem autoria, publicado originalmente no jornal “A Marcha”, de circulação Nacional, vinculado aos integralistas, que acusou a dramaturgia de Suassuna de ter sido elaborada com a técnica soviética de desmoralização da religião. Tal acusação reflete o período em que o texto foi apresentado no Rio de Janeiro e o fanatismo religioso que havia naquela época.

Sábato Magaldi fez uma análise contundente do texto e citou os procedimentos adotados por Suassuna. Diferente dos religiosos, reconheceu que se trata de uma dramaturgia católica, na melhor tradição em que esse teatro se fixou em todo o mundo, pois veio de formas medievais e incorporou características das manifestações populares e folclóricas:

Funde o dramaturgo, em seus trabalhos, duas tendências que se desenvolvem quase sempre isoladas em outros autores, e consegue assim um enriquecimento maior da sua matéria-prima. Alia o espontâneo ao elaborado, o popular ao

³⁷ Esse texto apresentado no Teatro Duse/RJ, em 1953, foi publicado na Revista *Dionysos*, do SNT, e conquistou o Prêmio Arthur Azevedo, concedido pela Academia Brasileira de Letras, nesse mesmo ano.

erudito, a linguagem comum ao estilo terso, o regional ao universal. A quase superstição das histórias folclóricas atinge o vigor de uma religiosidade profunda, que pode espantar aos cultores de um catolicismo acomodaticio, mas responde às exigências daqueles que se conduzem por uma fé verdadeira. (MAGALDI, 1962, p. 220 – 221)

Magaldi apontou os elementos de composição ressaltados no texto. Segundo ele, o autor uniu o espontâneo com o elaborado através da junção do popular com o erudito. Utilizou uma linguagem simples e ao mesmo tempo rebuscada, na construção dos diálogos, ao estabelecer um elo de ligação entre o regional e o universal. Tal fato não era comum naquele período. O impacto causado tornou a obra uma referência da dramaturgia brasileira. Abriu caminho para o surgimento de outras obras cuja Literatura de Cordel serviu de base para a construção de novos textos. Ariano Suassuna pode não ser o pioneiro nessa incursão, mas é provável que sua obra tenha atraído outros autores brasileiros. Fato que poderá ser observado no próximo capítulo, objeto de estudo desta tese, pois é grande o potencial do folheto popular, enquanto possibilidade de apropriação para a construção do texto dramático, por meio de diferentes formas, conforme foi adotado por uma série de dramaturgos a partir de 1957.

Antonio Houaiss, ao fazer a resenha do texto por ocasião da primeira edição do *Auto da Compadecida*, salientou a importância da presença do Cordel na obra de Suassuna e apontou a confluência de outros elementos, a exemplo do teatro medieval e da tradição ibérica, presentes nas manifestações populares do Nordeste:

(...) Essa inserção no tradicional é, entretanto, tão espontânea e autenticamente estabelecida, que a peça, o *Auto da Compadecida*, embora possa parecer, a certos analistas metafísicos, um mero aproveitamento de recursos cediços sem originalidade, é em verdade uma rica lição de como provém do velho, de um combinatório criador do velho, de modo que o novo apareça como decorrência precisamente desse combinatório. (HOUAISS, 1957, Diário Carioca, s/d)

Houaiss apontou uma combinação dos elementos provenientes da tradição medieval que o autor transformou de um modo singular e espontâneo. O termo “aproveitamento” apareceu em sua resenha para chamar à atenção dos recursos utilizados por Suassuna. Isso não significou uma crítica ao procedimento do autor, na sua forma de utilizar o folheto popular, mas o modo como foi tratado aquilo que foi

herança da colonização portuguesa. O medieval transformou-se no moderno, adquiriu uma nova feição por intermédio de Suassuna, na visão de Houaiss.

Essa feição apontada por Houaiss tem sua origem no trabalho desenvolvido por Hermilo Borba Filho, mentor intelectual da ideia de utilizar as fontes populares na construção do texto dramático, conforme os estudos realizados por Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis (2009), em sua tese intitulada *Fora de cena, no palco da modernidade*. Para o pesquisador pernambucano, o projeto de Hermilo representou um esforço para que a Cultura Popular pudesse dar a sua contribuição no desenvolvimento de um teatro brasileiro moderno. Esse procedimento representou uma ação não aristotélica, fundamentada nos espetáculos populares do Nordeste, sobretudo no bumba-meu-boi e no mamulengo.

O pesquisador Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis (2009), em sua tese de doutorado, estudou o pensamento teatral de Hermilo Borba Filho e ressaltou a disposição de um homem, identificado com suas raízes, da Zona da Mata Pernambucana, de fazer um teatro inspirado nas manifestações populares. Hermilo utilizou as narrativas do povo para conceber parte da sua dramaturgia, conforme declaração publicada em *o Praeiro*, 24/2/1950, na qual mencionou que devia a Manuel de Lulu, morador da Ilha de Itamaracá, a concepção do texto *A Barca de Ouro*. Defendeu ao longo de sua vida o teatro voltado para as fontes populares e procurou desde o início da sua caminhada uma coerência com esses princípios:

Creio que o teatro brasileiro, ainda em período de formação, terá que abandonar os assuntos tomados por empréstimo a uma cultura com a qual não temos, em sua essência, nenhum ponto de contacto, para enveredar pelos caminhos largos dos seus próprios motivos, tirando as suas peças das lendas, dos problemas humanos e telúricos das vastas regiões do norte, do centro e do sul, indo ao encontro do homem, transformando-o em personagem dramático (BORBA FILHO, *Jornal Folha da Manhã/Recife*, 3/11/1947)

Com isso, Hermilo influenciou o surgimento de uma dramaturgia calcada na Cultura Popular. Seus discípulos não deixaram de assumir tais influências. Declararam a importância e o legado de seu trabalho, a exemplo de Aristóteles Soares, Racine Santos e Ariano Suassuna. Portanto, o que o público e a crítica reverenciaram no Rio de Janeiro, em 1957, teve sua origem na década de 1940, na cidade do Recife. O *Auto da*

Compadecida representa a continuidade de um pensamento defendido por Hermilo Borba Filho, bem como o esforço de romper com uma prática vigente no país naquele período.

2.4 - Ariano Suassuna: arquiteto das situações na construção do *Auto da Compadecida*.

Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, praga de sua igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e de solérica. (SUASSUNA, 2001, p. 23).

Ariano Suassuna é um dos autores mais estudados do teatro brasileiro. São artigos, monografias, dissertações, teses que tratam de sua obra e abordam diferentes questões, dentre elas os aspectos que envolvem a poética, o teatro cômico, o aspecto popular e a personagem-tipo. O próprio autor escreveu diversos artigos, como também deu entrevistas e comentou os procedimentos que adotou para conceber a sua dramaturgia. Para a compreensão dos caminhos percorridos no processo de construção do *Auto da Compadecida*, o seu artigo intitulado *A Compadecida e o Romanceiro Nordestino*³⁸, datado de 2 de março de 1970, foi tomado com base para esta tese, além das suas entrevistas e artigos publicados em periódicos e em revistas, bem como as dissertações e teses relacionadas ao texto que lhe rendeu o reconhecimento nacional.

A obra de Suassuna foi concebida a partir das vivências e das observações efetuadas por ele no campo das manifestações populares. O romanceiro popular serviu de fonte primária para a construção da dramaturgia, mas o autor incluiu também outras manifestações, dentre elas o bumba-meu-boi e os palhaços de circo, bem como os ensinamentos de Hermilo Borba Filho, conforme declarou em entrevista. O autor confessou os caminhos que percorreu para elaborar o texto e comentou a riqueza da região que tanto defende e que serviu de fonte de inspiração:

Apenas para dar uma ideia da riqueza desse mundo, festivo, mágico e, como todo mundo de verdadeiro teatro violento e meio doido, do espetáculo popular nordestino, alinhô, aqui alguns de seus personagens fixos e incidentais: ali vai João Grilo, personagem do romanceiro, com seus companheiros Cancão, Pedro Ruengo ou Malazarte, Arlequins nordestinos, astutos, maliciosos, inventivos. Seguindo uma tradição de Bumba-meu-boi, dos camelôs e dos palhaços, vão acompanhados de um outro personagem, meio bobo, que serve de palhaço e de

³⁸ JUNIOR, Manuel Diégues. **Literatura popular em verso – estudos**. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, EDUSP; Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

suporte a eles: no caso do Bumba-meu-boi, essa dupla é de vaqueiros, e leva os nomes de Mateus e Bastião. (SUASSUNA, 2000, p. 105-106).³⁹

Em seu artigo, ele cita fontes inesgotáveis, autores eruditos e as manifestações da Cultura Popular, porém sem alusão a nomes de cantadores, brincantes e poetas populares dos quais utilizou personagens, dentre eles Leandro Gomes de Barros, José Camelo de Melo Resende e João Martins de Athayde. Todavia, nesse mesmo artigo há uma série de autores considerados eruditos que são mencionados por Suassuna. A propósito, o texto tem um título inusitado: *Genealogia Nobiliárquica do Teatro Brasileiro*. Observa-se que tanto a palavra “genealogia” quanto “nobiliárquica” se referem ao estudo das origens, à procedência ou mesmo à descendência do objeto estudado, numa tentativa de compreender o caminho desenvolvido, nesse caso, pelo teatro. O autor justifica o processo de construção da tradição, enquanto forma de transmissão e fixação de um mito, de um fato, de uma história ou de uma prática resultante de determinada atividade. Por outro lado, a palavra “nobiliárquica” pode também ser relacionada com a nobreza. Mas, provavelmente o termo foi uma tentativa de Suassuna para justificar os procedimentos adotados na concepção de sua obra no campo intelectual, ou seja, apresentou as suas referências literárias para se distanciar de um autor com formação exclusivamente popular. Fato que ele rejeitou em 1957, quando da apresentação do texto *Uma mulher vestida de sol*:⁴⁰

(...) Daí não aceitar, nunca, os rótulos que querem me impingir e pretendem sempre explicar o homem que sou por um determinado aspecto de minha pessoa. Baseados em palavras que proferi – e cujo sentido, quase sempre, só captam pela metade – têm-me rotulado, por exemplo, de dramaturgo popular. (...) Serei eu, na verdade, um escritor “popular”? Sim, às vezes, desde que se entenda esta palavra num sentido menos ilegítimo do que aquele em que vem sendo empregada pela crítica brasileira. (SUASSUNA, 2005, p. 26-27)

Sem dúvida, Suassuna não é um dramaturgo popular, ao se levar em consideração que o termo esteja relacionado a uma determinada classe social, bem como às condições econômicas, políticas e o modo de produção de quem concebeu a obra. O autor advém de uma família de classe média e seu pai foi líder político na

³⁹ Esse texto cujo título é “**Genealogia Nobiliárquica do Teatro Brasileiro**”, foi publicado pela Revista *O Percevejo*, na edição de nº 8, em 2000, mas o artigo originalmente foi publicado na Revista *América*. União Pan-Americana, dezembro de 1964.

⁴⁰ A edição utilizada aqui é a 3ª, publicada no Rio de Janeiro, ed. José Olympio, 2005.

Paraíba. Deve-se levar em conta que Suassuna sempre pautou em suas declarações, as referências à escritores eruditos, que lhe conferem uma formação intelectual e o distanciam de um poeta popular. As suas obras, entretanto, estão recheadas de elementos oriundos das fontes populares e por isso alguns críticos (como ele mesmo citou) incluíram sua dramaturgia no campo do popular. Isso não quer dizer que a obra seja boa ou ruim. Não significa uma tentativa de caracterização quanto a classe social, nem tão pouco a criação de categorias. Não se retirou a importância do seu texto para o teatro brasileiro. Procurou-se apenas relacionar o conteúdo à fonte primária em que a mesma foi inspirada.

A propósito, observa-se como a expressão “teatro popular” teve várias concepções. Beti Rabetti (2005) relacionou três modos como nos últimos anos os pesquisadores têm empregado o termo. Primeiro, o teatro denominado popular porque de algum modo é vinculado à experiência de “culturas tradicionais” ou ao “folclore”; segundo, o teatro popular porque é “digestivo” ou “comercial”; terceiro, o teatro popular porque é político, tal como veio a ser concebido na segunda metade do século 20. Portanto, o que ocorreu quando da apresentação do *Auto da Compadecida*, no Rio de Janeiro, foi a vinculação do texto ao folclore. Por isso identificaram Suassuna como autor popular, fato contestado por ele.

O artigo *Genealogia Nobiliárquica do Teatro Brasileiro* foi publicado pela primeira vez em dezembro de 1964, na revista “Américas”. Anos depois, Suassuna escreveu no Recife, no dia 2 de março de 1970, o artigo *A Compadecida e o Romanceiro Nordestino*⁴¹, no qual comenta o processo de construção do *Auto da Compadecida*. Antes porém, fez um relato de suas obras que receberam influência do “Romanceiro Popular Nordestino”, a exemplo de *Uma Mulher Vestida de Sol*, em que o romanceiro popular lhe forneceu o fio central da história, e de o *Auto de João da Cruz*, que foi:

(...) inteiramente baseado em três folhetos nordestinos: *História de João da Cruz*, *História do Príncipe do Reino do Barro Branco e a Princesa do Reino do Vai-não-Torna* e *O Príncipe João sem Medo e a Princesa da Ilha dos Diamantes* – folhetos dos quais são autores ou divulgadores, respectivamente,

⁴¹ Consta na publicação e nesse caso a data é importante para observar a mudança no comportamento do autor, em se tratando de referências e citações às fontes primárias.

Leandro Gomes de Barros, Severino Miranês da Silva e Francisco Sales Arede, poetas populares do Nordeste. (SUASSUNA, 1986, p. 181).

Chama a atenção o modo como o autor refere-se aos poetas populares: “são autores ou divulgadores”. A conjunção alternativa “ou” entre as duas palavras indica dúvida e incerteza. Dessa maneira Suassuna não reconheceu de forma categórica a autoria dos folhetos que serviram como fonte primária e foram importantes para construção do *Auto de João da Cruz*. Ora, era comum a presença do nome do autor na capa e na última página a existência de um acróstico que encerrava o folheto. Tal procedimento, a criação do acróstico, teve início com Leandro Gomes de Barros, numa atitude para impedir a cópia e a não citação da sua autoria.



Figura 3⁴²

No final de década de 1970, a Editora Louzeiro resolveu publicar na contracapa de cada folheto ou no verso da primeira página, uma ficha que continha título, tema, autoria, local onde foi concebido e estrutura poética (número de estrofes, esquema das rimas e acróstico final), além de uma pequena biografia do autor. Ainda hoje alguns

⁴² Figura extraída do artigo de Bráulio do Nascimento, intitulado *O ciclo do Boi na Poesia Popular*, publicado pela Fundação Casa de Rui Barbosa, EDUSP, Editora Itatiaia, Coleção Estudos, 1986.

editores mantêm essa tradição. Tal fato foi mais um procedimento para identificar o autor do folheto e respeitar assim a criação do poeta popular.

FICHA

NOME – HISTÓRIA DE JOÃO DA CRUZ

TEMA – Religião.

AUTOR – Leandro Gomes de Barros.

LOCAL – Sem indicação. DATA – Sem indicação.

ESTROFES – 206 de seis versos (sextilhas) de sete sílabas cada verso (versos heptassílabos); 6 de quatro versos (quadras) de cinco sílabas cada verso (versos pentassílabos).

ESQUEMA DAS RIMAS – x a x a x a (sextilhas); x a x a (quadras).

OBSERVAÇÃO – As letras repetidas indicam os versos que rimam entre si. Indicam-se com x os versos que não rimam com nenhum outro.

FINAL – Uma estrofe em acróstico LEANDRO (setilha) com versos de sete sílabas. ESQUEMA DAS RIMAS – x a x a b b a (rima chamada *aberta*, porque o primeiro e o terceiro versos não rimam com nenhum outro).

BIOGRAFIA DO AUTOR – LEANDRO GOMES DE BARROS nasceu em Pombal-PB, em 19 de novembro de 1865, e morreu em Recife-PE, no dia 4 de março de 1918. Disputa com Pirauá o pioneirismo na publicação de histórias versadas em folhetos. Até os 15 anos viveu em Teixeira, centro de poesia popular; depois mudou-se para Pernambuco, onde viveu em Vitória, Jaboatão e Recife. Começou a escrever em 1889 e, escrevendo e vendendo folhetos, sustentou enorme família. Câmara Cascudo o descreve como: “Baixo, grosso, de olhos claros, o bigodão espesso, meio corcovado, risonho contador de anedotas... parecia mais um fazendeiro que um poeta...” De espírito crítico, satírico e contestador, em seus versos criticou os desmandos de seu tempo, principalmente políticos, religiosos e referentes à interferência estrangeira no Nordeste. Não há certeza quanto ao número de suas obras; sabe-se que foram muitas e de boa qualidade, tanto que são reimpressas e procuradas até hoje. Depois da morte, sofreu o processo habitual (infelizmente) de se apossarem da autoria de suas obras, adulterando o acróstico final e omitindo seu nome. Mas é hoje considerado merecidamente um dos maiores clássicos da poesia popular brasileira.

O nome LITERATURA DE CORDEL provém de Portugal e data do século XVII. Esse nome deve-se ao cordel ou barbante em que os folhetos ficavam pendurados, em exposição. No Nordeste brasileiro, mantiveram-se o costume e o nome, e os folhetos são expostos à venda pendurados e presos por pregadores de roupa, em barbantes esticados entre duas estacas, fixadas em caixotes.

Figura 4⁴³

Outro fato a se destacar é o termo “divulgadores”, atribuído por Suassuna aos poetas populares, no mesmo artigo. O que evidência a dúvida sobre a autoria dos folhetos. Ora, se as histórias foram transplantadas da península ibérica para o Nordeste

⁴³ Ficha do folheto *História de João da Cruz*, de Leandro Gomes de Barros, publicado pela Louzeiro.

brasileiro, elas aqui adquiriram outras feições e características próprias (a ambientação, a forma de falar etc). É provável que o autor tenha concordado com a tese de que uma adaptação “não se constitui em elemento desagregador; nem tampouco, como já se pensou, em elemento de deterioração decorrente das performances populares”, como afirmou o estudioso do conto popular, Bráulio Nascimento (2000, p. 41). Por se tratar do folheto, cuja a métrica foi concebida pelo poeta, as palavras medidas pelas sílabas, é difícil manter a história tal e qual foi narrada pelos cantadores, já que elas chegaram através da oralidade. Portanto, o folheto sobre *As proezas de João Grilo*, de autoria de João Martins de Athayde, não tem a mesma história da narração do alagoano José Luís dos Santos, de título *Estória de João Grilo*, recolhida por Théó Brandão em 1954, mesmo que trate das travessuras de uma mesma personagem.

Suassuna sempre defendeu o romanceiro nordestino. Por isso é estranho não reconhecer de forma direta, sem hesitação, a autoria dos folhetos que serviram de base para concepção do seu texto. Tanto os poetas populares quanto alguns pesquisadores criticaram essa postura de Suassuna. Vale lembrar nomes que assumiram publicamente essa posição, dentre eles os poetas Manoel d’Almeida Filho, João Firmino Cabral e o pesquisador Luiz Antonio Barreto. É claro que o autor mudou de posição, começou a declarar a contribuição dos poetas e a citar seus nomes. Mas essa atitude só ocorreu anos depois que o *Auto da Compadecida* já havia conquistado o reconhecimento nacional. Comportamento inverso tem ele com os autores eruditos, pois cita os nomes de todos aqueles que o influenciaram.

Na primeira versão de *Uma mulher vestida de sol* nota-se muito presente a influência de Lorca, e não só de Lorca, também de outros autores espanhóis pelos os quais eu tinha sido encantado na época. Alejandro Casona, por exemplo, isso sem falar nos clássicos, como Calderón de la Barca, que exerceu uma influência muito grande sobre mim. Inclusive depois eu fui me aproximando muito mais de Calderón de la Barca, Lope de Vega e Cervantes do que de Garcia Lorca. Mas Lorca foi quem indicou o caminho. (CARVALHO [SUASSUNA], 2009, p.116).

Os dois artigos (*Genealogia Nobiliárquica do Teatro Brasileiro/1964* e *A Compadecida e o Romanceiro Nordestino/1970*) também tratam da importância do barroco na construção da sua obra. Suassuna faz questão de evidenciar a sua formação intelectual, numa clara tentativa de estabelecer uma ponte entre o erudito e o popular.

Com isso, ele afasta a possibilidade de que seu trabalho seja relacionado unicamente às fontes populares. A propósito, o período em que ele escreveu o segundo artigo (1970) coincide com o ano em que surgiu o Movimento Armorial, objeto de estudo da pesquisadora Idelette Muzart Fonseca Santos (1999)⁴⁴.

Não se pode negar a importância da sua dramaturgia para o teatro brasileiro. Isso deve ser dito sempre e repetidas vezes, pois ele desenvolveu um modo de se fazer dramaturgia no país, no qual faz uso da Literatura de Cordel. O número de autores que começou a utilizar o folheto popular como fonte de inspiração para construção da dramaturgia a partir de 1957 foi crescente. Esse fato se deve à repercussão e ao impacto causado pela obra de Ariano Suassuna.

O que também se pesquisa nesse trabalho, o termo investigação vem a ser apropriado, é a estrutura em que o *Auto da Compadecida* foi alicerçado. O arcabouço ou as fontes inspiradoras, apropriadas ou recriadas, dentro de um processo de “reescritura”, como ele assume em entrevista concedida a Sérgio de Carvalho e a Márcio Marciano. Os entrevistadores perguntaram: *O senhor se incluiria, assim, naquela tradição dos que, como Brecht, procuravam “fazer da cópia uma arte”?*

Eu pessoalmente acho que isso é um processo e não tenho o menor acanhamento de lançar mão da reescritura. Acho que isso é uma coisa até muito boa porque tira um pouco a visão puramente individual da gente. (...) A originalidade eu acho uma preocupação muito boba. Porque a originalidade ou se tem de nascença ou não se tem de jeito nenhum. (SUASSUNA, 2009, p. 125-126).

Essa visão simplificadora impõe um debate em torno do que seja autoral ou não. Assumir a “compilação” e denominar tal procedimento de “reescritura” é querer transformar um ato que não levou em consideração o respeito às fontes pesquisadas em uma atitude simplória. É provável que o autor tenha considerado as histórias dos folhetos, contos de domínio público que perpassam fronteiras, culturas e gerações. Ao chegar no Nordeste, esses contos encontraram as vozes dos cantadores e, em seguida, os

⁴⁴ Segundo a pesquisadora, o movimento surgiu em 18 de setembro de 1970, com o concerto realizado na Igreja São Pedro dos Clérigos, no Recife, pela recém-criada Orquestra Armorial e com a exposição de artes plásticas que ocorreu paralelamente. Essas manifestações foram organizadas pelo Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, cujo diretor era Ariano Suassuna.

poetas populares que deram suas visões e os transformaram em folhetos, levados ao público histórias escritas em versos. Mas foram os folhetos que serviram de base para a construção da dramaturgia. Ele declarou nos artigos citados. Por outro lado, existe outro aspecto que é a questão ética. Nesse contexto ela foi negligenciada à medida que Suassuna não reconheceu, de forma direta, os poetas populares como os autores dos folhetos que ele mesmo utilizou para conceber seus textos.

Em seu artigo *A Compadecida e o Romanceiro Nordestino/1970*, Suassuna faz um percurso histórico para justificar de onde surgiram as personagens João Grilo e Chicó. E ele fez uma comparação com as personagens Quixote e Sancho Pança, de Cervantes. Comentou ainda sobre algumas semelhanças entre as mesmas. Antes porém o autor paraibano fez questão de ressaltar que as suas personagens têm parentesco com a literatura oral picaresca do Nordeste e que “Cervantes tinha com a espanhola, seja nas *Novelas Exemplares*, seja no próprio *Dom Quixote*” (p. 186).

Minha dupla vem, é claro do “Mateus” e do “Bastião” do Bumba-meu-boi, do “Palhaço” e do “Besta” do circo, etc. Mas, refletindo sobre a dupla cervantina, vi que Dom Quixote é um sonhador, como Chicó (mentiroso lírico, alucinado pelo sol do Sertão), e que Sancho Pança é um pícaro, como João Grilo. Estas são as aproximações que se poderiam fazer entre os quatro tipos. A diferença entre eles, além da qualidade e grandeza, seria que, no *Dom Quixote*, o corajoso é o Cavaleiro sonhador, e o covarde é o pícaro popular, enquanto que no *Auto da Compadecida*, acontece o contrário: João Grilo, o pícaro, é que tem arrancos quixotescos de coragem, e Chicó, o mentiroso sonhador e lírico, é que tem a covardia, tocada de bom senso, de Sancho. (SUASSUNA, 1986, p. 187)

Ele estabeleceu essa comparação para comentar as semelhanças e a “linhagem literária”. Com isso, afirmou o quanto sua obra está alicerçada a um determinado campo da literatura e, conseqüentemente, não pode ser taxada de texto popular, por ter um vínculo com uma obra considerada erudita. Essa distinção foi uma tentativa de elevar o seu trabalho a um patamar diferente do campo do popular. Talvez o autor tenha desejado responder a algum crítico e por isso não explicitou a natureza de seu raciocínio. Mas o nome da personagem “João Grilo”, pelas características do seu comportamento, remete de imediato à Literatura de Cordel, mesmo que tenha procurado justificar de várias formas.

O personagem “João Grilo”, do *Auto da Compadecida*, foi criado e recriado, portanto, a partir desse mundo estranho e poderoso do Romanceiro. Existem nele, ainda, é verdade, reminiscências de duas pessoas que conheci na

realidade, um sujeito chamado pela alcunha de “Piolho” e que morava em Taperoá, e outro, também esperto, astuto e meio mau caráter, que vivia no Recife – um gazeteiro por sinal chamado João, que mora hoje no Rio de Janeiro e que tinha o apelido de “João Grilo”, colocado nele por causa de suas espertezas e trapagens, das “quengadas” que lembravam o tipo picaresco do “João Grilo” do Romanceiro, irmão gêmeo de Pedro Malasarte, do Mateus, de Bastião, de Pedro Quengo e de outros *graciosos* do mundo real, poético e popular do Nordeste. (SUASSUNA, 1986, p. 187)

Ao tratar de “João Grilo”, o autor não apresenta uma e sim várias fontes que contribuíram para a construção da sua personagem, sem contudo citar especificamente qual o folheto que serviu de inspiração para o seu trabalho. Ele também cita vários outros “amarelinhos” (nome atribuído à personagem trapaceira e esperta), dois dos quais estão presentes na Literatura de Cordel (Pedro Malasarte e Pedro Quengo). Os outros dois (Mateus e Bastião) fazem parte do bumba-meu-boi. Todavia, a personagem João Grilo é muito conhecida dos poetas populares e estudada por vários pesquisadores, dentre eles, Théó Brandão (1982), que fez uma análise sobre a presença de João Grilo nos contos populares brasileiros. O seu trabalho apresenta a genealogia da personagem a partir do catálogo de Stith Thompson, com citações dos registros de Sílvio Romero, Figueiredo Pimentel, Luiz da Câmara Cascudo e os folhetos de Cordel de autoria dos poetas João Martins de Athayde (*Proezas de João Grilo*), José Luís dos Santos (*Estória de João Grilo*), Antonio Teodoro dos Santos (*Piadas de Bocage*), Antonio Pauferro da Silva (*As perguntas do Rei e as respostas de João Grilo*) e Paulo Nunes Batista (*Novas proezas de João Grilo*).

Théo Brandão (1982), em seus estudos observou que o Brasil recebeu de Portugal cerca de dez versões sobre a personagem. Ele declarou que João Grilo ganhou notoriedade e fama a partir da obra de Ariano Suassuna.

O personagem da historieta ganhou notoriedade e fama nas duas últimas décadas, mesmo nos meios eruditos, quando passou a ser utilizado como figura central da peça do grande escritor e folclorista nordestino Ariano Suassuna em o *Auto da Compadecida*, como símbolo brasileiro de argúcia, de esperteza, vivacidade de um tipo popular. (BRANDÃO, 1982, p. 45)

Théo Brandão relacionou ao folheto popular a personagem presente na dramaturgia de Suassuna. Essa constatação leva a acreditar em uma via de mão dupla. À

medida em que Suassuna utilizou a personagem João Grilo, contribuiu na difusão da Literatura de Cordel. Mesmo que não tenha citado o autor do folheto utilizado para a construção da personagem, João Grilo é vinculado ao universo do Cordel. Depois do *Auto da Compadecida* foram publicados vários títulos com a personagem. A pesquisa de Théó Brandão (1982) comprova essa afirmação. O poeta popular João Ferreira de Lima fez a seguinte citação na contracapa do seu folheto *História de Mariquinha e José de Souza Leão*.

BIOGRAFIA DO AUTOR: JOÃO FERREIRA DE LIMA
Nasceu no município de São José do Egito, Estado de Pernambuco; morou na cidade pernambucana de Caruaru. Escreveu sob temas variados, e sua obra mais comentada foi *As Palhaçadas de João Grilo*, que, em 1948, ampliou para 32 páginas, sob o título de *Proezas de João Grilo*.

A personagem João Grilo foi aproveitada também pelos poetas João Martins de Athayde, Paulo Nunes Batista, Antônio Pauferro da Silva, e adquiriu renome internacional quando foi apresentada pelo teatrólogo Ariano Suassuna na peça *O Auto da Compadecida*.



Figura 5⁴⁵

Beti Rabetti (2005) também aproxima a personagem João Grilo do romanceiro popular, ao indicar os títulos dos folhetos de Cordel como fontes que possibilitaram a construção do texto. Mas Suassuna na epígrafe no início da obra *Auto da Compadecida*, cuja publicação foi realizada pela editora AGIR⁴⁶, não fez nenhuma menção a qualquer título sobre João Grilo. Ele citou três histórias e utilizou como referência a seguinte frase: “romance popular anônimo do Nordeste”. Com isso, contribuiu para a localização de alguns folhetos e seus respectivos autores. Contudo, é a sua dramaturgia que fornece os caminhos para identificação das fontes primárias.

⁴⁵ O poeta João Ferreira de Lima fez na contracapa do seu folheto, o reconhecimento do trabalho desenvolvido por Ariano Suassuna com a personagem João Grilo.

⁴⁶ SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 34ª ed, 8ª impressão, Rio de Janeiro, AGIR, 2001.

Três histórias atribuídas por Suassuna ao “romance popular anônimo do Nordeste”, que constam no *Auto da Compadecida* (páginas 15 a 17) como epígrafes, fazem parte dos títulos da Literatura de Cordel. São elas *O Castigo da Soberba*, *O Enterro do Cachorro* e *História do Cavalo que Defecava Dinheiro*. Na leitura do folheto de Cordel *História do Cavalo que Defecava Dinheiro*, cujo autor é Leandro Gomes de Barros, várias semelhanças podem ser observadas na estrutura dos versos. Em se considerar que o poeta popular sempre se preocupou em expor o número de estrofes e esquema das rimas, é provável que Suassuna tenha utilizado como epígrafe os versos de Leandro. O poeta nasceu na cidade de Pombal/PB, em 19 de novembro de 1865, e faleceu no Recife/PE, no dia 4 de março de 1918, portanto, bem antes de Suassuna nascer e escrever o *Auto da Compadecida* (1955). Vale observar a epígrafe de Ariano Suassuna e os versos de Leandro Gomes de Barros.

História do Cavalo que Defecava Dinheiro

Epígrafe: Ariano Suassuna

Foi na venda e de lá trouxe
Três moedas de cruzado
Sem dizer nada a ninguém
Para não ser censurado:
No fiofó do cavalo
Fez o dinheiro guardado.

Disse o pobre: - “Ele está magro,
Só tem o osso e o couro,
Porém, tratando-se dele,
Meu cavalo é um tesouro.
Basta dizer que defeca
Níquel, prata, cobre e ouro”.

Folheto: Leandro Gomes de Barros

Foi na venda e de lá trouxe
Três moedas de cruzado
Sem dizer nada a ninguém
Para não ser censurado
No fiofó do cavalo
Foi o dinheiro guardado

Disse o pobre: Ele está magro
Só tem o osso e o couro,
Porém tratando-se dele
Meu cavalo é um tesouro
Basta dizer que defeca
Níquel, prata, cobre e ouro.

O folheto de Leandro, *O Cavalo que Defecava Dinheiro*, tem conteúdo que chama a atenção pelas coincidências com a obra de Ariano Suassuna. É composto de oito páginas, com setenta e sete estrofes em versos sextilhas. A história trata de um duque velho, casado, invejoso, que nada lhe satisfazia. Desejava possuir tudo quanto aparecia em sua frente. Ele era compadre de um pobre que morava com sua esposa em um pequeno casebre dentro de suas terras. Certa feita, o pobre foi trabalhar em um engenho longe de sua morada e na volta encontrou um cavalo perdido, magro e velho,

que não podia mais trabalhar devido as suas condições deploráveis. Resolveu levar o animal para sua casa.

Disse o pobre à mulher:
 Como havemos de passar?
 O cavalo é magro e velho
 Não pode mas trabalhar
 Vamos inventar um “quengo”
 Pra ver se o querem comprar

O pobre foi à mercearia, conseguiu três moedas e não falou para as pessoas o que iria fazer com as mesmas. Ao chegar em casa, colocou-as no ânus do animal e transformou o tal orifício em um mealheiro (pequeno cofre com uma fenda por onde se põe dinheiro com o objetivo de armazená-lo). Depois saiu a comentar que estava rico porque era dono de um cavalo que defecava dinheiro. Quando o duque soube de tal história, disse à sua esposa. E no dia seguinte, foi visitar o compadre pobre, pois desejava saber se era verdade o que a vizinhança falava. Ao chegar no pequeno casebre, o duque procurou saber das novidades. Se o compadre estava trabalhando e o que estava a trabalhar em algum lugar. O pobre logo disse:

- É muito certo compadre
 Ainda não melhorei
 Porque andava por fora
 Faz três dias que cheguei
 Mas breve farei fortuna
 Com um cavalo que comprei

O duque imediatamente lhe deu um conselho. Pediu para ele guardar o segredo da façanha do animal. O pobre resolveu levar o duque para conhecer o cavalo no fundo da casa e ele viu as três moedas de cruzado. Perguntou se o animal só defecava aquela pequena quantia. O pobre explicou que ele estava magro e tinha se alimentado apenas com bagaço que havia encontrado no terreiro. Todavia, depois de gordo não haveria quem o vencesse no dinheiro. O duque começou negociar o cavalo com o pobre e resolveu pagar seis contos de réis pelo animal. Quando retornou a sua casa, gritou logo que era o homem mais rico do mundo porque possuía um cavalo que defecava dinheiro. Levou o animal para a estrebaria, deu milho, farelo e alface. Nada do bicho defecar dinheiro. Procurou nas fezes e viu que não havia moeda. Percebeu que foi enganado pelo compadre pobre.

Aí o velho zangou-se
 Começou logo a falar:
 Como é que meu compadre
 Se atreve a me enganar?
 Eu quero ver amanhã
 O que ele vai me contar

Porém o compadre pobre,
 Bicho do quengo lixado
 Fez depressa outro plano
 Inda mais bem arranjado
 Esperando o velho duque
 Quando viesse zangado

O pobre foi na farmácia
 Comprou uma borrachinha
 Depois mandou encher ela
 Com sangue de uma galinha
 E sempre olhando a estrada
 Pra ver se o velho vinha.

Disse o pobre à mulher:
 Faça o trabalho direito
 Pegue essa borrachinha
 Amarre em cima do peito
 Para o velho não saber,
 Como o trabalho foi feito

Quando o velho aparecer
 Na volta daquela estrada,
 Você começa a falar
 Eu grito: oh mulher danada!
 Quando ele estiver bem perto,
 Eu lhe dou uma facada

Porém eu dou-lhe a facada
 Em cima da borrachinha
 E você fica lavada
 Com o sangue de galinha
 Eu grito: arre dadana!
 Nunca mais comes farinha!

Quando ele ver você morta
 Parte para me prender,
 Então eu digo para ele:
 Eu dou jeito ela viver
 O remédio tenho aqui,
 Faço para o senhor ver.

Eu vou buscar a rabeca
 Começo logo a tocar
 Você então se remexa
 Como quem vai melhorar
 Com pouco diz: estou boa
 Já posso me levantar.

E tudo aconteceu como o pobre havia planejado. O duque ao ver a mulher morta, caída, com o peito ensanguentado, desesperado deu ordem de prisão ao compadre, chamou-o de bandido, infame e cara dura. Ele explicou que não é crime matar uma mulher malcriada, mesmo porque em dez minutos ele poderia resolver aquela situação. Pegou a rabeca e começou a tocar. De repente, o velho viu a mulher se remexer. Aos poucos ela despertou e começou a falar: Estou boa, já posso me levantar. O duque velho ficou impressionado com a cena que acabara de ver e o pobre explicou o que havia ocorrido.

O pobre entusiasmado
 Lhe disse: já conheceu
 Quando esta rabeca estava
 Na mão de quem me vendeu
 Tinha feito muitas curas
 De gente que já morreu

O duque velho que veio à casa do compadre pobre para resolver a situação do cavalo, quando viu a tal rabeça ficou cheio de ambição para adquirir o instrumento. O compadre resistiu e disse que só venderia por seis contos de réis. O velho resolveu pagar a mencionada quantia e seguiu de volta para sua casa. Ao chegar, começou a discutir com a sua esposa e disse que precisava mostrar para que servia aquela rabeça. Ela resolveu enfrentá-lo.

O senhor é mesmo um velho
Avarento e interesseiro,
Que já fez do seu cavalo
Que defecava dinheiro?
Meu velho, dê-se ao respeito,
Não seja tão embusteiro.

O duque, confiante no instrumento que havia adquirido, disse a mulher – “cale a boca, o mundo agora virou, dou-lhe quatro punhaladas, já você sabe quem sou”. A velha continuou a resmungar e a provocar. Ele cumpriu o que tinha prometido. Deu quatro punhaladas em sua mulher que caiu morta.

O velho muito ligeiro
Foi buscar a rabequinha,
Ele tocava e dizia:
Acorde, minha velhinha;
Porém a pobre da velha,
Nunca mais comeu farinha.

No que se refere ao conteúdo do folheto, cuja autoria é de Leandro Gomes de Barros, observa-se que o mesmo forneceu a Ariano Suassuna a informação que consta na epígrafe da publicação (o animal que defecava dinheiro), como também viabilizou outro processo intitulado de “reescritura”, como o autor classificou o seu trabalho. A “borrachinha e a rabeça”, presentes no folheto de Leandro, foram transformadas na bexiga do cachorro e na gaita, porém foram mantidas as mesmas funções na construção dos quiproquós. Outro fato que chama a atenção, as espertezas do Compadre pobre são semelhantes às travessuras da personagem João Grilo, do *Auto da Compadecida*.

João Grilo, juntamente com o seu parceiro Chicó, armam várias situações com o intuito de tirar algum proveito delas. A personagem é trapaceira, astuta, maliciosa e inventiva. Conhecida também como amarelinho, quengo (característica do compadre

pobre, citado por Leandro Gomes de Barros, no seu folheto), sempre quer levar vantagem, de alguma maneira, sobre as pessoas.

No *Auto da Compadecida*, a personagem João Grilo constrói uma série de situações, duas das quais provavelmente Ariano Suassuna extraiu do folheto *O Cavalo que Defecava Dinheiro*. Vale observar a dramaturgia e comparar com o folheto de Leandro Gomes de Barros.

João Grilo (para Chicó) É isso que é preciso combinar com você. A mulher vem já para cá, cumprir o testamento. Eu deixei o gato amarrado ali fora. Você vá lá e enfie essas pratas de dez tostões no desgraçado do gato entendeu? (SUASSUNA, 2001, p. 89).

E assim Chicó fez. Cumpriu a determinação do seu companheiro. Mais adiante, nessa mesma cena, João Grilo prepara outra artimanha (sem contudo resolver a anterior), ao prever que alguma coisa poderia sair do seu controle. E sempre com Chicó como o seu fiel escudeiro.

João Grilo (para Chicó) Homem, vá embora pelo amor de Deus que a mulher vem por aí! Espere. A bexiga é que vai nos garantir se o negócio der errado. Leve-a encha-a de sangue e bote no peito dentro da camisa. Vá, vá. (SUASSUNA, 2001, p. 91).

Essas duas situações estão próximas daquelas encontradas no folheto de Leandro. E as suas conclusões confirmam de onde elas foram retiradas. João Grilo vende o gato à esposa do padeiro porque o animal descome dinheiro, ou seja, defeca moedas tal qual o cavalo do folheto. E quando o padeiro descobre que tal ato não passa de mais um trambique de João Grilo, vai procurá-lo para tomar satisfação (p. 102). Mesmo fato que ocorreu com o duque velho do folheto, que foi à procura do cumpadre pobre que havia lhe vendido o cavalo que defecava dinheiro. Quanto à bexiga e à gaita (que substituíram a borrachinha e a rabeca do folheto), Suassuna criou uma situação próxima daquela encontrada no texto de Leandro para utilizar os objetos. Severino de Aracaju (cangaceiro), no momento em que se preparava para cometer o assassinato de João Grilo, ouve uma proposta do vigarista.

João Grilo Um momento. Antes de morrer, quero lhe fazer um grande favor.
 Severino Qual é?
 João Grilo Dar-lhe esta gaita de presente.
 Severino Uma gaita? Para que eu quero uma gaita?
 João Grilo Para nunca mais morrer dos ferimentos que a polícia lhe fizer.
 Severino Que conversa é essa? Já ouvir falar de chocalho bento que cura mordida de cobra, mas de gaita que cura ferimento de rifle, é a primeira vez.
 João Grilo Mais cura. Essa gaita foi benzida por Padre Cícero, pouco antes de morrer.
 Severino Eu só acredito vendo.
 João Grilo Pois não. Queira Vossa Excelência me ceder seu punhal.
 Severino Olhe lá!
 João Grilo Não tenha cuidado. Pode apontar o rifle e se eu tentar alguma coisa para o seu lado, queime.
 Severino (pede ao Cangaceiro)
 Aponte o rifle para esse amarelo, que é desse povo que eu tenho medo (entrega o punhal a João sob a mira do Cangaceiro). E agora?
 João Grilo Agora vou dar uma punhalada na barriga de Chicó.
 Chicó Na minha, não.
 João Grilo Deixe de moleza, Chicó. Depois eu toco na gaita e você fica vivo de novo! (murmurando a Chicó) A bexiga, a bexiga!
 (SUASSUNA, 2001, p. 121 – 123)

Assim a cena transcorre até Chicó receber a punhalada, desfalecer e fingir que está morto. Severino ao ver o homem caído e o sangue a escorrer, solicita então que ele ressuscite Chicó. João Grilo começa a tocar a gaita e Chicó aos poucos desperta no ritmo da música. Severino fica impressionado com aquela situação e pergunta a Chicó se ele sente alguma coisa. Ele respondeu: “nadinha”. Então, resolveu negociar a gaita com João Grilo.

Essa sequência revela o processo de “reescritura” desenvolvido por Suassuna no *Auto da Compadecida*. E expõe as fontes apropriadas por ele na construção da sua dramaturgia. Isso não retira a importância do seu trabalho para o teatro brasileiro, pois a sua contribuição é imensurável. Todavia, fica constatado que o autor lançou mão da Literatura de Cordel para construção de textos e esse procedimento contribuiu como fator de potencialização (produção e comercialização) da fonte inspiradora. Outro aspecto importante é que antes de 1957 não havia tantos autores a utilizar o Cordel na construção de textos.

Suassuna não deixa de ter razão quando justifica seu procedimento com o termo “reescritura”. Isso é fato. Porém, ele não citou as fontes de onde foram extraídos os fragmentos de seus textos. Tal fato soa de forma estranha, uma vez que ele é um defensor da Cultura Popular. Quando o espetáculo foi apresentado no Rio de Janeiro (1957), houve quem levantasse essa discussão. É o caso do artigo de Raimundo

Magalhães Junior, intitulado *Testamento do Cachorro*, publicado no “Diário da Noite”, em 25 de abril daquele ano. Em seu artigo, Raimundo afirma que Suassuna aproveitou a história do testamento do cachorro, narrada em *Gil Blas de Santilhana*, cujo autor é Lesage⁴⁷. Tal afirmativa gerou uma polêmica na imprensa, pois Suassuna resolveu responder no mesmo jornal, dois dias depois (27 de abril de 1957), em artigo intitulado *Um plagiário confesso*.

Para falar a verdade e como o título deste artigo prova à farta, não tenho nenhuma dúvida em confessar que sou plagiário consumado. Faço-o sem nenhuma dificuldade. Sempre fui o primeiro a dizer que o *Auto da Compadecida* era baseado em histórias populares anônimas do Nordeste. Peço somente licença a Raimundo Magalhães Júnior para não aceitar sua tese de que me apropriei do que era “bem engendrado”, isto é, de Lesage. Se o tivesse feito não me importaria de dizê-lo. O valor de uma peça não fica diminuída pelo fato de se ter baseado numa simples anedota. (...) Entretanto, faço questão de dizer que plagiei foi o romance popular nordestino. E se exijo que diga isto, é porque o indivíduo genial que criou o romance nosso é, como pessoa, muito maior artista do que Le Sage. Pelo menos a se tirar pelos dois textos que podemos comparar agora. A anedota de Lesage, como Raimundo Magalhães a conta é incrivelmente sem graça. (SUASSUNA, 1957)

As palavras de Suassuna dão uma demonstração de que ele conhecia Lesage. O que possibilitou a sua comparação entre a obra do mencionado autor e a história “anônima” do Nordeste. Ele elogia o indivíduo que criou o romance nordestino, porém não cita quem foi esse autor. Nesse mesmo artigo, Suassuna assumiu o procedimento que adotou para construir a sua obra: “eu sempre afirmei que minha peça se baseava nas histórias. Apenas conheci a do cachorro como anônima.” Ao que parece, o autor gosta de utilizar o termo “anônimo”, que é uma das características do fato folclórico (as outras fixadas por Luiz da Câmara Cascudo: oralidade, persistência e antiguidade),⁴⁸ mas nos últimos anos tal característica tem sido combatida pelos pesquisadores dessa área (BARRETO, 2005).

Existem folhetos que contribuíram na construção dessa mesma dramaturgia e que não constam na epígrafe. É o caso do folheto *História de João da Cruz*, também de Leandro Gomes de Barros. O texto de trinta e duas páginas, composto de duzentos e

⁴⁷ Em *Ariano Suassuna, um perfil biográfico*, o autor declarou que Alain-René Lesage, foi um autor francês do século XVIII, em cuja novela picaresca intitulada *Gil Blas de Santillana*, ele utilizou a história *O enterro do cachorro*, porém a sua origem foi localizada no norte da África, no século V. (VICTOR, 2007, p.71).

⁴⁸ Luiz Antonio Barreto (1994) afirma que tais características coincidem com a definição de João Ribeiro, proclamada no Curso de Folclore ministrado na Biblioteca Nacional (RJ) em 1913.

seis versos, na estrutura sextilha, trata de um jovem que não acreditava na existência de Deus e, por conseguinte, não gostava de religião. Os pais, católicos, sempre aconselhavam e mostravam os exemplos da vida, mas o filho não mudava de opinião. Certa vez, teve um sonho que lhe deixou com remorso e um pouco perturbado. Na descrição do sonho, que o poeta fez, havia um campo vasto com duas estradas e uma mulher que lhe indicou o caminho da direita como o mais correto. Ele procurou seguir o contrário (o esquerdo), pois não acreditou nas palavras daquela mulher que havia aparecido estranhamente. Mesmo sem saber aonde a estrada o levaria, seguiu a sua intuição. De repente se deparou com uma habitação que tinha uma fornalha e um grande muro com um portão de ferro. Percebeu que “exalava um cheiro de enxofre ou carbono puro”. As imagens são carregadas de simbolismo (caminhos direito e esquerdo, cheiro de enxofre ou carbono).

João da Cruz no sonho disse:

- Eu quero voltar daqui.
O tal príncipe respondeu:
- Demore-se um pouco aí;
Se quiser ver uma cena,
Temos um teatro ali.

O teatro era uma jaula
Com grande profundidade
Tinha um esqueleto vivo
Que causava piedade
Chupando carvão acesso
Pra ver se achava umidade.

Com grande chama na boca
Em soluções se afogava,
Soltava urros medonhos,
Os dentes em si cravava
Fitando os olhos de fogo,
Depois caía e uivava.
(BARROS, 1986, p. 11-12)

O sonho, que ocorre involuntariamente durante o período de sono, conduziu João por caminhos e situações inusitadas, na tentativa de fazê-lo compreender a importância de acreditar em Deus. Porém, ele foi acordado com a notícia de que sua mãe acabara de falecer. Seguiu para a casa dos seus pais e lá encontrou sua mãe falecida sobre o leito, vestida com a mesma roupa da mulher que havia aparecido no seu sonho. Tal fato deixou-o perplexo e o fez mudar a forma de vida. Doou tudo o que tinha, converteu-se ao Cristianismo e foi morar em um monte, onde viveu comendo frutas e

orando. Certo dia, um anjo apareceu para consolá-lo, pois ele sofria muito ao lembrar dos fatos que ocorreram.

Mas veja que Satanás
Vem aqui te perseguir,
Não te esqueças de rezar
Ao acordar e ao dormir
A carne do homem é fraca:
Vê, não te vás iludir!

Vou te deixar um sinal
Se tu fores perseguido...
Vês ali aquele ramo?
Cuidado, bote sentido;
Aquele ramo só murcha
Se tu fores iludido.
(BARROS, 1986, p. 16)

Os versos seguintes da *História de João da Cruz* descrevem uma série de tentações e ele sempre a enfrentando com fé e oração, até o dia de seu falecimento. Depois desse fato, ele foi conduzido por um anjo ao Juízo Final. E o diabo, distante, acompanhou a sua caminhada, pois desejava participar do seu julgamento. João foi levado à presença de Cristo.

Jesus olhou-o e lhe disse:
- Não posso te perdoar
Pois minha justiça é reta,
Já não te posso salvar.
Tu quebraste um juramento
Que não devias quebrar.
(BARROS, 1986, p. 26)

As situações seguintes, vivenciadas por João da Cruz no Juízo Final, são parecidas com aquelas enfrentadas pela personagem João Grilo, quando do julgamento, no juízo final, e que foram construídas por Suassuna no *Auto da Compadecida*. João da Cruz, ao perceber que Jesus o julgava e o diabo pressionava o Filho de Deus para que ele fosse condenado, resolveu então apelar para Nossa Senhora, no sentido de que antecedesse por ele, pois ao se retirar do vilarejo onde residia para morar no monte, passou a rezar para a Mãe de Jesus, a lhe pedir proteção. O mesmo ocorreu com João Grilo quando Manuel começou o seu julgamento.

Manuel - Com quem você vai se apegar, João? Algum santo?

João Grilo - O senhor não rapare não, mas de besta eu só tenho a cara. Meu trunfo é maior do que qualquer santo.

Manuel - Quem é?

João Grilo - A mãe da justiça.

Encourado (rindo) – Ah, a mãe da justiça! Quem é essa?

Manuel - Não ria, porque ela existe.

Bispo - E quem é?

Manuel - A misericórdia.

Severino - Foi coisa que nunca conheci. Onde mora? E como chamá-la?

João Grilo - Ah isso é comigo. Vou fazer um chamado especial, em verso. Garanto que ela vem, querem ver? (recitando).
(SUASSUNA, 2001, p 168 – 169)

João Grilo chama Nossa Senhora (a Compadecida). O mesmo fez João da Cruz, personagem do folheto de Leandro Gomes de Barros. Jesus já havia lhe condenado. O demônio foi o advogado de acusação, sempre a exigir do Filho de Deus a condenação. Entretanto, Maria resolveu anteceder por ele.

Disse-lhe Virgem Maria:
- Teu trabalho foi perdido
Porque eu vou a Jesus
E ele é absorvido;
Entre os bem-aventurados
Ele será incluído.

Disse Maria a Jesus:
Filho do meu coração,
Eu venho a Tua presença
Pedir-Te com devoção
Que revogues a sentença
Daquela condenação.
(BARROS, 1986, p. 29)

Após a morte do cordelista (1918), a família vendeu os direitos da sua obra ao poeta João Martins de Athayde, que por sua vez repassou a José Bernardo da Silva. Portanto, continuou a ser impressa e comercializada na região Nordeste e em todo o país. Outro aspecto a se destacar é o número de folhetos de um mesmo autor (Leandro Gomes de Barros), que tem uma relação direta com o *Auto da Compadecida*.



Figura 6⁴⁹

A pesquisadora Maria Ignez Moura Novais (1976), em sua dissertação que trata da obra de Ariano Suassuna, estudou o *Auto de João da Cruz* (escrito em 1950) e constatou que o autor concebeu tal texto por meio de uma ligação mais profunda entre a sua dramaturgia e a Literatura Popular, a partir de três folhetos da Literatura de Cordel: *História de João Cruz*, *História do Príncipe do Reino do Barro Branco e a Princesa do Reino do Vai-não-Torna*, *O Príncipe João sem medo e a Princesa da Ilha dos Diamantes* (p. 35). Um fato a se destacar é o número de folhetos utilizados para construir a dramaturgia, que corresponde ao mesmo número do *Auto da Compadecida*, se comparado com as informações contidas na epígrafe da sua publicação. Suassuna declarou que uma obra ajuda na construção do texto seguinte, ao criar uma unidade sobre a estrutura (entremez) e as fontes pesquisadas (Literatura Popular). Citar a Literatura de Cordel como fonte é assumir de maneira direta a contribuição dos poetas

⁴⁹ Capa do folheto *O Cavalo que defecava dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros, elaborada por Klévisson Viana, muito próxima da capa publicada em 1930, por João Martins de Athayde.

populares na construção da sua dramaturgia, mesmo sem mencionar quem são os autores dos folhetos:

Eu já tentara, com a peça *Uma Mulher Vestida de Sol* e com o *Auto de João da Cruz* um teatro ligado ao Romanceiro, um teatro mais poético do que realista: mas não era, ainda o que eu queria. Duas outras peças, *Os Homens de Barro* e *O Arco Desolado*, foram duas tentativas falhadas: mas serviram para ampliar horizontes. De modo tal que, em 1955, eu retomava o caminho do Romanceiro e, com o *Auto da Compadecida* fazia a primeira experiência, para mim satisfatória, daquilo que seria, daí em diante, o meu caminho. (SUASSUNA, 1969, em artigo publicado no Jornal Universitário) .

As palavras de Suassuna representam uma declaração sobre a trajetória de sua obra, como também uma avaliação do seu trabalho. Ele assume o processo de utilização do “romanceiro” como caminho satisfatório. Tal fato ocorreu em 1969, doze anos depois do reconhecimento da crítica sobre a importância do *Auto da Compadecida* para o teatro brasileiro. Dos quatro textos citados, dois já haviam concorrido em concursos de dramaturgia. Foram eles: *Uma Mulher Vestida de Sol*, que participou do Concurso de Dramaturgia e obteve o Prêmio Nicolau Carlos Magno, no Recife/PE (1948); *O Arco Desolado*, que participou do Concurso de Dramaturgia em comemoração ao IV Centenário da Cidade de São Paulo (1952). Décio de Almeida Prado, em entrevista a Sérgio de Carvalho e Márcio Maciano, fez o seguinte comentário:

O primeiro contato que eu tive com ele foi antes de ele surgir com sucesso. No quarto centenário da cidade, nós fizemos um concurso de peças, e o Ariano Suassuna concorreu com pseudônimo. O Ruggero Jacobbi fazia parte da banca julgadora e percebeu que a peça do Ariano (*O Arco Desolado*) era uma versão brasileira de uma peça clássica do teatro espanhol; se não me engano, do Lope de Vega. Percebeu e deu uma menção honrosa. (CARVALHO [PRADO], 2009, p. 155)

Ruggero Jacobbi observou um autor que influenciou Suassuna: Lope de Vega. É provável que da fonte “Século de Ouro espanhol” Suassuna tenha retirado a estrutura para conceber seus textos, conhecida pelo termo “entremez”, ou seja, pequenas histórias que são interligadas por uma ou duas personagens. Fato observado nos textos *Auto de João da Cruz* e *Auto da Compadecida*, onde três folhetos foram utilizados na construção de cada obra. Mas essa estrutura tem uma longa história. Sábato Magaldi (1962) ao estudar *Auto de João da Cruz*, observou que o texto tem como inspiração a aventura faustiana, uma vez que o jovem faz um acordo com o demônio para possuir os

bens terrenos. E declarou que “*O Milagre de Teófilo*, produção medieval de meados do século XIII, de autoria de Ruteboeuf, já tratava o tema” (p. 221). Essa afirmação é mais um dado que colabora no entendimento das fontes pesquisadas por Suassuna para conceber sua dramaturgia.

Ele credencia a obra concebida em 1955 como aquela que conseguiu atingir os objetivos desejados: “transpor para o teatro os mitos, o espírito e os personagens dos folhetos e romances” (SUASSUNA, 1986). Portanto, os textos anteriores (*Uma Mulher Vestida de Sol* – 1947; *Os Homens de Barro* 1949; *Auto de João da Cruz* – 1950 e *O Arco Desolado* – 1952) não passaram de tentativas e experimentos para alcançar o seu intento. O autor, de forma indireta, refere-se à obra concebida em 1955 como um divisor de água, um marco no conjunto do seu trabalho. É provável que o reconhecimento da crítica e a quantidade de montagens do *Auto da Compadecida* tenham propiciado tal avaliação, pois outros textos foram apresentados no Rio de Janeiro e em São Paulo (*O Casamento Suspeitoso* e *O Santo e a Porca*, ambos em 1957 e 1958) e não obtiveram o mesmo sucesso de público e de crítica. É claro que os procedimentos adotados na escritura dos dois textos foram diferentes, isto é, o romanceiro não foi a base da construção dos mesmos, mas a crítica não observou dessa forma.

Barbara Heliadora, ao ver *O Casamento Suspeitoso*, comparou com o *Auto da Compadecida*. E justificou tal procedimento na crítica publicada no jornal “Tribuna da Imprensa/RJ”, dia 14 de janeiro de 1958:

Não é de nosso hábito basear críticas de espetáculos em comparações, mas no presente caso é o próprio texto de Suassuna que torna inevitável a comparação da peça agora apresentada com o *Auto da Compadecida*. Inevitável porque muitas vezes os mesmos recursos são usados em ambas as obras – e se a forma do romanceiro popular da primeira difere ligeiramente da forma de comédia do século XVIII da segunda, o formato geral das duas (sua apresentação num ambiente de sabor circense, o uso dos dois comparsas oriundos do bumba-meuboi, o próprio fato de serem ambas autos – o primeiro o da compadecida, o segundo o da luxúria) e principalmente o tratamento de exemplum dado a ambos os enredos, e sua orientação religiosa e filosófica; tudo isto contribui para que instintivamente nos reportemos à *Compadecida*. (HELIODORA, 2007, p. 369).

As fontes populares são revisitadas, embora o conteúdo seja abordado de forma diferente. Isso significa dizer que há semelhanças nos procedimentos de criação dos textos. Barbara aponta algumas características comuns entre os dois textos: sua apresentação num ambiente de sabor circense, o uso dos dois comparsas oriundos do bumba-meu-boi, o próprio fato de serem ambas autos – o primeiro o da compadecida, o segundo o da luxúria. Alguns aspectos podem parecer idênticos mas isso não significa uma repetição de modelo. A propósito, Hermilo ao escrever *Electra no Circo* (1944) também utilizou a estrutura do circo para conceber seu texto. A personagem Mestre de Cerimônias abre a cena com a apresentação dos números sensacionais do Grande Circo do Mundo (p. 29). Mas a ideia do circo no *Auto da Compadecida* não é de Suassuna. O próprio autor declarou na introdução do texto: o cenário usado na encenação como um picadeiro de circo, numa ideia excelente de Clênio Wanderley. Portanto, alguns fatos são recorrentes na dramaturgia. Isso não representa uma repetição de modelo e sim uma forma de concepção adotada pelos autores ou até mesmo pelos diretores (no caso da *Compadecida*, foi o diretor quem deu a sugestão), para aproximar o texto de uma manifestação popular. Nesse caso o circo mambembe.

Às vezes a crítica tece comentários sem conhecer a dramaturgia (o texto escrito). Estabece a sua análise a partir do texto que está posto em cena. Por isso é necessário observar as palavras do autor para não cometer deslizes. Nesse caso (*Auto da Compadecida*), a presença do palhaço (é o narrador da trama) como personagem não significa dizer que as ações do espetáculo vão transcorrer dentro de um picadeiro de circo. Isso não foi determinado pelo autor. Pelo contrário, a descrição de Suassuna na introdução do texto é bem diferente:

O cenário pode apresentar uma entrada de igreja à direita, com uma pequena balaustrada ao fundo, uma vez que o centro do palco representa um desses pátios comuns nas igrejas das vilas do interior. A saída para a cidade é à esquerda e pode ser feita através de um arco. Nesse caso, seria conveniente que a igreja, na cena do julgamento, passasse a ser a entrada do céu e do purgatório. (SUASSUNA, 2001, p. 21).

As indicações do autor estão relacionadas com a Igreja Católica, cuja imagem foi vislumbrada a partir de uma pequena cidade do interior. Esse fato foi observado por Sábato Malgadi, que já havia apontado para esse caminho quando classificou a obra de Suassuna com o título “Em busca do populário religioso” (1962, p. 220). O pesquisador

ao conhecer o texto, declarou que “estão lançadas as bases de um autêntico teatro popular católico” (p. 224), uma retomada ao caminho aberto por Gil Vicente. Tal afirmação leva a pensar nas possibilidades de análise que a pesquisa acadêmica desenvolve sobre a dramaturgia. Os diferentes olhares e vozes que transformam uma mesma obra em um sistema polifônico. Portanto, a obra pode ser estudada sobre aspectos que vão da influência de outros textos (inclusão de personagens ou narrativas, assim como citações, ideias, etc) ou mesmo apropriação dos folhetos populares em parte ou na totalidade. E serem adotadas várias denominações, dentre elas, transcrição, transposição, transfiguração, ou mesmo “reescritura”, como Suassuna caracterizou o seu trabalho.

2.5- Ariano Suassuna e as diferentes vozes sobre sua obra.



Figura7 ⁵⁰

Ao se observar as bibliografias utilizadas pelos pesquisadores Maria Ignez Moura Novais (1976), Geraldo da Costa Matos (1988), Idelette Muzart Fonseca dos Santos (1999), Maria Aparecida Lopes Nogueira (2002), Catarina Sant'Anna (2002), Beti Rabetti (2005) e Durval Muniz de Albuquerque (2009), se percebe que, nos últimos quarenta anos, as obras do autor Ariano Suassuna têm sido estudadas sob a luz de diferentes aspectos. As pesquisas evidenciam questões relacionadas às abordagens que envolvem as formas de concepção das obras (com a intertextualidade por referência para balizar os estudos), bem como as análises sobre a presença da personagem-tipo em alguns textos. Até mesmo estudo sobre o regionalismo como espaço geográfico para situar a sua dramaturgia, numa alusão às questões sociais e culturais desse espaço físico, como também o debate em torno da presença do negro, como Manuel (Jesus Cristo) no

⁵⁰ O olhar de J. Borges sobre Ariano Suassuna. Técnica: xilogravura (p. 16).

Auto da Compadecida, em uma alusão ao preconceito racial existente no país⁵¹. Porém, o objeto de estudo desse trabalho é a presença do Cordel na dramaturgia, a partir do impacto que causou o *Auto da Compadecida*, no Rio de Janeiro, em 1957, e os desdobramentos que ocorreram após sua apresentação.

Quanto à inclusão do Cordel no *Auto da Compadecida*, existem diferentes olhares sobre essa questão, ao se levar em consideração as críticas (aqui já mencionadas) e os trabalhos de pesquisadores, principalmente Maria Ignez Moura Novais (1976) e Idelette Muzart Fonseca dos Santos (1999). Essa polifonia é importante à medida que transforma o texto em um universo de possibilidade de abordagem para a cena, além de evidenciar as tentativas de compreensão dos procedimentos do autor e as consequências causadas pela sua repercussão na dramaturgia brasileira.

Ao estudar a obra de Suassuna, dentro do contexto armorial, e observar a presença do Cordel com a denominação de “reescritura”, da mesma forma que o próprio autor já havia declarado, Idelette Muzart foi mais além, estabeleceu uma classificação e a caracterizou de “modos”. Tal procedimento serviu para se compreender as formas de inclusão da Literatura de Cordel na dramaturgia de Suassuna. Segundo a pesquisadora, o texto popular, fonte de inspiração e modelo narrativo para o autor, manifesta-se nas suas obras de três modos:

Um modo constitutivo, quando o folheto é utilizado pelo escritor como “material de base” e submetido à reescritura; um modo ilustrativo, quando o texto popular é citado ou interpretado, funcionando como referência cultural; um modo participativo, quando uma personagem de folheto ingressa no universo teatral de Suassuna. (SANTOS, 1999, p. 235)

Os estudos desenvolvidos por Idelette Muzart Fonseca Santos (1999) e os exemplos apresentados neste capítulo, trazem a conclusão de que os três modos (constitutivo, ilustrativo e participativo) são encontrados no *Auto da Compadecida*. O folheto *O Cavalo que defecava dinheiro*⁵², de autoria do poeta Leandro Gomes de Barros, introduzido na obra, inclui-se no modo constitutivo, pois o seu conteúdo foi utilizado pelo autor, através da reescritura, assim como *O Testamento do Cachorro*, de

⁵¹ Estudo apresentado pelo professor/pesquisador Carlos Newton Júnior (UFRN), na Universidade Federal de Pernambuco, em junho de 2007, quando da celebração dos 80 anos de Ariano Suassuna.

⁵² A pesquisadora não cita o autor desse folheto, pois o considera “anônimo” (p.236).

autoria do mesmo poeta. Já a *História de João da Cruz*, cujo autor é também o poeta Leandro Gomes de Barros, Suassuna provavelmente utilizou de modo ilustrativo, na elaboração do julgamento, uma vez que há pontos comuns entre a cena concebida pelo autor e o conteúdo final do folheto. Quanto à personagem João Grilo, cuja presença o autor atribuiu na dramaturgia à algumas pessoas que ele conheceu ao longo de sua vida, a pesquisadora o insere no modo participativo, por acreditar que “o verdadeiro herói do *Auto da Copadecida* é personagem oriunda da literatura oral e do folheto que se torna o protagonista das três histórias” (SANTOS, 1999, p.245). O fato é que o “espertalhão” é presença constante na Literatura de Cordel. E suas características não deixam dúvidas de que é oriundo do folheto, pois ele tem uma identificação direta com a personagem pesquisada por vários estudiosos, dentre eles Silvio Romero, que o localizou, no final do século XIX (1888), em uma versão intitulada *O Velho e o Tesouro do Rei*. João Grilo está presente também nos folhetos dos poetas Benvenuta de Araújo (*Adivinha, Adivinhão*), João Martins de Athayde (*As Proezas de João Grilo*), Paulo Nunes Batista (*Novas Proezas de João Grilo*) e José Luís dos Santos (*Estória de João Grilo*, recolhida e publicada em 1954 por Théo Brandão).

Os “modos” apresentados por Idelette Muzart não deixam de caracterizar também as formas de apropriação que o autor adotou no processo de construção de sua dramaturgia. Ele entende tais modos como maneiras de apoderar-se, tomar como seu, à medida em que os folhetos fazem parte do seu universo cultural. O autor falou desse procedimento como algo comum no campo da dramaturgia. E esse processo está muito próximo daquele que o pesquisador Patrice Pavis (1999) intitulou de “adaptação”, ao se levar em consideração que:

Todas as manobras textuais imagináveis são permitidas: cortes, reorganização da narrativa, “abrandamentos” estilísticos, redução do número de personagens ou de lugares, concentração dramática em alguns momentos fortes, acréscimos de textos externos, montagem e colagem de elementos alheios, modificação da conclusão, modificação da fábula em função do discurso da encenação. (PAVIS, 1999, p. 10).

Para Pavis, quase tudo é possível no campo da “adaptação”. O dramaturgo pode se apoderar de outras obras para conceber a sua dramaturgia. Os métodos para tais fins são variados e ele toma por empréstimo a narrativa, personagens, situações conflituosas, ambientes etc. Essa transposição (apropriação ou até mesmo transfiguração) ocorre

muitas vezes sem que o autor da obra original seja consultado. No que concerne ao objeto de estudo desta tese, que é a presença da Literatura de Cordel na dramaturgia, esse fato tem sido comum em boa parte dos textos analisados (terceira seção desta tese). Não há registros de que o autor tenha solicitado ao poeta popular, ou aos seus herdeiros, autorização para fazer uso do folheto.

Convém ressaltar que o desejo aqui não é o de reduzir a importância do trabalho de Suassuna ao de um adaptador de textos, mas de demonstrar o processo em que os folhetos foram mergulhados, visto que tais procedimentos serviram de inspiração para muitos autores a partir de 1957. Portanto, observar o caminho que percorreu o folheto popular e a sua contribuição para a construção do texto dramático, bem como os desdobramentos que ocorreram na dramaturgia brasileira, é compreender o valor da obra de Suassuna e as possibilidades de utilização do Cordel no teatro, sem contudo esquecer a autoria do trabalho desenvolvido pelos poetas populares.

Um outro dado que chama a atenção é o olhar do pesquisador diante do objeto de estudo. Como ele se comporta ao analisar um texto. Será que há um distanciamento entre o objeto estudado e a relação existente com o autor da obra? Sem querer responder tal pergunta, vale lembrar as dúvidas levantadas por uma pesquisadora ao acompanhar a apresentação do *Auto da Compadecida*⁵³, com o objetivo de verificar em que medida os elementos de composição da dramaturgia tinham uma identificação com o público (na sua maioria formado por nordestinos), ou seja, “como uma peça escrita por um autor erudito, com base na cultura popular, pode voltar ao povo, através de atores e o público” (NOVAIS, 1976, p. 141.),⁵⁴ e como os elementos populares recriados por Suassuna estão presentes na memória coletiva.

A pesquisadora fez uma série de entrevistas cujo método adotado foi conversa não dirigida, uso de esquema temático, pergunta-resposta, através de documento preparado ou fornecido pelos entrevistados, que envolveu os atores do grupo e o público identificado, dentre eles professores, operários e donas de casa. Ao analisar os dados,

⁵³ Montagem realizada por um grupo de operários da indústria Giroflex (Giro-Artes), apresentada na periferia de São Paulo, no início de 1976, que fez parte da pesquisa desenvolvida por Maria Ignez Moura Novais, na sua dissertação defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP, em 1976.

⁵⁴ Ibid, p. 141.

ela chegou a uma indagação pouco comum nos estudos encontrados sobre o *Auto da Compadecida*:

Será que as histórias populares utilizadas por Ariano Suassuna, ao serem recriadas e adaptadas ao gênero teatral não perdem o caráter popular, a ponto de dificilmente serem reconhecidas pelo povo que as criou e as mantém vivas em suas várias formas narrativas? Se é que existe a perda de caráter popular, ela se deve a que: ao trabalho erudito ou ao gênero teatral? (NOVAIS, 1976, p. 153).

As indagações da pesquisadora levam a pensar em duas questões: o processo de apropriação desenvolvido pelo autor e as fontes populares que contribuíram para a construção da dramaturgia, cujo retorno às vezes não se leva em consideração. As fontes são referências importantes para a compreensão do texto final. Sempre que se vai estudar o texto dramático, nesse caso o *Auto da Compadecida*, elas devem ser consultadas. E a classificação, por exemplo, adotada por Idelette foi concebida a partir do folheto de Cordel e sua forma de introdução na obra. Por outro lado, as fontes (o folheto popular, o bumba-meu-boi e o mamulengo - exemplos citados pelo próprio autor), seguem os seus caminhos naturais, nas apresentações em festas populares, em feiras e em eventos culturais, respectivamente. O texto dramático, cuja concepção foi alimentada por tais fontes, vai ocupar um outro espaço geográfico que não necessariamente corresponde àqueles relacionados aos que lhe forneceram os elementos constitutivos. Nesse caminhar, fruto do processo de apropriação, se afasta das fontes inspiradoras que contribuíram com a sua construção.

O que a pesquisadora observou foi a possibilidade de distanciamento no processo de “reescritura”, entre as fontes primárias (as referências) e o texto dramático. Mas as manifestações populares poderão se aproximar, em maior ou menor intensidade, a depender da concepção cênica, como observou Yan Michalski (1977), na montagem do paraibano Fernando Teixeira, com o Grupo de Teatro da Universidade Federal da Paraíba. O crítico salientou que o diretor seguiu o caminho da aproximação, cuja ideia é óbvia, quando relacionou os elementos que contribuíram para construção da obra na concepção do espetáculo. Yan cita as fontes inspiradoras e a sua importância no processo de oxigenação do texto, ou seja, a obra rejuvenesceu à medida que as manifestações populares realimentaram a sua dramaticidade. Elas foram revisitadas:

As afinidades imagística do texto e a inspiração visual de um Cavalo Marinho ou de um Reisado. Ao colocar finalmente a ideia em prática, o diretor paraibano injeta nova vida cênica numa peça que a ameaçava estratificar-se no seu próprio classicismo e enriquece consideravelmente a gama de recursos até hoje usados em todas as *Mise-en-scène* da obra. (Michalski, 2004, p. 262, 263)

Tal constatação é mais uma maneira de expor o quanto é importante reconhecer o trabalho dos artistas populares na concepção da obra dramática, seja na elaboração do texto ou na concepção do espetáculo. Eles representam as fontes inspiradoras e essa preocupação relacionada com o autor popular (vale sempre lembrar das fontes populares, no plural, mas o objeto em foco é a Literatura de Cordel, que contribuiu em maior escala para a construção do texto) deve ser permanente, pois o poeta é responsável em dar escritura às histórias orais. A falta de reconhecimento é notória, haja vista a luta cotidiana que alguns enfrentaram (e enfrentam). Dificuldades essas em vários campos, dentre eles o de comercializar seus folhetos em espaço público, onde às vezes são perseguidos por fiscais municipais (a exemplo do que ocorreu com os poetas João Firmino, no Mercado Municipal, em Aracaju, e João Ferreira de Lima, na feira de Caruaru). Portanto, os poetas populares lutam para ter suas atividades reconhecidas e respeitadas pelo poder público. Para contextualizar tal afirmação, vale citar o depoimento do poeta e gravurista J. Borges:

Já fiz muita coisa na vida. Trabalhei em vários tipos de trabalho, mas fiquei fazendo gravura, que surgiu da necessidade de ilustrar o cordel. Primeiro, eu escrevi o cordel e depois, para ilustrar, não tinha quem fizesse e não podia, na época, pagar um clichê. Então passei a aplinar uma madeira, fazer uma gravurinha, até que fiz sucesso com ela e continuei. Hoje estou com 35 anos que luto com gravura, com xilogravura, e meu nome é espalhado por aí afora. Tem uma badalação muito grande. Recebi a palavra forte do nosso amigo Ariano Suassuna, que me dá título de melhor gravurista do Brasil, na opinião dele. Tem também o doutor Joaquim Falcão, da Fundação Roberto Marinho, que me endeusou demais e me considerou patrimônio vivo. Eu disse a ele que procurasse manter esse patrimônio cultural vivo vivendo. Os poderes públicos não fazem nada para que a gente, pelo menos, compre uma folha de papel. Tem que se lutar a vida toda, servindo, recebendo umas homenagens. Mas com homenagem não se compra feira, nem paga luz nem telefone, nem água, nem remédio. (BORGES, 2006, p. 17).

As palavras de J. Borges representam uma pequena síntese da sua trajetória. Ele não deixa de registrar o seu respeito àqueles que reconheceram a importância do seu trabalho. Contudo é categórico quando afirma que tais homenagens não possibilitam uma melhor qualidade de vida. Não bastam tais reconhecimentos, mas sim, medidas

eficazes que possibilitem melhores condições de vida e, conseqüentemente, de trabalho. Quem utiliza as fontes populares poderia contribuir na luta dessas conquistas. Isso seria, acima de tudo, reconhecer as dificuldades daqueles que desenvolvem suas atividades, às vezes, em situações de vulnerabilidade. O poeta foi enfático. – “Eu disse a ele que procurasse manter esse patrimônio cultural vivo vivendo.” Essa afirmação representa o sentimento de muitos poetas e J. Borges deu voz ao desejo de seus pares. Fez um apelo ao solicitar o apoio para continuar a sua luta cotidiana: viver das suas atividades artísticas. Mesmo porque os poetas têm contribuído com a dramaturgia brasileira nesses últimos cinquenta anos. Seus textos servem de inspiração em diferentes formas de apropriação, principalmente nos processos de “reescritura” desenvolvidos por Suassuna. Aliás, reescritura pressupõe que o autor utilizou algo preexistente. E, nesse contexto, o trabalho do poeta popular foi muito importante.

O processo de “reescritura” pode ser um procedimento comum ao longo da história da dramaturgia. Fato observado pela pesquisadora Catarina Sant’Anna (2002), ao escrever a resenha sobre uma das obras de Ariano Suassuna. O título do seu trabalho é uma declaração: *Suassuna expõe, em A Pedra do Reino, seu processo de criação*. A pesquisadora contextualizou com citações da obra, fundamentou na “poética do intertexto”, sob a luz de Tinianov e Bakhtin, ao lembrar que a construção do texto literário (e não só ele) se dá numa dupla relação com textos preexistentes e com sistemas de significação não literários, como as linguagens orais, por exemplo.

Catarina Sant’Anna em seus estudos levou em consideração os aspectos referencialidade, comunicatividade, auto-reflexividade, estruturalidade e seletividade, para demonstrar os processos que Suassuna desenvolveu na construção da obra *A Pedra do Reino*. A pesquisadora por meio de sua análise identificou “o fenômeno da intertextualidade, do intertexto, como uma relação entre textos, e/ou o produto desta relação, ou a relação com os elementos anteriores e posteriores do diálogo autor/receptor.” (SANT’ANNA, 2002, p. 107).

O mosaico concebido por Suassuna (*A Pedra do Reino*) é cheio de citações. Incorpora fragmentos de textos literários, toma inclusive por empréstimo (segundo a pesquisadora) o texto homônimo da Literatura de Cordel *A Demanda do Sangral*, além de repertório da Cultura Popular, que envolve provérbios, trovas, causos fantásticos e

expressões chulas. Essa diversidade de fontes utilizadas não comprometeu a riqueza da obra, pois o autor soube conduzir com habilidade a construção do texto e respeitou as fontes.

A questão da autoria, da propriedade dos textos emprestados não é afetada por esse empilhamento de textos, que surgem bem demarcados entre aspas, ou itálico e tem comentada alguma alteração havida no momento do encaixe. Até as falas “transcritas” de todas as conversas já havidas, mesmo passados anos, recebem aspas” (SANT’ANNA, 2002, p. 108)

O trabalho de Catarina Sant’Anna é uma contribuição para se compreender o processo desenvolvido por Suassuna na construção das suas obras, pois um procedimento adotado em *A Pedra do Reino* pode ser observado nos textos que compõem a sua dramaturgia, qual seja a inclusão do Cordel no corpo da obra. E nesse caso, vale lembrar o *Auto da Compadecida*, que terminou praticamente por criar um determinado formato e, com isso, possibilitou que tais procedimentos fossem adotados por outros autores. Existem algumas especificidades em *A Pedra do Reino*, que o autor não utilizou na sua dramaturgia de forma genérica. Talvez, por ser um texto dramático, Suassuna não tenha adotado o uso de aspas para que fossem identificadas as fontes, ou seja, os folhetos que foram utilizados no processo de reescritura. Aliás, o título da obra (*Compadecida*) é oriundo do folheto *A Peleja da Alma*, de Silvino Pirauá, que segundo Idelette, o autor tomou por empréstimo:

Folheto	Texto de Ariano (personagem Encourado)
Os diabos quando foram vendo A Virgem para a partida, Lúcifer dizia aos outros: - Lá vai a Compadecida! Pelo jeito que estou vendo esta sentença é perdida.	Lá vem a Compadecida! Mulher em tudo se mete! Grande coisa esse chamego que ela faz para salvar o mundo! Termina desmoralizando tudo.

O confronto entre o folheto e a fala do “Encourado” (que representa o diabo na obra de Suassuna) expõe o fragmento do texto que fez a inclusão da personagem, segundo Idelette⁵⁵, identifica a fonte que deu origem ao título de uma das mais

⁵⁵ A opção da pesquisadora, em seu trabalho intitulado “*Em demanda da poética popular*”(1999) foi de confrontar o fragmento do folheto com o entremez. A forma aqui adotada foi o confronto direto entre os

importantes obras de Suassuna. Tal constatação representa um outro exemplo de incursão do Cordel na obra do autor (diferente daquelas classificadas de “modos”, por Idelette). Outro fato observado nos trabalhos das duas pesquisadoras é o uso do termo “empréstimo” como procedimento comum adotado por Suassuna nas obras por elas analisadas. Ao que parece, tal atitude deve ser levada para o campo da frequência no uso das fontes, nos processos desenvolvidos pelo autor.

Idelette Muzart (1999), ao pesquisar a reescritura do folheto no teatro de Suassuna, observou que as possibilidades de análise das obras são diversificadas. A aplicação dos conceitos de circularidade, formulado por Carlo Ginzburg, e de hibridação, proposto por Canclini, poderá ser mais um caminho que leve ao entendimento das convergências entre fontes distintas na construção de um texto teatral. O diálogo que envolve o popular e o erudito coloca em cena o problema da circularidade. Nesse cruzamento de textos o caráter híbrido será levado em consideração quando da análise do painel do Cordel na dramaturgia brasileira, na quarta seção. Portanto, o trabalho desenvolvido por Ariano Suassuna terminou por contribuir na incursão do folheto popular no teatro. Tal fato pode ser observado no número crescente de obras que surgiu a partir de 1957 e que tomou por empréstimo ou se apropriou, de diferentes formas, dos folhetos da Literatura de Cordel.

fragmentos do folheto e da dramaturgia, para demonstrar o momento de inclusão da personagem-título e a repetição de frases, comuns nas duas obras.

3. As facetas do Cordel: o desenrolar dos fatos no caminhar da sua história.

O poeta popular
 Pode até cometer gafes
 De pronúncia, de acento
 Esquecer algumas partes
 Mas mesmo sem a gramática
 Inda faz obra de Arte.
 (VIEIRA, 2004, p. 130)⁵⁶

Desde o século XIX os pesquisadores registram a presença do Folheto Popular em Verso no Nordeste brasileiro. Um dos primeiros a fazer tal registro foi o sergipano Sílvio Romero⁵⁷, em sua obra intitulada *Estudos sobre a Poesia Popular do Brasil*, publicada pela primeira vez em 1888, conforme a epígrafe e a bibliografia assinadas por Luís da Câmara Cascudo, que constam na segunda edição, de 1977. O mencionado trabalho “era o programa da análise do folclore brasileiro, sua literatura oral em plano sistemático, poesia, teatro tradicional, orações, jogos infantis, contos populares” (Cascudo, 1977, p. 11). O livro elaborado por Sílvio Romero constitui-se num importante documento para a compreensão da riqueza e diversidade da Cultura Popular Brasileira. Seus registros contribuíram para o surgimento de outras obras, como aponta Antonio Cândido:

Nos *Estudos sobre a Poesia Popular no Brasil* pode-se dizer que estão os germes das ideias que, cinquenta anos mais tarde, serão desenvolvidas e devidamente fundamentadas, à luz do progresso científico, na grande obra que é *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freire. (ROMERO [Cândido], 1977, p. 12)

As declarações dos pesquisadores Luís da Câmara Cascudo e Antonio Cândido, sobre a obra de Sílvio Romero, são demonstrações da importância do trabalho desenvolvido por um dos precursores dos estudos sobre as manifestações da Cultura Popular em solo brasileiro, pois o autor não só publicou o material coletado em diversos pontos do país (Rio de Janeiro, Parati, Recife, Lagarto – cidade onde nasceu), como

⁵⁶ Texto extraído do folheto *A Peleja da Ciência com a Sabedoria Popular*, do poeta baiano Antônio Vieira, publicado pela Secretaria de Estado da Cultura/BA, em 2004, na coleção Cordel Remoçado.

⁵⁷ O próprio Sílvio Romero realizou um levantamento sobre os trabalhos publicados no Brasil, com a temática *Poesia Popular Brasileira*, no período compreendido entre 1870 e 1880, cujo material encontra-se no seu livro, nas páginas 54 e 55, edição de 1977, publicado pela Editora Vozes, em convênio com o Governo de Sergipe.

também analisou o trabalho desenvolvido por outros pesquisadores e escritores, a exemplo de José de Alencar. O estudioso sergipano afirmou que foi Alencar quem proclamou o direito dos escritores da época de pensar e escrever ao modo brasileiro e não português. Tal fato representa também o caminho que o pesquisador resolveu trilhar e, como tal, desejava que outros também seguissem na mesma direção. De fato, Sílvio Romero influenciou muitos estudiosos e escritores no final do século XIX e ao longo do século XX. Dentre eles, João Ribeiro, Gilberto Freyre, Luís da Câmara Cascudo, Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna e Bráulio Nascimento. Todos eles em suas obras elogiam a importância do seu trabalho para a cultura brasileira.

Márcia Abreu (1999) afirma que o termo Literatura de Cordel foi implantado no Brasil a partir da década de 1970. Os poetas, entretanto, usavam a nomenclatura “folheto em versos” ou “folheto de feira”. Hoje, em pleno século XXI, eles não fazem mais essa distinção. Deve-se creditar essa mudança de atitude ao uso constante pela população, pelos estudiosos e pelos meios de comunicação que o divulgaram. Por isso, neste trabalho não haverá diferenciação entre Folheto Popular em Verso e Literatura de Cordel. Contudo, vale lembrar que Sílvio Romero já havia utilizado o termo Literatura de Cordel⁵⁸, em 1888, na sua obra *Estudos sobre a Poesia Popular do Brasil*, no terceiro capítulo, dedicado a análise do trabalho publicado por José de Alencar, em 1874, sob a epígrafe *O Nosso Cancioneiro*, que trata da “poesia popular do brasileiro”⁵⁹:

Não há dúvidas que alguns daqueles romances se parecem por demais com umas quantas produções pertencentes à *literatura de cordel*, muito vulgares em nossas cidades e vilas do interior. É possível que certas composições, que não são populares, e sim muito popularizadas, como o *Testamento do Galo e da Galinha*, tenham despertado nos rapsodos dos sertões a criação de romances como o *Rabicho da Geralda*, o *Boi Espaço*, a *Vaca do Burel*, o *Calangro*, o *Sapo do Cariri* e outros (ROMERO, 1977 [1888], p. 108).

As palavras de Sílvio Romero representam um registro da presença da Literatura de Cordel na segunda metade do século XIX e sua incidência em diferentes pontos geográficos. É possível que ele tenha se referido à região Nordeste quando citou cidades e vilas do interior, pois foi onde desenvolveu boa parte de sua pesquisa sobre a poesia

⁵⁸ A designação Literatura de Cordel, segundo Armindo Bião (2005), Sílvio Romero extraiu de uma obra do seu mestre português Teófilo Braga. Idelette Muzart-Fonseca (2006), também comentou que Sílvio se inspirou “na evidência do exemplo português, ao qual seu mestre, Teófilo Braga, havia consagrado diversos estudos”. (p. 60).

⁵⁹ Foi dessa forma que Sílvio Romero se referiu ao trabalho de José de Alencar.

popular. Aponta ainda, ao analisar o trabalho do cearense, que parte do material recolhido, denominado por ele de “composições”, no que se refere ao conteúdo, advém de um processo de transposição cultural. Sílvia Romero deve ter observado o deslocamento das histórias de um espaço limitado para ruas e feiras do interior nordestino. O que era restrito a uma determinada classe, passou a ser consumido pelo povo. Outro fato que chama a atenção, os títulos das histórias que, na sua maioria, contêm nomes de animais. E alguns estão vinculados a um determinado contexto espacial: Burel, fazenda do interior pernambucano; Cariri, Sertão do Ceará. Esse aspecto aponta para a região em que a história foi inspirada.

Sílvia Romero, ao detectar o deslocamento de uma classe para outra, ou seja, o que não era popular foi popularizado, fez menção ao conteúdo das histórias, cuja origem não pertencia ao povo, mas passou a ser absorvida por essa faixa da população. Nesse sentido, emergem questões que envolvem o debate sobre classe social, apropriação e colonialismo cultural. Não houve a preocupação do pesquisador com esses aspectos. Ele apontou o fato e não o discutiu. É provável que o pesquisador, ao observar os títulos dos folhetos e seus conteúdos, tenha percebido que o poeta havia incorporado ao seu repertório histórias que chegaram ao Brasil através dos portugueses e, por conseguinte, assumido a autoria como se esses fossem vivenciadas por ele. Nessa transição, os conteúdos das histórias adquiriram novas feições, porém não deixaram de estar relacionados ao continente europeu. O termo Literatura de Cordel, por si só, já representa a incorporação do que não era e passou a ser. Segundo Bião (2005) e Idelette Muzart (2006), foi com o português Teófilo Braga que Sílvia Romero assimilou o termo. Portanto, não basta apontar a apropriação das fontes pelos poetas, mas entender a complexidade existente na convivência das classes sociais. A incorporação de hábitos e as influências não se dão em uma mão única, porém em várias, pois as classes sociais convivem em uma ação de cruzamento e intercruzamento, vivências e trocas de informações, hábitos e práticas culturais. A conversação é mantida em sua constância, com isso as influências se dão num processo contínuo e diário. Bakhtin (1992), ao tratar dos gêneros do discurso, comentou essa questão:

Nossa fala, isto é, nossos enunciados (que incluem as obras literárias), estão repletos de palavras dos outros, caracterizadas, em graus variáveis, pela alteridade ou pela assimilação, caracterizadas, também em graus variáveis, por um emprego consciente e decalcado. As palavras dos outros introduzem sua

própria expressividade, seu tom valorativo, que assimilamos, reestruturamos, modificamos. (BAKHTIN, 1992, p 324).

A afirmação de Bakhtin dá a dimensão do diálogo estabelecido entre os indivíduos de diferentes culturas e do processo de assimilação que acontece nessa convivência. Isso explica o processo de transposição ocorrido nas histórias apresentadas por José de Alencar, no livro *O Nosso Cancioneiro*, e analisadas por Sílvio Romero, que as relacionou à Literatura de Cordel, cujo conteúdo não era popular, mas foi popularizado.

Já no capítulo IX, que tratou das modinhas, dos lundus, da Literatura de Cordel e do ciclo dos Bandeirantes, Sílvio Romero voltou a se referir à presença do folheto no Brasil. E cita os títulos encontrados na rua e sua forma de comercialização:

A literatura ambulante e de cordel no Brasil é a mesma de Portugal. Os folhetos mais vulgares nos cordéis de nossos livreiros de rua, são: *A História da Donzela Theodora*, *A Imperatriz Porcina*, *A Formosa Magalona*, *O Naufrágio de João de Calais*, a que juntam-se: *Carlos Magno e os Doze Pares de França*, o *Testamento do Galo e da Galinha*, e agora bem modernamente: as *Poesias do Pequeno Poeta João de Sant'Anna de Maria* sobre a guerra do Paraguai. Nas cidades principais do império ainda vêm-se nas portas de alguns teatros, nas estações das estradas de ferro e noutros pontos, as livrarias de cordel. O povo do interior ainda lê muito as obras de que falamos; mas a decadência por este lado é patente: os livros de cordel vão tendo menos extração depois de grande inundação dos jornais. (ROMERO, 1977 [1888], p. 257).

Sílvio Romero expõe uma série de informações que vai da identificação do folheto à sua localização espacial, bem como os títulos das obras encontradas e o possível desaparecimento da Literatura de Cordel. O pesquisador usou o termo cordel de duas formas: na primeira, adjetivou-o como literatura de cordel, ou seja, qualificou-o ao criar uma distinção entre a literatura ambulante e a de cordel. Na segunda, utilizou-o como substantivo para localizar o folheto no espaço de comercialização – cordéis de nossos livreiros de rua. Já os títulos dos folhetos apresentados demonstram que algumas histórias foram transplantadas do além-mar. *A História da Donzela Theodora*, *A Imperatriz Porcina*, *A Formosa Megalona*, *O Naufrágio de João de Calais*, *Carlos Magno e os Doze Pares de França*. É provável que para o poeta não haja limite quanto a escolha dos temas, quando se trata de inspiração e produção do folheto popular. Basta

que haja interesse do público para que essas histórias venham adquirir novas feições, além de leitores interessados em conhecer fatos ocorridos longe de sua região e que se incorporaram às histórias do país, a exemplo da Guerra do Paraguai, concebida pelo poeta João de Sant'Anna. A diversidade temática é uma questão que fez pesquisadores como Julio Caro Baroja, na Espanha, Robert Mandrou, na França, Leonardo Mota, Cavalcanti Proença, Orígenes Lessa, Ariano Suassuna, Roberto Benjamin, no Brasil, dedicarem-se ao estudo de sua classificação. Por último, Sílvio Romero foi pessimista quanto à permanência da Literatura de Cordel, ao acreditar que com o advento dos jornais era notório a decadência do folheto e a perspectiva de seu desaparecimento. A Literatura de Cordel continua viva, presente não só no Nordeste, mas em outras regiões do país. A sua produção teve o momento de apogeu, entre as décadas de 1940 e 1950, vivenciou um período de hibernação, quando ocorreu o golpe militar, na década de 1960, e voltou a florescer a partir de 1973, com o Primeiro Congresso Nacional da Literatura Popular em Verso, nas cidades de Niterói e Rio de Janeiro.

Em 1958, Ariano Suassuna organizou uma coletânea a qual intitulou de *Poesia Popular Nordestina*⁶⁰. Na sua introdução, ele criou uma classificação e dividiu em dois grandes grupos: Primeiro, poesia improvisada; e o segundo, poesia de composição ou Literatura de Cordel. Declarou que achava esse termo mais popularizado e melhor do que o proposto por Gustavo Barroso (1949), que chamou de “poesia tradicional ou de composição literária.” Esse fato é mais um exemplo de que a denominação Literatura de Cordel já havia assumido um espaço importante ao longo do século XX e não tão somente na década de 1970, como Márcia Abreu (1999) sustentou em sua pesquisa *Histórias de Cordéis e Folhetos*. No título do seu livro, ela utilizou primeiro o termo Cordéis para designar a origem em Portugal. Em seguida, Folhetos, a forma como os mesmos popularizaram-se no Brasil. A autora estabeleceu, a partir do título, uma distinção, porém, basta observar como o poeta popular trata esse aspecto para perceber que hoje a questão sobre a terminologia está superada.

O folheto do poeta Rodolfo Coelho Cavalcante, intitulado *Origens da Literatura de Cordel e a sua expressão de Cultura nas letras de nosso país*, publicado pela Editora

⁶⁰ Publicada pela revista DECA – Departamento de Extensão Cultural e Artística, em 1962, Recife, Pernambuco.

Hedra, na coleção Cordel, é mais um exemplo da visão do poeta popular sobre a questão terminológica:

Cordel quer dizer barbante
Ou senão mesmo cordão,
Mas cordel-literatura
É a real expressão
Como fonte de cultura
Ou poesia pura
Dos poetas do sertão.
(CAVALCANTE, 2000, p. 37)

O poeta tem a clareza do significado da palavra Cordel. É um arquiteto no uso das palavras. Tem o domínio da métrica e fala da atividade que desenvolve como fonte de cultura. Observa-se que o mesmo tem o conceito e o cerca geograficamente: sertão. Porém, o Cordel atravessou fronteiras e foi muito além da região Nordeste. O que confirma a ideia de Ecléa Bosi (1986), ao afirmar que a Cultura Popular tem o poder de resistência, consegue se organizar dentro de novos espaços, assimilar características para continuar viva, e criar assim novos quadros de percepção do mundo urbano. Portanto, o folheto foi transplantado para outras regiões do país onde foi e continua sendo produzido. Pode ser adquirido na cidade de São Paulo, em Brasília, no Rio de Janeiro (feira de São Cristóvão), em Belém (Mercado Ver-o-peso), como também nas capitais dos estados nordestinos e cidades do interior. Essa migração provavelmente ocorreu com o deslocamento de nordestinos para outras regiões, levando com eles as tradições culturais. Para contextualizar tal fato, vale lembrar três poetas nordestinos, Raymundo Santa Helena, José João dos Santos (Azulão), Apolônio Alves dos Santos, que foram comercializar seus folhetos na feira de São Cristóvão, década de 1950.



Figura 8⁶¹

Há outro aspecto relacionado a quem produz, ou seja, a autoria do folheto, à medida em que hoje se podem encontrar poetas de formação educacional diversificada. O poeta e gravurista J. Borges (2006) fez um comentário sobre essa questão:

(...) alguma mudança que houve na escrita do cordel, é porque hoje tem pessoas formadas em colégios e universidades que passaram a escrever cordel. Então, elas se agarram muito com a gramática, vão acentuando muito, não corrigem as rimas, não corrigem métrica e fogem muito da oração. É cordel porque tem o formato, tem versos, tem sextilhas e tal. Mas é um cordel que nós, poetas semi-analfabetos, achamos muito diferente e não concordamos. (BORGES, 2006, p. 21).

⁶¹ Apolônio Alves dos Santos, na Feira de São Cristóvão (Rio de Janeiro/RJ). Foto de Mark Curran.

O depoimento do poeta popular cria uma distinção, pois ele percebeu que a pessoa formada ao corrigir os versos à luz da gramática, os distancia da linguagem do povo, pois perdem a espontaneidade da métrica e da rima popular. Porém, o que se observou foi um número crescente de autores provenientes de outras classes sociais que sofreu resistência dos poetas populares em aceitar os versos como Literatura de Cordel. Mas J. Borges não deixou de utilizar o termo Cordel para explicar as novas produções e para compará-las com as dos poetas populares.

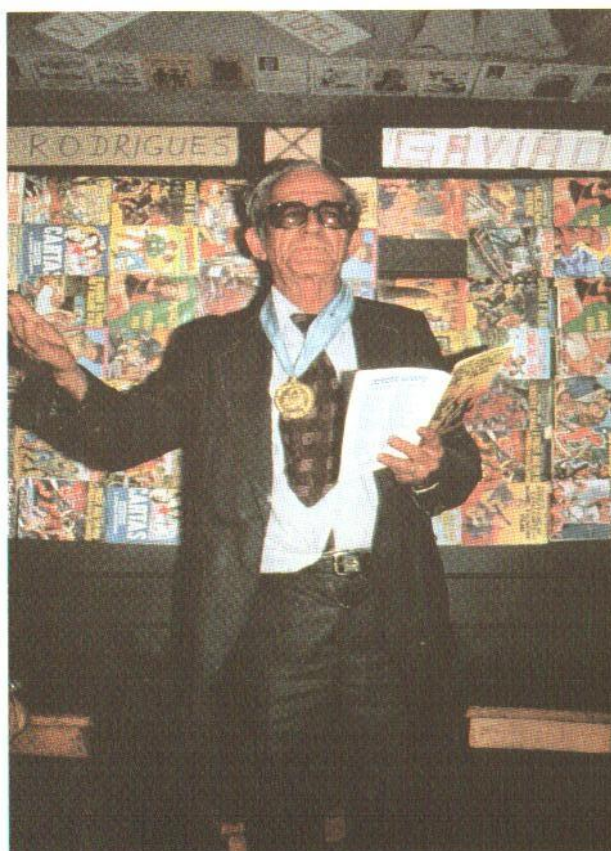


Figura 9⁶²

⁶²Rodolfo Coelho Cavalcante na praça Cayru – Mercado Modelo, Salvador/BA. Foto de Mark Curran.



Figura 10⁶³

As imagens mostram como são expostos os folhetos. O termo Literatura de Cordel foi assimilado também no processo de comercialização. As duas fotos são de locais pertencentes a dois expoentes da Literatura de Cordel. O primeiro, com o poeta Rodolfo Coelho Cavalcante, que faleceu em 1986. O espaço na praça Cayru, ao lado do Mercado Modelo, continua aberto graças ao apoio da Fundação Cultural da Bahia, embora hoje poucos folhetos sejam comercializados. Já o segundo, pertence ao poeta sergipano João Firmino Cabral, que escreve seus folhetos desde 1956, na cidade de Aracaju, e foi discípulo do poeta Manoel d'Almeida Filho, falecido em 1995. Esses poetas, de gerações distintas, em estados diferentes (Bahia e Sergipe), mantiveram contatos permanentes e trocaram informações sobre produção e comercialização dos folhetos.

⁶³ Barraca do poeta João Firmino Cabral, no Mercado Thales Ferraz, no centro de Aracaju/SE. Seu filho é quem atualmente comercializa os folhetos. Foto de Lindolfo Amaral.

3.1 - Percurso histórico da Literatura de Cordel

A Literatura de Cordel⁶⁴ floresceu no Nordeste brasileiro, devido a um conjunto de fatores que possibilitou a sua permanência e sedimentação na região. É comum se observar em estudiosos, a exemplo de Mark Curran (2003), conceituarem a poesia popular em verso e concomitantemente localizá-la geograficamente dentro dessa região. Segundo Manuel Diégues Júnior (1986), fatores diversificados contribuíram para tal, dentre eles as condições sociais e culturais características da própria região:

Fatores de formação social contribuíram para isso; a organização da sociedade patriarcal, o surgimento de manifestações messiânicas, o aparecimento de bandos de cangaceiros ou bandidos, as secas periódicas provocando desequilíbrios econômicos e sociais, a lutas de família deram oportunidade, entre outros fatores, para que se verificasse o surgimento de grupos de cantadores como instrumentos do pensamento coletivo, das manifestações da memória popular. (DIÉGUES JÚNIOR, 1986, p. 40).

A diversidade de situações vivenciadas pelo povo nordestino possibilitou o surgimento de instrumentos de ressonância dessa memória como registro dos fatos. E um deles, que serviu para difusão dos acontecimentos, foi a Literatura de Cordel. Ao longo da história, assumiu um papel social de ressignificação ou reverberação dos fatos ocorridos, pois, além de disseminar as informações, num processo de comunicação direta e imediata, serviu também como um dos meios de alfabetização. O poeta João Firmino Cabral declarou, no folheto de sua autoria, intitulado: *Entre o Amor e o Cangaço*, que foi alfabetizado através do Folheto Popular em Verso.

As questões apontadas por Manuel Diégues são temas abordados pelos poetas com maior frequência. Portanto, o pesquisador indicou os fatores que tornaram possível a difusão do Folheto Popular em Verso, bem como as causas que contribuíram para a permanência do Cordel no Nordeste a partir das produções de maior incidência dos folhetos.

⁶⁴ Serão utilizadas letras maiúsculas sempre que houver referência à Literatura de Cordel, por ser o objeto de estudo desta tese que trata da dramaturgia concebida a partir do folheto. Portanto, o Cordel é a fonte primária, o objeto apropriado pelos dramaturgos, quer seja na sua forma ou no seu conteúdo, transfigurado em um processo de reescritura como declararam Ariano Suassuna e Idellete Muzart (1999).

O Cordel representa também um registro da história do Brasil. O pesquisador José Calasans (1984), em seus estudos sobre *Canudos na Literatura de Cordel*, afirma que foi Sílvio Romero o primeiro escritor brasileiro a noticiar a presença de um ciclo de poesia em torno da figura messiânica de Antônio Conselheiro. Já Euclides da Cunha, que esteve no campo de luta de Canudos, em 1897, na qualidade de repórter do jornal “O Estado de São Paulo”, escreveu em seu livro *Os Sertões*:

Os rudes poetas rimando-lhe [do Conselheiro] os desvarios em quadras incolores, sem a espontaneidade forte dos improvisos sertanejos, deixaram bem vivos documentos nos versos disparatados que deletreamos pensando, como Renan, que há, rude e eloquente, a segunda Bíblia do gênero humano, nesse gaguejar do povo. (CUNHA, ed. 1936, p. 206).

Euclides da Cunha transcreveu os versos recolhidos em Canudos, no seu livro *Os Sertões*. Analisou o material coletado e fez correção ortográfica. Fato que levou o pesquisador José Calasans a discordar dessa atitude, pois alterou o conteúdo dos documentos, apesar de reconhecer que o trabalho de Euclides foi um dos primeiros ensaios a considerar os versos dos seguidores de Antônio Conselheiro como a fiel interpretação dos sentimentos populares dos fatos ocorridos em Belo Monte: “Podemos também apontá-lo como um dos primeiros ensaístas brasileiros a julgar válidas as fontes orais para elaboração da história dos povos.” (CALASANS, 1984, p. 2).

O trabalho desenvolvido por Euclides da Cunha não deixa de ser o de apropriação do material recolhido, ou seja, o escritor utilizou os versos como fonte primária. Esse fato tem semelhança com algumas práticas existentes na dramaturgia brasileira, a exemplo de Ariano Suassuna, que utilizou a Literatura de Cordel na construção de alguns de seus textos. Portanto, do ponto de vista histórico, foi Euclides da Cunha um dos primeiros escritores brasileiros a utilizar a transposição do folheto popular em verso, na construção de textos literários. Ele abriu o caminho para a presença do Cordel na dramaturgia. Ariano Suassuna elogiou o trabalho desenvolvido por Euclides da Cunha, no seu texto *Genealogia Nobiliárquica do Teatro Brasileiro* (1964)⁶⁵, e alinou-o aos autores Machado de Assis, Gilberto Freyre e Guimarães Rosa, como sucessores da poesia barroca de Vieira e Mathias Aires (p. 101). Dedicou ainda O

⁶⁵ Esse artigo foi publicado na revista *América*, da União Pan-Americana, em dezembro de 1964 e republicado na revista *O Percevejo*, do Programa de Pós-graduação em Teatro da UNIRIO, em 2000.

Romance d'a Pedra do Reino (1972) a vários escritores, dentre eles, o autor de *Os Sertões*. É provável que essa obra tenha influenciado Ariano Suassuna e contribuído para a incursão da Literatura de Cordel na sua dramaturgia.

O paraibano João Melchíades Ferreira da Silva,⁶⁶ que atuou na região de Belo Monte como soldado, escreveu em forma de folheto o seu testemunho sobre a batalha. Seus versos expõem detalhes da luta e citam características dos armamentos. É a narrativa de um combatente sobre os fatos ocorridos. Ele atua como um repórter de uma situação vivenciada:

Ergueu-se contra a República
O bandido mais cruel
Iludindo um grande povo
Com a doutrina infiel
Seu nome era Antonio
Vicente Mendes Maciel.
(CURRAN, [Silva] 2003, p. 51 – 52)

O seu relato é a visão do poder estabelecido. O soldado a serviço da causa republicana. Ele retrata a versão do dominador, do combatente na trincheira que olha para o inimigo e o vê como um bandido cruel. Por isso tenta, com a palavra, destruir “o infiel”, aquele que ousou construir uma outra doutrina, diferente daquela que era defendida pela forças do Estado, pois o Catolicismo era a religião oficial. Todavia, sua obra também narra momentos dramáticos da batalha.

Escapa, escapa soldado
Quem tiver perna que corra
Quem quiser ficar que fique
Quem quiser morrer que morra
Há de nascer duas vezes
Quem sair desta gangorra.
(CALASANS, [Silva] 1984, p. 5)

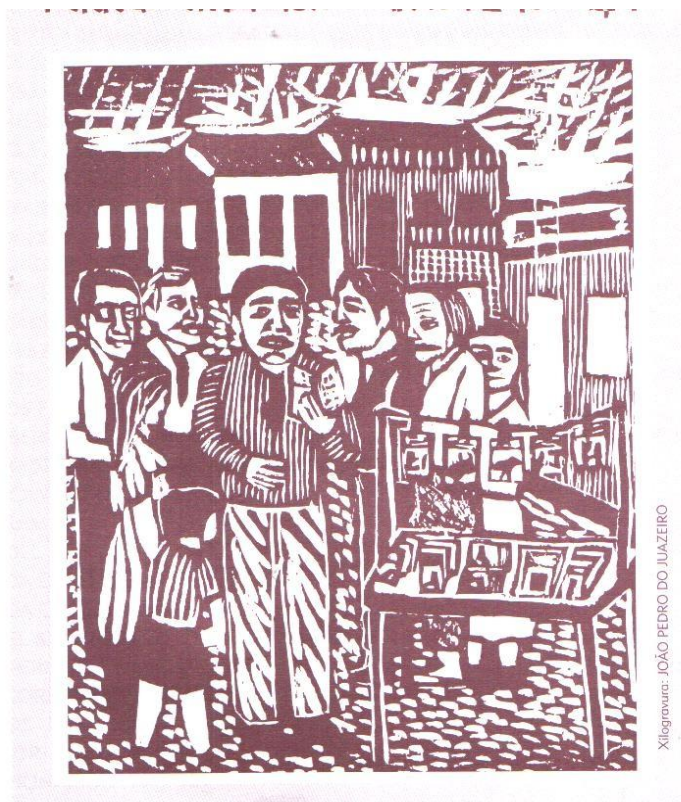
Os versos de João Melchíades, poeta que recebeu o apelido de “Cantor da Borborema”, segundo José Calasans, representam também o testemunho dos momentos de perigo que enfrentou na batalha de Canudos. É o sentimento do combatente ao ver, diante de seus olhos, a luta. Com isso, o soldado cumpriu a função de relatar, de forma

⁶⁶ Segundo José Calasans (1984), João Melchíades Ferreira da Silva nasceu em 1869 e faleceu em 1933.

poética, as notícias da guerra. Tal fato é uma prova de que a Literatura de Cordel desempenha um papel importante no campo da memória, à medida que registra e divulga fatos históricos. Não foram os horrores de uma luta que transformaram o soldado em poeta, mas a força da poesia que brotou diante do conflito. Essa é uma característica do poeta popular: traduzir os acontecimentos em poesia. João Melchíades ficou conhecido como poeta, cantador e repentista. É atribuída a ele a autoria dos folhetos, *As Quatro Moças do Céu*, *História de Juvenal e Leopoldina*, *Roldão no Leão de Ouro*.

O poeta João Melchíades também contribuiu para destacar uma das funções da Literatura de Cordel. Desde os primeiros registros, ainda no século XIX, ela tem servido de instrumento de comunicação nos meios populares. Sua difusão e circulação deram-se a partir das aglomerações e da leitura pública realizada pelos poetas e cantadores⁶⁷ nas feiras e mercados. O sertanejo comprava o folheto e levava para ler em sua casa, porém sua leitura era coletiva, pois servia para as pessoas da residência e também para os seus vizinhos. Essa prática, comum na zona rural, possibilitou a circulação dos folhetos. Por outro lado, a construção dos versos, na maioria das vezes, é em linguagem direta, na qual a narrativa conduz o leitor a visualizar as situações expostas sem subterfúgios, como fatos históricos (*A Lamentável Morte de Getúlio Vargas*, de Francisco Sales Arêda), notícias dos acontecimentos da região (*Antônio Conselheiro e a Guerra de Canudos*, de Minelvino Francisco Silva), além de temas que vão da realidade local (*O Namoro de Hoje em Dia*, de Rodolfo Coelho Cavalcante) ao realismo fantástico (*Diabo confessando uma Nova Seita*, de Leandro Gomes de Barros). Essas questões propiciaram a sua propagação e permanência na região Nordeste, como instrumento da manifestação cultural.

⁶⁷ O pesquisador Gilmar de Carvalho, que escreveu o dossiê intitulado *Vozes e letras da literatura de cordel*, utiliza o termo cantador para designar a cantoria do Cordel, ou seja, a sua leitura pública. Revista Cult, nº 54, p. 58.

Figura 11⁶⁸

A xilogravura de João Pedro do Juazeiro expõe uma imagem que era comum nas feiras do interior nordestino, o Folheto Popular em Verso exposto em uma pequena banca e pendurado em cordão. O poeta lê um folheto para pessoas de diferentes idades à sua volta: criança, jovem e adulto. O Cordel como instrumento de manifestação cultural da região tem se perpetuado devido à renovação de público. O poeta ou o cantador que faz a narrativa do folheto, vez por outra, comenta a leitura e produz uma espécie de distanciamento da obra, princípio também adotado por Brecht⁶⁹. Dessa maneira, ele cria um ambiente teatral com suas intervenções e comentários sobre o texto que é lido, com o público que observa atentamente. O poeta procura ler histórias diferentes para manter a presença das pessoas à sua volta. Com isso, ele divulga os novos folhetos e chama a atenção para as histórias mais vendidas.

Sobre a diversidade temática, vale lembrar um dos primeiros poetas que se destacou no universo do Cordel, Leandro Gomes de Barros, nascido na cidade paraibana

⁶⁸ Vendedor de folheto na feira. Xilogravura de João Pedro do Juazeiro.

⁶⁹ Para Pavis, “Brecht chegou a uma noção próxima daquela dos formalistas russos, ao procurar modificar a atitude do espectador e ativar a sua percepção.” (PAVIS, 1999, p. 106). O poeta desenvolve essa ação naturalmente. Não tem a noção desse universo, mas conhece a eficácia de tal procedimento.

de Pombal, no dia 19 de novembro de 1865, e falecido em Recife, no dia 4 de março de 1918. Ele é considerado um dos precursores da Literatura de Cordel, pois existem registros de folhetos de sua autoria desde 1889. A sua produção é estimada em mais de 1000 (mil) títulos, de acordo os dados colhidos pelos pesquisadores Manoel Cavalcanti Proença (1986), Cláudio Henrique Salles Andrade e Nilson Joaquim da Silva (2005). Um marco significativo entre os poetas, visto que tal obra foi escrita no final do século XIX e início do século XX, em que as dificuldades de impressão e circulação eram maiores, Leandro Gomes de Barros conseguiu produzir muito, uma vez que seus folhetos ainda hoje são reeditados e vendidos em quase todo território nacional, pois ele soube lidar com a diversidade de temas. Para o pesquisador Manoel Cavalcanti Proença (1986), Leandro foi o maior poeta popular do Nordeste:

Viveu unicamente do produto de suas estórias rimadas, que ainda hoje são as melhores da literatura de cordel. Começou a escrever seus folhetos a partir de 1889, conforme ele próprio declara nesta sextilha da estória *A Mulher Roubada*, publicada em 1907, no Recife. (PROENÇA, 1986, p. 575)

Leandro Gomes de Barros tratou com bom humor temas sérios do Nordeste, dentre eles, a seca do sertão, a carestia e os bandos de cangaceiros. Portanto, a Literatura de Cordel não deixa de ser também, uma importante fonte para o estudo das questões históricas e sociológicas da região. Um exemplo para essa afirmação pode ser encontrado no folheto *A seca do Ceará*, cujo o poeta já comentava a situação vivida pelo povo:

Alguém no Rio de Janeiro
Deu dinheiro e remeteu
Porém não sei o que houve
Que cá não apareceu
O dinheiro é tão sabido
Que quiz ficar escondido
Nos cofres dos potentados
Ignora-se esse meio
Eu penso que ele achou feio
Os bolsos dos flagelados.

Nesse trecho, Leandro Gomes de Barros, de forma jocosa, fez referência aos desvios de recursos federais destinados a uma causa secular enfrentada pelo povo nordestino. Esse registro destaca uma prática ilícita, ainda hoje recorrente na região e no país: o desvio de recursos públicos. O folheto pode servir também para expor a visão

crítica do poeta. Aliás, uma das marcas da obra de Leandro Gomes de Barros é a de retratar a luta do pequeno contra o gigante, do pobre contra o rico, do bem contra o mal. Para contextualizar essa afirmação, vale lembrar o folheto *O Cavalo que Defecava Dinheiro* (utilizado por Ariano Suassuna na construção do *Auto da Compadecida*), já citado na seção anterior. Na trama, o compadre pobre com suas travessuras engana duas vezes o duque rico e invejoso. Na primeira, vende um cavalo velho que defeca dinheiro, e na segunda, vende uma rabeça que faz ressuscitar pessoas mortas.

Outra característica da obra de Leandro Gomes de Barros é a forma de escrever a narrativa. Ela dá espaço às vozes das personagens envolvidas com a ação. Esse formato aproxima-se do texto dramático. Talvez tenha sido essa característica que chamou a atenção de Ariano Suassuna, pois ele apropriou-se de vários folhetos de Leandro para construir a sua dramaturgia, a exemplo de *História de João da Cruz, O Dinheiro (Testamento do Cachorro)* e *O Cavalo que Defecava Dinheiro*.

No folheto *Vida e Testamento de Cancão de Fogo*, a personagem principal é um herói sem caráter que tem semelhanças com João Grilo e Pedro Malasartes. Por isso pertence a mesma linhagem dos trapaceiros, amarelinhos, pícaros e anti-heróis⁷⁰. Leandro no início do texto apresenta as características da personagem, comenta sobre seus pais e interrompe a sua narrativa para dar voz a Cancão:

Por isso Cancão um dia
Estava numa discussão
Disse a um irmão da mãe dele:
- Homem algum tem distinção
A vantagem do fiel
É a mesma do ladrão.

Já tenho quase dez anos
Nunca ouvi falar assim
Pedro escapou por ser bom
Paulo morreu por ser ruim
Bom e mau, bonito e feio
Tudo tem o mesmo fim.

O poeta demonstra o domínio da forma e consegue transferir sem esforço poético o foco da narrativa, ou seja, o narrador deixa de ser o poeta para ser a

⁷⁰ Características citadas por Luís da Câmara Cascudo, *Dicionário do Folclore Brasileiro*, 1998, 9ª ed, p. 536.

personagem. Ele brinca com esse tratamento. Envolve Cancão, sua mãe, seus irmãos e demais personagens que surgem ao longo da história. O conflito inicial foi a morte de seu pai, o único que trabalhava na sua residência. O poeta expõe as peripécias da personagem central que tenta salvar sua família da fome. Em alguns momentos, a narrativa é mínima e cede lugar para as ações das personagens:

Um dia disse a mãe dele:
 - Não temos que almoçar
 O Cancão de Fogo disse:
 - É fácil de se arranjar
 O mundo é uma despensa
 Tem o que se procurar.

Então a mãe dele disse:
 - Só se for comprar fiado
 Eu morro, porém não compro
 Deus está vendo o meu estado
 Seu pai morreu sem dever
 Conservou o nome honrado.

Disse Cancão: - Essa honra
 Não passa de palhaçada
 Porque o capitalista
 Não olha a pessoa honrada
 Leve honra numa venda
 E veja se compra nada.

As personagens mãe e filho travam um diálogo direto, com pouca interferência da narrativa, que só aparece no início da estrofe. Todo o folheto foi concebido com essa estrutura. O que o aproxima de uma dramaturgia e facilita a sua apropriação ou mesmo sua reescritura, termo adotado por Ariano Suassuna. Vale lembrar que *Vida e Testamento de Cancão de Fogo* serviu de base para o autor pernambucano Jairo Lima conceber o texto *Cancão de Fogo*.

Ao se observar os folhetos de Leandro Gomes de Barros, pertencentes ao acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, se percebe a pluralidade temática de sua obra. Ele abordou as questões religiosas em *História de João da Cruz*, *Novos Sermões de Padre Cícero*, *Últimas Palavras dum Papa*, *Os Martírios de Cristo*, O cangaço em *Antonio Silvino – Rei dos Cangaceiros*, *Conselhos de Antonio aos outros Cangaceiros*; as questões sociais em *O Adeus da Aguardente*, *A Carestia da Vida*, *O Casamento de Hoje em Dia*, *A Crise Atual e o Aumento do Selo*, *Coletores da Great Western*, *O Povo na Cruz*, *O Poder do Dinheiro*; os fatos políticos nos folhetos *Afonso Pena*, *Alemanha*

Vencida, O Dez-réis do Governo, Ecos da Pátria; além de pelepas, a exemplo de *Peleja de Antônio Batista com Manoel Cabeceira, Peleja de Manoel Riachão com o Diabo, Peleja de Romano e Inácio da Catingueira*, dentre outros temas. Ainda hoje é fácil adquirir folhetos como *O Soldado Jogador, Batalha de Oliveiros com Ferrabrás, O Boi Misterioso, Cachorro dos Mortos, História de João da Cruz, O Testamento do Cachorro, O Cavalo que Defecava Dinheiro*. Essa pequena relação comprova o alcance de sua obra, enquanto diversidade temática, bem como a sua aceitação pelo público, pois seus folhetos já atravessaram o século XX e continuam sendo reeditados como também comercializados. Uma mostra da sua vitalidade. Isso prova o alcance da Literatura de Cordel e seu potencial dramático. Fato que possibilitou a sua incursão na dramaturgia brasileira.

Diante da diversidade dos temas abordados pelos poetas populares, conforme foi observado desde os primeiros registros realizados por Sílvio Romero, bem como pelos pesquisadores que deram continuidade aos seus estudos, é que se começou a pensar em classificar a Literatura de Cordel. Esse procedimento serviu para o entendimento das abordagens desenvolvidas pelos poetas e conseqüente propagação dos ciclos temáticos. Ao Seguir esse caminho, é possível perceber o envolvimento do poeta com o conjunto diversificado de temas.

Para se ter a dimensão da questão que envolve os temas trabalhados pelos poetas populares e a manutenção do foco na dramaturgia, vale lembrar a classificação adotada por Ariano Suassuna (1962). Ele dividiu em dois grupos. O primeiro, *Poesia Improvisada*, e o segundo, *Poesia de Composição ou Literatura de Cordel*, que subdividiu em dois ciclos. O primeiro, heróico; do maravilhoso; religioso e de moralidade; cômico, satírico e picaresco; de circunstância e histórico; de amor e fidelidade. E o segundo, ele denominou de formas, que são canções, pelepas e abecês. O dramaturgo manteve a Literatura de Cordel no segundo grupo, o qual ele também denominou de *Poesia de Composição*. E subdividiu em dois ciclos que levam em consideração o conteúdo e a forma, respectivamente. A sua classificação é bem sucinta e não explora toda a diversidade temática desenvolvida pelos poetas, mas contempla os títulos de maiores incidências. Os anti-heróis, por exemplo, estão enquadrados no ciclo de conteúdo cômico, satírico e picaresco, no qual se concentra boa parte dos folhetos utilizados por Ariano Suassuna na construção da sua dramaturgia.

Diante da relação de alguns folhetos de Leandro Gomes de Barros e da classificação adotada por Ariano Suassuna, se observa que o poeta popular procura atingir temas que vão da realidade histórica (fatos ocorridos no país e no exterior) aos contos maravilhosos. Do fanatismo religioso aos problemas de ordem climática e de repercussão social. O tratamento dado a um mesmo tema pode sofrer concepções diferentes entre os poetas, pois é comum se observar folhetos com títulos e temas idênticos. Leandro procurou ter uma visão crítica do contexto social. E isso prova que a Literatura de Cordel também pode está comprometida com as causas que afligem a população. Após a sua morte, em 1918, o seu genro Pedro Batista assumiu o controle da venda e circulação dos folhetos. Mas uma divergência entre Pedro e Venustiniana Eulália de Barros, viúva de Leandro, fez com que ela vendesse os direitos autorais ao poeta João Martins de Ataíde, que nasceu no município de Ingá do Bacamarte, no Estado da Paraíba, em 24 de junho de 1880, e faleceu em 1959, na cidade de Recife. Ele tornou-se o principal editor das obras de Leandro Gomes de Barros, após a aquisição dos direitos autorais, conforme cópia do contrato que foi transcrita por Sebastião Nunes Batista:

A abaixo assinada, viúva do poeta popular Leandro Gomes de Barros, tendo ficado com a propriedade exclusiva de todas as obras do referido poeta, declara pelo presente ter vendido ao Sr. João Martins de Ataíde a mesma propriedade pela quantia de seiscentos mil-réis (600\$000), cuja importância me foi paga em moeda legal do país, pelo que poderá usar de todos os direitos que lhe são conferidos por lei, fazendo da mesma o uso que lhe convier. – Jaboatão, 13 de abril de 1921 - (a) Vanustiniana Eulália de Barros. – (a) João Martins de Ataíde – Cunha: - (a) Esaú Elói de Barros Lima – (a) Aprígio José de Lázaro. Reconheço as firmas dos contratantes e das testemunhas. – Recife 16 de abril de 1921 – Em testemunho da verdade – (a) Tavares de Genésio Barreto. (BATISTA, 1986, p. 452)⁷¹

Esse documento permite que se abra o debate em torno da questão dos direitos autorais na Literatura de Cordel, à medida em que João Martins de Ataíde, de posse do contrato que lhe deu amplos direitos sobre a obra de Leandro, inclusive de utilizar da maneira que bem lhe conviesse, começou a alterar a autoria de alguns folhetos e a colocar seu nome. João Martins era também poeta. Produziu vários folhetos, conforme acervo existente na Fundação Casa de Rui Barbosa, mas a prática de trocar o nome do

⁷¹ A transcrição foi efetuada conforme cópia do documento original fornecida ao Professor Mark Curran, no Recife, por um filho do poeta-editor João Martins de Ataíde, em agosto de 1966.

autor e colocar o seu, ao que parece, ocorria antes da aquisição das obras de Leandro.⁷² O pesquisador Manoel Cavalcanti Proença (1986) comentou que depois da venda dos direitos autorais de Leandro Gomes de Barros, as dificuldades de identificar o verdadeiro autor de alguns folhetos aumentaram, uma vez que João Martins começou a alterar as capas dos folhetos:

É o próprio Ataíde quem, ao fazer o necrológico de Leandro Gomes, depois de citar vários folhetos de autoria deste, assim se expressa em versos:

Não cito o número das obras
 Como assim me apareceu
 Porque fica muito longa
 E mesmo não há quem saiba
 Nem há romance que caiba
 O que Leandro escreveu.
 (PROENÇA, [Ataide], 1986, p. 570 – 571).

As divergências entre os dois poetas sobre direitos autorais provavelmente começaram a partir do folheto de João Martins de Ataíde intitulado *Discussão de João Ataíde com Leandro Gomes*. Em seu folheto com o título *O Diabo na Nova-Seita*, o poeta Leandro Gomes de Barros escreveu a seguinte nota: “Faço ver aos leitores uns livros que vendem com o título *Discussão de Leandro com João Ataíde*, é falso pois nunca vi esse Ataíde.”⁷³ Esse registro expõe as divergências entre os dois poetas. Por outro lado, o documento de Leandro Gomes de Barros, com a data de 9 de julho de 1917, transcrito na seção anterior, é uma comprovação de que havia compilação dos seus folhetos. E ele previa o que iria ocorrer após a sua morte. Talvez essa questão em torno da autoria tenha feito com que Ariano Suassuna não citasse os nomes dos autores dos textos de que ele se apropriou, de forma direta, na construção do *Auto da Compadecida*, pois ele informou nas epígrafes que *O Enterro do Cachorro* e *História do Cavalo que Defecava Dinheiro* são romances populares anônimos do Nordeste. O termo anônimo pressupõe um texto sem autoria. O que não é verdade, no que se refere a esses dois títulos. Por outro lado, o próprio Ariano mudou de opinião ao assumir publicamente que os dois folhetos pertenciam a Leandro Gomes de Barros. Essa informação está no livro de Arievaldo Viana (2010), na página onde constam os depoimentos dos pesquisadores e escritores Luís da Câmara Cascudo, Carlos Drumond

⁷² Ver cópia do documento de Leandro Gomes de Barros na seção anterior (p. 61).

⁷³ Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

de Andrade, Homero Senna e Ariano Suassuna, sobre a obra de Leandro Gomes de Barros:

Os Cordelistas me influenciaram tanto quanto Lorca, que tem um mundo de cavalo, boi, cigano e romanceiro popular parecido com o meu, ou Calderón de la Barca; para mim o príncipe dos poetas brasileiros é Leandro Gomes de Barros, autor de dois dos três folhetos em que me inspirei para escrever o *Auto da Compadecida: O Enterro do Cachorro* e *A História do Cavalo que Defecava Dinheiro*. (VIANA, 2010, p. 83).

Ao se recorrer à fonte utilizada por Arievaldo Viana (2010), que foi o artigo de Ariano Suassuna, cujo título é *A Compadecida e o Romanceiro Nordestino*, publicado na Coleção Estudos (1986), observa-se que o dramaturgo citou as fontes de inspiração para escrever o *Auto da Compadecida* e dentre elas dois folhetos pertencentes a Leandro Gomes de Barros. Portanto, constata-se que as influências foram diversificadas. Vão dos cordelistas a Lorca e à Calderón de la Barca, ou seja, do popular ao erudito. Essa é uma estratégia que Ariano Suassuna sempre utilizou, ao alinhar o popular a outras fontes, para não ser reconhecido como autor popular:

O primeiro ato do *Auto da Compadecida* é baseado no folheto *O Enterro do Cachorro*, folheto do ciclo cômico, satírico e picaresco, publicado por Leonardo Mota sem indicação de autoria. Revelou-me recentemente Evandro Rabelo – outro pesquisador dedicado, atualmente trabalhando no Nordeste – que o folheto publicado por Leonardo Mota é um fragmento de outro, *O Dinheiro*, de autoria de Leandro Gomes de Barros. De fato, porém como demonstrou agudamente o Professor Enrique Martínez López – professor de Literatura hispânica na Universidade da Califórnia – a história do testamento do cachorro, que aparece no *Auto da Compadecida*, é um conto popular de origem moura e passado, com os árabes, do norte da África para a Península Ibérica, de onde emigrou para o Nordeste. (SUASSUNA, 1986, p. 185).

Ariano Suassuna usa o termo folheto para se referir ao *Enterro do Cachorro*. Não resta dúvida de que ocorreu a transcrição ou apropriação do conteúdo do folheto, este classificado no ciclo cômico, satírico e picaresco, dentro da concepção criada por ele mesmo. Depois informa que o folheto foi publicado pelo estudioso cearense Leonardo Mota (1976)⁷⁴, sem contudo citar a autoria. E relata uma série de fatos que desqualifica o poeta popular como autor. Convém ressaltar que ele credencia um pesquisador que trouxe a informação sobre o conteúdo como parte de um outro folheto

⁷⁴ A primeira edição do livro **Violeiros do Norte**, foi publicada em 1928.

intitulado *O Dinheiro*, cujo autor é Leandro Gomes de Barros. O fato é que o folheto chama-se *O Dinheiro (O Testamento do Cachorro)*.



Figura 12⁷⁵

Existem, então, um título e subtítulo para o mesmo folheto. Fato pouco comum na Literatura de Cordel, mas encontrado nas obras de Leandro Gomes de Barros⁷⁶. Nesse folheto, o poeta começa o texto com a narração sobre a função do dinheiro na sociedade e cita o exemplo de um acontecimento ocorrido após a morte de um cachorro, cujo dono era um inglês:

Um inglês tinha um cachorro
De uma grande estimação
Morreu o dito cachorro
E o inglês disse então

⁷⁵ Capa para o folheto de Leandro Gomes de Barros, concebida por Klévisson Viana (2005), a partir do original encontrado no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

⁷⁶ No folheto *Vida e Testamento de Cancão de Fogo*, Leandro Gomes de Barros dividiu o folheto em duas partes e elas são independentes. A primeira, contém 22 páginas, na qual ele conta a história de vida da personagem, e a segunda, parte com 8 páginas, é o testamento, ou seja, a divisão dos bens da personagem pós-morte. Portanto, o título do folheto contém uma subdivisão: vida e testamento, duas histórias distintas, concebidas separadamente, como pode se observar no folheto.

Mim enterra esse cachorra
Inda que gaste um milhão.

Foi ao vigário e lhe disse:
Morreu cachorra de mim
E urubu do Brasil
Não poderá dar-lhe fim...
Cachorro deixou dinheiro?
Perguntou o vigário assim.

Mim quer enterrar cachorra!
Disse o vigário: oh! Inglês
Você pensa que isto aqui
É o país de vocês?
Disse o inglês: oh! Cachorra
Gasta tudo de uma vez.

Ele antes de morrer
Um testamento aprontou
Só quatro contos de réis
Para o vigário deixou.
Antes do inglês findar
O vigário suspirou.

Diante da declaração do proprietário do animal, o vigário mudou de opinião e reconheceu o sentimento nobre e inteligente do animal. Solicitou que o inglês levasse o cachorro para o cemitério onde seria celebrado o ritual de “encomendação” da sua alma. Mas antes de enterrar, teria que lhe entregar o dinheiro, pois “sufrágios fiados é factível não salvar”. E assim, se cumpriu a exigência do celebrante. O bispo foi informado dos fatos ocorridos, através de uma denúncia, e mandou chamar o vigário para explicar tal situação:

Foi um cachorro importante
Animal de inteligência
Ele antes de morrer
Deixou à vossa excelência
Dois contos de réis em ouro...
Se errei, tenha paciência.

Não foi erro, Sr. Vigário
Você é um bom pastor
Desculpe eu incomodá-lo
A culpa é do portador
Um cachorro como este
Já vê que é merecedor.

O texto mostra a sagacidade do poeta popular. Leandro Gomes de Barros tratou a questão do dinheiro e rompeu a narrativa para expor o comportamento da Igreja na sua relação com o poder econômico. Por conseguinte, utilizou o recurso da estrutura

dramática, ao dar voz às personagens, o que é uma das características do seu trabalho. Ariano Suassuna não reconheceu, de imediato, a autoria desse folheto na construção do *Auto da Compadecida*. Mencionou que a fonte foi Leonardo Mota (1976), porém é perceptível que houve uma apropriação do conteúdo do folheto, cuja autoria não foi citada na publicação pelo dramaturgo, conforme pode ser observado nas edições da Editora AGIR, tem relançado a obra sem contudo fazer alteração nas epígrafes⁷⁷. Ao se ler o *Auto da Compadecida*, percebe-se que ocorreu o processo de apropriação do folheto de Leandro Gomes de Barros, apesar de o autor considerar que realizou uma reescritura. Contudo basta observar a construção do texto para perceber a influência que o folheto exerceu sobre a dramaturgia.

Depois que João Grilo armou o quiproquó, cuja ação envolveu o padre e o sacristão no funeral do cachorro pertencente à esposa do padeiro, seu patrão, ele informou ao sacerdote que o patrão era do Major Antônio Morais, chefe político da região, que foi à igreja solicitar a benção do padre para seu filho doente. E o vigário achou que fosse para o animal. Com isso, chamou o filho de Antônio Morais de cachorro. O Major ficou revoltado e foi prestar queixa ao bispo. Esse, por sua vez, resolveu visitar a paróquia do padre para se certificar dos fatos ocorridos e tomar as devidas providências:

João Grilo	- É o bispo que quer saber que história é essa.
Sacristão	- Senhor Bispo, excelente e reverendíssimo Senhor Bispo... Qual história?
João Grilo	- Essa de padre e sacristão se juntarem para enterrar um cachorro em latim.
Sacristão	- Ai!
João Grilo	- Que aperreio é esse? A desgraça agora foi que começou!
Bispo	- Então houve isso? Um cachorro enterrado em latim?
João Grilo	- E então? É proibido?
Bispo	- Se é proibido? Deve ser, porque é engraçado demais para não ser. É proibido! É mais do que proibido! Código Canônico, artigo 1627, parágrafo único, letra <i>k</i> . Padre, o senhor vai ser suspenso.
Padre	- Ai!
João Grilo	- Vossa Excelência Reverendíssima vai suspender o padre?
Bispo	- Vou, por que não? Acha pouco o que ele fez? Uma vergonha! Uma desmoralização!
Padre	- Ai!
Bispo	- E o sacristão também vai pular fora de seu emprego!
Sacristão	- Ai!
Bispo	- Quanto ao senhor, Senhor João Grilo, vai ver agora o que é administrar. O senhor vai-se arrepender de suas brincadeiras,

⁷⁷ Esta pesquisa tem adotado como referência a 34ª edição, na sua 8ª impressão, ano 2001.

- jogando a Igreja contra Antônio Morais. Uma vergonha, uma desmoralização!
- João Grilo - É mesmo, é uma vergonha. Um cachorro safado daquele se atrever a deixar três contos para o sacristão, quatro para o padre e seis para o bispo, é demais.
- Bispo - (mão em concha no ouvido) Como?
- João Grilo - Ah! E o senhor não sabe da história do testamento ainda não?
- Bispo - Do testamento? Que testamento?
- Chicó - O testamento do cachorro.
- Bispo - Testamento do cachorro?
- Padre - (animando-se) Sim, o cachorro tinha um testamento. Maluquice de sua dona. Deixou três contos de réis para o sacristão, quatro para a paróquia e seis para a diocese.
- Bispo - É por isso que eu vivo dizendo que os animais também são criaturas de Deus. Que animal interessante! Que sentimento nobre!
- (SUASSUNA, 2001, p. 83 a 85)

Ao saber do testamento do cachorro, o bispo mudou de opinião e concordou com a atitude do padre. Essa ação é a mesma encontrada no folheto de Leandro Gomes de Barros. Portanto, Ariano Suassuna apropriou-se da história do poeta e a reescreveu. Esse termo, reescritura, oculta a autoria, pois mascara a origem e com isso o dramaturgo assume a condição de autor. O pesquisador Luís Rodolfo Vilhena (1997) chama de “sequestro do discurso do outro”:

(...) as obras inspiradas pela perspectiva folclórica, mostrando que aquilo que se apresenta como um resgate nada mais seria que o sequestro do discurso do outro, isto é, que o projeto que se apresenta como defesa do popular é na verdade autoritário. (VILHENA, 1997, p. 29)

Há uma conexão entre as ideias de Vilhena e as afirmações de Michel de Certeau (2004), publicadas no livro *A Invenção do Cotidiano (Artes de fazer)*, que também trata da questão de apropriação do discurso do outro sobre a perspectiva dos conceitos de estratégia e tática. Para Certeau, toda estratégia ou lugar de produção do texto que busque exercer seu poder sobre o outro, a convencer e a influenciar, à procura de uma resposta positiva, é em si mesma também tática ou apropriação do discurso de outro. O autor declara que:

as estratégias apontam para a resistência que o estabelecimento de um lugar oferece ao gasto do tempo; as táticas apontam para uma hábil utilização do tempo, das ocasiões que apresenta e também dos jogos que introduz nas fundações de um poder. (CERTEAU, 2004, p. 102).

O jogo estabelecido por Certeau entre estratégia e tática aponta para a importância da utilização do tempo como fundamento na incorporação do campo conquistado. Tal fato representa o conjunto de ações em que o conquistador deve se apoiar para estabelecer suas bases sobre o domínio do novo território já incorporado às suas ações. Não declarar publicamente a quem pertenciam o território conquistado, à medida que o fato se tornou público, é uma forma de ocultar a sua origem. É também uma maneira de incorporar a produção do espaço conquistado ao seu domínio intelectual. A demanda de tempo que se leva até a descoberta da origem e a comprovação dos fatos ocorridos possibilitam o conquistador fixar a produção à sua propriedade.

A obra de Ariano Suassuna não é de resgate do folclore, mas ele apresenta-se como guardião da Cultura Popular. E no entanto, cometeu o sequestro do conteúdo de três folhetos da Literatura de Cordel⁷⁸ para conceber o *Auto da Compadecida*. Não citou as fontes e nem solicitou autorização dos poetas ou dos seus herdeiros. Por outro lado, mesmo ao assumir a condição de que a obra não é original e a cópia é um procedimento comum que fez parte da construção de seus textos concebidos no período de 1947 a 1955, principalmente os folhetos populares, e por isso valeu-se do termo reescritura, ele não alterou as epígrafes, manteve-as em todas as reedições. É o folheto de Leandro Gomes de Barros que faz a crítica ao comportamento dos religiosos e, por conseguinte, à Igreja Católica. Ariano Suassuna não fez menção a esse fato e assume esse discurso como se fosse ele o autor dessa iniciativa. Leandro teve motivos para tanto, conforme a declaração de Tereza Cristina Nóbrega (2008), sobrinha-bisneta do poeta, pois com a morte de seus pais, ele foi entregue ao tio, Padre Vicente Xavier de Farias, irmão de sua mãe, que ficou como tutor da família Barros Farias:

Segundo a história oral de nossa família o Padre Vicente ficou tutor dos bens de seus dois primos que haviam casado com duas primas e morreram cedo. O padre deserdou a família de Leandro em favor da outra família. Revoltado, Leandro foi morar sozinho e mudou seu nome para Barros. Esse fato aconteceu provavelmente entre 1875 a 1880, pois, na ocasião de seu casamento, ele já assinava Gomes de Barros como sobrenome. Em 1905, o Padre Vicente fez seu testamento sem mencionar a família de Leandro e faleceu em 1907 no Teixeira-PB, mas os bens só foram distribuídos, conforme registra o Tabelião de Teixeira José Xavier da Silva, em 28 de agosto de 1915, ficando a cargo do

⁷⁸ Conforme as próprias epígrafes encontradas na publicação do *Auto da Compadecida*.

seu filho, nessa época Juiz, Dr. Antonio Xavier de Farias. (NOBREGA, <http://www.recantodasletras.com.br/artigos/976198>)

Tereza Cristina Nóbrega narrou fatos ocorridos com a sua família, pois o registro é de quem buscou a genealogia, na tentativa de compreender os seus antepassados. O padre Vicente deserdou a família do pai de Leandro. Por isso, ele começou a usar o sobrenome do seu genitor, Gomes de Barros, e não mais o de sua mãe que era Farias, igual ao tio. Talvez tenha sido esse fato que o fez escrever a crítica sobre a Igreja. Utilizou o exemplo do testamento do cachorro para exemplificar a atitude de um padre ganancioso. Pode ser que a história seja inspirada em um conto, conforme Ariano Suassuna identificou, pois durante o período em que Leandro esteve na companhia do seu tio, ele teve acesso à sua biblioteca. Mas há algo que não pode ser contestado: foi o folheto quem contribuiu para a construção do *Auto da Compadecida*.

Dinheiro (Testamento do Cachorro)

Folheto de Leandro Gomes de Barros

Epígrafe publicada no *Auto da Compadecida*

Mandou chamar o vigário
Pronto, o vigário chegou
Às ordens, sua excelência...
O bispo lhe perguntou:
Então, que cachorro foi
Que o vigário enterrou?

Foi um cachorro importante
Animal de inteligência
Ele antes de morrer
Deixou à Vossa excelência
Dois contos de réis em ouro...
Se errei, tenha paciência.

Não fou erro, Sr. Vigário
Você é um bom pastor
Desculpe eu incomodá-lo
A culpa é do portador,
Um cachorro como este
Já vê que é merecedor.

(BARROS, sem data, p. 6)

Mandou chamar o vigário:
- Pronto! – o vigário chegou.
- Às ordens, Sua Excelência!
O Bispo lhe perguntou:
Então, que cachorro foi
Que o reverendo enterrou?
- Foi um cachorro importante,
Animal de inteligência:
Ele, antes de morrer,
Deixou a Vossa excelência
Dois contos de réis em ouro.
Se errei, tenha paciência.
- Não errou não, meu vigário,
Você é um bom pastor.
Desculpe eu incomodá-lo
A culpa é do portador!
Um cachorro como esse,
Se vê que é merecedor!

O Enterro do Cachorro, romance popular anônimo do Nordeste. (SUASSUNA, 2001, p. 16)

O conteúdo do folheto, ao ser transposto, perdeu a autoria e, com isso, o poeta tornou-se o maior prejudicado, pois boa parte das obras dos poetas populares foi utilizada na dramaturgia, sem autorização prévia de seus autores. E o argumento que as

histórias foram transplantadas para o Brasil, a exemplo de *O Dinheiro (O Testamento do Cachorro)*, que Ariano Suassuna informou no seu artigo a origem se encontrar na África, termina por descredenciar o poeta popular como autor. Contudo, utilizar o termo reescritura pressupõe que o autor partiu de um texto anterior para escrever a sua dramaturgia. Tal procedimento não desobriga de reconhecer a autoria da fonte primária que lhe forneceu as bases para a concepção do texto final. Por outro lado, Ariano Suassuna começou a utilizar os folhetos em verso na construção de seus textos, no período em que a Literatura de Cordel estava em processo de ascensão junto às camadas populares, pois havia uma produção e uma circulação intensa dos folhetos na região Nordeste. *Uma Mulher Vestida de Sol* (1947), por exemplo, é a sua primeira incursão que tem o romanceiro popular como base para a construção da dramaturgia, segundo declaração do próprio autor.⁷⁹ Para contextualizar a repercussão do Cordel nesse período, vale lembrar o que ocorreu em Salvador. O poeta Rodolfo Coelho Cavalcante conquistou êxito de venda com o folheto *A Volta de Getúlio*. O texto profético previu a volta do Ex-presidente Getúlio Vargas. E foi lançado dois dias depois da queda do ditador brasileiro, no dia 31 de outubro de 1945:

Pode o porco ser granfino,
 Pode o pato não nadar,
 Pode o leão ser mofino,
 Pode o gato não miar,
 A galinha criar dente,
 Gente virar serpente,
 Mas Getúlio vai voltar!

Pode um padre ser batista,
 Protestante não cantar,
 Católico não ir à missa,
 Freira deixar de rezar,
 O ateu ter salvação,
 Cobra tocar violão,
 Se Getúlio não voltar!

A obra tem oito páginas (característica do folheto cuja temática é considerada de ocasião. Termo adotado para identificar o trabalho que o poeta escreveu após o acontecimento, para atender ao público interessado na atualidade dos fatos). Observa-se no folheto que Rodolfo fez uma série de comparações com animais, cidadãos comuns até representantes religiosos, e conclui os versos a afirmar que “Getúlio vai voltar”. Realçou essa declaração ao criar um mote para terminar os versos e acrescentar a

⁷⁹ SUASSUNA, 1986, p. 181.

partícula “se”, antes do nome do Ex-presidente: “Se Getúlio não voltar”. Com isso, o poeta expõe a sua crença quanto ao retorno do mandatário. Rodolfo Coelho Cavalcante vendeu o primeiro milheiro em dois dias.

Utilizar o folheto na construção da dramaturgia é aproveitar o alcance da poesia popular em verso, na perspectiva de alimentar-se da Cultura Popular e assim estabelecer uma conexão com esse universo. Esse fato não foi uma ação ingênua, sem conhecimento da força dramática que tinha os folhetos, nem tampouco foi um trabalho sem ter conhecimento de seus autores e os temas de maior aceitação. Nesse período em que Ariano Suassuna fez as suas primeiras experiências com o Cordel, os poetas circulavam pela região Nordeste para divulgar e comercializar as suas produções. Era comum o poeta nascer na Paraíba e ir trabalhar no Recife, em Juazeiro, em Maceió, em Aracaju ou em Salvador.

Rodolfo Coelho Cavalcante, por exemplo, nasceu na cidade de Rio Largo, no estado de Alagoas, em 12 de março de 1919⁸⁰, e viveu grande parte de sua vida na cidade de Salvador, onde faleceu no dia 8 de outubro de 1986. Antes, porém, viajou muito até se fixar na Capital Baiana. Ele esteve em Maceió, no Recife e no interior de Sergipe, onde fez parte de um circo mambembe, de propriedade de Chocolate, onde se tornou o palhaço Pirulito. O que lhe permitiu viajar por algumas cidades do interior do Nordeste até chegar a Sobral/CE e deixar o circo para trabalhar como propagandista de loja. Em 1939, ao iniciar seu retorno à cidade de Maceió, passou pela Paraíba e adquiriu um lote de folhetos de João Martins de Ataíde. Com isso, deu início à carreira de vendedor de Cordel.

O biógrafo Eno Theodoro Wanke (2000) narra um fato inusitado que ocorreu com Rodolfo, no início de suas atividades como vendedor de folhetos. Era comum o deslocamento dos vendedores pelas feiras da região e com isso eles não tinham endereços fixos, moravam distantes das suas famílias. Quando ocorria algum problema, eles tinham que resolver sozinhos:

⁸⁰ Segundo o biógrafo Eno Theodoro, que fez a introdução do livro de Rodolfo, publicado pela Editora Hedra (2000), o ano de nascimento foi 1917. Quem alterou a data foi a mãe do poeta, para empregá-lo em uma loja na cidade de Maceió, pois a lei não permitia que menores de 15anos trabalhassem e a sua genitora teve que utilizar esse recurso, já que ele não tinha registro até aquela época.

Em Camocim, no Ceará, foi preso enquanto mercava seus folhetos na feira. Na época, os poetas populares eram, como já observei, perseguidos pelas autoridades. Declarando que era poeta por profissão, mostrou seus documentos para o delegado. Este, fã de poesia popular, duvidou de Rodolfo e desafiou-o a fazer ali mesmo um acróstico com o seu nome. Embora meio atrapalhado, pegou o papel e lápis, escreveu a palavra *Antonio* na vertical e, verso por verso, foi compondo a estrofe:

A vida, aqui neste mundo
 Nos parece fantasia.
 Temos sempre a nosso lado
 Os prazeres, todo dia.
 No meio de tais prazeres,
 Inda se encontra os sofreres,
 Os amargos da agonia.
 (WANKE, [Cavalcante] 2000, p. 15-16)

O documento do poeta foi a poesia. A prova que a autoridade exigiu para libertá-lo da prisão, do castigo por comercializar folhetos. E a poesia inicialmente comenta a felicidade de viver, porém em meio à alegria existem os fatos desagradáveis que acontecem ao longo da caminhada. O poeta fez uma declaração sobre os sabores e desabores da vida. Rodolfo iniciava as suas atividades no campo da poesia e o conteúdo do acróstico representou o seu pensamento em relação à vida de um poeta. A sua trajetória fez ver o mundo real, com as suas vicissitudes.

Rodolfo Coelho Cavalcante teve uma visão da Literatura de Cordel diferente de Leandro Gomes de Barros, no campo da organização dos poetas para defesa dos seus direitos, mas, enquanto produção de folhetos, há pontos convergentes, pois procurou trabalhar com temas relacionados à moral, à religião e à política. Fez homenagens a personagens ilustres, a exemplo de Getúlio Vargas, sempre com o olhar no mercado, ou seja, nas possibilidades do alcance comercial, do sucesso de venda. Sobre a questão que trata da homenagem a personalidades do universo político, o poeta fez o seguinte comentário:

A política é um dos temas que mais dá dinheiro aos trovadores populares, pois quando um político se torna famoso o povo exige do poeta popular a sua louvação e até mesmo a sua biografia. Folhetos de encomendas surgem quando em épocas de eleições, e os trovadores capricham nos seus versos para conseguir outras publicações. (...) Muita gente chamou-me de getulista porque escrevi 14 folhetos sobre Getúlio Vargas. Acredito que mais de 200 mil exemplares de folhetos sobre Getúlio vendi nas décadas de 40 e 50, porém nenhum escrevi porque fosse apaixonado por Getúlio Vargas. Escrevi os meus folhetos, sim, porque era mercadoria garantida que me dava dinheiro, e a prova que jamais joguei um folheto fora e nem mesmo um exemplar tenho por recordação. Acontece também comigo sobre as personalidades de Jânio

Quadros, Juscelino Kubistschek, Lauro de Freitas, Brigadeiro Eduardo Gomes, Juraci Magalhães, Cosme de Farias e muitos outros. (CURRAN, 1987, p. 254 - 255).

Rodolfo Coelho Cavalcante teve uma visão do mercado consumidor. O que importava era o que interessava ao seu público, pois o poeta vivia da sua produção intelectual e por isso assumiu publicamente a proposta de trabalhar aquilo que era mais rentável. Não interessava o tema, mas sim o que vendia mais e tal fato está relacionado à questão de estratégia comercial. Essa atitude de declarar que seus folhetos eram mercadorias e que geravam dividendos para sua sobrevivência podia ser assustadora, à medida em que ele os tratava como produto exposto à venda. Embora a visão que se tenha do poeta, em geral, está relacionada a um homem comprometido com a sua cultura, com os temas ligados às causas populares e a poesia. Todavia, a realidade exposta por Rodolfo Coelho Cavalcante era a da sua vivência, do indivíduo que precisava viver do seu trabalho. O poeta procurou não ser demagogo ao tratar publicamente a sua produção intelectual como um bem mensurável. As edições atingiram números altos nas décadas de 1940 e 1950, em que o folheto alcançou o seu apogeu. Os dados representaram a aceitação pública de sua obra. Uma prova da repercussão do folheto popular num período em que o nacionalismo foi uma das bandeiras do governo de Getúlio Vargas. Os folhetos de Rodolfo Coelho Cavalcante tinham esse apelo, pois ele soube lidar com essa questão para tirar proveito comercial. Com isso, o poeta procurou ter conhecimento sobre a sua clientela em uma época em que pouco se falava em produção cultural. Rodolfo já tinha noção da importância de se conhecer o mercado, para não sofrer prejuízo com a tiragem dos folhetos. É provável que Rodolfo Coelho Cavalcante tenha adquirido essa experiência a partir do trabalho de outros poetas, pois Leandro Gomes de Barros, procurou ter noção dos temas mais vendáveis, segundo declaração do pesquisador Mark Curran (2003):

Escreveu sobre qualquer assunto que despertasse o interesse do público: líderes do governo; programas políticos para acabar com a corrupção e o sofrimento do povo; tempos difíceis; eventos regionais, nacionais e até internacionais, quando afetassem o povo; as grandes secas, com a conseqüente migração dos pobres para fora do Nordeste; o cangaço e sua relação com a política. (CURRAN, 2003, p. 53)

Essa diversidade de temas era um procedimento para agradar ao público e, conseqüentemente, atrair um maior número de pessoas para as constantes novidades. A produção era praticamente semanal, para atender aos apelos do mercado consumidor e isso explica a grande quantidade de títulos produzidos por Leandro Gomes de Barros. Rodolfo Coelho Cavalcante usou essa estratégia e conseguiu êxito.

O pesquisador Eno Theodoro Wanke (2000), ao entrevistar Rodolfo Coelho Cavalcante, perguntou qual o seu folheto de maior êxito de venda e ele declarou: “Foi *A Moça que bateu na Mãe e virou Cachorra*, escrito na década de 1940. Já vendeu centenas de milhares de exemplares, cerca de trinta e seis edições.” (p. 21). Esse folheto continua a ser comercializado nas bancas dos poetas populares de todo país. Na década de 1970, Rodolfo Coelho Cavalcante retomou as grandes tiragens, com esse folheto que ele declarara ser o de maior aceitação pública, cujo conteúdo está relacionado à moral e aos bons costumes. A obra foi adaptada⁸¹ para a dramaturgia por Benvindo Sequeira, em 1976, período em que trabalhou com o Teatro Livre da Bahia, na cidade de Salvador, sob a coordenação de João Augusto.

Rodolfo Coelho Cavalcante também se preocupou com os transgressores, os indivíduos que copiavam, imprimiam, comercializavam os folhetos sem autorização dos verdadeiros autores e com as dificuldades de vender os seus próprios folhetos sem amparo legal. O poeta contou aos seus biógrafos um fato que ocorreu com em 1946, na cidade de Salvador, quando Otávio Mangabeira assumiu o governo da Bahia. Nesse período ele já trabalhava na praça Cayru e havia lançado o folheto ABC de Otávio Mangabeira. O Governador mandou um carro oficial ao local onde o poeta sempre vendia os folhetos, para levá-lo ao seu encontro. Otávio Mangabeira agradeceu a homenagem que recebeu do poeta e procurou saber como foi que Rodolfo aprendeu a métrica. Ele declarou que fazia tudo por intuição. No final do diálogo, o Governador perguntou se ele desejava alguma coisa em especial e o poeta foi direto:

- Sim, governador. Quero liberdade para trabalhar, como poeta do povo! Liberdade para vender meus folhetos em praça pública sem proibições policiais!
- Que está me dizendo? Você não tem liberdade para vender seus folhetos?

⁸¹ Esse foi o termo utilizado por Benvindo Sequeira no texto da folha de rosto do programa do espetáculo datilografado por ele mesmo, encontrado nos arquivos da Biblioteca Pública dos Barris, em Salvador/BA.

- Infelizmente, não, doutor. Chega um guarda e me deixa trabalhar, chega outro e me proíbe. Muitas vezes minha família passa fome porque me impedem de levar o pão a meus filhos.

- Isso não pode ser! Enquanto eu for governador da Bahia, os poetas populares terão liberdade de se expressar e de ganhar a vida em qualquer praça desse estado! (WANKE, 2000, p. 21-22)

O Governador fez um pequeno texto em um cartão de visita e entregou a Rodolfo Coelho Cavalcante que a partir daquele momento passou a utilizar como documento de autorização para comercializar seus folhetos sem ser inquirido pelos fiscais e os policiais. Sempre que aparecia alguém para cobrar o alvará de licença, o poeta apresentava o cartão de visita.

O diálogo entre Otávio Mangabeira e o poeta é um dos retratos do tratamento do poder público para com os poetas populares. A indignação do governador demonstra que ele não conhecia a realidade dos fatos, enquanto cidadão, e só teve acesso a ela porque queria agradecer uma homenagem recebida através da poesia. Porém resolveu a situação do poeta temporariamente e não através de leis de proteção. Tal fato ainda hoje acontece, ou seja, a intransigência dos que representam o poder constituído. O poeta João Firmino Cabral, no início deste século, sofreu perseguições em Aracaju, até sensibilizar o poder público municipal e conseguir um espaço no Mercado Thales Ferraz para comercializar seus folhetos.

A narrativa do poeta, transformada em diálogo com o Governador Otávio Mangabeira, é mais um testemunho das situações enfrentadas pelos cordelistas no seu cotidiano. Esses fatos não ocorrem somente com essa categoria, mas sim com os artistas populares de modo geral, a exemplo dos cantadores que também não conseguem trabalhar tranquilamente nas feiras. Foi a partir desse quadro de perseguição e falta de reconhecimento das autoridades que Rodolfo Coelho Cavalcante começou a luta em defesa dos poetas populares, no início da década de 1950.

3.2 – A Literatura de Cordel nas décadas de 1940 e 1950.

Ao longo das décadas de 1940 e 1950, a Literatura de Cordel viveu o momento de apogeu, no que se refere à produção, comercialização e circulação, conforme já foi observado na trajetória de Rodolfo Coelho Cavalcante. Foi nesse período que o folheto começou a transitar com frequência no teatro, através da dramaturgia concebida por Ariano Suassuna. Foi também o momento de organização de uma entidade para defender os direitos dos poetas populares na cidade de Salvador. Esses acontecimentos podem não ter uma ligação direta, mas coincidem com o momento de maior aceitação do folheto, conforme o número de tiragem. E esse alcance popular pode ter chamado a atenção dos dramaturgos. Por outro lado, alguns eventos que ocorreram no país, dentre eles os Congressos Brasileiros de Folclore, em agosto de 1951, na cidade do Rio de Janeiro, e em agosto de 1953, na cidade de Curitiba, contribuíram para a organização do Congresso de Trovadores e Violeiros, sob a coordenação do poeta Rodolfo Coelho Cavalcante, em 1956, na cidade de Salvador.

Em abril de 1950, realizou-se na cidade de Salvador o III Congresso Brasileiro de Escritores, sob a coordenação da Associação Brasileira de Escritores. Era a oportunidade de que Rodolfo Coelho Cavalcante precisava para pensar na possibilidade de organizar um evento da mesma natureza, que reunisse poetas, trovadores e cantadores. Ele acompanhou alguns debates do III Congresso e percebeu a importância de realizar algo semelhante para congregar os poetas populares que sofriam perseguições, sem ter espaço para comercializar seus folhetos.

No ano seguinte, em 1951, foi realizado na cidade do Rio de Janeiro, o I Congresso Brasileiro de Folclore, onde foi definido que o estudo do fato folclórico compreenderia a vida popular em toda a sua plenitude, quer no aspecto material, quer no espiritual. (Barreto, 1994, p. 15). Essa decisão foi uma resposta ao preconceito dos estudiosos que relacionavam o folclore tão somente ao fato espiritual. Por outro lado, o evento fortaleceu a Literatura de Cordel, que conquistava o público por meio de um número cada vez mais crescente de edições dos folhetos. E o Congresso terminou por chamar a atenção das autoridades para a diversidade das manifestações populares. Enquanto isso, Rodolfo Coelho Cavalcante começava a dar os primeiros passos para

organizar um evento específico dos poetas populares a procurar apoio de jornalistas e escritores.

Os irmãos Tavares foram os primeiros a abrir as portas da imprensa baiana para a divulgação das ideias de Rodolfo. Odorico, dos Diários Associados, fez uma reportagem sobre o trabalho do poeta e publicou na revista de circulação nacional *O Cruzeiro*. Já Cláudio, que era diretor da Rádio Sociedade da Bahia, abriu um espaço no jornal “Diário da Bahia”, onde Rodolfo manteve uma coluna diária, intitulada *Quando falam os trovadores*. Mas foi a reportagem publicada na revista *O Cruzeiro* que terminou por difundir o trabalho do poeta, segundo Eno Theodoro Wanke, que narra os fatos ocorridos em 1955:

Em março Rodolfo viajou para o Rio, hospedando-se em casa de Zora (esposa do escritor e jornalista Antônio Olinto, alto funcionário do governo federal. Ela esteve em Salvador e entrou em contato com Rodolfo, animando-o a ir a capital federal para divulgar o congresso), com passagem conseguida por Orígenes Lessa, que o conhecia desde a época da reportagem na revista *O Cruzeiro*. Por intermédio dele, conseguiu uma entrevista, em 4 de abril de 1955, com o próprio Presidente da República, que era, então, Café Filho. Convidou-o a comparecer ao congresso, e a ser seu presidente de honra. O presidente aceitou, mas lamentou não poder comparecer. Mandaria Orígenes Lessa como seu representante. (WANKE, 2000, p. 24)

No período de 1 a 5 de julho de 1955, Rodolfo Coelho Cavalcante viu o seu sonho ser transformado em realidade. Os esforços empreendidos ao longo de cinco anos foram alcançados. Salvador serviu de sede para a realização do I Congresso de Trovadores e Violeiros. Reuniu cordelistas, violeiros e repentistas da Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Ceará, Rio de Janeiro e São Paulo. Um dos principais objetivos do evento foi a fundação de uma entidade que agrupasse a categoria. E de fato isso ocorreu. Foi fundada a Associação Nacional de Trovadores e Violeiros – ANTV, com a criação dos estatutos e uma ata assinada por oitenta e sete participantes do Congresso.

Ao se lerem as duas biografias, elaboradas pelos pesquisadores Mark J. Curran (1987) e Eno Theodoro Wanke (2000), constata-se que Rodolfo Coelho Cavalcante assumiu publicamente a defesa dos poetas populares, em vários campos, não só na organização de uma entidade mas, inclusive, na área da publicação. No período em que

esteve no Rio de Janeiro, aproveitou a oportunidade e foi até São Paulo, a fim de conversar com os diretores da editora Luzeiro, para que ela não publicasse obras sem a permissão dos autores. Segundo o poeta, havia pessoas que agiam de má fé e vendiam originais de outros poetas dizendo que eram seus. A editora concordou com ele e prometeu adotar as providências cabíveis. Sobre essa questão, publicou um artigo em um jornal que ele mesmo começou a editar em Salvador:

Também discordamos quando o trovador popular pode e deve publicar os seus trabalhos e os vende por “bagatela” ou os oferta para meios de exploradores comerciais: fora disso, achamos ser lícito e louvável qualquer transação, quando esta venha beneficiar o seu autor. Ilícito é a publicação de uma obra sem o direito de propriedade, sem consentimento do seu autor, sem a citação do nome do trovador, pois se o poeta vende o direito exclusivo de edições, não vende e nem deve vender o privilégio autoral. (CAVALCANTE, *A Voz do Trovador*, ano IX, nº 57, 1956)

É o líder a assumir publicamente as suas posições sem medo de retaliação. O texto expõe situações concretas sobre a questão do direito autoral. E o poeta exemplifica com fatos, sem citar nomes, como se tivesse conhecimento de algum caso que havia acontecido. Essa prática, ao que parece, ocorria desde o início do século. Leandro Gomes de Barros, para proteger suas obras, começou a utilizar a sua foto na contracapa dos folhetos, a partir de 1917. João Martins de Ataíde foi acusado de alterar as capas dos folhetos de Leandro depois que adquiriu os direitos autorais, em 1921. Mas ele mesmo sofreu também com a questão da propriedade literária. Imprimiu na contracapa do folheto *História do Velho Antonio Cocorote com Uma Donzela de Doze Anos*, publicado no Recife, no dia 10 de junho de 1925, o seguinte texto:

Tendo ciência de que alguém procura escrever e editar as minhas numerosas trovas populares de que sou exclusivo autor e proprietário, iludindo assim a boa fé de meus fregueses e apreciadores. Protesto contra a absorção dos meus direitos garantidos pelos arts. 649, 670 e 672 do capítulo VI do Código Civil Brasileiro, fazendo valer os meus direitos oportunamente perante os tribunais do país, já tendo requerido as certidões de que trata o artigo 673 do referido código. Sirva esse protesto de aviso aos meus leitores e às autoridades de todas as circunscrições da República, a que requeri não só a apreensão como indenização pelos danos causados. Recife 20 de fevereiro de 1925. João Martins de Ataíde.⁸²

⁸² Texto extraído do artigo de Sebastião Nunes Batista intitulado *Restituição da Autoria de Folhetos do Catálogo, Tomo I, da Literatura Popular em Verso*. 1986, p. 390.

O poeta arguiu a Lei para exigir os seus direitos, ao cobrar das autoridades a apreensão dos folhetos e a indenização pelos danos causados. João Martins buscou apoio nos artigos do “Código Civil Brasileiro” para provar que conhecia a Lei e fundamentava o seu pedido em base legal. Desse modo, o procedimento que ele teve em relação às obras de Leandro Gomes de Barros, cuja acusação é de adulteração de autoria, está apoiado no contrato de aquisição dos direitos autorais. Contudo, negar o nome do verdadeiro autor da obra é uma questão importante que ele omitiu. Esses casos servem para ilustrar os problemas autorais enfrentados entre os próprios poetas.

A posição que Rodolfo Coelho Cavalcante tomou sobre esse fato foi outra, diferente de Leandro e João Martins. Não ocupou o espaço dos seus folhetos para denunciar as situações que ocorriam em relação aos direitos autorais. Procurou denunciar em outro instrumento de comunicação que foi a imprensa. Referiu-se ao falso poeta e também usou como referência o autor erudito, pois nesse mesmo artigo ele chamou a atenção da diferença existente entre a edição de uma obra do poeta popular em relação ao escritor considerado pela sociedade como intelectual. E nessa categoria encontra-se também o dramaturgo:

Se os intelectuais têm as suas editoras que pagam remunerários suficientes para a sua independência, por que os trovadores brasileiros também não se impõem vendendo suas obras de maneira que não vivam mendigando? Não aconselhamos nenhum trovador a dar seus livros a qualquer editor por “migalhas” que nada podem resolver. Pois com isso esteja talvez prejudicando a sua família quando suas obras amanhã poderão se tornar patrimônio, mas se não as pode publicar e por esse meio traz benefício, achamos justo e lógico que assim proceda. (CAVALCANTE, *A Voz do Trovador*, ano IX, nº 57, 1956)

Rodolfo deu conselhos aos seus pares na tentativa de salvaguardar as obras e apontou para a possibilidade do reconhecimento futuro como patrimônio. Ele aprendeu com a vida e aproveitou a oportunidade para defender os direitos autorais, como também difundir os folhetos dos poetas populares, a que também chamou de trovadores, pois sabia que essa bandeira representava a sua sobrevivência e a de todos. Observa-se que o ano da publicação do texto acima foi 1956. Mesmo período em que Ariano Suassuna havia lançado algumas peças de teatro em que adotou a reescritura do folheto como procedimento para construção do texto dramático. Com o *Auto de João da Cruz*, ele conquistou o prêmio Martins Pena, em 1950. Deve-se ressaltar que Leandro Gomes

de Barros publicou um folheto no início do século vinte, cujo título era *História de João da Cruz*. Em 1952, Ariano Suassuna escreveu *O Arco Desolado*; em 1953, *O Castigo da Soberba*, outro título encontrado na Literatura de Cordel, cuja autoria é de Silvino Pirauá; em 1955, *Auto da Compadecida*.

Portanto, a reclamação de Rodolfo Coelho Cavalcante tinha sentido, à medida em que o poeta popular não recebia apoio para publicar seus folhetos e, às vezes, vendia os originais para poder sobreviver. Enquanto isso, outros autores utilizavam o Cordel para construir seus textos sem solicitar autorização aos poetas populares. Ele não poupou esforços para atingir seus objetivos e essa luta foi intensa até alterar as capas dos folhetos na tentativa de proteger o seu trabalho.



Figura 13⁸³

A capa e contracapa do folheto *Antonio Conselheiro O Santo Guerreiro de Canudos*, de autoria de Rodolfo Coelho Cavalcante, expõem os procedimentos adotados pelo autor na tentativa de evitar a apropriação indevida da obra. Na parte superior da

⁸³ Capa e contra capa de um folheto de Rodolfo Coelho Cavalcante. Acervo Lindolfo Amaral.

capa do folheto existe numeração, número de edição, mês e ano da sua publicação (1970). Já na parte inferior o autor se identifica: é o Presidente da Ordem Brasileira dos Poetas da Literatura de Cordel. Instituição criada para defender os direitos dos poetas. Na contracapa o poeta colocou a sua foto com o endereço da sua barraca de comercialização, o seu endereço residencial é o da Ordem Brasileira dos Poetas da Literatura de Cordel, além de divulgar preços especiais para os revendedores. No rodapé, consta o endereço da gráfica responsável pela impressão. O poeta utilizou esses artifícios para proteger o seu trabalho. Isso representa ferramenta de defesa dos direitos autorais dos poetas populares que sofreram com as apropriações indevidas.

É inegável que o teatro contribuiu para a divulgação da Literatura de Cordel e de outras manifestações populares, a exemplo do cavalo marinho, do pastoril, da nau catarineta, mesmo que tenha se apropriado delas como recurso dramatúrgico. Um dos autores que deu início a essa proposta de trabalho, na década de 1940, mas que citava as fontes pesquisadas, foi Hermilo Borba Filho. Teve como seguidores, dentre outros, Joaquim Cardoso e Ariano Suassuna, que obteve sucesso com o *Auto da Compadecida*, quando da sua apresentação na cidade do Rio de Janeiro, em 1957. Não se pode negar que Ariano Suassuna contribuiu para a divulgação da Literatura de Cordel, à medida em que os críticos e os pesquisadores identificaram a força do folheto popular em verso na construção da sua dramaturgia. Faltou citar as fontes primárias que forneceram as bases para construção da obra que alcançou sucesso de público e crítica.

3.3 - A Literatura de Cordel e o Teatro.

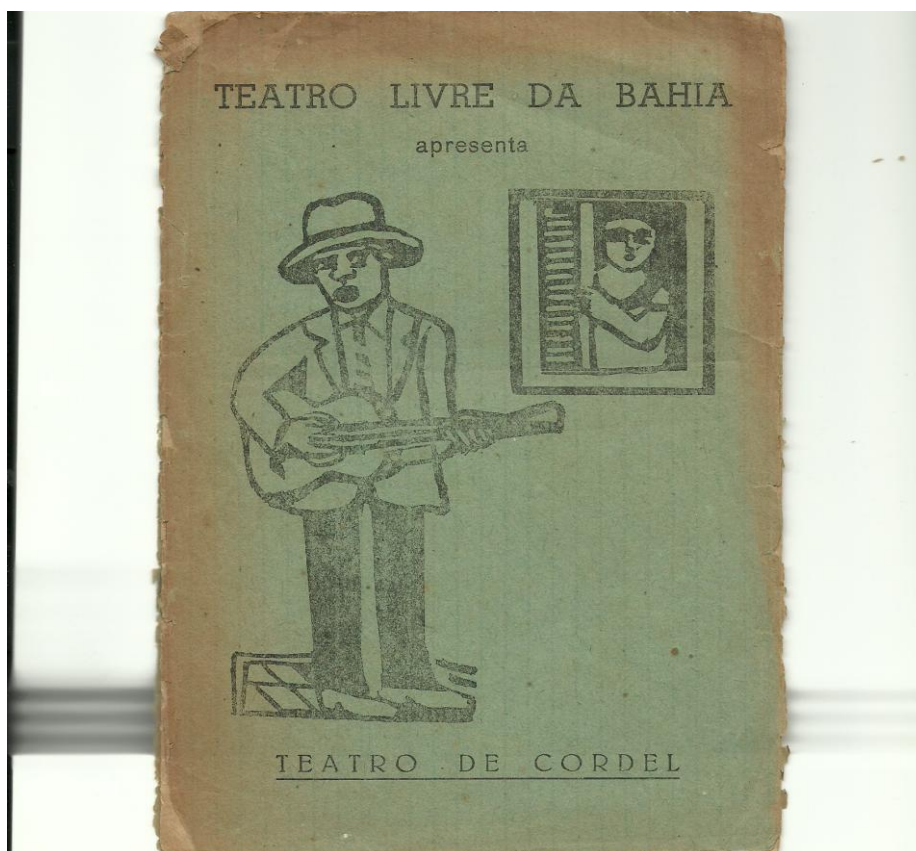


Figura 14⁸⁴

A denominação Teatro de Cordel foi utilizada em Lisboa no século XVIII. No livro *História do Teatro Português*, o pesquisador Luiz Francisco Rebello (1967) dedicou o sexto capítulo ao estudo “do Teatro de Cordel ao Teatro da Arcádia”. O estudioso lusitano afirma que a fundação da Arcádia em Lisboa, no ano de 1756, foi uma reação para restaurar o teatro português cada vez mais ocupado pelo Teatro de Cordel e cuja qualidade dos textos apresentados naquele período foi questionada pelos guardiões do teatro português tradicional:

Em singular contraste com a atonia que, dramaturgicamente, caracterizou o século XVII em Portugal, a centúria imediata define-se por uma extraordinária proliferação da actividade teatral, em que todavia a quantidade nem sempre é sinónimo de qualidade. Sob a denominação de “teatro de cordel” (derivada da circunstância de serem impressos em folhetos que, suspensos de um cordel – “a cavalo num barbante”, dizia Tolentino na sátira *O Bilhar* -, eram vendidos ao

⁸⁴ Capa do programa do espetáculo coordenado por João Augusto, no ano de 1966, em Salvador/BA, em que aparece o termo *Teatro de Cordel*. É provável que o autor e diretor carioca tenha efetuado uma conexão com o teatro lisboeta. Acervo de Lindolfo Amaral.

público) publicam-se – e representam-se – centenas de comédias, farsas e entremezes originais, adaptados ou traduzidos. (REBELLO, 1967, p. 71)

O autor, ao citar o termo Teatro de Cordel, caracteriza-o para identificar o objeto que é tratado. Portanto, são folhetos impressos, vendidos suspensos em um cordão, cujo conteúdo está relacionado à comédias e farsas, em forma de entremezes originais, adaptados ou traduzidos. A denominação entremez surgiu no teatro espanhol, no final século XVI, para designar uma comédia curta que era apresentada entre os atos de uma tragédia ou mesmo de uma comédia. As personagens que compunham o pequeno texto eram representantes do povo. Há uma diferença quanto ao uso do termo no Brasil, pois ele está relacionado ao modo de tratamento e construção da dramaturgia, concebida exclusivamente por folhetos da Literatura de Cordel. Um dos primeiros a adotar tal denominação foi João Augusto de Azevedo, em Salvador, nas décadas de 1960 e 1970. Os espetáculos montados por João Augusto, na década de 1960, com o título *Teatro de Cordel*, tinham uma estrutura composta de pequenos textos oriundos da Literatura de Cordel, intercalados por músicas ou narrativas, com um ator a assumir a condição de cantador, ou seja, os folhetos adaptados para a dramaturgia eram pequenas histórias e os entremezes que intercalavam os textos eram músicas populares ou narrativas extraídas também do Cordel.

A pesquisadora Márcia Abreu (1999) chama a atenção para o trabalho sobre Teatro de Cordel desenvolvido pelo português Albino Forjaz de Sampaio e publicado em 1922, o qual afirma que não é um gênero de teatro, é “uma designação bibliográfica nascida do fato de os cegos ou papelistas exporem o material pendente de um barbante pregado nas paredes ou nas portas” (ABREU, 1999, p. 22). O pesquisador português, ao comentar a prática existente no teatro lisboeta, declara inicialmente que não se trata de um novo gênero teatral. É provável que essa negação se deva a alguma tentativa, detectada por ele, de aliar o texto a uma determinada estrutura dramática e, é possível que essa possibilidade esteja relacionada à forma de construção do texto. Tal fato foi também objeto de estudo do pesquisador Armindo Bião (2005). À medida em que se identifica o objeto ‘teatro’ com o adjetivo “cordel”, deduz-se que os estudiosos cercaram o texto com a perspectiva de caracterizar o conteúdo da dramaturgia, ou seja, as fontes que contribuíram para sua concepção, numa tentativa de expor a base da construção dramática. Talvez tenha sido esse fato que fez Albino Forjaz chamar à

atenção sobre o gênero. No Brasil, o caminho percorrido foi de mão única, apenas os autores se apropriaram dos folhetos para construir a dramaturgia e não, os poetas se apropriarem da dramaturgia para escrever os folhetos. As formas utilizadas foram diversificadas pois as apropriações são distintas e variáveis, à medida em que o mesmo autor utilizou formas diferentes para construção de seus textos. Em alguns momentos fez a transcrição do conteúdo total ou em parte, do folheto para a dramaturgia e adotou o termo reescritura, visto que não copiou a rima, mas a ideia do poeta. Em outros momentos, apropriou-se da forma, e esvaziou o conteúdo. Esse processo no qual o dramaturgo utilizou rimas e versos para conceber o texto não deixa de ser uma tentativa de aproximar a dramaturgia do universo da Literatura de Cordel e estabelecer uma relação direta com a Cultura Popular.

Armindo Bião publicou, em 2005, o livro *Teatro de Cordel na Bahia e em Lisboa*, o qual expõe parte de sua pesquisa sobre a questão. O texto introdutório apresenta a vivência do autor com a Literatura de Cordel e seu percurso no teatro onde teve a oportunidade de interpretar João Grilo, na montagem do *Auto da Compadecida*, em Salvador, no período de 1978 a 1979, sob a direção de Maurice Vaneau, e de participar da montagem do folheto de João Martins de Ataíde, intitulado *As Proezas de João Grilo*, no qual foi ator e diretor. Bião, na sua obra, comenta também as experiências que desenvolveu com João Augusto e o Teatro de Cordel, em 1966, como também apresenta a transcrição de quatro entremezes portugueses, observa que as personagens são oriundas do povo.

Para exemplificar uma experiência ocorrida em 1966, em Salvador, período em que surgiu a denominação Teatro de Cordel no Brasil, vale lembrar do folheto de oito páginas de Cuíca de São Amaro, *O Marido que passou o cadeado na boca da Mulher*, adaptado por João Augusto. Em geral, o poeta começa o folheto com uma narrativa, cujo objetivo é situar o leitor no contexto que será exposto ou desenvolvido. João Augusto usou essa estratégia na sua adaptação para apresentar o conflito ao público, inclusive manteve o mesmo título do folheto que declara a ação final da personagem e cujo enunciado apresenta um tema relacionado à moral, enquanto classificação, pois o folheto conta a história de um casal cuja mulher reclama das ações do marido. Ele tem outras mulheres, segundo ela, por isso não tem relações sexuais em casa. Maria Bó

queixava-se do comportamento do marido o tempo inteiro e ameaçava matá-lo, caso não mudasse de atitude.

O Marido que passou o cadeado na boca da Mulher

Folheto de Cuíca de Santo Amaro

Mora lá em Cachoeira
 Uma mulher perigosa
 Muito pior que a de Brotas
 Pois é bastante manhosa
 Afirmam os seus vizinhos
 Que ela é preguiçosa

É mesmo que jararaca
 Essa mulher faladeira
 Não deixa nem o marido
 Dormir nunca a noite inteira
 A ponto do camarada
 Sempre sair nas carreiras

O marido da fulana
 Que era “um português”
 Viu-se tão aborrecido
 Que disse pra um freguês
 Meu amigo lá em casa
 Eu só vou de mês em mês.

Adaptação de João Augusto

Peço a força de Sansão
 E a paciência de Jô
 O talento de David
 E o poder do Faraó
 Para dizer em folheto
 Quem foi Maria Bó.
 Mora lá em Cachoeira
 Uma mulher perigosa
 Muito pior que a de Brotas
 Pois é bastante manhosa
 Afirmam os seus vizinhos
 Que ela é também manhosa.
 É mesmo que jararaca
 Essa mulher faladeira
 Não deixa seu marido,
 Dormir nunca a noite inteira
 A ponto do camarada
 Sempre sair nas carreiras
 Faz sempre um rebuliço
 Que a casa todo estremece.

João Augusto começou o texto com o narrador a pedir força, paciência, talento e poder de Sansão, Jô, David e Faraó, respectivamente, para contar em folheto quem foi Maria Bó. Ele utilizou esse recurso para abrir o texto e em seguida transcreveu o folheto de Cuíca de Santo Amaro, com pequenas alterações. Em vez de preguiçosa passou a ser manhosa e deu nome à personagem, Maria Bó. As mudanças ocorridas são mínimas, inclusive as personagens foram mantidas no processo de adaptação. O poeta transitou entre o épico e o dramático. Utilizou esses recursos para expor as personagens, narrar os fatos e estabelecer as ações. Esse procedimento veio a expor uma ação contínua e João Augusto aproveitou essa estrutura na sua concepção, ou seja, a narrativa cede espaço para as ações das personagens. Ele classificou esse trabalho de adaptação e não autoria, pois as suas interferências foram pequenas e não alterou o conteúdo do folheto. A voz do poeta é posta em cena através da personagem “cantador”, aquela que narra a história. Essa postura representa um comportamento ético, ou seja, respeito ao autor do folheto, no que tange à manutenção do nome de quem o escreveu. Contudo, não há informações

se os herdeiros do poeta⁸⁵ foram consultados e se receberam algum pagamento. Esses aspectos valem ser ressaltados à medida que o texto foi à cena e ocorreu cobrança de ingressos.

O trabalho desenvolvido por João Augusto serve de exemplo para expor uma forma de aproveitamento da Literatura de Cordel, em que o poeta é o autor de todo o conflito dramático e não o dramaturgo. A utilização do termo “adaptação” representa o respeito à autoria e, por conseguinte, expõe uma outra questão: o folheto pode conter uma estrutura dramática que possibilite a sua transposição para o teatro, sem muitas interferências do dramaturgo. Essa afirmação não representa uma generalização, mas a possibilidade do aproveitamento de alguns títulos. Tal fato pode ser observado em trabalhos desenvolvidos por alguns dramaturgos, dentre eles Benvindo Sequeira (1977) e Antonio do Amaral (1978).

A adaptação realizada por Antonio do Amaral (1978) para o folheto intitulado *O Matuto com o balaio de Maxixi*, cujo autor é José Pacheco, representa mais um exemplo da estrutura dramática que o folheto possui e, por conseguinte possibilita o seu deslocamento para a dramaturgia. As interferências sofridas na passagem de uma estrutura para a outra são mínimas. Elas ocorrem, na sua maioria, com a redução da narrativa. Às vezes ela é suprimida para ampliar as ações dramáticas, ou seja, as personagens adquirem corpo e assumem as ocorrências dos fatos. Elas vivem o aqui e agora.

O Matuto com o balaio de Maxixi

Folheto de José Pacheco

Caros apreciadores
na feira do Caldeirão
eu ouvi a propaganda
d’um matuto do sertão
e já portanto, escrevi
tudo que vi e ouvi
na sua conversação.

Não é só a propaganda
como também a disputa
do fiscal com o matuto

Adaptação de Antonio do Amaral

Cantador: Caros apreciadores
na feira do Caldeirão
eu ouvi a propaganda
d’um matuto do sertão
e já portanto, escrevi
tudo que vi e ouvi
na sua conversação.
Quando o matuto chegou
às 9 horas do dia
com um balaio de maxixe
era o que ele trazia

⁸⁵ Cuíca de Santo Amaro faleceu em 1964 e a adaptação do seu folheto ocorreu em 1966.

que quase dá-se uma luta
o mesmo livro contém
o comentário também
de uma mulher matuta

Quando o matuto chegou
às 9 horas do dia
com um balaio de maxixe
era o que ele trazia
e 10 palmas de banana
se o espírito não me engana
foi essa a mercadoria.

Espalhou no meio da feira
fez a propaganda e gritou:
- Eu tenho os maxixe grande
agora mesmo encostou
banana cumprida e prata
mai num vendo barata
cá banana levantou.

Matuto

e 10 palmas de banana
se o espírito não me engana
foi essa a mercadoria
Espalhou no meio da feira
fez a propaganda e gritou:

Eu tenho os maxixe grande
agora mesmo encostou
banana cumprida e prata
mai num vendo barata
cá banana levantou.
São 10 pena de banana
6 prata e 3 salancó
e tem uma penca comprida
qui ainda é mai mió
qué dizer que forma 10
dou por um conto de réis
entrando a penca maió.

Esse fragmento expõe o processo desenvolvido por Antonio do Amaral na adaptação do folheto. O texto do poeta foi praticamente mantido. A redução da narrativa, na voz do cantador que representa o poeta, foi efetuada para possibilitar melhor andamento da ação dramática. Os versos excluídos são exatamente aqueles em que são expostos os conflitos. A exclusão possibilitou a não antecipação dos fatos, que vão ocorrer entre duas personagens no desenvolvimento das ações. Portanto, o poeta, ao construir o seu folheto, apresentou o conflito (a disputa do fiscal com o matuto), o espaço (feira do Caldeirão) e o tempo da ação (às nove horas do dia), características estas que também fundamentam o texto dramático. O trabalho do adaptador foi o de estabelecer as vozes das personagens e o de filtrar as narrativas para expor as ações. Esse é mais um exemplo do diálogo existente entre a Literatura de Cordel e a dramaturgia.

Há um outro procedimento em que o autor assume a forma e o conteúdo como se fosse poeta. Nesse caso, o dramaturgo ocupa o espaço que até então não era seu e o faz com a sua obra. É o caso do cearense José Mapurunga, que escreveu o folheto *Auto da Camisinha* e o texto em forma de dramaturgia intitulado *O rapaz da rabeça e a moça da camisinha*. O folheto hoje é comercializado nas bancas dos poetas populares. É um exemplo em que a apropriação se deu no campo da forma e no espaço de atuação do poeta, pois a obra do autor ocupa os cordões de exposição e comercialização da Literatura de Cordel.

Figura 15⁸⁶

Esse exemplo expõe outra faceta na relação existente entre o Cordel e o teatro. Além da transposição do conteúdo dos folhetos para a dramaturgia, ocorreu também a ocupação do espaço até então pertencente exclusivamente aos poetas populares. Aqui não se está a questionar o impacto de tal atitude, mas a se detectar que a apropriação ultrapassou a fronteira do espaço de sobrevivência do poeta. Dessa forma, fica claro que não há limite nessa relação entre o teatro e a Literatura de Cordel. Porém, a recíproca não é a mesma, visto que o poeta não ocupa o espaço do dramaturgo. O folheto apropriado retira dele o direito da autoria. Isso é fato. O que foi exposto aqui demonstra essa relação de desequilíbrio entre as partes: poeta e dramaturgo.

3.4 – Quadro demonstrativo do Cordel na dramaturgia.

⁸⁶ Capa do folheto de José Mapurunga. O jornalista que se transformou em dramaturgo através de uma proposta de trabalho para a Secretaria de Estado da Saúde do Ceará. Acervo de Lindolfo Amaral

Quadro 1 – Alguns autores Brasileiros que trabalharam com a Literatura de Cordel

Ordem	Nome do autor	Estado que nasceu	Ano da obra	Título da obra pesquisada	Observação sobre a obra
01	Ariano Suassuna	PB	1955	Auto da Compadecida	Apropriou-se do conteúdo de três folhetos
02	Francisco de Assis	SP	1957	O Testamento do Cangaceiro	Apropriou-se da estrutura do folheto
03	Francisco Pereira	PI	1957	Graça e Desgraça na casa de Engole-cobra	Apropriou-se do conteúdo de um folheto
04	Vianinha e Ferreira Gullar	SP/MA	1966	Se correr o bicho se fica o bicho come	Apropriaram-se da estrutura do folheto
05	João Augusto Azevedo	RJ	1966	O Marido que passou o cadeado na boca da mulher	Fez adaptação do folheto
06	Altimar Pimentel	AL	1968	Auto de Maria Mestra	Apropriou-se da estrutura do folheto
07	Aldomar Conrado	PE	1968	O Capeta em Caruaru	Trabalhou com várias fontes, inclusive o folheto
08	Jairo Lima	PE	1968	Lampeão no Inferno	Apropriou-se de um folheto
09	Orlando Sena	BA	1970	Os martírios de Rosa de Milão	Fez adaptação do folheto
10	Aglacé d'Ávila Fontes	SE	1972	Brefaias	O poeta popular é personagem c/ seus folhetos
11	José Bezerra Filho	PB	1975	O mundo louco de Zé Limeira	As obras do poeta popular serviu de inspiração
12	Benvindo Sequeira	MG	1977	A moça que bateu na mãe e virou cachorra	Fez adaptação do folheto
13	Antonio do Amaral	SE	1978	O Matuto com o balaio de maxixi	Fez adaptação do folheto
14	Bráulio Tavares	PB	1979	O casamento de Trupizupe com a filha do rei	Inspirado em uma personagem do folheto
15	Virgínia Lúcia Fonseca	BA	1979	A história da Coroa do Meio	Apropriou-se da estrutura do folheto
16	Rubem Rocha Filho	RJ	1985	O crime do Conselheiro e as lágrimas do Leão da Natuba	O cantador é uma personagem
17	Waldemar Solha	SP	1986	Batalha de Ol contra o gigante Ferr	Baseado em um folheto
18	Racine Santos	RN	1986	As Aventuras de Pedro Malazartes	Apropriou-se de um folheto popular
19	Tarcísio Pereira	PB	1989	Caboré – A Ópera da Moça Feia	Utilizou o cantador (um poeta) no texto
20	Maria de Lourdes Ramalho	RN	1991	Romance do Conquistador	Texto inspirado na poesia popular
21	Clotilde Tavares	PB	1992	A Farsa dos Opostos	O poeta é personagem e utiliza versos em cena
22	José Maria Mapurunga	CE	1997	O auto da Camisinha	Escreveu o folheto depois transformou em texto
23	Armindo Bião	BA	2002	Isto é bom demais!	Apropriou-se da estrutura do folheto
24	Oswald Barroso	CE	2007	Dormir, talvez sonhar	Apropriou-se da estrutura do folheto
25	César Obeid	SP	2007	O cachorro do menino	Apropriou-se da estrutura do folheto

Foi a partir da década de 1940, que o folheto começou a ser utilizado por Ariano Suassuna na construção da sua dramaturgia, porém, com o sucesso do *Auto da Compadecida*, em 1957, os processos de apropriação se intensificaram. As formas adotadas pelos autores são diversificadas. O quadro 1 apresenta o levantamento realizado para este trabalho. O mesmo não representa a totalidade do universo brasileiro, pois a intenção foi expor situações-chave sobre a utilização do Cordel no texto teatral. Com isso, presume-se que existam outros autores que trabalharam com o folheto popular e que não foram relacionados nesta tese. Essa postura, representa a maneira de ver a história cultural através de um olhar e não da totalidade dos fatos e das suas ocorrências, à medida em que o país tem uma dimensão continental, o que torna praticamente impossível ter o domínio das informações e do número de experiências desenvolvidas pelos autores e grupos em todos os municípios brasileiros.

Foram vinte e cinco autores catalogados. O número de ordem do quadro está relacionado ao ano de conclusão do texto dramático. A maioria dos autores nasceu na região Nordeste, onde ocorre a maior produção da Literatura de Cordel e onde também o folheto se tornou conhecido como um dos representantes das manifestações populares da região, devido a uma série de fatores enumerada pelo estudioso Manuel Diégues Júnior (1986), conforme os dados apresentados no início deste capítulo.

O fato de o dramaturgo ter nascido na região Nordeste leva a pensar que a ideia de apropriação do folheto na construção do texto dramático está relacionada ao aspecto de se apoderar de algo que pertence à sua cultura. O autor tomou como seu um objeto de convivência cotidiana ou de identificação cultural e assumiu como se fosse parte integrante do seu universo. Os que não nasceram na região, moraram ou residiram durante algum tempo no Nordeste. É o caso de Francisco de Assis, que morou determinado período na cidade de Salvador, onde participou da criação do CPC – Centro de Cultura Popular, e na cidade do Recife, onde também desenvolveu ações junto ao MCP; João Augusto, que veio a Salvador em 1956, juntamente com Martim Gonçalves, para lecionar na Escola de Teatro da Universidade da Bahia, e permaneceu até a sua morte, em 1979. Na capital baiana, o carioca conheceu Cuíca de Santo Amaro e Rodolfo Coelho Cavalcante; Benvindo Sequeira, que na década de 1970 morou na cidade de Salvador, onde trabalhou com João Augusto. Já Waldemar Solha nasceu em São Paulo, morou na cidade de João Pessoa e lá desenvolveu seu trabalho intelectual.

Outros autores fizeram o caminho inverso, ou seja, nasceram no Nordeste e foram morar no Sudeste, contudo não esqueceram das suas raízes. São eles Francisco Pereira da Silva, Ferreira Gullar e Bráulio Tavares, que foram morar no Rio de Janeiro e naquela cidade escreveram seus textos. Os trabalhos desses três autores apresentados no Quadro I estão relacionados com o universo nordestino. Esse fato demonstra a relação que os mesmos mantiveram com a cultura popular, após saírem dos seus Estados, Piauí, Maranhão e Paraíba, respectivamente.

Ainda sobre os Estados de origem dos autores, o Quadro 1 expõe um outro fato que é o deslocamento dos dramaturgos dentro da região Nordeste. Altimar Pimentel nasceu em Alagoas, todavia viveu do período da adolescência até a sua morte, que ocorreu em 2008, na Paraíba. A dramaturgia concebida por ele é calcada nas manifestações populares paraibanas e não de Alagoas. Bráulio Tavares começou a produzir seus textos para o teatro em Salvador e não na cidade de Campina Grande, onde nasceu. Entretanto, a sua convivência com os poetas populares na sua cidade natal foi fundamental para a concepção de sua obra. Esses dois exemplos expõem questões distintas: um autor que assimilou e incorporou ao seu universo de trabalho as manifestações de convivência diária e o material de pesquisa que desenvolveu ao longo de sua vida está relacionado à cultura popular do Estado em que viveu. E um outro que não esqueceu as suas raízes e fez brotar nos seus textos a herança da sua infância. Essa dinâmica faz parte do processo de manutenção ou assimilação cultural que o homem desenvolve ao longo da vida.

Quanto aos títulos das obras, seis textos mantiveram os mesmos dos folhetos populares em verso. Esse fato está relacionado ao processo desenvolvido na construção da dramaturgia, que recebeu a denominação de adaptação, ou seja, o autor do folheto foi mantido e o dramaturgo desenvolveu o trabalho de transposição para o contexto teatral, sem alterar o conteúdo concebido pelo poeta. Mesmo assim se observa que existem pequenas inserções nesse processo. É o caso do texto *A Moça que bateu na mãe e virou cachorra*, de Rodolfo Coelho Cavalcante, adaptado por Benvindo Sequeira. Ele incorporou na fala da personagem da mãe alguns versos de Castro Alves, retirados do poema *Navio Negreiro*:

Narrador: E bateu tanto na mãe
 Que quase teve um infarto
 Depois saiu de mansinho
 Como quem nada praticou
 Despediu-se do namorado
 E outro encontro então marcou.

Mãe : Deus oh Deus
 Dizei vós senhor
 Se é delírio
 Ou se é verdade
 Tanto horror
 Perante os céus.

Narrador: Por onde Maria passava
 A vizinhança parava
 E com ela reclamava

A incorporação dos versos do poema de Castro Alves descontextualizou o sentido original, em que o poeta expôs sua opinião sobre a escravidão no Brasil, para dar uma outra conotação ao desespero de uma mãe após ter recebido uma surra da sua própria filha. Esse é mais um exemplo do processo de apropriação ocorrido na dramaturgia. O diálogo entre as diferentes culturas dentro de um mesmo texto faz brotar o debate sobre a natureza dessa ação. A propósito, a coluna identificada com o termo “observação sobre a obra” apresenta, de maneira sucinta, o processo a que foi submetido o folheto popular em verso. Os termos apropriação e adaptação representam dois caminhos diferentes nos métodos de trabalho. E dentro deles também há tratamentos diferenciados. A apropriação desenvolvida por Ariano Suassuna não é a mesma executada por Chico de Assis. O primeiro apropriou-se do conteúdo dos folhetos e o segundo da estrutura. Já o processo de adaptação que Benvindo Sequeira desenvolveu é diferente do trabalho de Antonio do Amaral. O primeiro incorporou outros textos dentro da ideia do poeta Rodolfo Coelho Cavalcante, enquanto o segundo foi fiel ao folheto de José Pacheco. Outros autores apropriaram-se da forma e não dos conteúdos dos folhetos, ou seja, construíram os textos a partir de uma métrica, porém não obedeceram à rima em sextilha, que é comum na Literatura de Cordel. É o caso de Lourdes Ramalho, Chico de Assis, José Mapurunga, Racine Santos e Virgínia Lúcia. Portanto, o Quadro 1 expõe a diversidade quanto ao tratamento da fonte primária e seu deslocamento para a dramaturgia. Essas questões serão analisadas na quinta seção desta tese, sob a luz dos conceitos de circularidade e de hibridação, propostos por Carlo Ginzburg (2006) e Néstor Garcia Canclini (2008), respectivamente.

4. PAINEL DO CORDEL NA DRAMATURGIA A PARTIR DE 1957.

O objetivo desta seção é apresentar um painel da produção dramaturgicamente que utilizou o Cordel a partir de 1957. Ano emblemático, pois foi quando se deu a estreia, no Rio de Janeiro, do *Auto da Compadecida*. São muitos os autores que começaram a fazer uso do Cordel na dramaturgia depois de Ariano Suassuna. Em São Paulo, Francisco de Assis, um dos fundadores do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, escreveu três textos, um dos quais, *O Testamento do Cangaceiro*, foi dirigido por Augusto Boal, na sua primeira montagem, em 1961, no próprio Teatro de Arena. No Rio de Janeiro, Francisco Pereira da Silva escreveu uma série de textos em que utilizou os folhetos populares na elaboração. Dentre eles, *Graça e Desgraça na Casa do Engole-Cobra*, montado em Salvador, em 1958, sob a direção de Martim Gonçalves. Francisco Pereira era amigo de João Augusto Azevedo, que não só trabalhou com o Cordel, nas décadas de 1960 e 1970, como também influenciou outros companheiros no processo de adaptação dos folhetos, a exemplo de Orlando Senna, Haidyl Linhares, Bráulio Tavares e Benvindo Sequeira. Este último é o responsável pela incursão do Grupo Imbuacã no Teatro de Rua, pois ministrou uma oficina na cidade de Aracaju (SE), em 1977, e levou a experiência do Cordel, desenvolvida pelo Teatro Livre da Bahia. Na Paraíba, dois nomes são destaques nesse processo de utilização do Cordel: Altimar Pimentel e Maria de Lourdes Ramalho. Ambos produziram uma série de textos para a dramaturgia a partir do folheto popular, de diferentes formas. Em alguns momentos, Lourdes Ramalho recorreu à forma do Cordel para desenvolver o conteúdo da sua dramaturgia. É o caso do texto *Romance do Conquistador*, escrito em 1991, para o Projeto de Incentivo à Dramaturgia de Cordel, desenvolvido na cidade de Campina Grande/PB. No Rio Grande do Norte, destaca-se Racine Santos que escreveu *As Aventuras de Pedro Malazarte*, levado à cena pelo Grupo Alegria, Alegria, da cidade de Natal, em 1984. O texto já percorreu todo o país, além de Portugal, realizou mais de duas mil apresentações. Em Fortaleza, José Mapurunga tem trabalhado o Cordel através de duas vertentes. Na primeira escreve o próprio folheto com objetivo e temática específica. É o caso do *Auto da Camisinha*, elaborado em 1997, para ser utilizado na campanha de combate a AIDS, pela Secretaria de Estado da Saúde do Ceará. Depois, o folheto transformado em *O Rapaz da Rabeça e a Moça da Camisinha*, serviu para montagem de

espetáculos de teatro de rua, nas campanhas institucionais de saúde. O autor não consegue lembrar a quantidade de montagens realizadas no Brasil e em Portugal. Acredita que já passam de duzentas. A segunda vertente, desenvolvida por Mapurunga, é a adaptação de textos clássicos para a forma do Cordel. Dentre eles destacam-se *O Rei Leal*, *O Mágico de Oz* e *Alice no País das Maravilhas*.

O Cordel também esteve nas mãos de Oduvaldo Viana Filho e Ferreira Gullar. Durante as atividades do CPC – Centro Popular de Cultura, eles escreveram *Se correr o bicho pega se ficar o bicho come*. E recorreram à estrutura do folheto popular. Em entrevista a Carmelinda Guimarães, Ferreira Gullar comentou o processo de construção do texto:

(...) a literatura popular nordestina forneceu-nos os ingredientes para a peça que deveria ser bela como espetáculo e como texto. Essa preocupação com a beleza literária e teatral tinha dupla causa: superar as limitações do teatro engajado (a experiência do CPC) e neutralizar as prevenções dos censores contra peças políticas. (GUIMARÃES, 1984, p. 57)

Quanto ao processo de aproveitamento desenvolvido pelos autores, é bastante diversificado. Por isso será comentado ao longo do capítulo. Digo “aproveitamento”⁸⁷, por considerar um termo mais abrangente para um universo tão complexo que envolve forma e conteúdo. Nesse sentido, muitas denominações são adotadas. Por outro lado, Joel Pontes, em seu livro *Teatro Moderno em Pernambuco*, já apontava para essa questão que denominou de transposição artística, ou seja, a forma de dar novas feições às manifestações populares dentro do texto dramático. E tal fato ocorre por uma diversidade de caminhos que envolve as danças dramáticas, o circo, o mamulengo, o folheto popular e até mesmo um texto clássico que recebe a roupagem da linguagem popular nordestina (é o caso do *Rei Leal*, de José Mapurunga). É o texto re-escrito para atender a outro contexto social e político, diferente do habitat original ou o próprio texto teatral recriado dentro do universo popular. Diante dessa constatação, dois segmentos são observados. O aproveitamento das manifestações populares na dramaturgia e o próprio texto dramático mergulhado na forma do folheto popular.

⁸⁷ O termo “aproveitamento” está relacionado ao conceito de “apropriação”, suscitado por Roger Chartier (2003) e apresentado na introdução desta tese.

Não se tem a pretensão de envolver toda a produção nacional, mas alguns autores que se destacaram nesse cenário, a partir da apresentação do *Auto da Compadecida*, na cidade do Rio de Janeiro, em 1957. Pois tal fato é um marco no teatro brasileiro, já que houve uma profusão, ou melhor, uma grande repercussão em todo o país. O que levou diversos autores a se debruçar sobre o Cordel devido à diversidade de seus temas e à riqueza de sua linguagem.

Por outro lado, pode ser considerada uma retomada a essa incursão, ou seja, a utilização do folheto popular na dramaturgia, visto que o termo “Teatro de Cordel” foi bastante utilizado no século XVIII, em Lisboa. Fato comprovado pelo pesquisador Armindo Bião, que estudou o Cordel lisboeta. Os resultados dessa análise foram publicados em 2005, pela Secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Bahia. Em seu trabalho, Bião empregou as palavras de Albino Forjaz Sampaio, que declarou: “Teatro de Cordel não é um gênero de teatro, é uma designação bibliográfica”. Tal afirmação é sustentada pelo material catalogado por Duarte Ivo Cruz que engloba mais de 500 obras, entre originais, traduções e adaptações de comédias, farsas, peças de evocação histórica ou religiosa, dramas, parábolas ou provérbios, elogios dramáticos... (BIÃO, 2005, p. 30)⁸⁸.

Diante dessa diversidade de formas relacionadas com o universo do Cordel, recolhida pelo pesquisador, observa-se um termo também utilizado por alguns autores brasileiros. É o caso de João Augusto, que no seu processo de trabalho com o folheto popular utilizou o termo “adaptação”, ou seja, uma releitura do folheto do poeta popular, com pequenas interferências no seu conteúdo que envolveram outros folhetos e alteraram a estrutura da rima.

O momento histórico vivido no país, na segunda metade da década de 1950, foi um dos fatores que contribuiu para a incursão do Cordel na dramaturgia brasileira. O clima de nacionalismo que dominava a nação, o surgimento da Bossa Nova, O Cinema Novo e, principalmente, as ações do presidente Juscelino Kubitschek, dentre as quais a redescoberta do interior do país a partir da construção de Brasília, cuja obra teve início

⁸⁸ Ainda sobre o Teatro de Cordel em Lisboa, convém lembrar os estudos desenvolvidos pelo português Luiz Francisco Rebelo e publicados no livro intitulado *História do Teatro Português* (1967), onde ele dedica parte do seu trabalho a análise dos textos do brasileiro Antonio José da Silva, com o título O “judeu” e o teatro de cordel. (p. 74 a 79).

em 1957. A movimentação da mão-de-obra de diversas regiões, sobretudo do Norte e Nordeste, para o Centro-Oeste, levou consigo a sua cultura. O deslocamento do trabalhador nordestino também em direção a São Paulo (esse êxodo constante e fez surgir bairros na periferia da capital paulista, com a predominância de nordestinos). O Cordel também esteve presente nesse deslocamento, no enfoque da temática (foram produzidos diversos títulos com notícias da construção da Nova Capital, fatos e causos ocorridos com os trabalhadores da obra e situações vivenciadas). O que veio a facilitar a circulação dos folhetos.

Quanto à escolha dos autores aconteceu por meio da observação do conjunto de suas obras e a diversidade do processo de trabalho com o folheto popular. Alguns autores utilizaram o próprio folheto e fizeram a sua transposição. É o caso de João Augusto, que manteve a forma e o conteúdo. Lourdes Ramalho, no entanto, ao escrever seus textos utiliza a forma do folheto (os versos). A ordem dos dramaturgos estudados nessa seção segue uma cronologia que tem por meta uma sequência histórica da incursão do Cordel na dramaturgia, no período de 1957 a 2007. Portanto, esta tese pretende contribuir com a história do teatro brasileiro, ao analisar a dramaturgia concebida a partir da Literatura de Cordel e os processos adotados pelos autores nas suas incursões.

4. 1 - Chico de Assis e o Cordel na dramaturgia paulistana.

Francisco de Assis Pereira, mais conhecido como Chico de Assis, nasceu em São Paulo em 10 de dezembro de 1933. Aos vinte anos (1953), tem sua primeira experiência como ator de radionovela. E em 1955, inicia suas atividades na televisão ao trabalhar na TV Tupi de São Paulo. Foi nessa emissora que teve sua primeira peça montada. A adaptação de uma obra de Machado de Assis, intitulada *Os olhos de Pedro Antão*. Ainda na televisão, escreveu seu primeiro texto original, *Na Beira da Várzea*. Em 1957, foi para o grupo Teatro de Arena, onde atuou como ator e fez parte da fundação do Seminário de Dramaturgia.

Em recente publicação da Imprensa Oficial de São Paulo (2009), do volume da Coleção Aplauso Teatro Brasil, cujo título é *O Teatro de Cordel de Chico de Assis*, o autor declarou:

Por volta de 1957, caíram em minhas mãos 800 livros de literatura de cordel. Eu nunca tinha lido nenhum deles, mas foi uma revelação. Encontrei naquelas obras ingênuas muito mais do que uma diversão literária. Investiguei as estruturas e achei que boa parte da estética popular brasileira estava ali naqueles livros de poucas páginas e grande conteúdo. Eu já havia escrito umas três peças teatrais quando intentei uma trilogia de cordel baseada naqueles livros. (ASSIS, 2009, p. 17)

As palavras de Chico de Assis demonstram o seu interesse pelo folheto, bem como a sua admiração quanto às possibilidades de sua utilização na dramaturgia. Tal fato aconteceu exatamente no ano do grande sucesso do *Auto da Compadecida*, no Rio de Janeiro. O autor afirma que não há nenhum tipo de relação com o trabalho de Ariano Suassuna. Em entrevista, ele comentou como conheceu o Cordel. Segundo suas palavras, “foi um acaso”. Certo dia, ele foi ao órgão responsável pelo setor de teatro em São Paulo. Lá encontrou um homem com diversos folhetos nas mãos. Pediu para ler um, enquanto ambos esperavam para ser atendidos. Gostou da história e da forma como foi escrita. Resolveu comprar, porém devido ao seu interesse, ganhou cerca de cinquenta folhetos. Ele desejava pagar e adquirir outros títulos, todavia o homem de cujo nome, nem o Estado de origem ele não lembra, solicitou o seu endereço e informou ainda que enviaria o seu pedido pelos correios:

Foi um encantamento, algo que me fascinou imediatamente, pois tem folhetos que são verdadeiras obras-primas. É o caso de *A chegada de Lampião no Inferno*. Ele enviou cerca de oitocentos folhetos pelos correios. Não lembro se foi da Paraíba, só sei que o pacote veio do Nordeste e eu não paguei. (ASSIS, entrevista concedida em 14/6/2011)⁸⁹.

Esse fato ele diz ter ocorrido em 1956, porém Chico de Assis lembra que o primeiro contato com o Cordel foi através da telenovela *Sangue na Terra*, de Péricles Leal, que foi ao ar no começo de 1952, na TV Tupi. Quando elas ainda não eram diárias, o autor paraibano iniciou essa prática e deu uma ambientação rural aos cenários

⁸⁹ Ao telefonar para Chico de Assis, com o objetivo de agendar uma entrevista, ele resolveu responder as perguntas naquele mesmo instante. As conversas continuaram até novembro de 2012, quando ocorreu a gravação da entrevista em sua residência.

montados dentro dos estúdios. A descrição de uma das cenas, que Chico lembrou durante a entrevista realizada no dia 14 de junho, coincide exatamente com as informações contidas na biografia do autor da novela sobre uma ação da história do cangaço:

A ação se passava na Serra da Borborema, localizada no interior do Nordeste e contava a história de Antônio Silvino, jagunço que se torna cangaceiro de Virgulino Ferreira, o Lampião. Em um dado momento ele se depara com uma mulher que era prostituta. Ela carregava nas mãos alguns folhetos de cordel. Como Lampião não sabia ler, solicita que a mulher leia para ele e a história que ela contou me chamou à atenção. Fiquei curioso em conhecer os tais folhetos. (ASSIS, entrevista concedida em 14/6/2011).

A sua investigação gira em torno de duas questões: forma (a estrutura) e conteúdo (a estética popular brasileira). Tal fato resultou na construção de uma trilogia em que os procedimentos adotados para a elaboração dos textos foram inspirados na concepção do Teatro Épico, segundo o conceito de Brecht, e no aproveitamento da estrutura do Cordel enquanto narrativa fragmentada, personagens envolvidos com o universo popular.

Em *Testamento do Cangaceiro*⁹⁰, o autor declarou que “buscou na estrutura poética um herói brasileiro”. O mesmo procedimento utilizado no *Auto da Compadecida*, com a personagem João Grilo, que aparece em diversos folhetos de Cordel⁹¹. O “Cearim”, de Chico de Assis, vem nessa mesma direção e traz características do homem residente na zona rural brasileira, mais precisamente no Nordeste. Na folha de rosto, o autor coloca um subtítulo para o texto, entre parênteses, *Os Perigos da Bondade e da Maldade*. Esses substantivos estão relacionados com a personalidade da sua personagem principal, que durante o desenrolar do enredo muda o seu comportamento e passa a ser um trapaceiro, já que não conseguiu o seu intento através das ações bondosas ou daquelas consideradas corretas. O coro somente aparece no prólogo e canta a primeira canção. O narrador assume a condução do texto, com as

⁹⁰ Texto montado pelo Teatro de Arena de São Paulo, em 1961, sob a direção de Augusto Boal, cenários e figurinos de Flávio Império, músicas de Carlos Lyra e no elenco, Lima Duarte, Vera Gertel, Arnaldo Weiss, Milton Gonçalves, Nelson Xavier, dentre outros. (ASSIS, 2009, p. 26)

⁹¹ É o herói errante que conduz as ações com suas artimanhas e tenta sempre ganhar alguma coisa de quem atravessa o seu caminho. Alguns exemplos de folhetos onde aparece essa personagem: *As Proezas de João Grilo*, de João Martins de Athaide; *As Manhas de um Feiticeiro*, de Francisco das Chagas Batista; *As Prezadas de Pedro Malazartes*, de Francisco Sales Arêda; *As palhaçadas de João Grilo*, de João Ferreira de Lima; *A vida de Cancão de Fogo e seu testamento*, *A vida de Pedro Cem*, ambos de Leandro Gomes de Barros; *As Aventuras de Pedro Quengo*, de Manuel Camilo dos Santos.

características do teatro épico. Em determinado momento ele ocupa a ação dramática (p. 64) para entregar alguns elementos de cena (um baú e um palito) à personagem principal, “Cearim”, enquanto desenvolve a narrativa. É o único momento em que o narrador se envolve com a ação dramática.

Chico de Assis adota princípios idênticos nos outros dois textos que compõem a trilogia. São eles, *As Aventuras de Ripió Lacraia* e *a Farsa com o Cangaceiro, Truco e Padre*. Ambos são conduzidos por um anti-herói trapaceiro e contador de causos. *As Aventuras de Ripió Lacraia* tem um contador que apresenta a personagem principal com as suas características e os vários disfarces que surgem no desenrolar da trama:

Não me admira que não se conheça por esse nome. Tem muitos nomes e sobrenomes, alcunha, apelidos, pronomes. Assim como caras, roupas, disfarces e peles. Já vi chamar “Seu Ripió” de tantos... Como Zeferino, Taturana, Pedro Corneta, Godofredo Barrios, Benevides, Tatu, Lau, Tito, Dois Treis... (ASSIS, 2009, p. 126)

Ripió Lacraia é a personagem de muitas facetas e dos vários disfarces (é velho, velha, jagunço, cego, cangaceiro e padre). Por esse motivo a narrativa inicial o denomina variadamente e traz dessa forma características da personagem “Cearim”, protagonista do primeiro texto da trilogia. A construção de três textos dentro de uma determinada estrutura que mantém a coerência entre eles, fez o autor denominar de trilogia. Dois exemplos para essa constatação: o primeiro é a manutenção da forma (a rima) e o segundo é a presença da personagem/narrador que aparece nos três textos com uma polifonia de características ou disfarces.

São vários poetas populares que trabalham com a personagem do herói errante, trapaceiro e vingativo. Portanto, é provável que Chico de Assis tenha incorporado essa característica do folheto. Por outro lado, ele não teve a preocupação de construir o texto com rima, tal e qual o folheto popular. Porém, o “Contador” é também cantador, pois em alguns momentos a narrativa foi constituída de cânticos. Ele justifica que tal procedimento está relacionado ao teatro épico desenvolvido por Brecht, o qual já estudava. Para contextualizar tal afirmativa, vale lembrar as palavras de Carlos Estevam Martins, na entrevista publicada em *Arte em Revista*, número 3 (março de 1979), citadas por Iná Camargo Costa (1996) em seu livro *A hora do Teatro épico no Brasil*. Ao

estudar a obra de Chico de Assis, a autora observou que o mesmo utilizou como inspiração o texto *A alma boa de Setsuan*, de Brecht:

O Chico de Assis queria aplicar técnicas de Brecht e eu disse: “Nada de Brecht por aqui!” Quer dizer, nós tínhamos tanta autoconfiança que vinha alguém falar de Brecht, no caso um teatrólogo, e nós dizíamos que Brecht não entendia nada daquilo que estávamos fazendo, que não queríamos efeitos de distanciamento, mas o máximo de aproximação possível. (COSTA, 1996, p. 43).

Chico de Assis, em entrevista para este trabalho⁹², confessou que encontrou paralelos entre a narrativa do folheto popular e a obra de Brecht. Segundo ele, o poeta, ao contar a história nas feiras, vez por outra comenta a estrofe narrada. E assim se distancia completamente do conteúdo do folheto, todavia, em seguida retoma a narrativa. Tal fato fez o autor escrever a trilogia inspirada no folheto popular e no texto *A alma boa de Setsuan*.

Em *Farsa com o Cangaceiro, Truco e Padre*, o terceiro texto da trilogia, Xandú, a personagem protagonista, é um contador de “causos”. Em outras palavras, um grande mentiroso, que ao conversar com a imagem de São Sebastião (início da trama), expõe o comportamento de várias personagens, inclusive o do Padre (presente nos três textos):

Aqui entre nós, o padre rouba no jogo, não vá comentar aí em cima, que é desdouro pro santo vigário. Mas que ele rouba, rouba. É um tal de espadilha rolando na manga daquela batina que num acaba mais. Santo homem, é seu único pecado... Esse e a cachaça... Coisa pouca, sabe como é... Mas não diga nada aí em cima, senão é capaz de mandarem o padre pro inferno invés do purgatório, que disso ele não escapa... (ASSIS, 2009, p. 251 - 252)

Xandú, que vive quase toda a trama dentro do presídio, foi condenado por ter vendido um cavalo cego ao Padre e esse levou uma queda do mesmo. O que provocou a sua condenação, porém o delegado manda-o fazer alguns serviços comunitários, dentre eles as limpezas da igreja, das ruas da cidade e de uma imagem de São Sebastião que fica em uma encruzilhada. É a essa imagem que a personagem se confessa e conta as suas peripécias. Até na última visita, quando ocorre a sua morte. Nesse momento aparecem Nossa Senhora e o diabo. Cada um pega em um braço e começa a briga para ver quem tem mais força sobre o falecido. Xandú resolve então:

⁹² Realizada em sua residência na cidade de São Paulo, no dia 10 de novembro de 2012.

Já que não sou de um lado nem do outro, mais vale ficar um pouco mais aqui e esperar tempo mais oportuno. Já contei pra vocês da minha onça de sela? Eu tive um bode de sela, também, mas bode já é mais comum... (ASSIS, 2009, p. 351)

Em sua crítica, Décio de Almeida Prado aponta a preocupação do autor em fazer um teatro engajado, sempre envolvido com as questões ideológicas ou humanas, na tentativa de expor a exploração do homem pelo homem:

Farsa com Cangaceiro, Truco e Padre aparece isenta das anteriores preocupações e pregações políticas do autor (se contém alguma idéia nesse sentido seria apenas a de que a honestidade excessiva, tratando-se de delegados, sempre nos deve fazer desconfiar). O que é um bem. (PRADO, 1987, p. 163).

Chico de Assis assume a sua preocupação e o seu vínculo com as questões ideológicas, além do seu envolvimento com o pensamento comunista. Procurou defender de diferentes formas as suas ideias na dramaturgia e às vezes utilizou metáforas e imagens simbólicas. É o caso das cenas 12 a 16, do texto *As Aventuras de Ripió Lacraia* (p. 193 a 224). Acontecem em uma fazenda onde os trabalhadores eram cegos e o capataz caolho. Eles não conheciam dinheiro e todos usavam um véu que não permitia ver a luz do dia. O patrão aparecia de vez em quando para examinar as plantações e as colheitas. A ideia de escrever a cena dos cegos, segundo o autor, foi inspirada no método Paulo Freire. Para ele:

Paulo Freire mudou a visão do mundo com seu método. Mais do que um educador foi um filósofo. Homem de pensamento e reflexão que fez a distinção entre o mundo da cultura e o mundo natural. São duas concepções de ver o mundo na visão do homem. (...) Existe o método explicativo e o método que abre a porta para a realidade, que é o de Paulo Freire. A idéia simbólica dos cegos surgiu a partir do seu método. Por que o povo deve ficar sem a visão da realidade? É um pressuposto político para não perceber quem é quem na história do poder. (ASSIS, em entrevista concedida em 14/6/2011)

Mesmo sem ter o objetivo de fazer uma análise comparativa entre as obras, não há como não observar algumas coincidências entre o *Auto da Compadecida* e a trilogia de Chico de Assis. Dentre elas, a visão sobre a Igreja Católica (o padre é ambicioso); as personagens protagonistas trapaceiras que tentam enganar a todos e sempre se dão bem nas suas investidas; a localização espacial, o Nordeste. São algumas características que

aparecem nos textos. Porém há outras questões que distanciam os dois autores. Enquanto Ariano é monarquista, Chico é comunista. Esse aspecto encontra-se também presente nas obras. No *Auto da Compadecida*, Nossa Senhora é uma rainha, enquanto em *O Testamento do Cangaceiro*, Nossa Senhora não tem competência para resolver os problemas, assim como o diabo. E a personagem Cearim, perdida em seu conflito, fica sem saber a quem recorrer.

Chico de Assis não declara o folheto ou os folhetos que serviram de inspiração, mas fica claro que o Cordel lhe deu subsídios suficientes para a construção da trilogia. Contudo, ao comentar no prefácio as formas de construção (a estrutura poética, no primeiro texto, a busca do épico-popular, no segundo, e o herói fabuloso contador de causos populares, no terceiro), o herói é quem conduz a trama nos seus textos e tem praticamente as mesmas características. Ele segue um caminho cronológico. Começa jovem, no primeiro, e termina homem maduro, no último texto da trilogia.

4.2 - Chico Pereira: do Piauí para o Rio de Janeiro.

O piauiense Francisco Pereira da Silva tem uma obra vasta, com trinta e dois textos escritos, porém pouco conhecida, ainda que respeitada e referendada por nomes como Barbara Heliodora, Yan Michalski e Paulo Francis⁹³. Para apresentar o dramaturgo, Rachel de Queiroz, que foi objetiva ao falar com a voz do coração e o pensamento poético:

E nas peças do piauiense tem tudo que nos peça o coração. Uma força de legitimidade, ouro de lei na sua pureza. Um cheiro de coisa viva, misteriosamente casada com uma sofisticação de tratamento do mais alto gabarito. Um senso de poesia que é épico e lírico – e por isso eu faço tanta questão de chamar, quer o Desejado, quer o Vilela, de poemas. E aquele bom gosto infalível. (SILVA [QUEIROZ], 2009, p. 65)⁹⁴

Chico Pereira, como era conhecido entre seus pares, nasceu na cidade de Campo Maior, em agosto de 1918. Iniciou seus estudos na cidade natal e em seguida se

⁹³ Sua incursão na crítica teatral deve-se a Chico Pereira que o indicou para substituí-lo no jornal “Diário Carioca”.

⁹⁴ O texto faz parte do prefácio *O Desejado – Romance do Vilela*, Coleção Teatro Moderno, nº 24, ed. AGIR, 1973. E republicado em Teatro Completo, pela FUNARTE, em 2009.

transferiu para Terezina, a fim de ingressar no Liceu Piauiense. O autor sempre alimentou o desejo de escrever. E quando foi morar no Rio de Janeiro, em 1942, fez concurso de bibliotecário na Biblioteca Nacional. Ao ser aprovado, teve contato com as grandes obras da literatura nacional e universal. O que o estimulou a enveredar pela vida literária. Inicialmente, escreveu diversos contos e participou de coletâneas. Uma delas coordenada por Graciliano Ramos. Em 1945, começou a sua trajetória na dramaturgia com o texto *Viagem*, que admitiu ter recebido a influência da leitura das obras de Federico García Lorca. Nesse primeiro trabalho, o autor utilizou o pastoril e canções de incelença, dentro da estrutura dos diálogos.⁹⁵ Estabeleceu, dessa forma, uma confluência entre as questões sociais abordadas por Lorca em seus textos e o universo popular vivenciado na sua infância, no Piauí. Já em 1948, Francisco conquistou o Concurso de Dramaturgia, organizado por Paschoal Carlos Magno, no Rio de Janeiro, como autor revelação, com o texto *Lázaro*, baseado na obra de Sófocles (*Electra*). Tal fato foi o passo inicial para ter contato com o seleto grupo de pessoas ligadas ao teatro. Através de Paschoal Carlos Magno, conheceu Hermilo Borba Filho, Luiz Carlos Barreto, Pernambuco de Oliveira, Paulo Francis, dentre outros.

Depois do texto *Lázaro* (encenado pelo Teatro Duse, em 1952, cuja montagem recebeu o prêmio de “autor revelação”, da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, nesse mesmo ano), escreveu *O Caso do Chapéu* (1951), baseado no conto de Machado de Assis, intitulado Capítulo dos Chapéus; *Memórias de um Sargento de Milícias* (1956), baseado no romance de Manuel Antonio de Almeida; *Graça e Desgraça na Casa de Engole-Cobra* (1957), baseado no folheto de Cordel Briga dum velho com uma velha, de Manuel Camelo dos Santos. Tal fato chama a atenção, pois foi no mesmo ano da estreia do *Auto da Compadecida*, no Rio de Janeiro, que Chico Pereira resolveu mergulhar no folheto popular para construir uma série de textos.

Nessa sua primeira incursão utilizou a rima na elaboração dos diálogos, além de uma personagem com a denominação de cantador, que tem a função de apresentar as outras personagens e situar o público na ação dramática:

⁹⁵ A ação passa-se na noite do dia 31 de dezembro. Esse texto está no primeiro volume de Teatro Completo, organizado por Virgílio Costa, com a colaboração de Antonia Costa, e publicado pela FUNARTE, em 2009.

Cantador	Tenho um caso pra contar digno de dar-se atenção de um pobre casal de velhos que morava no sertão tinha uma filha danada eram três cobras do Cão.
----------	--

O autor apoiou-se na estrutura do folheto, provavelmente para aproximar o seu trabalho da Literatura Popular em Verso. A rima, às vezes, segue a mesma que a clássica no Cordel: a sextilha (feita de seis versos de sete sílabas). O Cantador é o próprio cordelista (que vendia seus folhetos e narrava em voz alta nas feiras livres). Chico apropria-se dessa característica que é também um recurso do “distanciamento” observado no teatro brechtiano. O cordelista geralmente utiliza a primeira página do folheto para apresentar as personagens principais da história. Ao narrar, ele distancia-se do texto escrito e comenta com o público o que acabou de ler.

Chico Pereira alimentou-se também do conteúdo do folheto, ao transportar o conflito para a sua obra. Utilizou uma característica da Literatura Popular para elaborar um dos aspectos fundantes do texto dramático que é a presença da narrativa. O autor reconheceu que se inspirou na tradição picaresca dos textos medievais e renascentistas. Dessa forma ele justifica a sua opção pela estrutura épica.

Graça e Desgraça na Casa de Engole-Cobra foi encenada na Escola de Teatro da Universidade da Bahia, em 1958⁹⁶. Tal fato está relacionado, provavelmente, à relação existente entre Chico Pereira, Martim Gonçalves e João Augusto, uma vez que eles participavam do mesmo ciclo de amizade, no início dos anos de 1950, que girava em torno do Teatro Duse e do Tablado, ambos no Rio de Janeiro.

Chico Pereira continuou a incorporar o folheto popular à sua dramaturgia. Fez transposição, buscou inspiração nos temas e até mesmo recriou personagens. Sempre se preocupou em citar a fonte pesquisada, fato relacionado ao seu compromisso ético, e

⁹⁶ Montagem realizada no Teatro Santo Antônio (Salvador), sob a Direção de Gianni Ratto, cenografia de Miguel Calombrero e Martim Gonçalves (que também assinou os figurinos). No elenco, Alair Liguori, Nilda Spencer, Échio Reis, Othon Bastos, Jurema Penna, Yacy Sampaio, Fernando Sampaio, Geraldo Del Rey, Maria Ivandete, Roberto Assis, Carlos Petrovich, Tereza Villas-Boas, Mário Gusmão, Reginaldo Santos, Gilson Barbosa, Manoel Lopes Pontes, Jaldo Góes, Anatólio Oliveira, Othoniel Serra, Mário Gadelha, Helena Ignez, Paulo Lima, Flávio Rocha.

com a Cultura Popular. Em *Cristo Proclamado*⁹⁷ (1958), que trata de uma encenação popular da Paixão de Cristo pelas ruas de uma pequena cidade do interior nordestino, organizada pela própria comunidade, ele informa como foi concebida a obra, em “Notas do Autor”:

Os diálogos do casal de retirantes (última cena do primeiro ato) foram aproveitados na sua quase totalidade, de uma Conversa de Sertanejo registrada por Leonardo Mota no seu livro Cantadores. Os versos cantados pelo Cego e Retirantes são, com pequenas alterações, dos poetas-cantadores: Antonio Lucas – O que foi Parnaíba dantes e o que está sendo hoje em dia (primeiro ato); Antonio Teixeira – O Anti-Cristo no mundo (primeiro ato); José Bernardo da Silva – A Pranteada morte de padre Cícero (segundo ato); José Vieira da Silva – As Profecias do padre Cícero (segundo ato). A cantiga de Alazão (segundo ato) é do romanceiro nordestino. (SILVA, 2009, V. I, p. 244)

Diante da “Notas do Autor” se constata as diferentes formas de incorporação das fontes pesquisadas na construção da dramaturgia. Chico utilizou os termos “aproveitados na sua quase totalidade” e “com pequenas alterações”, que demonstram como ocorreu o processo de apropriação do material pesquisado por Leonardo Mota, dos versos dos poetas-cantadores dos folhetos populares e dos versos extraídos do romanceiro nordestino. Mesmo ao residir no Rio de Janeiro, o autor não esqueceu a sua origem. Construiu sua dramaturgia alicerçada na cultura do seu berço, expôs as mazelas reinantes no interior da região, o descaso com a seca e utilizou o lirismo para suavizar as questões sociais. Portanto, o Nordeste foi a grande fonte de inspiração. Yan Michalski (2004) atribuiu à falta de montagem de seus textos a essa característica. Segundo ele, os textos regionais despertavam pouco interesse no público carioca da época.

Chico Pereira continuou na sua trajetória a fazer uso, vez por outra, do folheto popular em verso à dramaturgia. Em 1959, escreveu *Romance do Vilela*, baseado na história de uma personagem real, o cangaceiro Vilela, conhecido na região Nordeste pelas aventuras narradas nos folhetos populares. Nesse texto, ele utilizou a personagem do cantador (Cambraia) para narrar a trama, além de cantigas do cancioneiro popular e versos do poeta Augusto Gil. Rachel de Queiroz, que escreveu o prefácio dessa obra, para publicação pela editora Agir, em 1973, reconheceu o processo de reescritura

⁹⁷ Esse texto foi levado à cena em agosto de 1960, no Teatro Copacabana (Rio de Janeiro), pelo Teatro dos Sete, sob a direção e cenografia de Gianne Rato. No elenco, Ítalo Rossi, José Wilker, Fernanda Montenegro, Sérgio Brito, Francisco Couco, Zilka Salaberry e Maria Gladys.

desenvolvido pelo autor, na inclusão de personagens que não existiam nas histórias populares. É o caso do menino Nonato, ajudante do cantador. Ele sempre acompanha Cambraia e leva sua mala. A personagem envolveu-se com o cantador depois que seus pais foram assassinados pelos soldados que cumpriam ordens de um determinado Coronel da região. A inclusão de uma personagem com a função de narrar os acontecimentos não é um fato novo na dramaturgia. Ariano Suassuna adotou esse procedimento ao escrever o *Auto da Compadecida*, pois incluiu a personagem Palhaço com a função de situar o público na ação dramática:

Palhaço - (...). E você, Chicó?

Chicó - Eu escapei. Estava na igreja, rezando pela alma de João Grilo.

Palhaço - Que bem precisada anda disso. Saia e vá rezar lá fora. Muito bem, com toda essa gente morta, o espetáculo continua e terão oportunidade de assistir seu julgamento. Espero que todos os presentes aproveitem os ensinamentos desta peça e reformem suas vidas, se bem que eu tenha certeza de que todos os que estão aqui são uns verdadeiros santos, praticantes da virtude, do amor a Deus e ao próximo, sem maldade, sem mesquinhez, incapazes de julgar e de falar mal dos outros, generosos, sem avareza, ótimos patrões, excelentes empregados, sóbrios, castos e pacientes. E basta, se bem que seja pouco. Música.
(SUASSUNA, 2001, p.137)

A personagem do narrador passou a ser recorrente na obra do autor, a partir de 1957. E Chico de diferentes maneiras utilizou a narração em seus textos. Em geral, a personagem narra os acontecimentos e a ação dramática desenvolve-se logo em seguida. Chico Pereira utilizou a personagem do violeiro para cantar a narrativa no texto *Romance do Vilela* (1959). O narrador aparece com uma viola e os poemas são cantados. Tal procedimento é inspirado nos cantadores de viola, presentes nas principais feiras de toda a região Nordeste. Há também a inclusão de personagens que desenvolvem a função narrativa. É o caso de *O Chão dos Penitentes* (1964), em que os penitentes são narradores da história. Nesse texto ele utilizou trechos da *Guerra Santa*, do Cego Aderaldo; estrofes sobre *o Padre*, dos poetas sertanejos José Bernardo da Silva, João Mendes de Oliveira, João José da Silva e do cancionista popular nordestino.⁹⁸

⁹⁸ Chico Pereira sempre utilizou uma folha no início da obra, com o título “Nota do Autor”, espaço em que ele declarava de onde retirou o material para escrever o seu texto. Em *O Chão dos Penitentes*, pode ser observado na página 114, do volume II, do Teatro Completo, publicado pela FUNARTE (2009).

As temáticas utilizadas têm a sua origem no Nordeste. Essa fidelidade às raízes culturais passou a ser uma marca na sua produção artística. Em *O Desejado*, obra que dedicou a Rachel de Queiroz, Chico Pereira mergulhou no ciclo romântico do boi e utilizou uma diversidade de folhetos. É o próprio autor que declara as fontes:

“O Boi Misterioso” de Leandro Gomes de Barros; “O Boi Mandingueiro e o Cavalo Marinho” e “O Retirante” de José Bernardo da Silva; “História do Boi Lavrado”, de Teodoro Barbosa de Lima; “O Vaqueiro Nordestino” de João José da Silva; “História de José Garcia em a Pega de um Barbatão”, “A Morte dos 12 Pares de França”, “Cantos Populares do Brasil” de Silvio Romero; “Vaqueiros e Cantadores” e “Tradições Populares na Pecuária Nordestina”, de Luís da Câmara Cascudo; “Ao som da viola” de Gustavo Barroso; “Cancioneiro de Trovas do Brasil Central”. A. Americano do Brasil. (SILVA, 2009, V. II, p. 271)

Diante do número de obras utilizadas pelo autor na construção de um só texto dramático, observa-se que ele conseguiu aliar temas do cancionero popular ao Cordel. Não se trata de colagem, mas da busca de referências na Cultura Popular para concepção do seu ofício, pois a história do fazendeiro Jesuíno é conhecida por muitos, porém ele sentiu a necessidade de criar artifícios dramáticos no estabelecimento do conflito e na sua solução.

Em *Ramanda e Rudá* e *Reino do Mar sem Fim*, ambos datados de 1972, Chico Pereira retoma a utilização do Cordel, porém concentrou-se em um único folheto no primeiro texto, que foi *Viagem a São Saruê*, de Manoel Camilo dos Santos. No segundo, utilizou versos dos folhetos *História do Sargento Verde* e *História do Príncipe Formoso*, ambos de Rodolfo Coelho Cavalcante, que nesse mesmo período desenvolvia uma vasta produção literária e comercializava seus folhetos no Mercado Modelo, em Salvador. É a década de grande produção de textos dramaturgicos com influência do Cordel, na Capital Baiana, que tem em João Augusto o seu maior expoente.

4.3 - João Augusto e o Teatro de Cordel⁹⁹

⁹⁹ “Na Trilha do Cordel: A Dramaturgia de João Augusto” foi o título da dissertação apresentada por Lindolfo Alves do Amaral Filho, ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, em 2005, que teve como objetivo estudar as formas de utilização do Cordel na sua dramaturgia.

O carioca João Augusto veio para Salvador em 1956, a convite de Martim Gonçalves, com o intuito de integrar-se ao corpo docente da recém-criada Escola de Teatro da Universidade da Bahia. Eles conheceram-se no Tablado, Rio de Janeiro, do qual João Augusto foi aluno/fundador e em seguida ator. Participou de diversos espetáculos, dentre os quais a primeira montagem do texto *Pluft o Fantasmilha* (1955), de Maria Clara Machado, com a direção de Martim Gonçalves (ambos fundadores do TABLADO). Mas os seus primeiros passos aconteceram no Teatro do Estudante do Brasil, ainda na adolescência (nasceu no Rio de Janeiro no dia 15 de Janeiro de 1928). E aos 20 anos já montava o seu próprio texto intitulado *A matrona de Epheso*, cuja estreia se deu no Teatro Duse, de Pascoal Carlos Magno.¹⁰⁰

O primeiro reconhecimento público aconteceu em 1959, quando conquistou o prêmio Martins Pena, do “Jornal de Letras” (Rio de Janeiro), com o texto *A interessante e graciosa história do marido que trocou a mulher por uma vaca*, encenado no ano seguinte, sob a direção de Carlos Murinho, na cidade de Salvador. O nome do texto já apresentava algo familiar em relação aos títulos dos folhetos de Cordel. Aliás, o termo Cordel nunca foi bem digerido por João Augusto. Para ele, era uma impropriedade o uso da expressão “Literatura de Cordel”, pois a mesma teve origem em Portugal e foi apenas utilizada por pesquisadores brasileiros e não pelos poetas populares. Eles não comercializavam os folhetos pendurados em cordões, mas sim expostos nas bancas. Por esse motivo, a experiência que desenvolvia deveria se chamar “Teatro de Folheto”.¹⁰¹

Os cordelistas sempre tiveram um olhar desconfiado sobre a expressão “Literatura de Cordel”. Manoel d’Almeida Filho¹⁰², por exemplo, sempre discordou dessa forma de identificação. Para ele, o folheto de versos sempre foi comercializado em cima de bancas e nunca pendurado em cordões no Nordeste brasileiro.

¹⁰⁰As informações foram recolhidas no artigo de Márcio Meireles, publicado na Revista da Bahia nº 37 – 2003.1 (páginas 24 a 34), e no Caderno de Teatro nº 50, publicado pelo Tablado (julho a setembro/1971).

¹⁰¹ Comentário feito pelo autor em artigo publicado no Jornal da Bahia, no dia 11/07/1966.

¹⁰² Manoel d’Almeida Filho nasceu em Alagoa Grande/PB, em 13 de outubro de 1914. Publicou seu primeiro folheto em 1936, **A menina que nasceu pintada com unhas de pontas e sobrancelhas raspadas**. É autor de mais de cento e setenta títulos, entre os quais destaca-se o folheto **Vicente o Rei dos Ladrões**. Ainda jovem, veio morar em Aracaju/SE, mais precisamente em 1944, onde manteve uma banca de comercialização de folhetos no Mercado Municipal, até a sua morte (12 de junho de 1995). Foi editor da Luzeiro, uma das mais importantes editora e distribuidora de folhetos do Brasil.

Quando João Augusto conquistou o seu primeiro prêmio de dramaturgia, já residia em Salvador. É provável que tenha sofrido influência do impacto causado pelo *Auto da Compadecida* e do trabalho desenvolvido pelo amigo Francisco Pereira da Silva. Paulo Francis declarou a amizade que existia entre eles, em um artigo publicado no “Jornal Estado de São Paulo”, na Revista d’:

Uma noite fui ao teatro com dois amigos, Francisco Pereira da Silva e João Augusto. Chico era teatrólogo, sua peça mais conhecida é uma adaptação de “Memórias de um Sargento de Milícias”, que foi dada com considerável sucesso no Largo do Boticário do Rio. João, como eu, queria dirigir teatro. Mas eram críticos, João de “A Tribuna da Imprensa” e Chico do “Diário Carioca”. (FRANCIS, 1990, p. 16)¹⁰³

Outra influência sofrida por João foi através do contato com os poetas populares que comercializavam seus folhetos no centro de Salvador, na região conhecida como Cidade Baixa, onde sempre estava Rodolfo Coelho Cavalcante, um dos poetas que muito lutou pelos interesses da categoria (responsável pela organização do Primeiro Congresso Nacional de Trovadores e Violeiros da Bahia, em 1955¹⁰⁴, manteve até a sua morte - outubro de 1986 - uma barraca no pátio externo do Mercado Modelo, onde comercializava os folhetos e utilizava o espaço como ponto de encontro dos trovadores populares).

A atriz do Teatro Livre da Bahia, Maria Adélia, em entrevista à professora Eliene Benício¹⁰⁵, falou da relação de amizade que existia entre João Augusto e Rodolfo Coelho Cavalcante: “(...) *então João Augusto procurava Rodolfo Cavalcante que dava para ele os folhetos, então ele começou a adaptar.*”. Coincidência ou não, o fato é que um trabalho realizado por Francisco Pereira, em 1972, foi a adaptação de dois folhetos do Rodolfo Coelho Cavalcante que deram origem ao texto intitulado *Reino do Mar sem*

¹⁰³ Paulo Francis escrevia mensalmente na Revista d’, cuja circulação se dava aos domingos no jornal “Estado de São Paulo”. O texto acima foi publicado no artigo “A Decisão por uma Carreira”. Foram os amigos Chico Pereira e João Augusto que influenciaram Paulo Francis a ser jornalista (crítico de Teatro).

¹⁰⁴ Dados recolhidos em A presença de Rodolfo Coelho Cavalcante na Moderna Literatura de Cordel, Mark J. Curran, Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1987, 324 p.

¹⁰⁵ A entrevista foi realizada no dia 14 de março de 1990. A mesma encontra-se nos anexos da dissertação e intitula-se Teatro de rua: uma forma de teatro popular no Nordeste. Vol. II p. 253.

Fim. Ao que parece, João Augusto contribuiu com o amigo Chico Pereira, ao enviar os folhetos de Rodolfo e de outros poetas populares.

João Augusto inicialmente colocou em cena o folheto “tal e qual”, ou seja, sem nenhuma interferência no seu conteúdo; somente com pequenas reduções na narrativa para que a ação dramática não sofresse perda de continuidade. Ele confessa esse desejo no programa do espetáculo *Estórias de Gil Vicente* (1966)¹⁰⁶:

O Teatro de Cordel é uma experiência nova: o aproveitamento dessa Literatura Popular em termos de teatro. Alguns autores brasileiros tentaram o caminho da Literatura Popular aproveitando temas, adaptando trechos, usando personagens, inspirando-se nessa fonte. A experiência de “encenar folhetos”, buscar uma linguagem teatral para eles era inédita. A idéia surgiu quando lançamos paralelos entre a obra de Gil Vicente e nossa Literatura Popular, no espetáculo **Estórias de Gil Vicente**. Fato, diga-se de passagem, também inédito (embora os gênios-que-passeiam-entre-as-acácias-baianas tenham torcido o nariz para esse espetáculo).

Quando se refere ao “O Teatro de Cordel” como uma experiência nova, João Augusto tenta justificar a sua proposta de colocar em cena o folheto sem interferência no conteúdo da obra do poeta popular. Segundo ele, era algo inédito, diferente dos textos elaborados por outros autores que utilizaram o folheto na dramaturgia. O trabalho que levou ao palco do Teatro Vila Velha, em Salvador, no ano de 1966, é bem diferente das experiências desenvolvidas por Chico de Assis e Chico Pereira. O folheto não é pretexto para construção da dramaturgia, é a própria dramaturgia. Ele, inclusive, não assinou os trabalhos como autor e sim adaptador dessa nova maneira de conceber o texto. A primeira experiência tinha como objetivo fazer um grande mosaico que envolvesse autores eruditos e populares, denominado por ele de trabalho de literatura comparada.¹⁰⁷ Assim, o espetáculo foi composto de textos dos seguintes autores: Gil Vicente, Padre Anchieta, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Rodolfo Coelho Cavalcante:

Encenação de “A chegada de Lampião no inferno” no espetáculo de literatura comparada “**Estórias de Gil Vicente**”¹⁰⁸ – equivalentes do teatro

¹⁰⁶ o primeiro espetáculo de uma série que buscou colocar em cena o povo brasileiro.

¹⁰⁷ Informação extraída do programa do espetáculo e assinada por João Augusto.

¹⁰⁸ O texto de Gil Vicente inserido no espetáculo foi **Todo mundo e ninguém**. A ideia de João Augusto foi de homenagear o autor no ano do seu 5º centenário de nascimento, além de estabelecer um diálogo

vicentino na literatura popular do nordeste. O folheto é usado integralmente. O narrativo (não mais o dramático) assume maior importância.¹⁰⁹

A ideia de colocar em cena textos de Gil Vicente e do Cordel foi uma maneira de demonstrar a afinidade entre ambos, posto que há uma aproximação quanto à forma (a presença da rima) e o conteúdo (personagens que expõem aspectos da existência humana). Enquanto o texto de Gil Vicente é desenvolvido em diálogo, o folheto de Cordel é posto em cena com a narrativa fragmentada. O ator conta a história ou canta, devido à métrica da rima, pois cantador é o nome que se dá à personagem que faz a narração do folheto, numa referência à maneira como o poeta comercializava e divulgava a sua produção.

Por outro lado, havia uma necessidade de continuar as atividades cênicas num momento tão difícil para o povo brasileiro, em que a censura agia de forma implacável com o teatro. Foi um período em que o uso da colagem de diversos textos, para construir a dramaturgia, tornou-se uma prática comum, no Brasil. João Augusto fez uma opção muito particular: colocou no mesmo palco autores como Carlos Drummond, João Cabral de Melo Neto e o poeta popular Rodolfo Coelho Cavalcante. Fato até então pouco utilizado, a junção do erudito com o popular. A narrativa ocupou a cena e expôs as imagens captadas pelo poeta popular.

Nesse mesmo ano (1966), aconteceu outra montagem que foi apresentada no palco do Teatro Vila Velha. Desta vez um espetáculo somente com folhetos populares homenageou um cantador urbano da Bahia, cujo falecimento havia ocorrido em 1964: Cuíca de Santo Amaro. João Augusto resolveu colocar em cena os folhetos *A beata que mordeu a outra com ciúmes do vigário*, *O marido que passou o cadeado na boca da mulher*, ambos de Cuíca de Santo Amaro; *Valentia e paixão de três irmãs*, de Antonio

entre a obra de Gil Vicente e o Teatro de Cordel, conforme registra Raimundo Matos de Leão na sua dissertação intitulada *Abertura para outra cena – Uma história do teatro na Bahia a partir da criação da Escola de Teatro 1946-1966*, defendida no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA, Salvador, 2003, p. 191.

¹⁰⁹ A citação acima foi recolhida de um relatório encontrado no arquivo da Biblioteca Pública dos Barris, Salvador/BA, cuja autoria é atribuída a Benvindo Sequeira. Foi elaborado no início dos anos oitenta. Havia o desejo de organizar todo trabalho de João Augusto para uma possível publicação, a qual seria patrocinada pela Fundação Cultural da Bahia. Ele foi cedido gentilmente pela pesquisadora Edilene Matos, na época responsável pelo Núcleo de Pesquisa e Cultura da Literatura de Cordel, da Biblioteca, em 1983.

Batista Guedes; *História do soldado jogador*, de Leandro Gomes de Barros; *O exemplo da moça que virou cobra*, de Severino Gonçalves; *Intriga do cachorro com o gato*, de José Pacheco; *Romance das vezes do cão*, recolhido por Leonardo Mota (todos os folhetos citados foram adaptados por João Augusto); *História de Mariquinhas e José de Souza Leão*, de João Ferreira de Lima; *Os martírios de Rosa de Milão*, de Teodoro Ferraz da Câmara (ambos adaptados por Orlando Senna). Nessa montagem cada folheto foi dirigido por um integrante do grupo. Assim, o espetáculo teve como diretores dos textos: João Augusto, Orlando Senna, Othon Bastos, Péricles Luiz e Haroldo Cardoso, sob a coordenação de João Augusto.

Em entrevista concedida ao “Jornal da Bahia”, Orlando Senna, indagado sobre como surgiu a ideia de montar o espetáculo, respondeu:

A idéia estalou em João Augusto, um interessado e profundo pesquisador dos folhetos populares brasileiros. ... a literatura de cordel sempre apareceu em suas conversas e o seu espetáculo Estórias de Gil Vicente já trazia muito do espírito do romance nordestino.¹¹⁰

Na época, já havia uma preocupação quanto à forma e ao conteúdo do folheto. Orlando Senna também comenta a preocupação quanto à dramaturgia e à estética do trabalho:

(...) Feita a escolha dos folhetos, uma nova questão veio à tona: adaptar as estórias ou montá-las por inteiro, sem tirar vírgula. Votou-se pelo estudo de cada folheto em particular e suas necessidades cênicas, alguns adaptados, outros não. João Augusto, dentro da primeira opção, copilou trechos de diversos folhetos para formar **O romance das vezes do cão**, um dos episódios que mais gosto.

(...) Antes de tudo notamos que as estórias desenvolviam-se, quase sempre, dentro de um clima de ação direta, do dizer e não do pensar apenas, dentro de um clima onde a ação cinematográfica fazia-se muito mais presente do que a ação teatral.¹¹¹

Orlando Senna fez a comparação entre as duas linguagens artísticas, teatral e cinematográfica, dentro do universo do Cordel, devido ao seu trabalho na área de cinema. E durante determinado período em que viveu em Salvador, teve uma experiência em teatro, justamente com João Augusto, no Teatro Livre da Bahia.

¹¹⁰ A entrevista foi publicada nos dias 17 e 18 de julho de 1966, no Jornal da Bahia

¹¹¹ Idem.

Quanto ao texto *O marido que passou o cadeado na boca de mulher*, do autor homenageado, Cuíca de Santo Amaro, observa-se que João Augusto não fez nenhuma interferência, quer intelectual, ao embutir suas ideias no conteúdo ou na métrica do texto; quer artística, ao modificar as características das personagens do folheto. Ele também não assinou como adaptador e manteve a autoria de Cuíca de Santo Amaro. Na verdade, o que ocorreu foi uma transposição do folheto para o teatro e o autor respeitou a linha de pensamento do poeta. O desejo de João Augusto sempre foi dar voz ao poeta popular, para expor o seu pensamento através da narrativa. Portanto, ocorreu o deslocamento espacial do folheto, pois ele saiu dos mercados e das feiras para o teatro, mas sem modificação da sua forma e do seu conteúdo.

Ele não trabalhou o folheto de uma mesma forma como chamou à atenção Orlando Senna, em sua entrevista, sobre o texto *O romance das vezes do cão*, que é completamente diferente de *O marido que passou o cadeado na boca da mulher*. No primeiro momento o folheto foi posto em cena sem alteração, depois João Augusto reuniu vários folhetos em um só texto dramático, apoiando-se na narrativa para unir as histórias.

Em 1972, João Augusto retornou à experiência do Teatro de Cordel, com o espetáculo CORDEL 2, que foi composto pelos textos *Oxente, gente ou A mulher que perdeu a simetria*, do folheto de Manuel A. Campina, intitulado *A discussão do fiscal com a fateira*; *O exemplo edificante de Maria Nocaute ou Os valores do homem primitivo*, do folheto de Minelvino F. Silva, *A história do mau ladrão*; *Dentro de lá den´d´água*, do folheto de Francisco Firmino de Paula, *História do boi leitão*; *Antonio meu santo ou A fogueira da carne*, dos folhetos de Pedro Quaresma e José Martins dos Santos, respectivamente, *A viúva que amarrou Santo Antonio n´um foguete para se casar a segunda vez* e *A moça que pisou Santo Antonio no pilão para se casar com um boiadeiro*; *A mulher que se casou dezoito vezes ou O mundo não vale o meu lar*, do folheto de Valeriano Félix dos Santos. Todas as adaptações foram realizadas por João Augusto, que também assinou a direção do espetáculo. Ele fez o seguinte comentário sobre o trabalho:

O espetáculo aproveita os folhetos urbanos. Tenta uma experiência com a palavra, criando um texto anti-teatral (Dentro de lá, den'd'água), experimenta uma composição em prosa, com figuras e comportamentos regionais (comédia regional simplificada pela direção – “A função do casamento”). As outras peças são adaptadas ou ré-escritas pela mis-en-scène, que passa a visar o narrativo também na interpretação dos atores. Os cantadores permanecem durante toda a ação. Papéis dobrados e desdobrados entre os atores (O exemplo edificante da vida de Maria Nocaute; Oxente, gente; A mulher que se casou 18 vezes). O sub-texto tem quase a mesma importância do texto (Antonio, meu santo). Num texto em verso, é experimentada uma seqüência em prosa com tema da medicina popular (Felismina Engole Brasa). O sub-texto aumenta as ações físicas e passa a ter mais importância que o texto.

Observa-se que ele sentia a necessidade de expor as suas ações ao argumentar e/ou justificar, ato por ato, numa tentativa de ser compreendido, enquanto autor de uma dramaturgia que se apoiava nos folhetos populares ou até mesmo como diretor que permitia a interferência dos atores na montagem, na busca de uma comunhão com o público. O comentário de João Augusto expõe o autor com as suas inquietações, em relação ao tratamento do material de base.¹¹², ou seja, a Literatura de Cordel. Ele caracterizou esse momento de “re-escritas”, termo muito próximo daquele adotado por Ariano Suassuna que é “reescritura”.

Em 1973, João Augusto dá continuidade ao trabalho, ao levar para o palco do Teatro Vila Velha novas “adaptações ou aproveitamentos”. Tais palavras foram utilizadas por João Augusto no processo de construção da sua dramaturgia. Assim, o CORDEL 3 foi composto dos textos *A mulher que engoliu um par de tamancos com ciúme do marido*, adaptação do folheto homônimo de José Costa Leite; “O encontro de Chico Tampa com Maria Tampada”, adaptação livre do folheto homônimo de Erotildes Miranda dos Santos; *Só o amor constrói ou O cabra que furou o pandeiro do velho*, adaptação do folheto *Como triunfa o amor*, de Pedro Armando dos Santos; *As irmãs tenebrosas ou A moça que foi se confessar de mini saia*, aproveitamento dos folhetos *História duma meretriz que foi ao inferno viva*, de João de Cristo Rei, *A moça que foi se confessar de minisaia*, de Expedito F. Silva, *O exemplo de uma moça vaidosa ou A porca que nasceu de baton*, de Artur Alves de Oliveira, *O exemplo da moça que vendeu o cabelo ao diabo e visitou o inferno*, de Severino Carlos; *O casamento de uma moça*

¹¹² Termo adotado por Idelette Muzart (1999), ao analisar a obra de Ariano Suassuna que utilizou a Literatura de Cordel na escritura da dramaturgia.

macho e fêmea com um rapaz fêmea e macho, de H.Romeu; *O malandro e a graxeira no chumbrego da orgia*, aproveitamento dos folhetos *O vendedor de rola assada*, de Rodolfo Coelho Cavalcante, *O malandro e a piniqueira no chumbrego da orgia*, de José Pedro Pontual, *O fim do mundo está próximo*, de Manuel Tomaz de Assis; *Peleja de mané grosso com Maria sapatão*, aproveitamento dos folhetos *Peleja de Cego Aderaldo com Zé Pretinho*, de Firmino Teixeira do Amaral, *Peleja de José Gustavo com Maria Roxinha da Bahia*, de João José da Silva, *Peleja de São Simeão com Ana Roxinha*, de João José da Silva, *Peleja de Ventania com Pedro Azul* e *Descrição das mulheres conforme seus sinais*, ambos de José Bernardo da Silva; *A história de Adão e Eva ou O direito de encher*, aproveitamento dos folhetos *Deus... o diabo... e a humanidade* e *O direito de encher*, ambos de autoria de Cuíca de Santo Amaro. Mais uma vez João Augusto justifica suas ações:

A influência do Mass Media na Literatura Popular é a espinha dorsal do espetáculo: uma escola de samba (devidamente massificada, buscando a Rede Globo) tem como enredo o Cordel. Entre as peças há números musicais com tema do nordeste. O espetáculo aproveita as “festas de largo” da Bahia e ainda a “Mudança do Garcia” (carregamento dos elementos cênicos “em mudança” para a platéia, onde continua a ação). Na direção e na interpretação continua a busca do narrativo. É usado pela 1ª vez, elemento de literatura oral, via cantador e não mais trovador (Peleja de Mané grosso com Maria sapatão).

João Augusto tentou estabelecer uma diferença entre o cantador (o vendedor de Cordel que canta os versos do folheto impresso) e o trovador (que utiliza, em geral, um instrumento para cantar seus versos, muitas vezes de improviso). Tal atitude foi levada à cena em algumas montagens. Quando o grupo começou a desenvolver suas experiências na rua, era comum ver o cantador ser acompanhado por um pandeiro ou violão e tal fato estabelece uma relação com a Literatura oral que contribuía como fonte de inspiração para a produção dos poetas populares.

O trabalho continuou no ano seguinte, o que se constata no próprio título da montagem: UM, DOIS, TRÊS, CORDEL. O espetáculo foi concebido para ser apresentado na Feira da Bahia, realizada em julho de 1974, no Ibirapuera, em São Paulo, porém a censura não permitiu que o público conhecesse com mais detalhes a

experiência do Teatro Livre da Bahia que era desenvolvida em Salvador. João Augusto comentou:

Esse espetáculo foi apresentado apenas na Feira da Bahia, em São Paulo. Nele seria lançada a poesia de Zé Limeira numa peça “Quem não morre não vê Deus”, censurada pela linguagem livre, metáforas e provérbios do poeta do absurdo da Paraíba... Outras duas peças (*As bagaceiras do Amor e Marido que passou o cadeado na boca da mulher*) foram mutiladas pela Censura. Essas 3 peças, que constituíam o 2º ato do espetáculo, não foram apresentadas, sendo o espetáculo limitado ao seu 1º ato. Pretendia-se: o narrativo e o sub-texto em primeiro plano. O texto (exclusivo do cantor) procurava o dramático (atitude típica dos cantadores que “super-interpretam”) e os atores buscavam o narrativo.¹¹³

Esse comentário expõe uma pretensão que não foi levada a cena na sua totalidade, devido aos cortes no texto efetuados pela censura. Contudo, expõe o desejo de o autor dar um novo tratamento ao material de base. O texto do cantor, que tinha a função de narração, passou a ter o caráter dramático. João Augusto informou que tal procedimento foi inspirado nas “super-interpretações” dos cantadores. Ele não relacionou esse fato ao teatro épico, de Brecht, cuja intervenção do narrador é a de acentuar a fábula (PAVIS, 1999, p. 130).

Em 1975, o Teatro Livre da Bahia participou do X Festival Mundial de Teatro de Nancy, com o espetáculo CORDEL 3. O programa apresentado na Europa (o grupo também se apresentou em outras cidades da França, como também em Roma e Salerno) foi diferente do CORDEL 3 apresentado em Salvador, em 1973. Os textos “Oxente, gente”, adaptação do folheto *A discussão do fiscal com a fiteira*, de Manuel A. Campina; *Felismina engole brasa*, adaptação do folheto homônimo de Galdino Silva; *As bagaceiras do amor*, baseada nos folhetos *A devassidão de hoje em dia*, de Rodolfo C. Cavalcante, *A mais completa malícia e maldade das mulheres*, de J. J. Cardoso Jorge, *O julgamento de Marcos Dantas*, de Cuíca de Santo Amaro e *O exemplo da mocidade*, de Satyro Xavier Brandão, fizeram parte da nova produção de João Augusto. Eles não apareceram nas montagens anteriores (exceto “Oxente, gente”). Completaram o programa do exterior os textos *O marido que passou o cadeado na boca da mulher*, de Cuíca de Santo Amaro e *A chegada de Lampião no inferno*, de José Pacheco. Ambos

¹¹³ Informação recolhida de um relatório encontrado no arquivo da Biblioteca Pública dos Barris, Salvador/BA.

sofreram novas adaptações. O segundo texto aparece na montagem de 1977/1978, com o título *A verdadeira história da chegada de Lampião no inferno*, porém não há diferença, enquanto dramaturgia, do texto anterior.

As adaptações, a partir de 1977, começaram a ser desenvolvidas por outros integrantes, como no início do Teatro dos Novos, em 1966, o que caracteriza o retorno ao começo, no que se refere à dramaturgia, em parceria ou coletivamente, a exemplo de *As aventuras de João Errado*, adaptação de Benvindo Sequeira; *O marido que trocou a mulher por uma televisão ou boa noite Cinderela*, adaptação coletiva do folheto de Rodolfo Coelho Cavalcante; *As artes do crioulo doido ou A história epopéica do povo de Quijipó enquanto espera o milagre*, de João Augusto e Bráulio Tavares. Esses fatos estão relacionados às ações internas do grupo. O poder que se concentrava nas mãos de João Augusto passou a ser coletivizado e o Teatro Livre da Bahia ficou constituído de seis coordenações: Teatro de Rua, sob a responsabilidade de Benvindo Sequeira; Teatro de Câmara, Harildo Deda; Teatro de Bairro, Moisés Augusto; Teatro para Criança, Maria Adelia; Oficina de Teatro, João Augusto e Sonia dos Humildes; Teatro Profissional, João Augusto¹¹⁴. Segundo Benvindo Sequeira¹¹⁵, havia um conflito interno sobre as práticas artísticas do grupo e uma delas estava relacionada ao seu interesse, em levar o teatro para a rua e João Augusto discordou dessa ação, pois acreditava que o público se afastaria do Teatro Vila Velha.

Em 25 de novembro de 1979, faleceu em Salvador, João Augusto, com apenas 51 anos. O homem que atuou em várias frentes (dramaturgo, cenógrafo, ator, diretor, produtor, crítico, professor), produziu cerca de 43 adaptações de folhetos para dramaturgia e influenciou o surgimento de vários autores, dentre eles: Orlando Senna, Benvindo Sequeira, Haidyl Linhares e Braulio Tavares.

¹¹⁴ Informações recolhidas no programa do Teatro Livre da Bahia, quando da sua apresentação no Festival de Arte de São Cristóvão/SE, nos dias 25, 26 e 27 de setembro de 1977.

¹¹⁵ Entrevista concedida para a dissertação *Na Trilha do Cordel: A Dramaturgia de João Augusto*, apresentada no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, em 2005, que teve como objetivo estudar as formas de utilização do Cordel na sua dramaturgia.

4.4 - Dos folhetos de feira para a obra de Altimar Pimentel.

Altimar de Alencar Pimentel nasceu na cidade de Maceió, em 1936. Ainda adolescente, mudou-se para João Pessoa, onde viveu até à sua morte, em 2008. Tornou-se conhecido pela sua produção intelectual e artística que envolve pesquisas na área do folclore e textos dramáticos. Conquistou vários prêmios, dentre eles o 2º lugar no Concurso promovido pelo SNT (1968), com o texto *A Construção*; Concurso Nacional de Dramaturgia, promovido pelo SESC/INACEN (1982), com o texto *Alamoá*; Prêmio Funarte de Dramaturgia (2005), com *A Lenda da Cobra Grande*.

A sua produção dramática está alicerçada em três pilares: autos folclóricos, literatura popular em verso e fanatismo religioso, conforme o próprio autor declarou em seu livro *Teatro de Raízes Populares I*¹¹⁶. Ao se observar as suas palavras bem como a sua dramaturgia, a primeira constatação é a de que Altimar trabalhou com as fontes populares sem a preocupação de desenvolver uma re-escritura em torno das mesmas, mas projetá-las para outra linguagem artística – o teatro. No estudo dos autos folclóricos observa-se que a ideia desenvolvida pelo autor não foi a de preservação ou resgate da memória, mas sim a de um artifício para expor a situação que os brincantes enfrentam no seu cotidiano. Portanto, as fontes serviram de inspiração para construção dos conflitos dramáticos. A segunda constatação é de que devido à diversidade das fontes dentre elas, folguedos, danças dramáticas a exemplo da nau catarineta, mamulengo do ciclo João Redondo, vendedores ambulantes, o autor não obedeceu a um determinado princípio ou modelo para elaborar seus textos. A sua grande preocupação ou a marca da sua obra foi a identidade cultural, ou seja, um vínculo com a Cultura Popular do Nordeste brasileiro:

Chamamos “Teatro Nordestino” a um ser híbrido, com detectáveis influências dos rituais dionisíacos, do teatro greco-romano, dos autos sacramentais, farsas, entremezes, soties medievais da Commedia dell’Arte, do teatro vicentino e do Século de Ouro Espanhol e todos os mais até os nossos dias e, ainda, dos pilitiqueiros de feira, bedeguebas de pastoris, cômicos dos autos populares e, sobretudo, com a cara do nosso povo, do homem simples que faz astúcia, da esperteza a arma para sobreviver. (PIMENTEL, 2003, p. 26-27)

¹¹⁶ Edição do próprio autor, do ano 2003, em que constam 5 textos da sua autoria. *Casamento de Branco*, *Auto da Cobiça*, *Auto de Maria Mestra*, *Viva a Nau Catarineta* e *A Construção*.

Para o autor, o conceito “Teatro Nordestino” está vinculado às ações de cruzamento de diferentes manifestações populares localizadas na região, cujas raízes estão na Idade Médieval, e tem recebido influências ao longo da história cultural. A elas Altimar Pimentel incorporou o Teatro Vicentino, Commedia dell’Arte e o Século de Ouro Espanhol. O que aproxima das ideias defendidas por Ariano Suassuna. Porém há uma diferença básica no trato com as fontes entre os dois autores, pois o primeiro sempre registrou a origem do material que serviu de base, enquanto o segundo não explicitou o seu procedimento.

Altimar Pimentel trocou correspondência com muitos autores, a exemplo do que ele publicou em seu livro *Teatro Arbitrário*, para justificar os processos de sistematização do seu trabalho e a sua opção pelo Teatro Popular, ou melhor, pelas manifestações populares. Estudou, registrou e defendeu a permanência da dramática folclórica, pela singularidade que ela representa para o povo, bem como pela “busca da identidade cultural”, conforme declarou em seu livro, onde consta um fragmento da carta recebida de Hermilo Borba Filho, em 14 de maio de 1971:

“pensando num desgraçado dum teatro arbitrário que seria uma aliança de Ésquilo, Shakespeare e Nordeste”. E arrematava: “Acha isso impossível? Creio, sinceramente, que não. Você me entende, não entende? E se possível aliar a essa trindade ainda Plauto, Molière e Goldoni, os politiqueiros de feira, a Commedia dell’Arte, os mamulengueiros, os bumbas, teremos o teatro ideal dos nossos dias, quer dizer, dos nossos dias nordestinos. O resto é frescura”. (PIMENTEL, 1983, p. 13)

Altimar tinha grande respeito por Hermilo Borba Filho e chamava-o de mentor do teatro nordestino. Por isso concordou com suas palavras e denominou o seu livro que contém os textos *Casamento de Branco*, *Auto da Cobiça*, *Auto de Maria Mestra* e *Viva a Nau Catarineta*, de “Teatro Arbitrário”, em sua homenagem e por considerar que o povo do Nordeste criou uma dramática singular, envolvida de “toda uma mítica constituída por mitos, contos, lendas, absorvidos das raças formadoras e daquelas narrativas de criação local, muitas das quais integram o romanceiro popular e a chamada Literatura de Cordel ou Literatura Popular em Verso”. (PIMENTEL, 1983, p. 14)

O autor fez questão de justificar as fontes e o seu vínculo com as manifestações populares do Nordeste, inclusive com a Literatura de Cordel ou mesmo Literatura Popular em Verso. Portanto, ele não fez opção entre a forma que veio de Portugal e a

que é preferida ou utilizada por alguns pesquisadores e poetas populares. Inclusive, ao comentar os procedimentos adotados na construção do texto *Auto de Maria Mestra*, Altimar chamou-os “folhetos de feira”.

O fato de o *Auto de Maria Mestra* haver sido elaborado em versos, já trai a preocupação de estrutura, de tratamento mais elaborado do texto, Nem por isso descuidei dos elementos populares presentes tanto na concepção formal – baseada no “Pastoril” e no “Bumba-meu-boi” – como na utilização da rima, da sextilha septissilábica dos folhetos de feira. (PIMENTEL, 1983, p. 18).

Suas palavras apontam para o emprego da forma e não do conteúdo do folheto. A conseqüente utilização da rima distancia da linguagem “realista”, porém aproxima do folheto popular em verso, bem como dos cantadores e repentistas. Cumpre, dessa maneira, o objetivo proposto por ele mesmo, que foi o de construir um ciclo dramaturgico baseado na dramática folclórica paraibana. Nesse sentido, Altimar não incorporou à sua obra o folheto de algum autor. A idéia foi de se aproximar da forma que é o verso. Não fez transposição, todavia mergulhou na estrutura do Cordel¹¹⁷ e de outras manifestações de caráter dramático¹¹⁸ para escrever *Auto de Maria Mestra* (conquistou o prêmio de Melhor Autor Brasileiro do I Festival Brasileiro de Teatro Amador, realizado na Guanabara/RJ, em 1968).

O texto utiliza como arcabouço a Lapinha, um auto de Natal. As personagens principais são integrantes da manifestação popular. O Mestre mora na zona rural com sua família (esposa e filhos), em um terreno de um determinado Coronel (ele não é identificado e não aparece em cena, todavia o termo “coronel” já o caracteriza como indivíduo autoritário, prepotente, arrogante). A forma de ocupação da terra é de meeira. Esse termo é popularmente adotado para explicar uma relação existente entre o dono da terra e os trabalhadores que a ocupam. Aquilo que se planta ou se cria deve ser dividido ao meio ou em partes iguais com o patrão. Fato que causa revolta ao Mestre:

José - É um absurdo termos de aceitar
A metade da safra lhe entregar
Em pagamento à terra cultivada.

Maria - Mas todos pagam sem reclamar nada.

José - Me aponte um só que pague satisfeito!

¹¹⁷ Refere-se à construção dos versos em sextilha e da rima com sete sílabas.

¹¹⁸ Termo adotado por Mário de Andrade (1982), em *Danças Dramáticas do Brasil*, para se referir às Cheganças, Cavalhadas, Fandangos, Pastorais, Reisados, dentre outras.

Todos pagam por não ter um jeito
De modificar essa estrutura errada.
(PIMENTEL, 1983, p. 107)

A Lapinha foi a manifestação escolhida pelo autor para mostrar alguns aspectos relacionados ao campo: à gravidez não planejada, à educação no seio da família, à importância de manterem vivas as brincadeiras populares, além da utilização de uma personagem infantil (Juca) para expor a temática da cavalaria, a exemplo de Carlos Magno e os Doze Pares de França (p. 115 e 130)¹¹⁹. Altimar também fez uso do texto para tecer críticas à exploração da mão-de-obra no campo, à política governamental de financiamento de plantio e aos grupos folclóricos que realizam apresentações fora dos seus ciclos festivos para atender aos apelos turísticos.

Mariana – Quem lhe disse que não pode?
Juca – Pai diz que é tradição:
É castigo quem brinca
Fora da ocasião.
Mariana – É bom falar sem saber
O que se está dizendo!...
Quando o “Boi” brinca há sempre
Algum dinheiro correndo...
(PIMENTEL, 1983, p. 113)

O texto foi escrito em 1968 há quarenta e cinco anos, no entanto as questões abordadas são as mesmas que ocorrem neste momento, em pleno século XXI. O final é previsível: o trabalhador foi assassinado em uma emboscada. A maneira que o autor adotou para expor as questões que estão no dia a dia foi através de um recurso poético que as distancia da linguagem realista, porém a estrutura em verso, sem obedecer a formalidade da métrica presente na Literatura de Cordel, não deixa de remeter ao universo dos folhetos populares. O que aproxima o público do conteúdo do texto, à medida em que o Cordel é uma referência cultural. Convém ressaltar que a preocupação do autor foi, inicialmente, a de estabelecer um diálogo entre a lapinha, o folheto e os problemas enfrentados pela população da sua região, pois a sua pesquisa concentrou-se nas manifestações oriundas do povo. A obra está circunscrita ao Nordeste pela linguagem regional, mas os problemas expostos não são específicos de um determinado espaço geográfico.

¹¹⁹ Como o *Auto de Maria Mestra* encontra-se em vários livros, a versão utilizada aqui é a que foi publicada no *Teatro Arbitrário*, pela Thesaurus/Instituto Nacional do Livro, edição de 1983.

O folheto serviu de meio para a construção de uma obra que aponta uma questão pouco explorada pelos poetas populares que é o latifúndio ou a concentração da terra nas mãos de poucos proprietários. Indiretamente Altimar propõe uma reflexão sobre a ideologia dos poetas populares, através do subtexto¹²⁰, pois ele não utilizou o folheto enquanto conteúdo, entretanto escreveu o texto e fez uso de versos e rimas. Outro fato que chama a atenção é que nas classificações dos folhetos elaboradas pelos pesquisadores Manoel Cavalcanti Proença, Ariano Suassuna e Roberto Benjamin¹²¹, a questão da terra aparece somente na exposição sobre a seca. O fato de não se adotar uma denominação específica na classificação dos folhetos, para o tema em questão provavelmente está relacionado à pouca incidência de títulos que tratem da exploração da mão-de-obra na zona rural.

Portanto, o “Auto da Lapinha” serviu de pano de fundo para a exposição de questões sociais, uma vez que é o Mestre quem vai contestar a relação entre patrão/empregado, ao tempo em que se prepara para celebrar o Natal. O Auto acontece dentro do calendário religioso, conforme a tradição católica, enquanto os problemas sociais são expostos em uma linha paralela que corre simultaneamente ao ato de preparação da brincadeira.

O fato de o autor ter classificado suas obras em três pilares (autos folclóricos, literatura popular em verso e fanatismo religioso) está relacionado às fontes que forneceram o material para a construção dos textos e uma opção em enquadrar a sua dramaturgia numa tentativa de sistematizar os processos de trabalho. Todavia uma mesma obra pode conter elementos de dois pilares. É o caso do *Auto de Maria Mestra*, que está inserido no ciclo da Literatura Popular em Verso mas poderia ser classificada no ciclo de autos folclóricos, já que ele utilizou a Lapinha para construção da obra.

Altimar Pimentel produziu muito. E dentre as suas obras, no campo da dramaturgia, destacam-se *Encontro do homem do fumo com a mulher do tabaco*, *Casamento de Branco* (teatro de fantoche), *Auto da Cobiça* (Boi de Reis), *Viva a Nau*

¹²⁰ Segundo Pavis, o subtexto é “aquilo que não é dito explicitamente no texto dramático, mas que se salienta da maneira pela qual o texto é interpretado pelo ator”. Esta noção foi proposta por Stanislavski, para quem o subtexto é um instrumento psicológico que informa sobre o estado interior da personagem. (PAVIS, 1999, p. 368)

¹²¹ As classificações dos pesquisadores foram publicadas na Coleção Estudos – Literatura Popular em Verso, com textos de vários autores. O ciclo temático é assinado por Manuel Diégues Júnior. São Paulo, Itatiaia/EDUSP/Fundação Casa Rui Barbosa, 1986.

Catarineta, A Construção, Alamoá (lenda de Fernando de Noronha), *Cemitério das Juremas* (a umbanda, seus caboclos e a jurema), *Não chega Padre César, Lampião vai ao inferno buscar Maria Bonita, Coiteiros, Flor do campo* (a luta enfrentada pela líder sindical Margarida Maria Alves, assassinada na frente à sua residência, em 1980, na cidade de Alagoa Grande/PB), *Como nasce um cabra da peste* (uma comédia cujo texto foi inspirado na pesquisa etnográfica desenvolvida por Mário Souto Maior sobre simpatias para gestantes e crendices populares nordestinas). A montagem desse texto realizada pela companhia paraibana Agitada Gang, está em cartaz há mais de 12 anos.¹²² Sobre essa obra Renato Phaelante escreveu:

Altimar Pimentel não apenas deu algumas pinceladas no folclore. Ele determinou a pintura de um quadro inteiro de características folclóricas. Não somente realizou uma adaptação, mas também conseguiu, através de um quiproquó, uma conchambrança em um ato, dividido em seis cenas, trazer para o palco os segredos, mistérios, crendices, superstições, costumes e tradições da região durante a expectativa de um parto num recanto qualquer desse Nordeste. Pedaco de chão no qual nascem, diariamente, milhares de "Brasileiros: Profissão Esperança", na definição do poeta Antônio Maria. (PHAELANTE, *Jornal do Comércio*, Recife, 5/6/1997).

Mais uma vez, observa-se que o autor utilizou as manifestações populares para expor os problemas enfrentados pelo povo nordestino. O meio adotado é uma forma de dialogar com o público que ele transforma em alvo que pretendia atingir e estabeleceu dessa forma uma relação com a fonte pesquisada. O retorno dá-se através da ação política, com o intuito de comunicar as questões que estão no entorno da brincadeira ou da ocorrência enfrentada pelas personagens no universo da representação e, nesse caso, o parto. Mesmo com toda a angústia e sofrimento, a esperança reina na ação dramática e no povo, ou seja, no teatro de Altimar Pimentel e na população que ele tanto admirou.

¹²² O espetáculo que tem a direção de Eliézer Rolim e no elenco Madalena Accioly, Dadá Venceslau e Edilson Alves, já foi apresentado em quase todo o Nordeste, além de São Paulo, Rio de Janeiro, Portugal e Ilha dos Açores.

4.5 - Bráulio Tavares: o raio da silibrina.

Eu sou sempre chamado pra cantar
quando há festas de grande cerimônia:
já cantei para Ciro em Babilônia
e também nos festins de Balatazar.
Fui conviva nas bodas de Caná
e da corte de Luís 16;
já cantei no império japonês
onde pude mostrar todo o meu gênio...
Desde que começou este milênio
Eu não tenho parado nem um mês!
(TAVARES, 2004, p. 81)¹²³

O paraibano Bráulio Tavares nasceu na cidade de Campina Grande, em 1950. Não assume que é autor de teatro e sim um homem da “Literatura e da Música”, devido a sua produção nessas duas linguagens. Porém desenvolveu uma parceria com João Augusto, em 1978, na construção do texto *As artes do Crioulo Doido*. Em entrevista, ele comentou como se deu esse trabalho:

Foi durante os ensaios para o espetáculo “Oxente gente, Cordel”, em 1978. Esse espetáculo consta de vários quadros, independentes entre si. Alguns quadros chegaram a ser parcialmente escritos e ensaiados, mas não ficaram na versão definitiva da peça. Um deles foi o “Crioulo Doido”, que era uma sátira política ao Brasil de então: um reino era invadido por um crioulo doido que subia ao trono e começava a baixar ordens absurdas para a população. João Augusto sugeriu a ideia, eu escrevi algumas laudas de texto, piadas, etc.. E depois ele ampliou esse texto, mas o resultado não apareceu em “Oxente gente, cordel”.¹²⁴

A experiência de Bráulio Tavares com o Teatro Livre da Bahia, no campo da dramaturgia, deu-se por acaso, já que ele entrou no grupo para ser músico. Trabalho esse que desenvolvia em sua terra natal, desde o início dos anos 1970 e, depois, em Salvador, onde residiu entre os anos 1977 e 1980. Na capital baiana, desenvolveu uma série de atividades juntamente com sua companheira, a atriz Arly Arnaud, que ingressou no TLB via oficina de teatro ministrada por João Augusto no Instituto Goethe. Ela foi o elo de ligação entre Bráulio e o referido grupo de teatro.

¹²³ Os versos fazem parte da poesia “Curriculum Vitae”, de Bráulio Tavares, publicada no livro *Os Martelos de Trupizupe*, em 2004.

¹²⁴ Fragmento da entrevista de Bráulio Tavares sobre João Augusto, realizada para a dissertação de mestrado *Na Trilha do Cordel: A Dramaturgia de João Augusto*, defendida por Lindolfo Alves do Amaral Filho, sob a orientação da Profa. Dra. Eliene Benício Amâncio, no PPGAC/UFBA, em 2005.

Em seu livro *Os Martelos de Trupizupe*, Bráulio Tavares declarou a influência que recebeu ao assistir à “aula espetáculo”, apresentada por Ariano Suassuna, em 1972, no Teatro Municipal de Campina Grande. Ao ouvir o mestre falar em poesia popular e recitar versos do martelo agalopado de Manuel Lira Flores, saiu contaminado do teatro, foi para sua residência e produziu um poema intitulado *Meu nome é Trupizupe*. O que se tornou a música de abertura dos seus shows durante muito tempo:

Refrão

Meu nome é Trupizupe, sou o Galo de Campina
Meu nome é Trupizupe, o Raio da Silibrina!

Pra cantar desafio eu tou sozinho
pois não vejo poeta à minha altura,
eu não acho ninguém com estatura
pra poder me seguir nesse caminho...
Quando duma platéia eu me avizinho
surge alguém para me dasafiar;
quando mais eu me ajoelho pra rezar
mais almas penadas me aparecem:
se esse povo daqui não me conhece,
se segure, que eu vou me apresentar!... (Refrão)
(Tavares, 2004, p. 113)

Surgiu assim a personagem Trupizupe que passou a ser o próprio Bráulio nas cantorias. Era o ator/cantor a contar as suas peripécias em andanças pelo Nordeste, inspirado nos menestrelis ou nos cantadores populares existentes na cidade onde ele nasceu, Campina Grande/PB. O Teatro Livre da Bahia possibilitou o desenvolvimento da experiência de ator e isso ele soube aproveitar nas suas apresentações. O que valeu mais tarde a montagem de um espetáculo intitulado *O casamento de Trupizupe com a filha do Rei no país das bandeiras despregadas*. Ele escreveu o texto e foi também ator na montagem de 1979, que fez temporada no barracão da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Assumiu que, para escrever a dramaturgia, sofreu influência dos folhetos populares, principalmente dos anti-heróis, a exemplo de João Grilo, Pedro Malazarte, Cancão de Fogo, dentre outros.

A personagem rendeu-lhe bons frutos. Do poema\canção surgiram as cantorias, um texto para teatro, o título do livro (*Os Martelos de Trupizupe*) que se caracteriza como obra autobiográfica na qual declara suas incursões pelas diversas linguagens artísticas, além de comentários sobre as experiências mais significativas. O fato é que antes do Teatro Livre da Bahia, Bráulio Tavares não havia desenvolvido nenhuma experiência com o teatro e, sobretudo, no campo da dramaturgia. Sempre utilizou a poesia e a cantoria como forças impulsionadoras das suas inquietações e através dessas linguagens, construiu uma trajetória que envolveu literatura, música, teatro e cinema. Ao ler o livro de Peter Brook, intitulado *O Teatro e seu Espaço*, escreveu o seguinte poema:

O teatro (e seu tempo) e seu espaço:
 Casa de estranhas latumias.
 São brinquedo? São ritos? São orgia?
 São ciência? – essas vozes nesse palco?
 Onde a dança, e o silêncio. E onde o claro,
 E o escuro. E onde a fala (a fala fere)
 Guerrilheia entre os corpos, onde inscreve
 Sobre a vida e o tempo os seus resíduos.
 Lá, renasceram-se os olhos e os ouvidos
 Com a palavra gritada à queima-pele.
 (TAVARES, 2004, p. 101)

Esse poema que é fruto da referida leitura no final da década de 1970, expõe a sua intimidade com a literatura e exercita o ritmo dos contrários: singular e plural, espaço e tempo, significado e significante. Nesse jogo, Bráulio brinca com as palavras, com a sensibilidade de quem tem o domínio e o manejo desse exercício. Esse fato lhe rendeu vários convites para escrever roteiros de shows (*O Coração Brasileiro*, 1983, Elba Ramalho), textos para cinema (o cantador no filme *Parahyba, mulher macho*, 1982, de Tizuka Yamasaki) e dramaturgia (*Brincante*, em 1992, e *Segundas Histórias*, em 1994, com uma grande influência do Cordel. Ambos para Antônio Nóbrega).

A sua convivência com João Augusto foi importante para sua incursão no campo da dramaturgia inspirada no Cordel. Bráulio assume, porém, que escreve para o teatro

sob encomenda¹²⁵. Na relação de suas obras publicadas, constam romances, contos, poesias, ensaios, folhetos, antologias, mas nenhum trabalho no campo da dramaturgia.

Quanto à produção de Cordel, notam-se as suas potencialidades cênicas. Ainda que ele não tenha tido tais preocupações ao escrever suas histórias, trazem personagens e enredos interessantes para encenação, a exemplo de *A pedra do meio-dia ou Artur e Isadora* (1979), escrita para o público infantil, e *As baladas de Trupizupe* (1980), a sua grande personagem:

Houve um tempo em que o homem do sertão
quando estava faminto e injustiçado
tinha um rifle, um facão bem amolado
e virava Corisco ou Lampião.
Hoje em dia ele vem num caminhão
chega aqui, constrói ponte e faz hotel,
mas vem lendo um folheto de cordel
que é pra não esquecer de Virgolino...
Se não fosse o valor do nordestino,
em São Paulo não tinha arranha-céu.
(TAVARES, 2004, p. 39)

Com esses versos, Bráulio Tavares e Zelito Miranda encerravam uma cantoria no espetáculo *Oxente, gente!*, do Teatro Livre da Bahia. Ele admitiu que a convivência com os violeiros e poetas populares, a exemplo de Manoel d’Almeida Filho, Geraldo Amâncio, Ivanildo Vila Nova, contribuiu para a sua aprendizagem, no tocante à construção de repentes por meio de uma glosa pré-estabelecida. Foi a partir do mote “Se não fosse o valor do nordestino, em São Paulo não tinha arranha-céu”, que Bráulio concebeu os versos para falar do homem que não esquece as suas raízes, mesmo distante da região onde nasceu, leva consigo o Cordel, que narra os fatos ocorridos, no Nordeste, em todo o país e que também conta histórias da vida, de heróis, de fadas e de romances. Folheto simples, impresso em papel jornal, que se tornou instrumento da memória, da vida social e que tem uma relação direta com o Nordeste, espaço cuja produção foi intensa, principalmente nas décadas de 1940 e 1950.

¹²⁵ Em entrevista anexada à nossa dissertação de mestrado sobre a dramaturgia de Cordel de João Augusto, UFBA, 2005.

4. 6 - O Racine do Nordeste.¹²⁶

Racine Santos nasceu na cidade de Natal em 1948. E seu envolvimento com o teatro surgiu na infância. Todavia a sua estreia como autor só ocorreu em 1976, com o texto *A Festa do Rei*. Uma das características de Racine, desde a sua primeira obra, é trabalhar a tradição popular assentada em bases eruditas. É o próprio autor que declara a sua opção em aliar o popular ao erudito. Tal fato remete aos procedimentos adotados pelo Movimento Armorial, cuja terceira fase, intitulada “romançal”, citada por Idelette Muzart (1999), em seu livro *Em demanda da poética popular* (p. 26), teve início em 1976, exatamente no ano em que Racine estreou o seu primeiro texto. O fato de associar a sua obra ao movimento pernambucano demonstra a gratidão aos mestres Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, que ele conheceu quando estudou na cidade do Recife, no período de 1961 a 1965.

Outro aspecto que chama a atenção em relação à concepção dos textos é a presença de personagens e temas extraídos da tragédia grega e da dramaturgia shakespereana, que Racine deslocou para outro espaço geográfico e cultural. Mantém, assim, o objetivo a que se propõe: o erudito a dialogar com a tradição nordestina. *A Grande Serpente* é um exemplo que demonstra o trabalho desenvolvido pelo autor, no qual envolveu a trilogia tebana de Sófocles e o ambiente da caatinga. O texto trata do incesto e a conseqüente relação entre crime e castigo em um vilarejo localizado no sertão, onde a água do único poço que sacia a sede dos moradores seca misteriosamente. Esse fato traduz emblematicamente o castigo que leva as pessoas ao desespero, pois não há como sair da localidade, visto que está cercada por uma imensa caatinga que a isolou do resto do mundo. Nesse momento, entra em cena Adirésias, violeiro de verso afinado, que teve os olhos vazados por um carcará. O nome da personagem é uma referência direta ao cego adivinho Tirésias, que na versão nordestina, ao ficar cega, passou a cantar melhor ainda. E conduz o conflito para o desfecho, ao anunciar os motivos que fizeram o poço secar:

Adirésias - Eu fazia uma cantoria na casa do vaqueiro Damião, pai de Joana e tio de Isabel. Faz muito tempo, mas tem coisas que

¹²⁶ Todas as vezes em que seu nome é pronunciado, as pessoas que militam no teatro lembram do autor francês, Racine. Por isso, sempre se coloca imediatamente o nome e o sobrenome para associar a obra ao autor nordestino Racine Santos.

não se apagam de nossos corações. O velho Damião convidou a mim e Luís Patativa para fazer uma cantoria na casa dele. Muita gente foi à casa do pai de Joana naquela noite quente de verão. Sem lua, mas cheia de estrelas. Você também foi, mas não com a intenção de assistir a cantoria. Você nunca gostou de versos. (SANTOS, 2007, p. 62)

Nesse diálogo com Arão, personagem protagonista, autor do ato incestuoso, é revelado o delito desvendado por Adirésias. Antes porém, o cego fala da cantoria que fez juntamente com Luís Patativa, no alpendre da casa de Damião. A lembrança da noite em que ocorreu o fato vem acompanhada de uma ação poética, tradicional no interior do Nordeste, que é a cantoria ou repente. Dessa forma, o autor através da narrativa da personagem, situa o público (ou o leitor) no espaço geográfico (casa do vaqueiro) onde transcorreu a ação. Nesse momento expõe o conflito e conduzi o diálogo ao desfecho:

Adirésias - E quando ela descobriu que naquela noite dentro de si foi gerada uma criança, nunca mais saiu de casa. Fechou-se em seu quarto, isolou-se do mundo, sepultou-se viva dentro de sua própria casa, com vergonha daquela noite sem luz. Passou o resto da vida trancada dentro de casa, de onde só saiu morta, deixando uma criança para Joana criar. (SANTOS. 2007, p. 64)

A *Grande Serpente* exhibe o olhar do autor sobre a sua região, expõe um sertão trágico, mítico e real. Não foge de problemas que envolvem os indivíduos no seu cotidiano, bem como das relações entre opressor e oprimido, das mazelas causadas pela seca. Racine trabalha a palavra, dá a ela um tratamento que a distancia dos vícios de linguagem comuns à cultura regional. É uma forma de não restringir o texto à região Nordeste, através do vernáculo. O que remete a obra à região é o espaço onde ocorre a ação dramática.

Paulo Vieira, ao fazer a apresentação do livro de Racine Santos, intitulado *De Sol de Pedras e Punhais*, traçou um perfil da sua dramaturgia e expôs as características do autor da obra:

Racine Santos cria a sua obra sem jamais se esquecer de apor a sua própria originalidade, elegância de estilo e conteúdo dramático. Mesmo quando recorre a temas que parecem superados no tempo e na história, como o cangaço ou a tragédia de Canudos, Racine Santos não o faz com olhar sociológico, tampouco deita condenação ou elogio aos fatos, muito menos abstém-se de realizar a constatação de uma realidade, como se estivesse a dizer, no silêncio em que

todo autor tece a sua prosa, que a arte supera o tempo, os fatos e a própria história, e se coloca, como uma pedra, no fundamento da construção de uma catedral que pertence, antes de mais nada, à consciência, não à memória. (SANTOS, 2007, p. 6 e 7)

Mesmo ao tratar dos mistérios da natureza humana, ele o faz, numa visão atual enquanto autor interessado em questionar as ações do homem no seu cotidiano. Ao utilizar temas explorados na tragédia grega, por exemplo, ele constrói uma atmosfera que envolve a realidade e o universo da ficção, expõe situações tão comuns na vida do sertanejo (a seca), e trata ainda de outro problema que é o incesto. Fato recorrente que tem ocupado a imprensa nos últimos anos.

Mas a obra do autor é vasta. Ele também trabalha com o folheto popular. Um dos textos mais conhecidos de Racine Santos é *As Aventuras de Pedro Malazartes*, levado à cena pelo Grupo Alegria, Alegria, da cidade de Natal, em 1986, e que ainda continua em cartaz. O folheto de Antonio Teodoro dos Santos, *A Vida de Pedro Malazarte*, que narra as peripécias de uma personagem inquieta, serviu de base para a construção do texto. Racine não fez a transposição do folheto. Utilizou a personagem e a conduziu por outras situações que retratam aspectos da Cultura Popular do Nordeste. Para tanto, lançou mão de outras histórias e personagens, dentre elas o vendedor de ervas, beatos, figuras do teatro de boneco (João Redondo), do Pastoril e do Boi-de-Reis. Na revista comemorativa dos dez anos da montagem da peça, o grupo publicou um artigo em que Racine comentou como o concebeu:

Quando escrevi a peça, dentro da estrutura do teatro épico, de cenas que não obedecem a uma sequência rígida, e que podem ser mudadas de acordo com a encenação, tratei o personagem como Pedro MALAZARTE, sem o “S” no final, conforme a grafia dos folhetos que serviram de matrizes para o meu trabalho. Estudando a origem da personagem, o folclorista português J. Leite de Vasconcelos anota PEDRO DAS MALASARTES, nome oriundo de Pedro das más artes. Outro estudioso, Teófilo Braga, recolhe várias histórias do mesmo Pedro em “Contos Tradicionais do Povo Português”. Esse MALASARTES português era sinônimo do diabo. Estudando o personagem Câmara Cascudo diz: “Para o Brasil não emigrou Malas Artes nessa acepção (de ser demoníaco). O nosso é um Malazarte vivo, inquieto, ávido de aventuras, inesgotável de recursos e de tramas, vencedor infalível de todos e de tudo”. (SANTOS, 1996, p. 6).

Racine, através do seu artigo, expõe a origem da personagem que trabalhou, apresenta os caminhos percorridos por ele e a sua transformação histórica ao chegar no

Brasil. Para tanto, utilizou as palavras de Luís da Câmara Cascudo. Mesmo a observar o sentido de “Malazartes” e declarar que o seu Malazarte não tinha “s” no final, o título terminou com o “s” mesmo. Ele próprio traiu-se no início do seu artigo ao chamar a sua personagem de Pedro Malazarte. Foi assim que seu texto ficou conhecido e é assim que o público o chama. As suas palavras também apontam para o deslocamento espacial da personagem e a relação do seu sobrenome com a sua personalidade que incorporou outros hábitos ao chegar na região Nordeste.

Manuel Diégues Júnior, ao tratar da classificação do folheto popular em verso (DIEGUES. 1986, p. 78 a 81)¹²⁷, comenta a presença dos anti-heróis no Cordel e o primeiro que ele cita é Malazartes. Fez um estudo detalhado das narrativas encontradas no Brasil, Portugal e Espanha. O folheto localizado pelo pesquisador no Brasil foi *As Presepadas de Pedro Malazartes*, em edição de João José da Silva. Observam-se, então, dois poetas diferentes a discorrerem sobre a mesma personagem, visto que Racine Santos citou outro folheto, cuja autoria é de Antonio Teodoro dos Santos, do qual ele retirou a personagem. Embora a grafia não seja a mesma nos dois folhetos, a personagem é a mesma, pois carrega consigo as mesmas características, fazem as suas artimanhas, contam as suas proezas e sempre tentam enganar a todos. Esse fato é comum no folheto popular em verso, ou seja, a mesma personagem aparece em diversos folhetos de autores diferentes. Às vezes mudam o nome, contudo as ações são as mesmas. Nesse sentido, observar-se que as atitudes de Malazartes, na obra de Racine Santos, são muito próximas às de João Grilo, no *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, bem como das de *Cancão de Fogo*, do pernambucano Jairo Lima. São exemplos dos anti-heróis que saíram do Cordel para a dramaturgia brasileira. O próprio Manuel Diégues informa que “personagens à sombra de Malazartes ou criadas para rivalizar com ele em diabruras, aparecem na versificação popular, recolhidas suas proezas nos folhetos de cordel”. (DIEGUES. 1986, p. 81)

Na obra de Racine Santos a presença do folheto popular não se restringe a um único texto dentro do conjunto de sua dramaturgia. Tanto em *A Farsa do Poder* quanto em *Elvira do Ypiranga*, o autor usou elementos cujo objetivo foi aproximar a sua dramaturgia do folheto popular em verso. A forma é diferente nos dois textos. Em *A Farsa do Poder*, Racine utilizou uma personagem do mamulengo, intitulado de

¹²⁷ O livro que o texto se refere é *Literatura Popular em Verso – Estudos*, publicado em Belo Horizonte pelas ed. Itatiaia, EDUSP e Fundação Casa Rui Barbosa, 1986.

Ferreirinha, cujas características o próprio autor informa: “um misto de poeta popular, boêmio e desocupado”. Todo o prólogo foi concebido em verso:

Ferreirinha Hoje a força e astúcia
vão aqui se enfrentar
promover mais um combate
dessa luta secular
Deus me dê engenho e arte
Para esse drama mostrar
(SANTOS, 2001, p. 22)

O texto demonstra que a personagem tem a função de narrar a história, mas Ferreirinha também participa da ação dramática, ao dialogar com as demais personagens. E em alguns momentos se distancia para fazer comentários sobre a situação vivenciada em cena. Nesse sentido, Racine aproxima-se dos princípios do teatro épico. Fato que ele já havia assumido quando comentou o processo desenvolvido na construção do texto *As Aventuras de Pedro Malazartes*.

A *Farsa do Poder* está dividida em dez cenas. A primeira acontece no salão do cabaré de Malva Rosa. A proprietária e a prostituta Das Dores conversam sobre uma briga que ocorreu entre o prefeito da cidade e uma rapariga. Nesse momento, entra em cena Ferreirinha, que, ao discutir com Malva Rosa, dona do cabaré, resolve comentar o tratamento que ela lhe deu. E o faz poeticamente, distanciando do diálogo que mantinha entre eles (Ferreirinha e Malva Rosa). Esse procedimento acontece em alguns momentos do texto, principalmente quando a personagem quer tirar proveito da ação. Para exemplificar tal atitude, vale observar a cena três, em que ocorre o diálogo entre Ferreirinha e o Prefeito:

Ferreirinha - Sou Ferreirinha falado
fui ferreiro hoje sou ferro
quando vejo a coisa preta
salto de banda e não berro
saio de toda enrascada
peito aberto sem ter mágoa
desmancho todo mistério
e dou nó em pingo d'água.
(SANTOS, 2001, p 50)

A personagem expõe o quanto é sagaz e astuciosa. Inclusive o prefeito, ao discutir com ele (nessa mesma cena), chamou-o de amarelinho. O que significa indivíduo finório, enrolado, que quer sempre ganhar alguma coisa com as suas

trapaças. É o que ocorre na ação, quando a autoridade municipal termina por ceder aos seus apelos.

Já no texto *Elvira do Ypiranga*, um poeta popular é funcionário da Prefeitura e tem uma denominação que já o caracteriza, pois seu nome é *Curió*. Segundo o pesquisador Jorge Guerreiro Heusi, *curió* é um pássaro que na língua tupi-guarani significa "Amigo do Homem", uma vez que ele gostava de viver perto da aldeia dos índios. (CICCO, 1963). Porém ele não utiliza a poesia popular em suas falas. Somente no final da cena seis, do primeiro ato, e na cena oito, do segundo ato, quando ele fala da sua inspiração:

Curió - Coronel, eu faço verso
 Inspirado em sentimento
 Ou então em safadeza
 Dependendo do momento
 Como agora vou ser corno
 Colega aqui do Sargento
 (SANTOS, 2001, p. 114)

A personagem é um simples funcionário, desprovido de artimanhas. Procura executar as suas atividades sem criar confusão, somente a contribuir com as pessoas. Porém é nessa ânsia de ajudar que termina por se envolver na peripécia. Por isso, a alcunha de corno na sua fala em verso. É o momento em que a personagem assume a situação em que vive.

Os dois textos, *A Farsa do Poder* (escrito em outubro de 1979) e *Elvira do Ypiranga* (escrito em dezembro de 1986), foram publicados em um livro intitulado *Duas Farsas Nordestinas*, cujo prefácio é assinado pelo pesquisador Luiz Maurício Carvalheira. Ele fala da obra de Racine Santos e da sua ligação com a estética regional:

Racine Santos propicia com o seu teatro uma imagem viva da realidade nordestina (e brasileira), de inegável valor estético. Tanto em *Elvira do Ypiranga* quanto na *Farsa do Poder*, palavras, expressões e ditos que traduzem com felicidade um cotidiano já em si sugestivo e mesclado de elementos fantásticos, “decalcados” desse contexto real e ali (re) apresentados sem perder seu primitivo sabor. (CARVALHEIRA, 2001, p. 13)

Diferente do procedimento adotado em *A Grande Serpente*, o autor, nas duas farsas, fez questão de aproximar os diálogos da estética nordestina, ao utilizar diversos recursos, dentre eles os provérbios e ditos populares, a exemplo de “Essa gente tem

pauta com o cão” (ato I, cena II de *Elvira do Ypiranga*), além de utilizar poesia popular, numa referência ao folheto de Cordel. Como se pode constatar, a obra do autor é diversificada. Racine Santos escreveu também *À Luz da Lua, os Punhais; Quando o Sol se Reparte em Crimes; Um Presente de Natal; Maria do Ó; Chico Cobra e Lazarino; O Vôo do Cavalo do Cão; Bye Bye Natal* (musical); *O Auto do Boi de Prata*; o texto infantil, *O Congresso das Borboletas*.

O autor também foi um dos responsáveis pela reunião dos dramaturgos do Nordeste. E em 1992, juntamente com Luiz Marinho, Luiz Maurício Carvalheira, Altimar Pimentel, Tácito Borralho, Romildo Moreira, dentre outros, fundou a Associação dos Dramaturgos do Nordeste, da qual foi o presidente durante várias gestões.

4.7 - Lourdes Ramalho – uma mulher na dramaturgia de Cordel.

Dize! Artífice das rimas
De onde vem Lourdes Ramalho?
De qual cerne jorra a seiva,
De qual árvore és um galho?
- Atesto com alegria
Tua genealogia,
Tão forte, é ferro no malho.
(NUNES, 2011, p. 3)¹²⁸

Reside na cidade de Campina Grande/PB, onde escreve desde a sua adolescência e cuja produção chega a quase cem textos realizados nos últimos quarenta anos. Maria de Lourdes Nunes Ramalho nasceu em 1923, no Jardim do Seridó, atual cidade de Caicó, localizada na fronteira dos Estados da Paraíba e Rio Grande do Norte. Carrega consigo a herança de uma família composta de educadores e artistas, pois sua mãe foi professora e dramaturga. Alguns tios foram atores, cordelistas e violeiros. Nessa atmosfera, aprendeu desde cedo a lidar com a palavra, porém enquanto dramaturga só obteve reconhecimento a partir de 1975, quando conquistou o primeiro lugar no

¹²⁸ Extraído do folheto **Lourdes Ramalho: raízes e trajetória**, de Maria Julita Nunes.

Concurso da Federação Nacional de Teatro Amador, da cidade de Curitiba, com o texto *As Velhas*.

A obra da autora tem despertado o interesse de estudiosos que têm realizado pesquisas sobre a sua produção artística. E nos últimos anos, surgiram artigos, dissertações e teses que abordam aspectos da sua dramaturgia. Trabalhos esses desenvolvidos por Diógenes Maciel, Valéria Andrade, Ana Cristina Marinho, João Dantas Filho, Zeildler Móller, Maria das Vitórias de Lima, Vanuza Souza Silva, Duílio Pereira da Cunha Lima e Vlader Nobre Leite¹²⁹. Tal fato comprova a importância da sua obra para a história do teatro brasileiro. É uma autora que tem se dedicado, desde a década de 1970, à construção de textos representativos da cena nordestina, cujo conteúdo dialoga com a complexidade humana.

A pesquisadora Valéria Andrade¹³⁰ desenvolveu o projeto intitulado *Lourdes Ramalho e o teatro na Paraíba na segunda metade do século XX: representações e possibilidades de leitura*, junto ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, no período de outubro de 2003 a setembro de 2006. O mencionado projeto possibilitou a elaboração da cronologia da vida e obra¹³¹, bem como a classificação da dramaturgia em ciclos temáticos que envolveu as obras produzidas a partir da década de 1970. O primeiro ciclo aborda as questões relacionadas à seca, ao êxodo rural, aos abusos de poder, à religiosidade, à degradação da sociedade, à prostituição, às brigas entre famílias e aos amores impossíveis que acabam tragicamente, dentre outros temas, nos textos *Fogo-fátuo* (1974), *As Velhas* (1975), *A Feira* (1976), *As Mal-amadas* (1977), *A Eleição* (1977), *A Festa do Rosário* (1977), *A Madrasta* (1977), *Uma Mulher Dama* (1979), *O Psicanalista* (1979), *Guiomar sem rir, sem chorar* (1982), *Frei Molambo-ora pro nobis* (1983), *A Mulher de Viração* (1983). O segundo ciclo envolve a sua produção para o teatro infantil. Os textos escritos na sua maioria utilizam a rima, foram produzidos também a partir da década de 1970, porém não há identificação do ano em que foi escrito. As obras que fazem parte desse ciclo são: *Novas aventuras de João Grilo*, *Malasartes Buenas Artes*, *Dom Ratinho e Dom*

¹²⁹ Artigos publicados na UFAL, com o título “Dramaturgia e Teatro: intersecções”. Maceió, 2008, e na UFPB, com o título “Dramaturgia fora da estante”. João Pessoa, 2007. Vide referências bibliográficas.

¹³⁰ Doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba, atuou nessa instituição no período de 2003 a 2006, como bolsista do CNPq.

¹³¹ Segundo declaração da pesquisadora Valéria Andrade (2007), que lançou o site www.lourdesramalho.com.br, a cronologia ainda está em processo de conclusão.

Gatão, Folgedos Natalinos, O Diabo religioso, Maria roupa de palha e Anjos de Caramelada. Já o terceiro ciclo é composto dos textos inspirados na Literatura de Cordel e foram concebidos a partir de 1990. São eles: *Romance do Conquistador* (1991), *Charivari* (1999), *O Trovador Encantado* (1999), *Presépio Mambembe ou A Louvação ao Menino Deus* (2001) e *Guiomar filha da mãe* (2003).

Em geral, os processos de classificação, para efeito de estudo, obedecem a determinados princípios de sistematização, envolvem questões temáticas e procedimentos estéticos, dentre outros. No que podem incorrer em amarras no campo temático, no caso da autora ora em estudo, ou enquadramento forçado das obras em presumíveis estilos a partir dos ciclos concebidos. Dessa maneira se cria uma visão específica para o entendimento do conjunto da obra. É o caso de Lourdes Ramalho, que não se limita a temas e abordou diferentes questões no mesmo texto. Por outro lado, o terceiro ciclo definido pela estudiosa, formado pela dramaturgia construída em forma de Cordel, ou seja, o texto escrito em verso, trata também de questões observadas no primeiro. Constata-se também que boa parte da sua dramaturgia para o teatro infantil foi concebida com o uso da rima, numa clara relação com o folhetos populares em verso. O desejo de Lourdes Ramalho trabalhar com o Cordel, segundo a pesquisadora Valéria Andrade:

(...) toma corpo, de forma definitiva, a partir dos anos de 1990, quando então a autora, já envolvida em projetos de parceria teatral entre Brasil, Portugal e Espanha, acentua seu interesse em promover a dramaturgia em cordel. (ANDRADE e MACIEL. 2007, p. 102)

O projeto de parceria, a que se refere a pesquisadora, surgiu de uma proposta apresentada pelo encenador Moncho Rodriguez, que dirigiu em 1988 o texto *As Velhas*. Lourdes Ramalho, em entrevista para esta tese¹³², lembrou que seu bisavô, Hugolino Nunes da Costa, foi poeta popular. Portanto, a convivência com o Cordel vem de dentro de sua casa. Não precisou utilizar nenhum folheto como pretexto para a construção da sua dramaturgia. E a maioria dos textos infantis, produzidos a partir da década de 1970, já trazem esse desejo de estabelecer uma relação com o folheto popular. O projeto

¹³² Entrevista concedida a Lindolfo Amaral, em sua residência, na cidade de Campina Grande/PB, no dia 27 de setembro de 2011.

proposto pelo encenador Moncho Rodriguez fez a autora rememorar alguns textos escritos em que utilizou a rima, numa relação direta com o Cordel.

Lourdes Ramalho, falou do seu trabalho com o carinho de quem lida com as questões culturais de sua região. Falou de maneira visceral dos acontecimentos e da história que cercam a sua vida, além da convivência com problemas sociais que habitam a sua dramaturgia, desde que descobriu a vocação para a construção de textos. Ela contou um fato ocorrido em 1939, quando tinha 16 anos, que demonstra o seu compromisso com as causas sociais desde a sua adolescência:

Meus pais me mandaram para Recife/PE, onde fui estudar no Colégio de Freiras Santa Margarida. Era um internato e as alunas desenvolviam atividades culturais dentro do calendário escolar. Fiquei responsável em elaborar o texto para apresentar com minhas colegas nas festividades de encerramento do ano. A Madre responsável pela programação não quis assistir aos ensaios, confiou no trabalho da equipe. Após a apresentação foi a maior confusão. O texto tratava de todos os problemas que ocorriam no cotidiano do Colégio e o resultado final foi a minha expulsão. (Lourdes Ramalho em entrevista concedida no dia 27 de setembro de 2011).

As palavras da autora expõem o seu envolvimento com as questões relacionadas a região nordestina. A sua dramaturgia está comprometida com esse universo, que envolve o religioso, o êxodo rural, a seca, o abuso de poder, a degradação social, a prostituição, a educação, dentre outros temas, e ela assume ter aprendido com seus pais, que também escreviam. Portanto, a família teve influência decisiva na vida da autora Lourdes Ramalho, que só veio a ser reconhecida pela crítica a partir da montagem do texto *As Velhas*, em 1988, sob a direção de Moncho Rodriguez. Mesmo que tivesse produzido muito desde a década de 1970, com textos que começaram a ser montados nesse período por diversos grupos da região Nordeste e apresentados nos principais festivais de teatro do país, alcançou notoriedade após o trabalho do diretor “galego” que levou a sua montagem para o FITEI - Festival Internacional de Teatro e Expressão Ibérica, da cidade do Porto/Portugal, edição de 1989, a qual recebeu o seguinte comentário do crítico português Antonio Augusto Barros, do jornal *Expresso*:

Foi mesmo o melhor espetáculo do festival. Moncho Rodriguez dirige uma ladainha costumista do Nordeste como uma ópera, respeitando toda a sua respiração e ritmo sem quaisquer concessões. Por isso constitui um espetáculo difícil, mas de grande beleza e verdade. Neste espetáculo, de evidente raiz antropológica, destaca-se a luta final das velhas, onde se resume toda a epopéia do povo nordestino. (transcrito pelo Jornal de Artes Cênicas. Rio de Janeiro, Ano I, nº 6, julho/agosto, 1989, p. 4)

Essa crítica jornalística aponta para o envolvimento da autora com o contexto social da sua região e a opção em expor a angústia humana. *As Velhas*, em seu conteúdo, fala da vida de duas mulheres (Mariana e Vina) que se envolveram com o mesmo homem. Tonho é marido da primeira e amante da segunda mulher. O embate entre as duas faz emergir questões relacionadas à problemática da seca; o êxodo rural e a estrutura de poder existente no interior da região. Moncho Rodriguez¹³³ aproveitou essas questões para mergulhar as personagens em uma representação simbólica, ou mesmo emblemática, das situações vivenciadas pela população. Essa mesma montagem participou do Projeto Mambembão de 1989. Apresentou-se nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília, quando o público e a crítica das regiões Sudeste e Centro-Oeste conheceram a obra da autora. Tal constatação pode ser observada na crítica de Armindo Blanco, publicada com o título *Um Brasil Petrificado*:

(...) o texto de Lourdes Ramalho, epifania que celebra não o divino, mas o povo miúdo, retirante, flagelado pela fome e a sede, a corrupção e o egoísmo dos poderosos, tem a estrutura das grandes obras do teatro medieval, sem em momento algum parecer simples imitação. É um dos segredos do Nordeste, esta capacidade para rever antigos traços culturais com uma prática revivificadora, que os moderniza sem prejuízo da sua nobreza clássica. (BLANCO, *O Dia*, Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 1989)

É claro que a dramaturgia pode adquirir novas feições a partir da concepção cênica do diretor do espetáculo. E, depender dos caminhos adotados, faz emergir as entrelinhas do texto, conseqüentemente, as intenções do autor, pois não há limites quando se mergulha em um processo de montagem. Foi o que ocorreu com o trabalho de Moncho Rodriguez, que influenciou, ou melhor, provocou Lourdes Ramalho na construção de novos textos, por conseguinte, de outras montagens sob sua direção. É o caso do *Romance do Conquistador*, fruto de um projeto de Incentivo à Dramaturgia de Cordel, desenvolvido na cidade de Campina Grande, em 1991, pelo Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, e encenado por Moncho Rodriguez como parte das celebrações dos 500 anos da chegada dos espanhóis à América:

Narrador - Ilustríssimos feirantes,
 Aproxegai-vos sem medo,

¹³³ Esse espetáculo foi assistido pelo pesquisador deste trabalho, no Rio de Janeiro, durante o Mambembão, em 1989.

vinde escutar as estórias
de heroísmo e degredo,
de desespero e de glória,
de sacrifício e folguedo!

- Temos aqui o romance
do Pavão Misterioso!
- Da moça que se beijou
com o jumento horroroso!
- Das presepadas do Diabo
com o Padre Virtuoso!
(RAMALHO, 2011, p. 56)

Os versos iniciais procuram expor o universo do texto, estabelecem a atmosfera da ação, a qual se passa em uma feira. E a personagem do narrador é um vendedor de folheto popular. A imagem construída pela autora é uma rememoração de situações encontradas nas feiras do interior nordestino. Ele, o vendedor, apresenta a diversidade de títulos e temas expostos em sua banca, com o objetivo de atrair o público. Lourdes Ramalho procurou seguir a estrutura métrica tradicional, cujos versos são em sextilha e têm sete sílabas. Desenvolveu o texto em sete quadros temáticos e denominou cada um com os seguintes títulos: apresentação, barraca de Zefa, mesa de Zilda, o médico, o comício, a mortuária e a confissão. O narrador abre todos eles e situa o público na ação dramática. João é a personagem protagonista. Um trapaceiro, amarelinho que tenta enganar a todos. Ele carrega consigo as características dos anti-heróis existentes nos folhetos populares, a exemplo de João Grilo, Cancão de Fogo e Pedro Malazartes. João foi concebido numa alusão à personagem Don Juan, segundo as palavras de Moncho Rodriguez no programa do espetáculo, mas com características regionais, para estabelecer uma conexão com o Nordeste ibérico:

João - Está me dando tremedeira
e suor frio – que horror!
- A barriga em roncadeira
no espinhaço encostou!
O sul fechou a fronteira,
pois nunca mais trabalhou!
(RAMALHO, 2011, p. 64)

As palavras da personagem expõem o universo em que vive e elas foram concebidas a partir do vocabulário regional (roncadeira, espinhaço). As outras personagens que estão mergulhadas em situações rotineiras, expõem as peripécias, também com irreverência. Uma das marcas da autora é exatamente essa linguagem debochada e direta que o cidadão comum utiliza no seu dia a dia. Não há preocupação

com o rebuscado, pois este não cabe numa relação direta com a realidade a que estão submetidas personagens populares. Para a autora não existe meio termo, é necessário ser direta. Moncho Rodriguez teceu um comentário sobre a questão da linguagem do texto:

(...) Verdade que não imaginávamos então, encenar tanto sexo para depois do vosso jantar. Espero que estejam bem servidos e contentes possam mais tarde dizer: Pénis de cetim não dói, só dá pra gargalhar. (RODRIGUEZ, 1991, programa do espetáculo, p. 1)

Sobre a questão da linguagem, Lourdes Ramalho fala de uma experiência vivida no centro de Campina Grande, na praça da Bandeira, quando foi assistir a um espetáculo de um grupo da cidade de João Pessoa, o qual montou um dos seus textos. Ela não lembra do título, no entanto recorda da situação. Conseguiram uma cadeira para ela sentar no cantinho da roda e, num determinado momento da apresentação, um casal que estava ao seu lado ficou horrizado com o texto: “Nem respeitam a senhora, falam tanta pornografia no meio da rua”. Ela ficou calada, não teceu nenhum comentário. A autora justificou o que ocorreu, afirmou que não escreve pornografia e tudo que está nos seus textos são situações do cotidiano que acontecem em qualquer lugar da cidade¹³⁴. Não mede as palavras, mas a métrica, para atingir o objetivo de estabelecer uma relação de sua obra com o folheto popular. É o caso do *Romance do Conquistador*. A partir da sua vivência constrói a dramaturgia e para isso tem o lastro na família:

Lourdes Ramalho é uma tecelã de enredos; modela formas plásticas, imagens, poesia plena e pura que ganham o palco para conquistar o mundo. O mundo do palco, ela conhece como poucos, senhora do seu fazer, do tecer teias e enredos com uma impressionante fidelidade ao espírito de sua gente; da gente de Santa Luzia, de causos acontecidos ou inventados, tudo passado pelo crivo poético que se traduz numa herança familiar avoenga, de menestréis sertanejos, poetas eruditos, gente de muita sensibilidade, sangue bom que lhe corre nas veias. (PIMENTEL, Jornal “O Norte”, João Pessoa 8/3/1992, p. 3)

A quantidade de textos produzidos nos últimos quarenta anos, a diversidade de temas abordados e a relação dos mesmos com o Nordeste chamam à atenção dos estudiosos para as obras da dramaturga Lourdes Ramalho. A tecelã das palavras e dos enredos, a construtora de imagens para serem expostas nos palcos do mundo, segundo Altimar Pimentel, têm contribuído para a prática artística dos grupos de teatro da sua

¹³⁴ Entrevista concedida a Lindolfo Amaral, em sua residência, na cidade de Campina Grande/PB, no dia 27 de setembro de 2011.

região, pois o desejo da autora é ver a sua produção encenada e debater com as pessoas sobre o que foi posto em cena. Aos 89 anos continua a produzir e receber as pessoas em sua residência para falar de teatro como também contar causos vividos ao longo da vida.

4.8 - O trabalho do cearense José Mapurunga.

Mais de vinte anos depois, passando por ditaduras, pela faculdade de Comunicação, pela boemia, por dores e amores, pelo exercício da poesia, decidi ser estudante outra vez e enfrentei dois anos de técnicas narrativas e treinamento do raciocínio dramático no Centro de Dramaturgia do Instituto Dragão do Mar. O que queria era obter ferramentas para retomar a antiga e sufocada vocação de contador de histórias. (MAPURUNGA [SENNÁ], 1998, p. 6)

Para abordar as obras do cearense José Mapurunga, além da entrevista realizada com ele na cidade de Fortaleza¹³⁵, foram utilizados a sua biografia, publicada em livro com os textos premiados no Concurso Nacional de Dramaturgia, na cidade de Porto Alegre, Prêmio Carlos Carvalho, em 2000, bem como folhetos populares de sua autoria que são comercializados em bancas da capital cearense ou distribuídos pelos órgãos públicos de seu estado, além da sua produção dramatúrgica.

Natural de Viçosa, cidade localizada na serra de Ibiapaba, onde a presença das manifestações populares é uma constante, o cearense José Maria Mapurunga Filho, nasceu em 12 de novembro de 1951. Assistia Pastoril e Reisado nas festas religiosas de sua cidade. O convívio com os folguedos sensibilizou-o para o desenvolvimento das atividades artísticas na sua infância e adolescência. Sedimentou o caminho para mais tarde desenvolver uma dramaturgia inspirada nos folhetos populares. Ele próprio fala da influência que recebeu na sua infância:

(...) vi e me apaixonei pela primeira e eterna vez pelos dramas encenados no Theatro Pedro II, paixões de Cristo, folguedos dos partidos encarnado e azul, mesmo porque em cada recanto de lá emanava poesia e eu não poderia ser de outro modo senão deste, besta e abestalhado, deixando de lado o consensual e sensato impulso de ficar rico para escrever sobre diabos e anjos, maricas, marocas e maricotas, leidianas, lionores, e beneditos, alguns dos meus personagens que hoje, graças à identificação que tenho com o divino e a molecagem, povoam as alegrias e as vinganças de cearenses e conterrâneos

¹³⁵ Entrevista concedida para esta tese, em Fortaleza, no dia 6 de junho de 2011, no Teatro Iracema.

deste Brasil tão igual e tão plural. (Biografia publicada no 2º Concurso de Dramaturgia - Prêmio Carlos Carvalho, encontrada no site da Prefeitura de Porto Alegre/RS)

As suas palavras estão relacionadas com as manifestações que ele presenciou na sua infância e que lhe serviram de base para construção de uma dramaturgia, que nasceu do impulso, das inquietações ainda na adolescência e que permaneceram na sua vida adulta. É o autor contaminado pelas manifestações culturais de sua região. Mapurunga sempre trabalhou com a produção de textos na área de propaganda e marketing, apesar de ter escrito algumas peças para teatro na década de 1970. Ele considera essa fase incipiente. Segundo o autor, esse material não tem condições de ser apresentado e nem merece ser guardado nas gavetas, pois atribui a produção desse período ao frescor da juventude:

era muito jovem, e nos jovens tudo é furor, arrebatamento, doce e compreensível arrogância e tirante as raras exceções ainda não se tem o discernimento pra beber com refinamento as dores e alegrias que a vida apronta. Larguei o ofício de contador de histórias e entrei de cara nas agências de propaganda, nas produtoras de vídeo para onde escrevia e ainda escrevo roteiros, deixando apenas uma pequeníssima parte do meu tempo para escrever poemas que a insensatez de jurados resolveu premiar. (Biografia publicada 2º Concurso de Dramaturgia - Prêmio Carlos Carvalho, encontrada no site Prefeitura de Porto Alegre.)

Mas o desejo de contar histórias acompanha o autor desde a infância. Os autos populares a que ele assistiu ficaram gravados na memória. O encantamento arrebatou-o. Mapurunga guardou essas imagens no imaginário que se mantém forte, pois a dramaturgia que tem construído é povoada de personagens oriundas das manifestações populares e religiosas. São rabequeiros, santos reis, rainhas, dentre outros, envolvidas em situações engraçadas e submersas no contexto regional. Ainda na sua infância conheceu diversos folhetos populares que às vezes lia em voz alta para toda a família ouvir. Essa diversidade de informações fez o autor construir uma trajetória plural, alicerçada em múltiplas ações. E o trabalho em agências de publicidade, inclusive, propiciou a sua prática, ou seja, a execução e a experimentação de textos.

Mapurunga iniciou o seu trabalho na elaboração de histórias em quadrinhos, os famosos gibis, dentro de agência de publicidade. *Os Malaquias* surgiu de uma proposta de roteiro para uma campanha institucional da Secretaria de Saúde de Fortaleza. Mais um passo inusitado que levou a um desdobramento inesperado. O primeiro título foi

destinado ao público heterossexual. Depois surgiu *Perfume de Gardênia*, destinado às profissionais do sexo e ao público homossexual. O terceiro gibi recebeu o título de *Super Capuíte* e foi elaborado para o público infanto-juvenil. Tal fato ocorreu porque o autor percebeu quanto era popular a revista em quadrinhos, que servia para difundir questões temáticas relacionadas à saúde, bem como de instrumento e de meio de difusão de uma determinada mensagem.

Na observação do alcance desse trabalho surgiu em 1997 o folheto popular *O auto da camisinha*. O autor comentou em entrevista para essa tese que a prática de desenvolver campanhas educativas no formato de história em quadrinhos tornou-se saturada devido à repetição. Sentiu então a necessidade de construir outro formato que mantivesse o apelo popular, uma relação direta com o público-alvo. Foi dessa inquietação que surgiu a ideia de escrever o folheto. Mapurunga não imaginava que tivesse tanta aceitação e influenciasse outros autores. A repercussão pode ser observada no texto existente na contracapa do folheto de sua autoria, publicado pelo Instituto de Saúde e Desenvolvimento Social do Ceará:

(...) Iniciou com a montagem do “Auto da Camisinha”, de José Mapurunga e, em menos de um ano, conseguiu envolver 30 grupos cearenses. Outros dramaturgos cearenses também se engajaram nessa cruzada de cidadania e solidariedade e, nesse início de 2000, o repertório do Projeto expandiu-se para seis espetáculos: Camisinha Cor-de-Rosa, de Oswald Barroso; “A Chegada de Marcolino no Paraíso”, de Orlângelo Martins; “Mercantil de Corações”, de Artur Guedes e mais dois novos textos de José Mapurunga “Retrato na Parede” e o “Rapaz da Rabeca e o Moço da Camisinha”. (MAPURUNGA., 2000)

A Literatura de Cordel serviu de inspiração e conseqüente instrumento para desenvolver a campanha institucional. Essa maneira de trabalhar é observada no Nordeste em ações educacionais, desde a década de 1960, com as experiências desenvolvidas por Paulo Freire no programa de alfabetização de adultos.¹³⁶ Portanto, o folheto foi um meio adotado para divulgar o uso do preservativo que terminou na criação de um repertório de títulos e de uma série de montagens, conforme declarou Mapurunga, além de influenciar autores em toda a região. Como exemplo vale citar o trabalho de Virgínia Lúcia Fonseca Menezes, em Sergipe. A autora seguiu os passos de

¹³⁶ O Cordel na sala de aula é atualmente utilizado em Escolas Municipais de Caruaru e Aracaju. O aluno é estimulado a construir o seu próprio folheto. Há também o livro de Arievaldo Viana, publicado pela editora cearense Tupynanquim, intitulado *Acorda Cordel na sala de aula*, que trata do folheto popular como ferramenta auxiliar na educação.

José Mapurunga ao desenvolver uma série de campanhas institucionais na Secretaria de Saúde do município de Aracaju, através do teatro de rua. Seus textos foram publicados em formato de livro com o título *Teatro em Cordel contra a AIDS*.¹³⁷

Mapurunga ficou empolgado com a repercussão do seu trabalho e não parou mais de produzir textos, inclusive para o teatro. Sempre se alimentou das histórias populares e da Literatura de Cordel para construir sua dramaturgia. E não deixou de situar as ações no contexto regional, para estabelecer um contato direto com o público nordestino. Em seguida, escreveu o *Auto de Leidiana* (1997) que obteve mais uma vez sucesso de público. O texto conta as peripécias de uma fogosa dama sertaneja que conquistou até o Capeta com sua irresistível sedução. Já em 1998, resolveu submeter o texto *A Farsa da Panelada* à apreciação do júri do Concurso Nacional de Dramaturgia, da cidade de Porto Alegre, Prêmio Carlos Carvalho. Conquistou o primeiro lugar entre quatrocentos e noventa e cinco textos inscritos. A obra trata de uma questão muito familiar ao autor, que é marketing político, pois ele trabalha, ainda hoje, em agências de publicidade. Ele transformou o marqueteiro em personagem principal do texto (demônio marqueteiro). A visão maniqueísta é frequente na sua obra. O que também é comum nas manifestações populares. A luta travada entre o bem e o mal pode ser observada no reisado, chegada e em outros autos encontrados na região. Mapurunga inspirou-se nessas manifestações¹³⁸, fez uma transposição da estrutura dos autos para construir os textos. Para ele, o importante é o poder de comunicação que a obra estabelece com o público. E essa relação deve ser direta e imediata, sem subterfúgios. Admite que aprendeu isso na sua infância, quando assistia às manifestações populares.

O Instituto Dragão do Mar também desempenhou uma função importante na construção dos textos. Lá, quando foi aluno do curso de dramaturgia, no início da década de 1990, encontrou os fundamentos necessários para entender as bases aristotélicas de dramaturgia que envolvem tempo, lugar e ação. A sua produção tornou-

¹³⁷ Virgínia Lúcia, com o seu grupo de trabalho IACEMA, criou um selo editorial com o título Coleção Educação Divertida, para divulgar a sua produção dramaturgica. E em 2006, publicou o primeiro livro com os textos “As Aventuras de Mariquinha e Malagueta”, “Príncipe Vira Sapo Princesa Vira Bruxa” e “O Segredo de Manuel Cuiúdo”. A autora é uma das fundadoras do Grupo Imbução (1977), que desenvolve uma pesquisa de linguagem e utiliza o Cordel na construção da sua dramaturgia.

¹³⁸ Tanto o reisado quanto a chegada são manifestações populares do ciclo natalino que chegaram ao Nordeste através dos colonizadores portugueses. Na primeira, ocorre o desnivelamento através das personagens “Mateus” e “Dona Deusa”, que incorporam questões do cotidiano durante as apresentações. Já na segunda (chegada) ocorre um combate entre mouros e cristãos.

se conhecida do público nesse período e, a partir daí, não parou mais de produzir. Se inicialmente a provocação veio através das campanhas institucionais, para o que produziu uma série de textos, nos anos seguintes sentiu-se à vontade para criar trabalhos em outro percurso, ou seja, mergulhar nos textos clássicos e transformar no formato do folheto popular. É o caso do *Auto do Rei Leal*, inspirado na obra de William Shakespeare intitulada *Rei Lear*:

Rei Leal

Humildemente a vocês,
Que estão aqui presentes,
Faço minha saudação
Dizendo que estou contente,
Pois tomei uma decisão
Muito certa e inteligente.

Todo mundo tem uma arte,
O meu ofício era reinar,
Mas cansei de tanta luta
E resolvi me aposentar.
Este vosso Rei Leal
Quer a vida desfrutar!

Assim Mapurunga começa o seu texto sem a presença do narrador e sim com a personagem central que declara as suas intenções e, conseqüentemente, situa o público na ação dramática. Diferente de Shakespeare, que na cena um, do primeiro ato da peça, expõe o diálogo entre Kent, Glócester e Edmundo, para depois entrar o Rei. A opção de Mapurunga foi a de estabelecer a partilha, entre suas filhas Goneril, Zuleide e Cordélia, na primeira ação. Em seguida, as três filhas aparecem e cada uma fala rapidamente, na apresentação ao público. Tal procedimento é para substituir a função que é atribuída ao narrador. Fato comum nos folhetos populares em que as primeiras páginas são destinadas à apresentação das personagens ou das situações a que elas vão estar submetidas.

A opção do autor é estabelecer uma relação imediata com o público, sem evasivas, e criar, dessa forma, uma empatia, ou seja, o envolvimento de quem assiste com as situações vividas pelas personagens. Nesse sentido, ele conduz as ações iniciais no campo da comédia, brinca com a partilha dos bens entre as três filhas, pois estes (os bens) estão espalhados pelo mundo e são diversificados: fábrica de sabão, cartório em Assaré, motel na Noruega, casas no centro de Fortaleza e em Iguatu, aluguel de cortiços,

postos de gasolina, vinhedo em Portugal, bancos em Caimans, caminhão de entrega de gás, dentre outros. Confere a tudo isso um tom jocoso em linguagem regional (Rei – Essa menina danou-se!), além de estabelecer a rima em seis versos, sem obedecer ao formato sextilhas, como ocorre na Literatura de Cordel.

Mapurunga não teve a preocupação de ser fiel ao texto de Shakespeare, mas de brincar com as situações sérias. E aproveitou para expor questões que envolvem o meio ambiente e a sustentabilidade. Para exemplificar essa afirmação, vale observar a cena cujo título é “O Poço sem Fundo”, em que o Rei Leal pede esmola e depara-se com um catador de lixo:

REI LEAL
Nesse lixo que tu catas,
Nada tens para me dar?

CATADOR DE LIXO
Eu não posso te ofertar
O que vai ser reciclado,
É que o lixo, igual a gente,
Precisa ser renovado.
Na usina dessa vida
Quase tudo é transformado.

Provavelmente, ao falar do catador de lixo o autor expõe a preocupação com o meio ambiente, numa visão lírica, ao relacionar o lixo com a vida, “Na usina dessa vida quase tudo é transformado”, e demonstrou assim uma preocupação com o mundo sustentável. É provável que o autor, ao construir uma personagem com essas características, tenha tentado estabelecer um elo com o trabalho que desenvolve junto às instituições da área da saúde, pois chamou a atenção do público para a degradação que sofre a natureza. Sempre que é possível, as personagens expõem questões que envolvem o mundo sem poluição, doenças e uso de drogas. Como ele realiza campanhas institucionais sobre temas relacionados à saúde pública, desde a década de 1990 (é o caso do folheto *Auto da Camisinha*), ele inseriu no *Rei Leal* uma personagem que manteve um discurso com essa característica: falar de um mundo melhor sem degradação. Portanto, o autor procura manter uma coerência com o trabalho que desenvolve na publicidade e no teatro.

E, vez por outra, Mapurunga retoma às atividades institucionais. Recentemente escreveu o texto *O Camaleão e a Liberdade*, encomendado pela Prefeitura de Fortaleza para ser utilizado na campanha de combate ao uso do crack. Ele comentou que a lei da sobrevivência o obriga à incursão pelo campo da publicidade, uma vez que não consegue sobreviver dos direitos autorais. Seus textos são montados em todo o Brasil e em Portugal, porém não há solicitação, nem pagamento de direitos autorais para a realização das montagens. Ele lamenta que não haja respeito ao autor e declarou que são poucos os que telefonam para solicitar liberação.

5. Teatro de Cordel entre circularidade e hibridação.

Os dramaturgos Chico de Assis, João Augusto, Maria de Lourdes Ramalho, Cesar Obeid, Virgínia Lúcia Fonseca e Edmilson Santini, dentre outros, utilizaram o termo “Teatro de Cordel” ao publicar seus textos¹³⁹. Tal fato deixa claro o ponto de partida dos autores para a concepção de suas obras, ou seja, demonstra que os mesmos utilizaram de alguma forma o Folheto Popular em Verso para conceber as suas dramaturgias. Foi devido a essa constatação que surgiu o interesse deste pesquisador de submeter essa produção aos conceitos de circularidade e de hibridação, propostos por Carlo Ginzburg (2006) e Néstor Garcia Canclini (2008), respectivamente. Mas a ação que envolve a análise de uma obra a partir das fontes que serviram de base para a sua concepção, sob a luz de pressupostos conceituais, leva ao estabelecimento de um diálogo com outros teóricos, além daqueles previamente escolhidos. Essa dinâmica é inerente aos estudos literários e serve para ampliar o olhar em torno do texto, na tentativa de balizar as questões que fundamentaram a sua construção e no desejo de compreender a relação entre os componentes da obra que são oriundos de culturas distintas. Assim, os conceitos sobre apropriação, de Roger Chartier (2003), estratégias e táticas, de Michel de Certeau (2004), são exemplos desse diálogo que será utilizado aqui para compreender a dramaturgia concebida por meio da Literatura de Cordel. Esse procedimento recebeu a denominação de dialogismo pelo Círculo de Bakhtin (1993), conceito segundo o qual “todo enunciado/texto existe, necessariamente, em relação, ou para relação de outros enunciados, ou seja, todo discurso traz algo do discurso de outrem e ao mesmo tempo é realizado e absorvido para outros e por outros” (LEITE, 2011, p. 52), cujos olhares multiplicam por meio das diferentes leituras e das aplicabilidades que se têm dele.

Portanto, foi a partir dos trabalhos realizados por Mikhail Bakhtin, principalmente a obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento, o contexto de François Rabelais*, que Carlo Ginzburg chegou a seguinte conclusão: “temos por um lado, dicotomia cultural, mas, por outro, circularidade, influxo recíproco

¹³⁹ Este trabalho não faz distinção entre os termos dramaturgia e texto dramático, pois aqui o objetivo é analisar a presença da Literatura de Cordel no teatro, enquanto contribuição na construção do texto e não o estudo fundamentado nas questões conceituais a partir da visão aristotélica, propostas por Steen Jansen (1980) e Jean-Pierre Ryngaert (1996), dentre outros.

intenso na primeira metade do século XVI”. (GINZBURG, 2006, p. 15). E criou, por conseguinte, o conceito de circularidade. No prefácio da edição inglesa do seu livro *O queijo e os vermes*, Carlo Ginzburg (2006) ao falar de Domenico Scandella, conhecido por Menocchio, personagem principal, que desenvolvia várias atividades, dentre elas moleiro, carpinteiro, marceneiro e pedreiro, declara que o mesmo era um homem do povo que tinha vasto conhecimento da cultura oral, no século XVI. Como consequência das suas posições, sofreu investigação da Igreja Católica, respondeu a dois processos e foi condenado à fogueira pelo Santo Ofício. Ginzburg, ao explicar as atitudes de Menocchio, comenta a convergência entre as posições de um desconhecido moleiro e as de grupos de intelectuais da sua época. Com isso, percebeu que havia aspectos semelhantes aos estudos desenvolvidos por Bakhtin sobre François Rabelais e propôs o conceito de circularidade da cultura, ao observar que o discurso de Menocchio é composto por elementos oriundos das culturas das classes dominantes e das classes subalternas. E esse fato se deu devido as “influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo” (GINZBURG, 2006, p. 10).

Os estudos do escritor italiano serviram de provocação e ao mesmo tempo de estímulo, pois possibilitaram construir uma ponte entre o objeto desta tese e as questões relacionadas ao conceito de circularidade, visto que o objetivo foi verificar o diálogo estabelecido entre as fontes que participaram da construção da dramaturgia, no qual o Cordel foi utilizado de alguma maneira, quer seja na sua forma ou no seu conteúdo. Por outro lado, o autor do livro *O queijo e os vermes*, também fez comentários sobre alguns estudos relacionados à Literatura de Cordel, dentre eles a análise sobre o trabalho de Geneviève Bollème:

Essa pesquisadora viu na literatura de cordel, em vez do instrumento de uma (improvável) aculturação vitoriosa, a expressão espontânea (ainda mais improvável) de uma cultura popular original e autônoma, permeada por valores religiosos. Nessa religião popular concentrada na humanidade e pobreza de Cristo, teriam fundidos, de forma harmoniosa, o natural e o sobrenatural, o medo da morte e o impulso em direção à vida, a tolerância às injustiças e a revolta contra a opressão. Dessa maneira, é claro, troca-se “literatura popular” por uma “literatura destinada ao povo”, continuando, sem se dar conta, nos domínios da cultura produzida pelas classes dominantes. (GINZBURG, 2006, p. 14)

As observações de Ginzburg convocam para o debate questões relacionadas ao Cordel e o seu entorno, isto é, a origem das histórias dos folhetos, os processos que envolvem a produção, a sua circulação, o público a que se destina, além do conteúdo dos folhetos que faz ver as relações ideológicas estabelecidas entre o poeta e o seu discurso. Todos esses aspectos contribuem para a análise do diálogo que ocorre entre as culturas no processo de escritura de um texto, pois cada representação molda-se dentro de um esquema, cujas forças de fluxo e refluxo atuam simultaneamente, ou seja, há absorção de ambas as partes, mesmo sem negar que essas ações não ocorrem de forma harmoniosa, haja vista a discussão sobre a hegemonia cultural é inerente nesse confronto de ideias. Tal debate emerge no campo dos interesses que podem não ser comuns às partes envolvidas.

É notório que o olhar do escritor leva a pensar também sobre o contraditório que atua nas observações que fez sobre o trabalho de Geneviève Bollème, pois suas palavras estabelecem uma espécie de provocação ou de alerta para o objeto em foco. E tal fato faz também irradiar outras questões em torno do mesmo objeto, porque a religião católica não deixa de ser uma representação da cultura hegemônica que buscou servir aos governantes, no desejo de manter a harmonia da cultura subalterna. Por isso, a visão maniqueísta brotou através da prospecção de temas díspares, a exemplo do natural e do sobrenatural, o medo da morte e o impulso em direção à vida, a tolerância às injustiças. Por outro lado, Ginzburg faz ver que existe uma intenção em relação a quem se destina essa produção artística, visto que ela conduz um sentido e atua em campo específico enquanto destinatário. A sua análise detectou que os estudos em pauta tiveram a seguinte visão sobre o objeto: deslocamento do olhar da literatura popular produzida pelas classes dominantes para a literatura destinada ao povo. Foi Ginzburg que fez tal constatação. E ela remete ao debate sobre a influência de uma determinada produção cultural sobre a outra, do hegemônico ao subalterno, e como ocorreu o processo de assimilação de determinados valores culturais, bem como as suas transformações, frutos desse diálogo.

Essa constatação leva a pensar sobre a formação cultural de um poeta. Ela faz com que a sua produção intelectual seja singular no tratamento dos temas ou respire as influências sofridas oriundas do diálogo estabelecido com suas fontes. Isso não impede que ocorram convergências entre seus pares, à medida que haja troca de informações e

um possa se alimentar das ideias do outro, bem como de outras instâncias que não sejam do seu universo cultural. Nesse sentido, deve entender-se que a convivência entre os indivíduos de culturas distintas poderá gerar conflitos ou propiciar o convívio em harmonia, entretanto é necessário observar que:

(...) nem toda assimilação do hegemônico pelo subalterno é signo de submissão, assim como mera recusa não é de resistência, e que nem tudo que vem “de cima” são valores da classe dominante, pois há coisas que vindo de lá respondem a outras lógicas que não são as da dominação. (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 119)

Martin-Barbero aponta para um jogo dialético, cuja estrutura se movimenta em torno de uma trama não linear, pois os valores apresentados, nesse caso o folheto popular em verso, podem ocultar a sua origem e ao mesmo tempo expor algo já assimilado por aqueles que conviveram ou se alimentaram de histórias, contos, causos, fatos, credices, questões religiosas, além de bens culturais de culturas distintas e distantes. Nesse sentido, há uma convergência de ideias entre Bakhtin e Martin-Barbero. Por conseguinte, o pensamento de Ginzburg e o seu conceito de circularidade tomam parte nesse debate que envolve o entendimento das questões relacionadas ao diálogo entre as culturas hegemônica e subalterna.

5.1– Literatura de Cordel, Circularidade e o *Auto da Compadecida*.

Mikhail Bakhtin, ao estudar a Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento, dentro do contexto de François Rabelais, observou a função do riso, bem como as suas formas, do grotesco ao realismo renascentista. Com isso, percebeu o diálogo construído da Idade Média ao Renascimento, ao analisar a relação entre a cultura cômica popular e a cultura oficial da Igreja como também do Estado feudal, marcadas pela seriedade. Ao constatar o enfraquecimento das fronteiras entre a cultura oficial e a popular, Bakhtin reconheceu que houve um diálogo entre elas:

É no fim da Idade Média que se inicia o processo de enfraquecimento mútuo das fronteiras entre a cultura cômica e a grande literatura. Formas inferiores começam cada vez mais a infiltrar-se nos domínios superiores da literatura. O riso popular penetra na epopéia, aumentam as suas proporções nos mistérios. (...) A cultura cômica começa a ultrapassar os limites estreitos das festas, esforça-se por penetrar em todas as esferas da vida ideológica. (BAKHTIN, 1993, p. 84)

É provável que o enfraquecimento das fronteiras entre as culturas seja fruto do diálogo constante que foi estabelecido entre os envolvidos nessa ação de convivência construída ao longo da história. Possivelmente a ideia de circularidade surgiu a partir dessa constatação que admite como pressuposto uma relação entre as partes, ou seja, entre as culturas, em que uma influencia outra e assim sucessivamente, na construção de um ato dinâmico e contínuo. De um lado encontra-se a cultura hegemônica ou “oficial” e do outro a cultura subalterna. Essa relação que aponta para uma ação de submissão, cuja tendência é uma suplantar a outra, na prática pode não ocorrer. Convém chamar a atenção sobre o termo aqui adotado – tendência, pois não significa afirmar o domínio de uma cultura diante da outra, à medida que as influências são recíprocas e pode uma se alimentar da outra, em determinados momentos, e assim sucessivamente. O comportamento da Igreja, observado por Bakhtin no contexto de François Rabelais, que é uma das representações da hegemonia cultural, exerceu pressão (censura) sobre os artistas em relação ao riso, todavia isso não significou dizer que não houve concessões. Pelo contrário, a liberdade contida fazia parte do jogo hegemônico como princípio para atender ao distanciamento da vida diária:

Durante toda a Idade Média, o Estado e a Igreja eram obrigados a fazer concessões maiores e menores à praça pública, a contar com ela. Pequenas ilhas, rigorosamente delimitadas pelas datas das festas, estavam disseminadas durante o curso do ano; nessas ocasiões, o mundo estava autorizado a afastar-se dos trilhos oficiais, assim mesmo apenas sob a forma defensiva do riso. (BAKHTIN, 1993, p. 78)

Essa pequena fresta, diminuto espaço destinado ao riso ou às manifestações grotescas, que era mantida no calendário das festas, serviu de contato entre as culturas e, mais adiante, no período do Renascimento, eclodiu ao romper com as fronteiras e os padrões estabelecidos. O fruto da convivência passou a ser uma constante e aos poucos o riso cômico penetrou na literatura oficial e incorporou-se à “vida ideológica”, segundo Bakhtin (1993, p. 84), isto é, invadiu outros espaços a exemplo da Filosofia, da Medicina e até mesmo da Religião, apesar dos limites impostos a ele, pois a Igreja sempre definiu o que era permitido, enquanto manifestação do caráter tolerável. Portanto, o autor apresenta uma visão de mundo elaborada ao longo dos séculos, a partir da Idade Média, sob o olhar do dogmatismo, a seriedade da cultura das classes dominantes e as transformações que ocorreram no Renascimento, fruto da convivência

entre as representações culturais. Diante dessa constatação, Ginzburg destacou os aspectos encontrados na obra sobre Rabelais e estabeleceu um paralelo com o seu trabalho intitulado *O queijo e os vermes*, ao concluir: “por um lado, dicotomia cultural, mas, por outro, circularidade, influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica, particularmente intenso na primeira metade do século XVI”. (GINZBURG, 2006, p. 15)

Ao que parece, a ideia de influxo está relacionada à influência recíproca entre a cultura subalterna e a cultura hegemônica, no campo da literatura. Todavia, no início essa ação, não ocorreu simultaneamente. A cultura subalterna penetrou na hegemônica e em seguida surgiu o movimento oposto na direção contrária, ou seja, a cultura hegemônica passou a ser incorporada à literatura da cultura subalterna. O que veio a criar o sentido de circularidade. Tanto é que Ginzburg apresenta trabalhos de outros autores em que os objetos de estudo são as relações entre as culturas subalterna e hegemônica, com o intuito de expor as ações decorrentes desse cruzamento, a exemplo de Robert Mandrou:

(...), os termos do problema mudam de forma radical entre a proposta de estudar não a “*cultura produzida pelas classes populares*”, e sim a “*cultura imposta às classes populares*”. Foi que Robert Mandrou tentou fazer, há dez anos, com base numa fonte até aquele momento pouco explorada: a literatura de cordel, isto é, folhetos baratos, impressos grosseiramente (almanaques, canções, receitas e remédios, narrações de prodígios ou vidas de santos), vendidos nas feiras ou nos campos por ambulantes. Mandrou, diante de uma lista dos principais temas recorrentes, acabou por formular uma conclusão um tanto quanto apressada. Essa literatura, por ele definida de “evasão”, teria alimentado por séculos uma visão de mundo banhada de fatalismo e determinismo, de maravilhoso e misterioso, impedindo que seus leitores tomassem consciência da própria condição social e política – e, portanto, desempenhado, talvez conscientemente, uma função reacionária. (GINZBURG, 2006, p. 13)

As observações de Ginzburg sobre os estudos de Robert Mandrou levam a pensar na Literatura de Cordel sob o conceito de “evasão” e, por conseguinte, nas funções que ela desempenha com essa concepção generalizadora. Será que o pesquisador tem a mesma visão em relação à literatura de caráter hegemônica? Talvez não, pois dificilmente alguém que tem a pretensão de estudar uma manifestação que trata de temas tão diversificados e díspares, poderia chegar a uma conclusão que não permita ver o seu entorno. Ao que parece, o termo “evasão” está relacionado ao ato de

evadir, numa relação de imposição de uma cultura sobre a outra, ou seja, do hegemônico para o subalterno, cultura imposta às classes populares, e não aquilo que é produzido dentro de uma mesma cultura. É como se ela aceitasse a imposição passivamente, sem demonstrar nenhuma reação, e tudo que é produzido tenha os valores do hegemônico. Essa concepção que é o olhar de fora para dentro sobre a Literatura de Cordel, pode ser uma visão precipitada no tocante ao conjunto dos trabalhos de todos os poetas, que impede assim uma observação de fluxo e refluxo entre as culturas subalterna e hegemônica. Para Mandrou, os aspectos relacionados à condição social e política do poeta não são enfatizados no folheto, visto que representam a concepção de mundo de quem impõe. Tal fato contribuiu para uma conclusão determinista, ao considerar a Literatura de Cordel uma manifestação de caráter reacionário. A ideia de circularidade vai no caminho contrário a essa conclusão, por considerar que o diálogo entre as culturas é consequência da convivência e o fruto dessa relação não é necessariamente uniforme, pois o que ocorreu, por exemplo, na literatura do Renascimento, segundo Bakhtin (1993), foi a influência, inicialmente, da cultura subalterna sobre a hegemônica. A presença da Literatura de Cordel na dramaturgia vai nessa mesma direção, por se tratar da inclusão do folheto no texto de caráter erudito.

Os estudos desenvolvidos por Renato Carneiro Campos (1977)¹⁴⁰, propostos por Gilberto Freyre e publicados no livro *Ideologia dos Poetas Populares*, não apresentam uma conclusão sobre a questão ideológica e, conseqüentemente, não definem tal produção com uma função reacionária, como fez Robert Mandrou. Entretanto, procuram observar alguns folhetos que tratam dos aspectos religiosos, sertanejos valentes e amarelinhos, a exemplo de Pedro Malasartes:

Com o desaparecimento dos cangaceiros por causas sociais já conhecidas, eles foram sendo substituídos nas páginas dos folhetos populares por histórias de sertanejos valentes, ao mesmo tempo que os reis foram transformados em fazendeiros ou senhores de engenho. Os encontros com a polícia transformados em lutas com “vigias” e capangas. Existe um número realmente expressivo de folhetos nesse sentido, revelando inconsciente luta de classes. (CAMPOS, 1977, p. 36).

As palavras de Renato Carneiro Campos expõem uma mudança na produção do folheto. Nesse sentido, a visão de mundo de quem escreveu é esboçada. Isso revela uma

¹⁴⁰ A primeira edição foi publicada em 1959, pelo Centro Regional de Pesquisas Educacionais do Recife.

tomada de posição do poeta popular, uma vez que a substituição do rei pelo fazendeiro ou senhor de engenho demonstra que houve um deslocamento quanto ao tratamento de determinadas personagens em relação ao seu contexto cultural, ou seja, saiu do universo da fantasia para o da realidade próxima. Dessa forma, o poeta mergulhou nas questões sociais, econômicas, políticas e culturais, ao estabelecer um contato com temas relacionados à região em que habita. Ele pode não ter participado da luta de classe ou ter-se envolvido com as manifestações político-partidárias ocorridas nas décadas de 1950, 1960 e 1970, mas demonstra consciência da sua vida cotidiana, das dificuldades de sobrevivência.

Portanto, a presença do aspecto ideológico na Literatura de Cordel não é uma unanimidade. Existem controvérsias sobre essa questão, pois as divergências entre os dois estudiosos expõem formas distintas de abordagem. Robert Mandrou assumiu uma visão abrangente, como se toda a produção da Literatura de Cordel estivesse fadada a reproduzir o pensamento hegemônico, enquanto Renato Carneiro Campos não fechou questão sobre esse aspecto, contudo reconheceu que ocorreram mudanças no tratamento dos temas e personagens. Não é possível se generalizar diante dessa questão, pois Leandro Gomes de Barros e Rodolfo Coelho Cavalcante são exemplos de poetas que assumiram posições sobre determinadas questões em períodos historicamente distintos. O primeiro, no início do século XX, teceu críticas à Igreja no folheto *Dinheiro*, e o segundo, na década de 1940, teceu elogios a Getúlio Vargas, quando o Presidente foi deposto. Isso representa pensamentos distintos, ora a favor da cultura subalterna, ora em defesa do poder hegemônico.

Ainda quanto ao aspecto ideológico, observa-se que existe uma série de folhetos em que os poetas procuram tratar de questões relacionadas ao social, político e cultural. Manoel Campina, ao escrever o folheto intitulado *Discussão de um Fiscal com uma Fateira*, procurou abordar um aspecto social que é a cobrança de imposto aos feirantes que trabalham em situação de vulnerabilidade, no comércio de vísceras de animais no chão de um mercado, e mesmo assim são obrigados a pagar pela ocupação do espaço diminuto:

Disse o fiscal minha dona
não interessa a questão
me pague quinze cruzeiros

que eu passo o seu talão
disse a velha: tu és besta
pega a reta e queime o chão

- Aonde você viu
pagar imposto de tripa!
hoje aqui eu brigo muito
mas não pago esta sulipa
posso pagar na cadeia
depois de passar-lhe a ripa.

O poeta narrou os fatos como se observasse os acontecimentos à sua frente, diante dos seus olhos. E apresentou o diálogo entre as duas personagens, cujo embate se caracterizou pela ação do fiscal e a reação da fiteira, a vendedora que discordou do comportamento do representante da Prefeitura, ou seja, do poder constituído. Nesse conflito há um esboço da luta entre opressor e oprimido, sem contudo haver uma preocupação em aprofundar o debate em torno da luta de classe. Mas não deixa de ser uma tomada de consciência. Há um paralelo entre o conteúdo desse folheto e o trabalho desenvolvido pelo poeta Cuíca de Santo Amaro. Mark Curran (1990), ao escrever a sua biografia, comentou que ele assumia a condição de “defensor do povo e da liberdade”:

Os problemas do povo constituem uma parte importante da obra de Cuíca, e, ele não era realmente nada diferente de outros poetas populares do antigo cordel que defendiam os direitos do homem comum (...) Um bom exemplo deste aspecto de Cuíca é o poema *Prefeitura versus Ambulantes* no qual o poeta conta a perseguição dos ambulantes:

Me disse um ambulante
Isso não é direito
Cuíca... você
Que tem um pouco jeito
Escreva uma cartinha
Para ativar o Prefeito.

Só você caro Cuíca
Será nossa salvação
Es amigo Getúlio
Grande chefe da nação
Você veja se o Prefeito
Acaba a perseguição.
(CURRAN, 1990, p. 76 – 79)

As palavras do estudioso Mark Curran contribuem para o entendimento e reforçam a ideia de que o poeta não está distanciado dos problemas da sociedade em que vive. No caso de Cuíca de Santo Amaro, observa-se que poeta assumiu a posição de personagem da sua própria escritura, à medida que o ambulante solicita o seu apoio. E

ele ao contar os fatos incluiu-se como parte integrante da narrativa, pois criou um elo entre o problema e a solução, o oprimido e o defensor público. Condição que o poeta assumiu ao se declarar “advogado dos pobres” (CURRAN, 1990, p. 79).

O trabalho desenvolvido por Ariano Suassuna no *Auto da Compadecida*, bem como os artigos publicados por ele sobre o mencionado texto servem como reflexão para se compreender o sentido da construção da sua dramaturgia, visto que se pode vislumbrar uma relação de fluxo, cujas influências são frutos do diálogo estabelecido entre os atores da ação: poetas e artistas populares, estudiosos da Literatura de Cordel e o autor. Há várias situações dentro dessa obra que podem servir de exemplo, mas a abordagem em torno da utilização do folheto *Dinheiro (O Testamento do Cachorro)*, de autoria de Leandro Gomes de Barros será o recorte utilizado aqui. Tal fato se justifica pelas questões que envolvem o folheto, pois o dramaturgo só utilizou o trecho que conta o testamento do cachorro, enquanto que dos outros folhetos foram utilizados diferentes fragmentos de uma mesma obra. Por isso, o foco será em torno dessa situação e mais precisamente a substituição na dramaturgia da personagem “inglês”, que se encontra no folheto e no livro de Leonardo Mota, pelo padeiro e sua esposa. Vale lembrar que o folheto foi utilizado 37 (trinta e sete) anos depois da morte de Leandro Gomes de Barros, no entanto a obra do poeta continua viva. É comercializada e dá origem a cada momento anovas reflexões.

Na seção três, há um comentário sobre a incursão do folheto *Dinheiro (O Testamento do Cachorro)*, no *Auto da Compadecida*. Aqui o objetivo é estabelecer um diálogo entre as palavras de Ariano Suassuna e a inclusão desse fragmento na obra, bem como o sentido de suas afirmações que sugerem o debate em torno da circularidade, concebido por Ginzburg a partir do trabalho de Bakhtin. Esse procedimento serve para se refletir também sobre a questão da influência¹⁴¹ que uma obra exerce sobre a outra e como tal fato ocorreu. Aliás, Catarina Sant’Anna (2002), em seu artigo *Suassuna Expõe, em A Pedra do Reino, seu Percurso de Criação*¹⁴², contribuiu, também, para esclarecer os procedimentos do autor na construção das suas diferentes obras. O próprio Ariano Suassuna também possibilitou o entendimento do seu processo de trabalho, pois

¹⁴¹ Sandra Nitrini (2010) utiliza as palavras de Aldridge (1963) para explicar o conceito de influência “que se define como algo que existe na obra de um autor que não poderia ter existido se ele não tivesse lido a obra de um autor que o precedeu”. (NITRINI, 2010, p. 130).

¹⁴² Artigo publicado na **Revista Repertório**, do PPGAC/UFBA, ano 4, nº 6, 2002, p. 106 a 119.

a partir da segunda metade da década de 1950 começou a expor as suas opiniões em torno dos seus textos, na tentativa de justificar e de fortalecer a sua posição em relação à Cultura Popular e, por conseguinte, defender os seus procedimentos sobre o processo de concepção da sua dramaturgia:

Na nossa versão, o personagem inicial é um inglês, que suborna o Padre e o Bispo para conseguir o enterro, em latim, do seu cachorro. O Sacristão que acrescentei na peça é apenas um desdobramento, inferior pela hierarquia, dos outros dois, de modo que se pode dizer, perfeitamente, que os três personagens – Bispo, Padre e Sacristão – são todos originados do folheto popular citado por Leonardo Mota. Aliás, no *Bumba-meu-boi*, o Padre é também um personagem indispensável, dada sua importância na pequena e fechada sociedade sertaneja. Foi por motivo semelhante que, na peça, substituí o inglês – que não teria sentido numa cidadezinha sertaneja – pelo Padeiro e sua Mulher. Foi um processo de substituição e desdobramento, o que propiciava a aparição de dois personagens ligados à Burguesia urbana das pequenas cidades do Sertão, e ao mesmo tempo uma aproximação com dois personagens do *Bumba-meu-boi*, o “Doutor” e a “Catarina”. (SUASSUNA, 1986, p. 185)¹⁴³

Ao tomar as palavras de Ariano Suassuna para cotejar a sua dramaturgia com o propósito de conferir a veracidade do procedimento adotado, verifica-se que ocorreram mudanças ou então a sua análise precedeu à conclusão do texto final. No *Auto da Compadecida* é o Padre que suborna o Bispo e a presença do Sacristão na trama contribuiu para expor a estrutura de poder existente dentro da Igreja. O que ele chamou de “desdobramento inferior pela hierarquia” é também uma forma de expor um sistema fechado e autoritário. A presença de um padre em uma “sociedade sertaneja” não deixa de ser a representação do poder estabelecido. As suas posições interferem no contexto social e político da comunidade onde o mesmo está inserido. Não se restringe tão somente ao fato de ser uma personagem importante do folguedo popular, como o autor justificou. Contudo, a afirmação de Ariano Suassuna contribuiu para que fosse observado o conceito de circularidade, visto que o mesmo demonstrou que trabalhou com a estrutura de poder e utilizou o esquema do *bumba-meu-boi* para utilizar o fragmento do folheto que ele declarou ter encontrado nas páginas do livro *Violeiros do Norte*, de Leonardo Mota (1976)¹⁴⁴.

¹⁴³ Publicado em 1986, porém Ariano Suassuna concluiu o mesmo no dia 2 de março de 1970, data que consta na página 190, no final do texto.

¹⁴⁴ A edição utilizada nesta tese é a de 1976, mas a primeira edição foi lançada em 1925, conforme declarou Leonardo Mota na nota sobre a cronologia da obra (p. X).

No sumário da obra *Violeiros do Norte* tem um capítulo que trata da “religião na poesia do povo”. É nele que se encontra a transcrição de parte do folheto de Leandro Gomes de Barros, sem citação da fonte, mas o autor colocou a informação que foi uma “aquisição” (MOTA, 1976, p. 155). Portanto, o termo relaciona-se ao trabalho de outra pessoa, nesse caso um folheto. A declaração comprova que os versos não pertencem a ele e sim foram apropriados pelo escritor. Ao se lerem as páginas 4, 5 e 6 do folheto de Leandro, observa-se que os versos são idênticos, repete-se inclusive a forma da rima que é em sextilha, com pequenas alterações de algumas palavras. É provável que esse procedimento esteja relacionado à correção ortográfica.

<i>Dinheiro</i> (<i>O Testamento do cachorro</i>)	(o autor não citou o título)
Eu já vi narrar um fato Que fiquei admirado, Um sertanejo me disse Que nesse século passado Viu enterrar um cachorro Com honras de um potentado.	Eu já vi narrar um fato Que fiquei admirado: Um sertanejo me disse Que nesse século passado Viu enterrar um cachorro Com honras de um potentado.
Um inglês tinha um cachorro De uma grande estimação Morreu o dito cachorro E o inglês disse então: Mim enterra esse cachorra Inda que gaste um milhão.	Um inglês tinha um cachorro De uma grande estimação Morreu o dito cachorro E o inglês disse, então: - “Mim enterra este cachorro, Inda que gaste um milhão,”
Foi ao vigário e lhe disse: - Morreu cachorra de mim E urubu do Brasil Não poderá dar-lhe fim... - Cachorro deixou dinheiro? Perguntou o vigário assim.	Foi ao vigário, lhe disse: - “Morreu cachorro de mim E urubu do Brasil Não poderá dar-lhe fim...” - “Cachorro deixou dinheiro?” (Perguntou o padre assim.)
Mim quer enterrar cachorra! Disse o vigário: oh! Inglês Você pensa que isto aqui É o país de vocês? Disse o inglês: oh! Cachorra Gasta tudo desta vez.	- “Mim quer enterrar cachorro!” Disse o vigário: - “ô Inglês, Você pensa que isto aqui É o país de vocês?” Disse o inglês: - “Com cachorro Gasta tudo desta vez...”
Ele antes de morrer Um testamento aprontou Só quatro contos de réis Para o vigário deixou Antes do inglês findar O vigário suspirou.	- “Ele, antes de morrer, Um testamento aprontou, Só quatro contos de réis Para o vigário deixou...” Antes do inglês findar, O Vigário suspirou.
Coitado! Disse o vigário, De que morreu esse pobre? Que animal inteligente! Que sentimento tão nobre!	- “Coitado! (Disse o vigário) De que morreu esse pobre? Que animal inteligente! Que sentimento nobre!

Antes de partir do mundo
Fez-me presente do cobre.

Leve-o para o cemitério,
Que vou o encomendar
Isto é, traga o dinheiro
Antes dele se enterrar,
Estes sufrágios fiados
É factível não salvar.

E lá chegou o cachorro
O dinheiro foi na frente,
Teve memento o enterro,
Missa de corpo presente,
Ladainha e seu rancho
Melhor do que certa gente.

Mandaram dar parte ao bispo
Que o vigário tinha feito
O enterro do cachorro,
Que não era de direito
O bispo ai falou muito
Mostrou-se mal satisfeito.

Mandou chamar o vigário
Pronto, o vigário chegou
Às ordens, sua excelência...
O bispo lhe perguntou:
Então que cachorro foi,
Que seu vigário enterrou?

Foi um cachorro importante
Animal de inteligência
Ele antes de morrer
Deixou à vossa excelência
Dois contos de réis em ouro...
Se errei, tenha paciência.

Não foi erro, Sr. Vigário,
Você é um bom pastor
Desculpe eu incomodá-lo
A culpa é do portador,
Um cachorro como este
Já vê que é merecedor.
(BARROS, s/d, p. 4 – 6)

Antes de partir do mundo
Fez-me presente do cobre...

“Leve-o para o cemitério
Que vou o encomendar,
Isto é, traga o dinheiro,
Antes dele se enterrar,
Que estes sufrágios fiados
É fatível não salvar!”

E lá chegou o cachorro,
O dinheiro foi na frente,
Teve imponente o enterro,
Missa de corpo presente,
Ladainha etc., etc.,
Melhor do que certa gente...

Mandaram dar parte ao Bispo
Que o Vigário tinha feito
O enterro dum cachorro,
Que não era de direito:
O Bispo, ai falou muito,
Mostrou-se mal satisfeito.

Mandou chamar o Vigário...
- “Pronto! (o vigário chegou)
Às ordens, sua excelência!”
O Bispo lhe perguntou:
- “Então que cachorro foi,
Que o Reverendo enterrou?”

- “Foi um cachorro importante,
Animal de inteligência:
Ele, antes de morrer,
Deixou a Vossa Excelência
Dois contos de réis em ouro...
Se errei, tenha paciência!”

- “Não errou, não, meu Vigário,
Você é um bom pastor,
Desculpe eu incomodá-lo
A culpa é do portador...
Um cachorro como esse
Se vê que é merecedor...”
(MOTA, 1976, p. 155 – 157)

O poeta Leandro Gomes de Barros fez uma crítica à religião e à personagem que não pertencia àquela comunidade, um inglês, que por desconhecer os gêneros na língua portuguesa, tratou o cachorro como cachorra: “Mim enterra esse cachorra”. Leonardo Mota fez a correção: “Mim enterra este cachorro”. Já na dramaturgia Ariano Suassuna manteve o cachorro, uma vez que o seu proprietário é um padeiro brasileiro. E esse procedimento ele denominou de “substituição e desdobramento”.

A justificativa de Ariano Suassuna para trocar o inglês pelo Padeiro não parecer sustentação plausível, à medida que os indivíduos circulam, independente da sua nacionalidade, e não encontram fronteiras para morar num espaço, quer seja na zona rural ou urbana. O poeta não demonstrou esse preconceito ao escrever o folheto no início do século XX, porque a sua visão de mundo e de culturas que coabitam o mesmo território era mais ampla do que a do dramaturgo. Pelo contrário, provavelmente a presença do inglês na trama renderia algumas gargalhadas, pela situação que se revestiria essa ação de humor. Talvez tenha sido com esse objetivo que o poeta incluiu no seu folheto, como também com o intuito de fazer uma crítica ao indivíduo que desconhecia os hábitos de uma determinada comunidade. Por outro lado, a convivência entre os indivíduos que habitam o mesmo espaço geográfico, pode permitir o surgimento do processo de aculturação ou mesmo de assimilação dos hábitos culturais como fruto desse relacionamento contínuo. Entretanto, o procedimento adotado por Ariano Suassuna na inclusão do fragmento do folheto não deixa de ser também um exemplo de circularidade, pois o possível caminho percorrido foi o seguinte: os versos do poeta popular Leandro Gomes de Barros foram transcritos pelo estudioso Leonardo Mota e apropriados por Ariano Suassuna. Este declarou, com base nas informações que obteve do Professor Enrique Martínez López, “é um conto popular de origem moura e passado, com os árabes, do norte da África para a Península Ibérica, de onde emigrou para o Nordeste”. (SUASSUNA, 1986, p. 185). Portanto, a poesia popular foi transcrita para uma obra de caráter erudito, que por sua vez foi incorporada a um texto dramático também de caráter erudito. Seu autor recebeu informações da sua provável origem moura e com possível ligação à cultura popular. Retoma-se, assim, ao movimento ocorrido no século XVI, quando a cultura subalterna penetrou na literatura e essa também interferiu nas ideias dos poetas populares que incorporaram histórias da cultura hegemônica em seus folhetos. Fato observado por Carlo Ginzburg (2006, p. 10).

As influências atuam nas duas direções e moldam-se a partir dos interesses dos indivíduos. A personagem foi alterada, do Inglês para o Padeiro, no sentido de atender à concepção de mundo do dramaturgo, em outras palavras, a sua visão ideológica, à medida que tal alteração foi justificada sob o olhar da representação burguesa no texto. Todavia, a essência do fragmento do folheto popular em verso permaneceu e esse exemplo serve para expor o desdobramento que ocorreu dentro do *Auto da*

Compadecida, no tocante às duas personagens: o Padeiro e sua Esposa.¹⁴⁵ Portanto, foi o dramaturgo que interferiu no conteúdo do material apropriado a partir da sua concepção de vida, bem como o desejo de expor determinada situação relacionada à Igreja. Se não tivesse recolhido o material no livro de Leonardo Mota, provavelmente não teria concebido o texto tal e qual foi escrito.

Independentemente da forma de apropriação utilizada por Ariano Suassuna, não se pode negar a importância de seu trabalho para a dramaturgia brasileira, pois o sucesso do *Auto da Compadecida* contribuiu para a presença da Literatura de Cordel na construção de textos dramáticos e passou a ser uma referência em relação a essa maneira de trabalhar. Não se advoga para ele o pioneirismo dessa ação, mas sim o fruto do desdobramento que ocorreu a partir de 1957. Convém salientar que o *Auto da Compadecida* não foi o primeiro texto em que o autor utilizou o folheto popular em verso. Ele já trabalhava com essa fonte desde década de 1940¹⁴⁶, porém a repercussão ocorrida quando da sua apresentação no Rio de Janeiro funcionou como um ato de ressonância.

5.1.1 – Dramaturgia sob o olhar da Circularidade.

O livro *O Teatro de Cordel*, de Chico de Assis, publicado pela coleção “Aplauso Teatro Brasil”, em 2009, é um registro de uma dramaturgia concebida a partir de 1957, segundo declaração do autor na introdução da obra. Citar o ano em que o trabalho começou adquirir corpo, remete aos acontecimentos que ocorreram naquela época e estabelece uma conexão histórica. Leva também a observar como o autor foi influenciado pelo folheto na construção dos seus textos, exatamente no ano em que o

¹⁴⁵ Carlos Newton Júnior (2007, p. 142), estudou “O Auto da Compadecida e suas circunstâncias” e detectou que mulher de padeiro nos anos 1950 era, pelo menos no Brasil, quase sinônimo de adúltera, devido ao sucesso do filme *A Mulher do Padeiro* (1944), dirigida por Marcel Pagnol, que recebeu no Brasil uma adaptação para o teatro, com o mesmo título, assinada por Renato Alvin e Nelson Abreu, cuja estreia ocorreu no Teatro Serrador, no Rio de Janeiro, e teve Procópio Ferreira no papel do padeiro. O texto foi publicado em livro, em 1945, pela Editora Minerva. Para o estudioso, é provável que Suassuna, conscientemente ou não, tenha escolhido as personagens para compor seu texto devido ao sucesso do filme e da peça de teatro.

¹⁴⁶ *Uma Mulher vestida de Sol* (1947), *Auto de João da Cruz* (1950), *O Arco Desolado* (1952), *O Castigo da Soberba* (1953).

Auto da Compadecida foi apresentado no Rio de Janeiro. Chico de Assis afirmou que buscou no folheto “a estrutura poética de um herói brasileiro”, para conceber o texto *O Testamento do Cangaceiro*, e “uma estrutura épico-popular” (ASSIS, 2009, p. 17), quando escreveu *As Aventuras de Ripió Lacraia*. Mas foi depois de concebida a trilogia, segundo definição do próprio autor, após lançar ainda a *Farsa com Cangaceiro, Truco e Padre*, que surgiu a inspiração para escrever *Galileu da Galileia*, no qual “a essência do cordel de empregar grandes personagens em suas histórias” (ASSIS, 2009, p. 18) foi utilizada.

O próprio autor expõe os procedimentos adotados na construção de seus textos e isso leva a perceber que o Cordel foi utilizado a partir da sua forma poética, bem como da sua estrutura épica. Todavia, o emprego do folheto foi em consequência dos interesses e objetivos pelas obras concebidas, visto que o olhar do autor se deslocou no sentido de se apropriar do folheto, na utilização da estrutura poética, sem contudo levar em consideração a métrica dos versos. Em outro momento, a forma épica do folheto serviu de inspiração, ou seja, a narrativa foi adotada como elemento fundante do texto, pois existe uma personagem que conta os fatos e a cena ocorre logo em seguida, na criação de um paralelo entre “a história e o discurso”, conforme caracterizou Todorov (1976, p. 211) ao estudar as formas narrativas. Esse fato é encontrado na construção dos folhetos pelos poetas Leandro Gomes de Barros e Rodolfo Coelho Cavalcante¹⁴⁷. Por último, os versos influenciaram o autor na elaboração do texto *Galileu da Galileia*. Ele declarou, que para concebê-lo, utilizou a ideia de focalizar uma grande personagem. Para tanto, fez uso da forma poética em sua escritura, o que o aproxima da estrutura do folheto. Dessa maneira, ele adotou a forma como procedimento, além de se inspirar nos poetas que utilizaram uma personagem que marcou a história, do ponto de vista dos seus feitos heroicos. Na Literatura de Cordel quase todos os poetas trabalharam com esse tema, cuja classificação adotada pela Fundação Casa de Rui Barbosa é denominada de “herói humano”, a exemplo da *História de Lampião*, de Francisco das Chagas Batista; *O Príncipe João Sem Medo e a Princesa da Ilha dos Diamantes*, de Francisco Sales Arêda; *História da Imperatriz Porcina*, de João Martins de Ataíde; *Roldão no*

¹⁴⁷ No capítulo três desta tese foram apresentados trechos de folhetos dos dois poetas e comprovam essa prática que envolve o discurso e a história, ou seja, a narrativa é rompida para que ocorram as ações das personagens.

Leão de Ouro, de João Melquíades Ferreira da Silva; *Batalha de Oliveiros com Ferrabrás*, de Leandro Gomes de Barros, dentre outros.

A dramaturgia de Chico de Assis apresenta também a circularidade. Nesse sentido se observa que o folheto popular serviu de base para a construção do texto dramático, quanto à estrutura e à forma que dialogaram com outro formato de texto, nesse caso a dramaturgia. Portanto, o autor alimentou-se da fonte popular e estabeleceu também uma conexão com a sua formação intelectual. O que o fez incorporar a ideia do teatro épico, segundo a concepção de Brecht, conforme entrevista concedida para esta pesquisa¹⁴⁸ e as informações contidas na publicação da obra *Galileu da Galileia*, nas quais estão expostas a visão do autor:

Peça de Cordel, escrita em 1978-1980, resultado dos estudos que levaram à Trilogia do Cordel. Elaborada em verso popular, narra as aventuras e desventuras de Galileu da Galileia, que não é outro senão Galileu Galilei. É uma peça sobre a verdade e o medo. Tudo acontece sob a alta pressão política repressiva: de como Galileu volta atrás de suas ideias, publicamente, para salvar a sua pele. É um Galileu brasileiro, com todas as forças e fraquezas de um herói latino. (ASSIS, 2009, p. 356)

Observa-se que o autor adotou o termo Cordel para caracterizar a sua obra e tal fato está relacionado à fonte e à forma apropriadas, ou seja, texto em verso. Ainda não contente com essas conexões, Chico de Assis foi mais além, declarou ter sido “elaborada em verso popular”, e invocou para si o direito de escrever com o “espírito” de uma outra cultura. Essa declaração faz ver que o autor tentou assimilar a visão da cultura subalterna. E, com tal pensamento, procurou estruturar as ações do texto. Essa concepção caracteriza-se pela aculturação contrária àquela que sempre é observada e em que o hegemônico atua sobre o subalterno. Esse procedimento tem a ver com a experiência desenvolvida por Carlos Estevam Martins, Oduvaldo Viana Filho e Ferreira Gullar, dentre outros, no CPC – Centro Popular de Cultura, do Rio de Janeiro, do qual Chico de Assis também fez parte. Os intelectuais que coordenaram esse movimento faziam uma distinção entre arte do povo e arte popular. E com isso procuravam interferir no conteúdo das obras para atender aos seus interesses ideológicos. O manifesto do CPC, escrito em 1962, é um documento que apresenta o pensamento daqueles que comungavam com os seus ideais:

¹⁴⁸ Em sua residência, na cidade de São Paulo, no dia 10 de novembro de 2012.

Com efeito, a arte do povo é tão desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais que nunca vai além de uma tentativa tosca e desajeitada de exprimir fatos triviais dados à sensibilidade mais embotada. É ingênua e retardatária e na realidade não tem outra função que a de satisfazer necessidades lúdicas e de ornamento. A arte popular, por sua vez, mais apurada e apresentando um grau de elaboração técnica superior, não consegue entretanto atingir o nível de dignidade artística que a credenciasse como experiência legítima no campo da arte, pois a finalidade que a orienta é a de oferecer ao público um passatempo, uma ocupação inseqüente para o lazer, não se colocando para ela jamais o projeto de enfrentar os problemas fundamentais da existência. (MARTINS, 1979, p. 72)

Diante dessas concepções estabelecidas pelos integrantes do CPC, há de se compreender as interferências nas obras dos artistas populares que tiveram como procedimento a utilização da forma e o esvaziamento do conteúdo. Com isso, os fins justificavam os meios adotados nesses processos, à medida que, para eles, a arte deveria ter a função transformadora da sociedade e a arte do povo não comungava com esse raciocínio. Portanto, para “legitimar a ação da cultura popular deve-se necessariamente negar a validade das próprias manifestações populares” (ORTIZ, 1994, p. 75). A Literatura de Cordel foi utilizada na sua forma, e a ela foi acrescentado um conteúdo relacionado com os ideais políticos do CPC. Tal procedimento cuja característica é a utilização da forma e o esvaziamento do conteúdo, foi também adotado por Chico de Assis na construção de *Galileu da Galileia*. Outra informação que chama a atenção é o período em que foi concebido o texto, 1978-1980. É um registro que responde ao sentido e ao objetivo da obra, conseqüentemente do seu autor: “tudo acontece sob a pressão política repressiva”. A frase faz lembrar a história do Brasil no final da década de 1970, quando os presidentes da república eram generais. A luta pela redemocratização do país teve início nesse período, com o surgimento das primeiras greves no ABC paulista (1977), reabertura da UNE, em Salvador (1979), e a Campanha pela Anistia Ampla Geral e Irrestrita (1979), que dava os primeiros passos, dentre outras ações. A obra de Chico de Assis insere-se nesse contexto, e dialoga com o momento histórico em que vivia o país. Na sua elaboração deslocou o olhar para a estrutura popular. O autor estabeleceu um paralelo entre a forma do texto em verso e o conteúdo que expõe um herói e defender suas convicções, isto é, concebeu a obra no universo popular, com o intuito de aproximá-la do público e assim aumentar a comunicação entre as partes que compõem o espetáculo: texto e espectador. Chico de Assis foi mais além ao tratar Galileu como um indivíduo brasileiro, que veio das páginas do folheto:

Galileu da Galileia

Cena 1 – Prólogo

Narrador Na esquina do terraço
 Com a praça do destino
 No limite do fracasso
 Com a dor do intestino
 Mora o filho de um veio
 Que é casado com a veia
 Mora um velho menino

Galileu da Galileia
 Homem que perdeu o tino
 Homem que perdeu a ideia
 Que engoliu um sapo-sino
 Galileu da Galileia
 Um terrível assassino
 Que apresento à Plateia

Pra mostrar que o libertino
 Com sua prosopopeia
 Apesar de ser franzino
 Tinha força na traqueia
 Era bruxo e tão ferino
 Um só lobo e ladino

E por esgotada rima
 Ponha a história a começar
 Atenção no que ela ensina
 Se é que ela pode ensinar
 Se não pode não aprenda
 Siga assim sem se mudar
 Mas pelo menos ai! Compreenda!
 Galileu e seu pensar.
 (ASSIS, 2009, p 359 – 360)

O prólogo expõe o procedimento do autor, no que se refere à construção do texto enquanto forma e conteúdo, na tentativa de copiar o poeta popular. Ao que parece, Chico de Assis não logrou êxito, pois a estrutura não corresponde à de um folheto, à medida que o texto não apresenta unidade entre os versos e o esquema das rimas, como também não segue uma estrutura linear. Em geral, o folheto é composto de estrofes com seis versos de sete sílabas, denominados de sextilha, em que o segundo, o quarto e o sexto rimam entre si. Os demais são considerados versos brancos, pois não há necessariamente rima entre eles. O esquema de rimas da sextilha é descrito como ABCBDB, onde a letra B indica os três versos que rimam entre si (TAVARES, 2005, p. 127). Os versos do folheto *Na Peleja da Alma*, do poeta Silvino Pirauá Lima, utilizados

por Ariano Suassuna no *Auto da Compadecida*, servem para exemplificar a estrutura da rima:

Os diabos quando foram vendo	A
A Virgem para a partida,	B
Lucifer dizia aos outros:	C
- “Lá vai a compadecida!	B
Pelo jeito que estou vendo,	D
Esta sentença é perdida!”	B

Em *Galileu da Galileia* o autor não seguiu essa estrutura, visto que no prólogo assim como em todo o texto, as estrofes são desiguais e elas estão com cinco, seis, sete e até oito versos. Também não obedeceu ao esquema tradicional da rima e chegou inclusive a afirmar que havia esgotado o seu manancial no primeiro verso da quarta estrofe. É provável que esse procedimento esteja relacionado a uma proposta de quebra da narrativa no início do texto. O que expõe a ideia do teatro épico, uma vez que houve ruptura brusca do discurso para dar início à história. E o próprio narrador ao declarar que a sua rima se esgotou, chama a atenção do público para a necessidade de compreender o pensamento da personagem central – Galileu.

Geralmente os poetas populares não dão tratamentos diferenciados às mesmas palavras em um folheto. Na primeira estrofe do prólogo, nos versos cinco, seis e sete, o autor utilizou “veio” “veia” e “velho” com o mesmo sentido. Tal fato dificilmente poderá ser encontrado na Literatura de Cordel¹⁴⁹. Se o desejo foi de aproximar a dramaturgia da linguagem do poeta popular, apresentou um problema relacionado ao preconceito, por considerar que o poeta popular, cultura subalterna, escreve errado. Não se pode generalizar tal questão, todavia, quando esse fato é exposto em uma obra advinda da cultura hegemônica, contribui para que essa visão seja fortalecida.

Ao verificar as obras de Chico de Assis, intituladas “Teatro de Cordel”, observa-se que o folheto popular em verso serviu de fonte para a construção da sua dramaturgia através de diferentes procedimentos, uma vez que o autor levou em consideração os aspectos da forma enquanto verso, bem como o seu caráter épico, além das abordagens

¹⁴⁹ Há um folheto de Manuel Camelo dos Santos, intitulado *Briga do Velho com uma Velha*, que se apropriou Francisco Pereira da Silva, para a construção do texto *Graça e Desgraça na casa de Engole-Cobra*. Observa-se que o poeta escreveu corretamente as palavras sem modificar a sua grafia.

em torno dos temas (cangaço em dois textos) e das personagens (heróis em três textos) envolvidas nesse processo de apropriação. O seu trabalho destaca-se nesses dois sentidos, à medida que ele evidenciou o seu objetivo qual seja o de dialogar com a fonte que propiciou a construção dos textos. Não há um folheto específico transcrito no conjunto de sua obra. Ele não trabalhou com esse propósito e sim com a ideia que remete ao universo da Literatura de Cordel.

No levantamento realizado, cujo quadro se encontra na terceira seção desta tese, há uma relação de vinte e cinco autores em que se constatam, de maneira sucinta, as formas de apropriação de cada um. Nesse sentido se identificam procedimentos idênticos em relação a Ariano Suassuna e a Chico de Assis¹⁵⁰. O primeiro apropriou-se do conteúdo dos folhetos e o segundo da estrutura épica, ou seja, da narrativa que estabelece um diálogo com a história ao longo do texto e cria uma ação fragmentada entre os dois blocos: história e discurso. Em ambos os casos, o princípio da circularidade é observado, isto é, aquele em que a cultura subalterna penetrou na cultura hegemônica através da Literatura.

Assim como Chico de Assis, outros autores adotaram o procedimento próximo à ideia do teatro épico, em que a narrativa rompe com a ação dramática e cria o distanciamento. Essa forma também é encontrada na Literatura de Cordel e pode ser observada nos processos denominados de “adaptação”, cujo folheto foi transcrito quase na sua totalidade, ou nos textos construídos a partir da sua estrutura, em que há uma personagem com a função de narrar os fatos. E nesses as ações dramáticas ocorrem dentro de um processo fragmentário, pois estas são intercaladas com a narrativa. Os autores que utilizaram desses artifícios foram João Augusto, Orlando Senna, Benvindo Sequeira, Antonio do Amaral, Bráulio Tavares, Virgínia Lúcia, Racine Santos, Clotilde Tavares, José Mapurunga, Armindo Bião, dentre outros. Há também aqueles que além de utilizar esses artifícios, incluíram ainda a personagem-poeta, cuja função não é narrar os acontecimentos e sim expor sua condição de vida. Essa característica aparece nos textos de Aglaé d’Ávila Fontes, José Bezerra Filho e Clotilde Tavares. Os dois últimos utilizaram versos de Zé Limeira nas vozes da personagem-poeta.

¹⁵⁰ Aqui os dois são citados como exemplos de autores que adotaram a Literatura de Cordel na construção da dramaturgia de forma diferenciada.

Clotilde Tavares (1992), ao conceber a dramaturgia *A Farsa dos Opostos*, para o Grupo Imbuuçã, procurou acompanhar as ações de preparação do elenco, sob a direção de João Marcelino. A ideia inicial era conceber um espetáculo a partir de duas biografias sobre Rodolfo Coelho Cavalcante, pois o grupo pretendia homenagear o poeta popular. Entretanto, no decorrer do processo, as ações levaram para outro caminho, o de expor um poeta à luta para sobreviver da produção e venda dos seus folhetos. No seu périplo, o poeta, que no texto foi denominado de bobo, deparou-se com uma série de personagens que tentou invadir o seu espaço de trabalho. Uma delas é a Cigana que travou um embate com ele:

Cigana	(Olhando o Bobo, meio debochada) Mas como fala, minha gente, essa criatura! E que mania danada essa de falar rimando. Só sendo algum distúrbio no aparelho da falação! (Ao Bobo) E que mal lhe pergunte, cavalheiro, quem é mesmo o senhor? De onde vem toda esta prosopopéia, esta verborragia, esta prolixidade?
Bobo	Saiba que eu sou o poeta mais famoso desta praça. Também sou capoeirista e bebedor de cachaça. Mas vivo mesmo é de versos, sou poeta repentista. Como Dimas, Lourival e Otacílio Batista, Cuíca de Santo Amaro, Inácio da Catingueira. O Rodolfo Cavalcanti e Severino Ferreira, Ivanildo Vilanova, Pinto Velho do Monteiro. E todos que são a glória do repente brasileiro. (TAVARES, 1992, p. 9 a 10) ¹⁵¹

A Farsa dos Opostos é mais um exemplo da cultura subalterna apropriada pela cultura hegemônica. No fragmento exposto, observa-se a inclusão dos versos de Zé Limeira, os quais foram transformados em uma peleja entre as personagens Bobo e Cigana, cujo mote é “diz o Novo Testamento”. Dessa maneira, o sentido original dos versos foi deslocado para atender a proposta da dramaturga, pois os mesmos não foram concebidos para esse embate. Eles foram extraídos do livro intitulado *Zé Limeira Poeta do Absurdo*, de Orlando Tejo (1980):

Bobo	(Muito admirado com o repente da cigana) Eu já conheço esse mote, isso prá mim é besteira. Pois eu fui um bom aluno do poeta Zé Limeira: “São José de Mipibu era o pai de Jesus Cristo.
------	--

¹⁵¹ Esse texto ainda não foi publicado. Encontra-se no arquivo do Grupo Imbuuçã.

Mas quando ele soube disto já tava em Caruaru.
 O mundo ficou azul, começou um pé de vento.
 São Pedro veio lá de dentro correndo atrás duma lebre.
 Quem for pobre que se quebre,
 diz o Novo Testamento.”

Cigana “Quando Dom Pedro Segundo governava a Palestina.
 A Princesa devia a Deus e o mundo.
 O poeta Zé Raimundo começou castrar jumento.
 Teve um dia um pensamento:
 Tudo aquilo era boato oito nove fora quatro,
 diz o Novo Testamento.”

Quando o autor invoca para si o discurso do outro, incorpora à sua dramaturgia a produção intelectual do poeta, seus versos e sua visão de mundo. O resultado desse trabalho, em geral, poderá ser considerado também um texto híbrido, à medida que sua estrutura foi concebida com texto de autor distinto. Nesse sentido, há uma convergência entre as questões relacionadas à circularidade e hibridação, enquanto construção literária.

5.1.2 – As relações entre dialogismo, circularidade, hibridação e dramaturgia.

Néstor Garcia Canclini (2008), na introdução do seu livro *Culturas Híbridas*, fez uma retrospectiva histórica sobre os estudos que tratam do termo hibridação, sua aplicação no campo do conhecimento. E constatou que existem antecedentes desde que se iniciaram os intercâmbios entre sociedades. A palavra carrega a ideia de cruzamento, entercruzamento, troca, diálogo e coexistência, dentre outros significados, a depender da abordagem em que ela é empregada ou submetida. A partir dessa diversidade, o autor elaborou uma primeira definição para orientar os seus estudos:

Entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras. (CANCLINI, 2008, p. XIX)

O conceito partiu de uma conexão, pois ele relacionou o termo a um sentido de “processo”. Por conseguinte, há um trânsito, um percurso, entre uma estrutura e outra,

que vai produzir uma terceira, fruto do diálogo das duas primeiras, a qual contém características das estruturas geradoras, por isso não é pura. Conseqüentemente, a noção de identidade não é levada em consideração, ou seja, ela é relativizada diante desse intercâmbio que não deixa de ser cultural.

Não há um modelo específico ou um método a ser adotado na hibridação, à medida que as práticas estão relacionadas à pluralidade de ocorrências e multiplicidades de eventos, cujas ações não respeitam limites, regras, normas e padrões. Também não há fronteiras para serem estabelecidas nesse processo. As ações são decorrentes dos atores envolvidos. Eles movimentam-se de acordo com os seus interesses e modo de ver o mundo. Por conseguinte, o aspecto ideológico está subjacente. Ele pode não ser evidenciado, mas encontra-se implícito nos atos dos indivíduos que participam do processo de hibridação.

O conceito de Canclini também possibilita a sua conexão com os termos apropriação, circularidade e dramaturgia concebidos a partir da Literatura de Cordel. Apropriar-se do discurso do outro, nesse caso do folheto popular em verso, é uma ação que está relacionada ao campo da circularidade, fruto do diálogo entre as culturas hegemônicas e subalternas. A consequência dessa ação é uma dramaturgia que carrega consigo características híbridas, resultado da combinação de estruturas distintas. Diante dessa constatação, surge outro termo que se conecta com esse quadro e estabelece uma rede de conceitos que vai contribuir para o entendimento das práticas desenvolvidas pelos dramaturgos que utilizaram o Cordel como fonte na construção do texto dramático. O dialogismo proposto pelo Círculo de Bakhtin:

(...) todo trabalho desenvolve-se nos limites de uma dada enunciação. Os próprios limites da enunciação como uma entidade total, são pouco percebidos. O trabalho de pesquisa, reduz-se ao estudo das relações imanentes no interior do terreno da enunciação. Todos os problemas daquilo que poderia se chamar de “política externa” da enunciação ficam excluídos do campo da observação. Conseqüentemente, todas as relações que ultrapassam aos limites da enunciação monológica constituem um todo que é ignorado pela reflexão linguística. (BAKHTIN, 2010, p. 108)

O enunciado/texto alimenta-se de outras fontes que o antecederam, e provavelmente, irá influenciar outros estudos. Cria-se dessa maneira um fluxo de relações e cruzamentos. Observa-se que o discurso carrega consigo informações dos

enunciados anteriores, numa sucessão infinita de influências. Diante dessa concepção, verifica-se que o texto não é estático, à medida que foi concebido a partir daqueles que o antecederam e vai interferir na construção dos que virão, numa cadeia dialógica. Dentro desse princípio enquadram-se os textos que têm a Literatura de Cordel como material de base. Essa afirmativa não significa necessariamente dizer que os autores tinham conhecimento anterior do pensamento do Círculo de Bakhtin, mas os resultados observados conceituam os meios adotados, pois eles dialogam com essa perspectiva: o texto anterior alimentou a construção de um novo texto que influenciou o surgimento de outros textos. E assim sucessivamente.

Os conceitos/enunciados também são estabelecidos a partir de estruturas anteriores que se moldam à determinadas regras ou questões afins e estabelecem conexões com outros conceitos numa rede de cruzamentos. Foi a partir do dialogismo concebido pelo Círculo de Bakhtin que Carlo Ginzburg criou o conceito de circularidade, segundo Francisco Benedito Leite (2011, p. 52). Carlo Ginzburg utilizou algumas estratégias para conceber o sentido de circularidade, dentre elas os recursos de “comparar e cortejar”(p. 194). Se há o influxo recíproco entre cultura subalterna e hegemônica, nesse trânsito ocorre também o aspecto dialógico, que não está necessariamente submetido a convenções e pode ter raízes longínquas. Nessas relações de trocas e cruzamentos existem possibilidades de ocorrer apropriações, bem como o surgimento de discursos híbridos, a depender dos processos que são desenvolvidos.

No caso do trânsito entre o folheto e a dramaturgia, algumas ocorrências observadas servem de exemplo para ilustrar o diálogo que o autor estabeleceu com suas fontes. Chico de Assis, em entrevista concedida a Maria Lúcia Damato Capuani (2010)¹⁵², comentou os textos que influenciaram na construção da sua trilogia de Cordel, cujas fontes citadas são distintas e envolvem folhetos da Literatura de Cordel, textos de Brecht, Paulo Freire, Ibsen e Calderón de la Barca. O autor, ao conceber a obra, conectou-se com o universo de informações armazenadas na memória e recorreu também a outras fontes para estabelecer o diálogo necessário com seus objetivos:

¹⁵² *A Trilogia de Folheto de Cordel de Chico de Assis*. Dissertação apresentada no Programa de Pós-graduação da ECA/USP, sob a orientação da Profa. Dra. Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo, em 2010.

- Lúcia - Também tem no Ripió quando o Gogão quer continuar explorando o Zileu e eles têm uma discussão e o Ripió interfere, mas aí no fim o Gogão dá risada dizendo que o único que sabe ler sou eu e o Ripió retruca dizendo que até Deus tem que ter o Diabo... Têm várias...
- Chico - É, estas coisas do Deus e do Diabo elas são a minha crítica moral. É o funcionamento da moral, então você veja que no texto do Cangaceiro, a peça que me serviu de inspiração foi *A Boa alma de Setsuan*, porque na *Boa alma de Setsuan* ela procura o caminho do bem e ela se dá mal, ela procura o caminho do bem ela se dá bem. Nem o caminho do bem nem o caminho do mal servem ao Brecht, porque é tudo moral. O caminho verdadeiro é o caminho da solidariedade, que é o único caminho certo. (CAPUANI, 2010, p.66 – 67).

Chico de Assis tinha consciência do que desejava na elaboração da sua obra, mas procurou se alicerçar em outros autores para construir o seu discurso. Não bastaram as suas convicções ideológicas, pois invocou Brecht como referência para fundamentar os seus objetivos. Com isso, assumiu uma postura ética ao expor sem subterfúgios e sem omitir informações, a rede que construiu para conceber seus textos. Ele foi integrante do Partido Comunista Brasileiro, teve formação política. E essa bagagem justifica também os seus procedimentos, as suas opções e inspirações no trato com as fontes que deram origem ao texto:

- Chico - É, essa peça originalmente tinha entre cinco e seis horas, porque dentro dela o Ripió usava o método Paulo Freire para alfabetizar o... e eu me lembro que naquela época, porque o método do Paulo Freire, acho que a primeira pessoa que conheceu, fui eu, porque eu estava trabalhando no Serviço Nacional de Teatro e o Roberto Freire, que era o diretor, pegou as fitas gravadas do Paulo Freire para a gente passar lá, transcrever. Fez um favor para o Paulo e nesse favor eu entrei de cabeça no método do Paulo Freire. Não, foi antes, eu já tinha conhecido o método dele antes, mas não integralmente, depois é que eu conheci neste trabalho, depois fiz o método Paulo Freire que eu conhecia na época, desde que eu tinha ido a Pernambuco. Lá no MCP que é bem anterior. No método Paulo Freire o que achava maravilhoso é que em quarenta horas alfabetizava-se uma pessoa. Então eu pensei se eu colocar isso sintético no teatro, eu alfabetizo no tempo da peça. Então eu coloquei, a essência do método é aquele quadro com as coisas da natureza o que é do homem, daí aquela palavra básica que era tijolo, tigela aquela coisa lá... (CAPUANI, 2010, p.67 – 68).

O autor, ao utilizar informações do método Paulo Freire na construção do seu texto, o fez com o objetivo de expor o processo de alfabetização de adultos. Com isso, chamou a atenção para o trabalho do educador que desenvolvia suas ações junto à população de baixa renda, no estado de Pernambuco. Ele não o empregou como uma

simples citação. Incorporou o material às ações da personagem que desempenha a função de expor a ideia do educador como se fosse o próprio. Observa-se que uma prática distinta que existia no campo da educação foi incorporada a uma nova estrutura para atuar em outro espaço, nesse caso a dramaturgia. A definição de Néstor Garcia Canclini para hibridação está implícita no processo desenvolvido por Chico de Assis na construção de *As aventuras de Ripió Lacraia*, assim como o dialogismo proposto pelo Círculo de Bakhtin, à medida que o discurso esboçado pela personagem Ripió foi concebido a partir do enunciado de Paulo Freire.

Outro dramaturgo que também incorporou textos de autores distintos foi Benvido Sequeira, na adaptação do folheto *A Moça que bateu na Mãe e virou cachorra*, de Rodolfo Coelho Cavalcante, contudo não informou as fontes utilizadas. O título permaneceu o mesmo nos dois trabalhos, folheto e dramaturgia. Tal fato faz acreditar que a adaptação não alterou o conteúdo da obra do poeta popular, todavia o autor ampliou as características das personagens já existentes e acrescentou outras, para aumentar a ação dramática. Deu novos impulsos ao conflito, com a incorporação de textos de Castro Alves e do poeta popular paraibano, Zé Limeira.

O folheto de Rodolfo Coelho Cavalcante conta a história de uma mãe religiosa, Matilde, seguidora dos dogmas da Igreja Católica. Ela tinha uma filha, chamada Helena, de personalidade forte, contrária ao comportamento da sua genitora. E, ao discutir, a agredia violentamente. Na adaptação, Benvido Sequeira alterou os nomes das personagens da mãe e da filha, para Dona Bichoca e Maria da Conceição, respectivamente. Acrescentou novos comportamentos à personagem “filha”, que passou a ser pesquisadora. Adorava ler William Reich. A mãe não concordava com o namoro extravagante de Maria da Conceição e ao vê-la agarrada com o seu parceiro, chamava a atenção:

Mãe -Pelas chagas de Cristo,
Maria pare com isso!

Namorado -Porra! A velha cortou meu barato!

Maria -E eu vou lhe meter o sopapo!!

Cantador -E bateu tanto na mãe
Que ela quase teve um enfarto.
Depois saiu de mansinho

Como quem nada praticou
Se despediu do namorado
E outro encontro então marcou.

Mãe -Oh senhor Deus dos desgraçados,
Dizei-me vois senhor,
Se é delírio ou se é verdade
Tanto horror perante os céus...

A mãe, após ser agredida pela filha, clamava por Deus. E o fazia a pronunciar versos extraídos do poema *Navio Negreiro*, de Castro Alves. No processo de apropriação, eles adquiriram outro significado, diferente daquele que o poeta os concebeu. Portanto, foram recontextualizados. O que antes serviu para protestar contra a escravidão no Brasil, passou a ter outro sentido na voz de uma mãe, após ter sido surrada pela filha, por não tolerar o seu comportamento ousado ao lado do namorado. E ele, por sua vez, comentou com o público a admiração que tinha por Maria da Conceição, antes da filha agredir a sua genitora:

Namorado - Eu só gosto dessa moça
Porque tem vegetação
Porteira de pau a pique,
Três pneus de caminhão,
Rabo de jumenta russa
E haja chuva no sertão.

Os versos do poeta Zé Limeira, na voz do namorado, adquiriram também outro significado diferente daquele que foi concebido. Benvindo Sequeira, ao utilizar fontes distintas para construir a sua adaptação, estabeleceu uma cadeia dialógica, deu nova significação aos textos apropriados. Esse processo não deixa de ter também características da hibridação. Nesse trânsito, percebe-se que não ocorreu a preocupação com o caráter de fidelidade às fontes, enquanto sentido lógico dos conteúdos apropriados, e sim com o resultado propiciado pela fusão dos textos. A incorporação de novos elementos ao material de base, nesse caso o folheto de Rodolfo Coelho Cavalcante, ampliou as ações das personagens concebidas pelo poeta popular. A mãe, por exemplo, foi solicitar ajuda ao padre da Igreja Matriz de São Francisco, ao ver a filha transformada em cachorra. Fato narrado pelo poeta. O autor acrescentou uma ação para o vigário no final do texto:

Padre - Vai de retro satanás!
Filha, isso é obra de comunista!!
E eu que não sou artista

nem o padre do exorcista...
 arreda capeta!!!!!!!!!!!!
 Sai cão!!!!!!!!!!!!
 Filha, essa não é mais a Maria da Conceição!!
 (SEQUEIRA, 1980, p. 7)¹⁵³.

O padre participa da ação dramática com a função de exorcizar Maria da Conceição. O seu discurso é recheado de informações sem coerência ou lógica. Um fato que chama a atenção é a personagem relacionar o castigo da filha à “obra de comunista”, evidenciado pelo responsável da adaptação e não pelo poeta popular. Dois aspectos devem ser considerados nessa questão. O primeiro, quem não conhece o folheto poderá deduzir que essa concepção seja uma visão do poeta popular. O que reforça a ideia de que a Literatura de Cordel é reacionária, à medida que ambos os textos têm os mesmos títulos, folheto e dramaturgia. Fato que não corresponde com a verdade. Rodolfo Coelho Cavalcante não contribuiu com esse equívoco. A história foi alicerçada pelo poeta popular no campo da moralidade, numa visão maniqueísta, na luta do bem contra o mal, cujas imagens remetem ao realismo fantástico. O segundo, provavelmente o autor incluiu os versos com o objetivo de criar o risível na ação, para suavizar o desespero da mãe. Todavia, reforçou o preconceito contra os comunistas ao relacionar o castigo sofrido por Maria da Conceição a uma corrente ideológica que sofreu discriminação e perseguição no período em que perdurou o regime militar no Brasil, e que Benvindo Sequeira viveu.

Verificar as fontes utilizadas na construção da dramaturgia possibilita o entendimento em torno do trânsito ocorrido entre as estruturas distintas que envolvem o material apropriado e o resultado final do texto: o folheto base, o que foi incorporado, o que pertence às ideias do autor, a fusão desses elementos na escritura final. Tudo isso leva a pensar nos procedimentos e formas de análise dessa dramaturgia concebida à partir da Literatura de Cordel. Há um fio que interliga as práticas adotadas pelos autores que utilizaram o folheto como material de base para construir o texto dramático e os conceitos dialogismo, circularidade, apropriação e hibridação. Duas experiências foram abordadas nesse capítulo, a de Chico de Assis e a de Benvindo Sequeira, para exemplificar as conexões entre suas abordagens com as fontes que possibilitaram a

¹⁵³ A adaptação de Benvindo Sequeira do folheto *A moça que bateu na mãe e virou cachorra*, não foi publicado até a presente data, mas o texto encontra-se nos arquivos da SBAT – Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais.

construção dos textos dramáticos e os conceitos que fundamentaram as suas práticas. Elas assemelham-se às de outros autores, dentre eles João Augusto, Orlando Senna, Racine Santos e Clotilde Tavares.

5.2 – O lugar do poeta popular.

O poeta não está isolado em um mundo particular. Ele convive com as mudanças da sociedade, alimenta-se dos fatos que ocorrem em seu entorno e das influências dos meios de comunicação. Com isso, é possível também aplicar o conceito de dialogismo, circularidade e hibridação à produção da Literatura de Cordel, pois a apropriação do discurso se dar no processo de reciprocidade entre a cultura subalterna e hegemônica. Esse aspecto pode ser observado desde a colonização portuguesa no Brasil, que também é responsável pela presença do Cordel no país, inclusive a sua denominação:

Tem-se atribuído às “folhas volantes” lusitanas a origem da nossa literatura de cordel. Diga-se de passagem, e antes de mais nada, que o próprio nome que a consagrou entre nós também é usual em Portugal; a ele refere-se, por exemplo, Teófilo Braga em mais de uma parte de suas obras e em artigo especial para um jornal lisboeta, no já longínquo ano de 1895.(DIÉGUES JÚNIOR, 1986, p. 35).

Sem se ater-se ao aspecto de imposição ou não do termo Literatura de Cordel, o problema é que se vincula a sua denominação ao modo de comercialização do folheto e à forma como os estudiosos resolveram caracterizá-lo a partir de Sílvio Romero (1888), que o adotou no seu livro *Estudos sobre a Poesia Popular no Brasil*. Os poetas populares assimilaram-no ao longo do tempo e estabeleceram diálogos com diferentes fontes para construir seus folhetos. Alimentaram-se dos instrumentos que estavam disponíveis, quer sejam dos meios de comunicação ou da indústria cultural, sem que houvesse limites ou fronteiras, quando se tratava da escolha de temas para a produção do material impresso, bem como para o tratamento do seu conteúdo. Eles apropriaram-se de obras literárias, filmes, contos, lendas, aspectos históricos, reportagens sobre tragédias, biografias de artistas e personalidades, dentre tantos outros temas.

Leandro Gomes de Barros é considerado pelos estudiosos da Literatura de Cordel como um dos maiores e dos mais profícuos poetas brasileiros, pelo número de folhetos produzidos, pela forma e visão crítica nas abordagens dos assuntos. Trabalhou com diferentes temas dentro dos ciclos heroico, maravilhoso, religioso, moralidade, cômico, histórico, além dos que envolviam o amor e a fidelidade. Mark J. Curran (1986) enalteceu o trabalho do poeta popular, comentou sobre a maneira de comercializar os folhetos e indicou um dos temas abordados por ele:

(...) foi o epítome do poeta popular do Nordeste. Foi não só um dos primeiros a escrever e imprimir folhetos que incluíam o melhor da tradição oral, mas também o mais prolífico dos poetas populares. (...) Como os outros poetas, Leandro tinha que viajar intensamente para vender seus folhetos e recolher notícias para seus temas. O trem do Recife até Garanhuns fornecia um meio de transporte e também um tema gostoso quando Leandro tratava dos ingleses que tinham construído a estrada de ferro. (CURRAN, 1986, p. 316 – 317).

Observa-se, no registro de Mark Curran, o deslocamento do poeta entre a capital e o interior de Pernambuco, com o intuito de comercializar e de coletar informações para a produção de novos folhetos. As palavras do estudioso contribuem também no entendimento sobre a inclusão da personagem “inglês”, encontrada em alguns dos seus folhetos, dentre eles *Dinheiro (O Testamento do Cachorro)*, apropriado por Ariano Suassuna no *Auto da Compadecida*. O poeta gostava de ridicularizar os ingleses, responsáveis pela construção e manutenção da estrada de ferro em Pernambuco, bem como os portugueses que mantinham algumas casas comerciais no Recife. No folheto *Os Colectores da Great Western*, de 1906¹⁵⁴, o poeta descreve a viagem de trem, a quantidade de coletores e as mudanças que ocorreram na fiscalização dos viajantes:

Alerta rapaziada
Da margem da Great Western,
O inglês fez uma coisa;
Acho que queira Deus preste!
Botou coletor nos trens
Matou morcego por peste.

Eu nunca vi esta estrada
Como agora desta vez,
Outrora tinha um fiscal,
Agora tem dois ou três.
Não viaja mais no mole,
Nem mesmo a mãe do inglês.
(CURRAN, [BARROS], 1986, p. 322-323)

¹⁵⁴ Segundo o estudioso Mark J. Curran, o folheto foi escrito e editado em 1906.

O poeta é crítico ao comentar as situações do cotidiano no transporte interurbano, construído e mantido por pessoas vindas do exterior. Satiriza as atitudes dos funcionários que fiscalizavam os passageiros e com isso contribuiu também para o registro histórico de práticas ocorridas no início do século XX, no estado que lhe acolheu e onde ele concebeu grande parte dos seus folhetos. Esse recorte é um exemplo da contribuição da Literatura de Cordel para a construção da memória do país, como também uma visão crítica do poeta em relação à presença de imigrantes no Nordeste brasileiro. É o olhar do colonizado sobre o colonizador, da cultura subalterna sobre a hegemônica. A crítica àqueles que sempre detiveram o controle do poder econômico.

Estudar a Literatura de Cordel com essa perspectiva é reconhecer a contribuição do poeta popular no registro da história considerada não oficial, à medida que essas narrativas foram concebidas por aqueles que não representavam o poder estabelecido, mas desenvolveram um papel significativo:

Todos os motivos julgados dignos de um registro poético merecem esse mesmo ritmo fulminante de fixação e divulgação no ambiente popular nordestino. Uma estiagem prolongada, incêndio em proporção invulgar, alagação fluvial, assassinatos, vitória eleitoral, todos os assuntos acima da norma cotidiana e banal vão para o documentário poetizado no interior dos sertões e litoral do nordeste, como exato cumprimento de uma missão rotineira de cronistas oficiais. (CASCUDO, 1971, p. 153)

Essa diversidade temática, bem como o tratamento poético, independente das questões serem de natureza trágica ou agradável, contribuíram para a construção de um determinado modo de conceber a dramaturgia, cuja narrativa fragmentada interferiu nas ações dramáticas, a romper ou mesmo se sobrepor, numa relação paralela entre discurso e história. Essa característica influenciou os dramaturgos em diferentes processos encontrados no trânsito do folheto à dramaturgia. Leandro Gomes de Barros é um dos poetas que concebeu folhetos com esse aspecto. *O Cavalo que defecava dinheiro* e o folheto *Dinheiro (O testamento do Cachorro)*, apropriados por Ariano Suassuna, são exemplos em que os dois itens, discurso e história, foram evidenciados no processo de elaboração do texto. O primeiro está relacionado à ocorrência: o poeta narra os fatos, conta a alguém como aconteceu. Já o segundo historia os acontecimentos que ocorrem

diante do leitor, com as personagens em ação. Para Todorov (1976, p. 211), a história é uma convenção. Ela não existe no nível dos acontecimentos, as ações estão no passado e elas são apresentadas no presente. Alguns folhetos expõem esses dois aspectos que fazem parte da construção de uma obra literária. É o caso de *Vaccina para não ter Sogra*:

Por que é que a medicina
Estuda tanto e não logra
Por exemplo um preparado
Que dê mais valor à droga?
Por que razão não inventa
Vacina pra não ter sogra?

Isto dizia eu um dia,
Falando com um inglês.
Disse o inglês: Mim já viu
Essa vacina uma vez,
É um remédio sublime,
Mim antes de casar fez.

Eu então lhe perguntei:
Como é essa vacina?
Disse o inglês: Oh! tu pega
Uma sogra bem ferina
Bota o cuspo dela em ti,
Que sogra aí amorfina.
(CURRAN, [Barros], 1986, p. 332)

O poeta utilizou os primeiros versos para apresentar o problema: “inventar uma vacina para não ter sogra”. Em seguida, saiu do plano da narrativa para estabelecer um diálogo: “Isto dizia eu um dia, falando com um inglês”. É evidente que a situação ocorreu no passado, mas os fatos passam a ser relatados no presente, entre as duas personagens, a partir do estabelecimento do diálogo. Essa estrutura não foi idealizada pelo poeta popular, provavelmente chegou ao seu conhecimento através da circularidade e esse mesmo procedimento os autores utilizaram na construção de textos dramáticos, cujo folheto serviu de material de base, principalmente aqueles que caracterizaram tal processo com o termo “adaptação”, a exemplo de João Augusto, Orlando Senna, Benvindo Sequeira, Antonio do Amaral, Racine Santos, Clotilde Tavares, Virgínia Lúcia, dentre outros.

O folheto *O Marido que passou o cadeado na boca da Mulher*, de Cuíca de Santo Amaro, adaptado por João Augusto, ilustra esse formato de concepção do texto

dramático em que a narração dá lugar à ação e, conseqüentemente, o aproxima do teatro épico, “cuja mola dramática é desativada por cenas de relatos que são intervenções do narrador para contar fatos relacionados ao acontecimento posto em cena”. (PAVIS, 1999, p. 130).

- | | |
|----------|---|
| Cantador | <p>- Peço a força de Sansão
e a paciência de Jô
o talento de David
e o poder do Faraó
para dizer em folheto
quem foi Maria Bó.
Mora lá em Cachoeira
uma mulher perigosa
muito pior que a de Brotas,
pois é bastante tinhosa.
Afirmam os seus vizinhos,
que ela é também manhosa.
É mesmo que jararaca
esta mulher faladeira.
Não deixa seu marido,
dormir nunca a noite inteira,
a ponto do camarada
sempre sair as carreiras.
Faz sempre um reboição,
Que a casa toda estremece.
Roda o homem no seu quarto,
Como quem o enloquece.
E nem sequer o coitado,
Quando corre veste as calças
Pois do tempo se esquece.</p> |
| José | <p>- Deixa está que qualquer dia,
pego um cacete assim
corro atrás dessa sacana,
que vive a bater em mim
e dou-lhe é um tabefe,
que afinal encontra o fim.</p> |
| Cantador | <p>- O marido da fulana,
que era um bom português,
viu-se tão aborrecido,
que disse pra um freguês:</p> |
| José | <p>- Meu amigo, lá em casa,
eu sou vou de mês em mês.
O diabo da mulher
é mesmo que Satanás.
ela só anda dizendo,
que eu tenho é filiais.
Se tenho ela é a culpada,
pois enciúma demais.
De tanto falar a gaja,
já nem mais me satisfaz.
Imagine meu amigo,
que triste a situação:</p> |

trepa em cima de mim,
como se eu fosse colchão.

Maria

- (lado oposto)
São vários tipos de amor,
que tem pó aí fora.
Um deles é o fingido,
que se acha toda hora.
Mas o amor verdadeiro,
não se compra com dinheiro,
se suplica, se implora (vai até ele)
Só lhe peço o meu direito.
Já que sou sua esposa,
tu é meu, de mais ninguém.
Me pertence, e só a mim!
Você mesmo é o culpado,
de eu viver falando assim.
Venha. Volte pra casa, e não reclame de mim!

O processo de adaptação do folheto para a dramaturgia partiu de uma fonte concreta, um texto existente. E o autor adequou à estrutura dramática aquilo que foi concebido pelo poeta popular, pois o seu trabalho serviu de base para que tal ato ocorresse. Nota-se que o autor não manteve a forma original do folheto, versos em sextilha, mas foi a produção intelectual do poeta que possibilitou a construção da dramaturgia, na maioria das vezes sem sua prévia autorização. Ao se levar em consideração o pensamento do Círculo de Bakhtin sobre dialogismo, que prega a não autoria individual, pois as ideias circulam e elas são frutos de diálogos e, por conseguinte, não há proprietários e sim uma gênese comunitária, chega-se à constatação de que em tal postulado o poeta popular é talvez o maior prejudicado. Seu trabalho não é reconhecido e as questões que envolvem o debate em torno dos direitos autorais são esvaziadas ou submetidas ao relativismo. Todavia, o lugar da produção do poeta popular existe nesse contexto em que sua obra foi apropriada, pois provavelmente sem a sua contribuição não haveria o trabalho dos dramaturgos que conceberam textos a partir da fonte Literatura de Cordel.

Os textos adaptados por João Augusto e por Benvindo Sequeira, por exemplo, estão registrados na SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. E suas encenações só poderão ocorrer mediante a liberação de seus autores que são os próprios adaptadores. Alguns têm os mesmos títulos dos folhetos. É o caso do texto *A moça que bateu na mãe e virou cachorra*, de Rodolfo Coelho Cavalcante. Há nessa questão alguns aspectos a serem considerados. O folheto tem autoria e continua a ser comercializado

nas bancas dos poetas populares. Seus herdeiros são os responsáveis por essa manutenção. A apresentação do texto dramático poderá divulgar a obra do poeta, porém não corresponde ao conteúdo, que foi alterado pelo adaptador. Com isso, cria-se um conflito em torno dos problemas autorais, pois o folheto provavelmente não tem registro e perde sua autoria do ponto de vista legal. Mesmo que Benvindo Sequeira mencione que o autor do folheto é Rodolfo Coelho Cavalcante, e que ele foi o responsável pela adaptação, para a SBAT o autor é ele, que fez o cadastro do texto. Portanto, é o detentor dos direitos sobre a obra. Com isso, o poeta não é reconhecido como autor de seu próprio folheto, pois o adaptador passa a ser o autor. Esse exemplo expõe a inversão de valores. Caso não haja registro sobre as ocorrências em que o folheto foi apropriado para conceber dramaturgia, possivelmente no futuro se poderá dizer que foi o poeta que realizou a adaptação da dramaturgia para o folheto. Portanto, é necessário conhecer a história cultural para compreender as práticas do cotidiano, as representações, os produtos culturais e as abordagens que atuaram sobre os mesmos nos processos de elaboração, como sugere Roger Chartier (2003).

Há também o caminho inverso, aquele em que o poeta popular se apropriou de livros, novelas e filmes. O que comprova a influência dos meios de comunicação na produção da Literatura de Cordel. Manuel Diégues Júnior (1986),¹⁵⁵ em seus estudos sobre a Literatura Popular em Verso, detectou o reflexo da televisão no folheto *História da Novela de Antonio Maria*, do poeta Joaquim Batista de Sena:

Amabilíssimos leitores,
em poesia singela
vou escrever em sextilhas
uma bonita novela
que entre as que assisti
é talvez esta a mais bela.
(DIÉGUES JÚNIOR [SENA], 1986, p. 177)

O poeta dá início ao folheto a informar a origem de sua inspiração. Não omite a fonte que contribuiu para a construção do seu trabalho. Esse fato reflete o comportamento ético e a influência da televisão na produção popular. Outro exemplo é o caso de *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado, que foi transformado em folheto por Manoel d'Almeida Filho, no período em que o livro foi adaptado para a telenovela

¹⁵⁵ O texto foi escrito no Rio de Janeiro em 1972, mas foi publicado somente em 1986.

pela rede Globo, na década de 1970. Recentemente, o poeta Antonio Queiroz de França, influenciado pelo filme sobre Olga Benário, escreveu o folheto de trinta e duas páginas, intitulado *A História da heroína Olga Benário*. Esses exemplos apontam para as influências sofridas pelos poetas populares através da indústria cultural, no diálogo estabelecido entre cultura subalterna e hegemônica. A diferença está na forma de tratamento, pois em geral o poeta cita a fonte que possibilitou a construção do folheto:

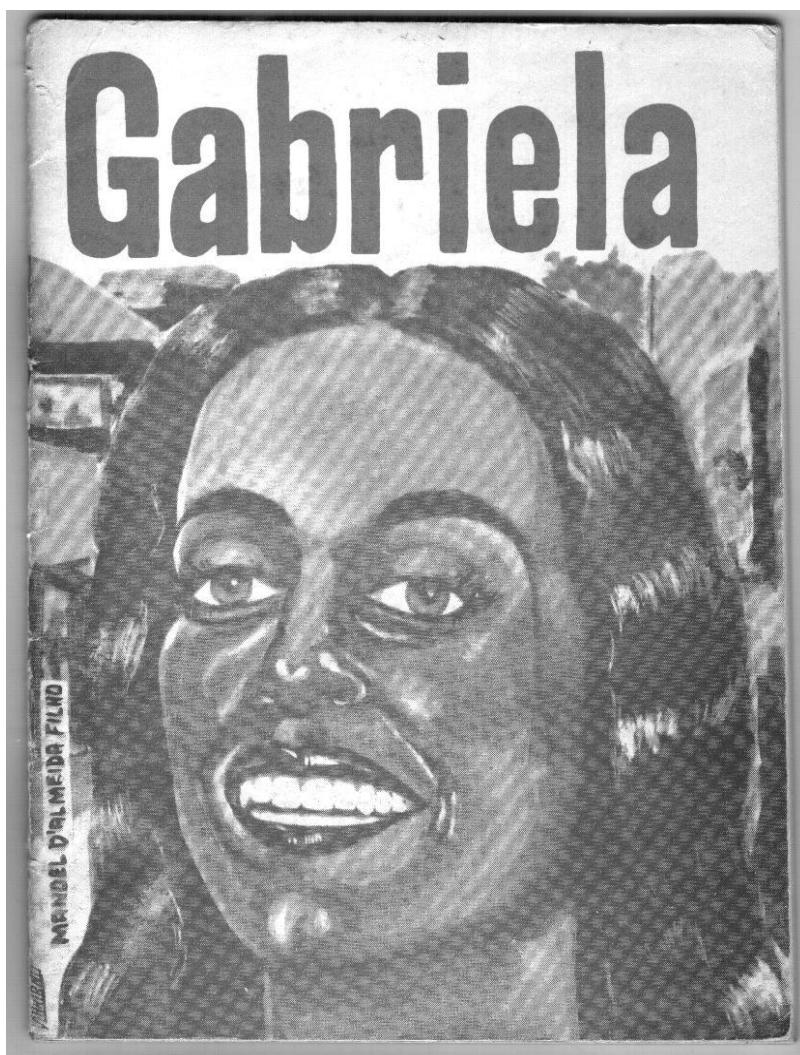


Fig. 17¹⁵⁶

A capa expõe uma imagem que remete à atriz protagonista da telenovela da Rede Globo. É provável que a editora Luzeiro tenha utilizado o desenho de Sônia Braga para vincular o seu folheto à telenovela e com isso alcançar sucesso de venda. A diferença da forma de apropriação entre o poeta popular e os dramaturgos reside no

¹⁵⁶ Capa do folheto *Gabriela*, de Manoel D'Almeida Filho, em preto e branco, lançado na década de 1970.

comportamento ético, pois em geral o poeta solicita autorização ou cita a fonte que possibilitou a construção do folheto. Jorge Amado foi consultado e autorizou a impressão do folheto.

Mas os poetas populares enfrentam uma batalha desigual à medida que não têm estrutura para lutar contra os poderes hegemônicos. Há pontos de resistência e de assimilação que fazem parte da dialética da luta cultural. A Literatura de Cordel vive nesse contexto, resiste às imposições do poder público que determinam onde se deve ou não comercializar os folhetos, às apropriações do seu material pelo teatro, pelo cinema, e pela música, ao tempo em que assimila também práticas da cultura hegemônica, na escolha de temas e da produção das capas dos folhetos.

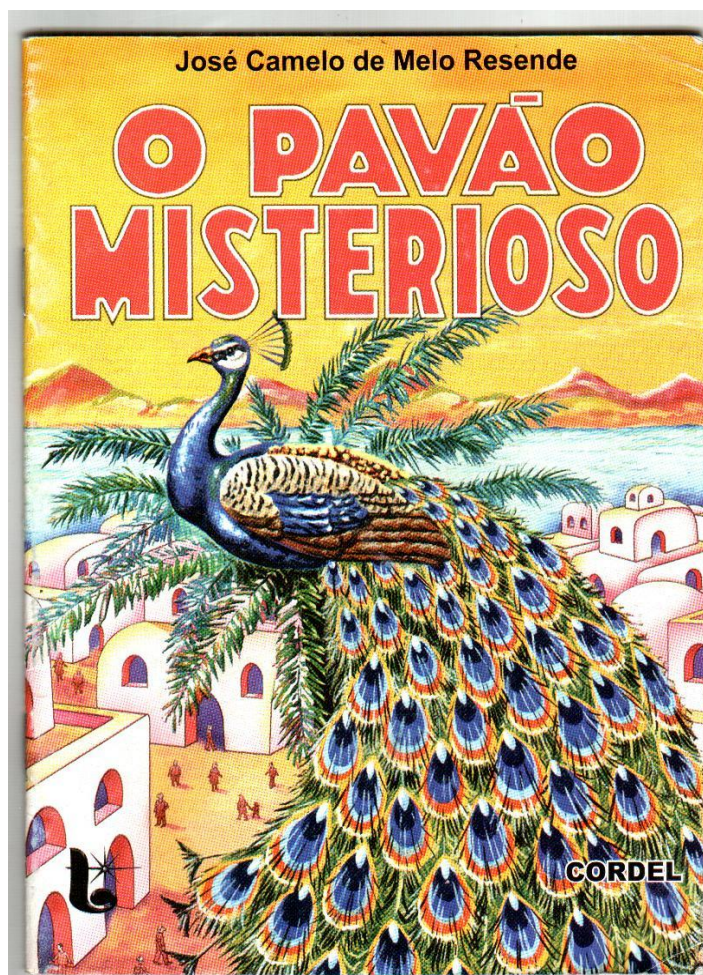


Fig. 18¹⁵⁷

¹⁵⁷ Capa do folheto *O Pavão Misterioso*, de José Camelo de Melo Resende. A editora Prelúdio começou a publicar os folhetos no tamanho 18 cm X 13 cm, em cores, na década de 1950, mas, foi a partir da década de 1970, que a Luzeiro ampliou a impressão desse formato. Recentemente (2012), a editora lançou um catálogo para divulgar os folhetos disponíveis à venda. Os folhetos menores também estão com as capas coloridas, o que comprova a mudança da sua impressão.

A Luzeiro, uma das mais antigas editoras da Literatura de Cordel, impõe uma forma de conceber as capas dos folhetos, numa tentativa de chamar a atenção do público para as qualidades da impressão e do visual. O poeta perdeu o direito de escolher a ilustração da capa do seu folheto, pois a editora determina a imagem segundo o seu padrão editorial. É provável que essa questão esteja relacionada ao crescimento no mercado de outras editoras, dentre elas a que está localizada na cidade de Fortaleza, a Tupynanquim que tem editado os folhetos da Academia Brasileira de Cordel, detentora dos direitos das obras que pertenceram ao poeta e editor José Bernardo da Silva.

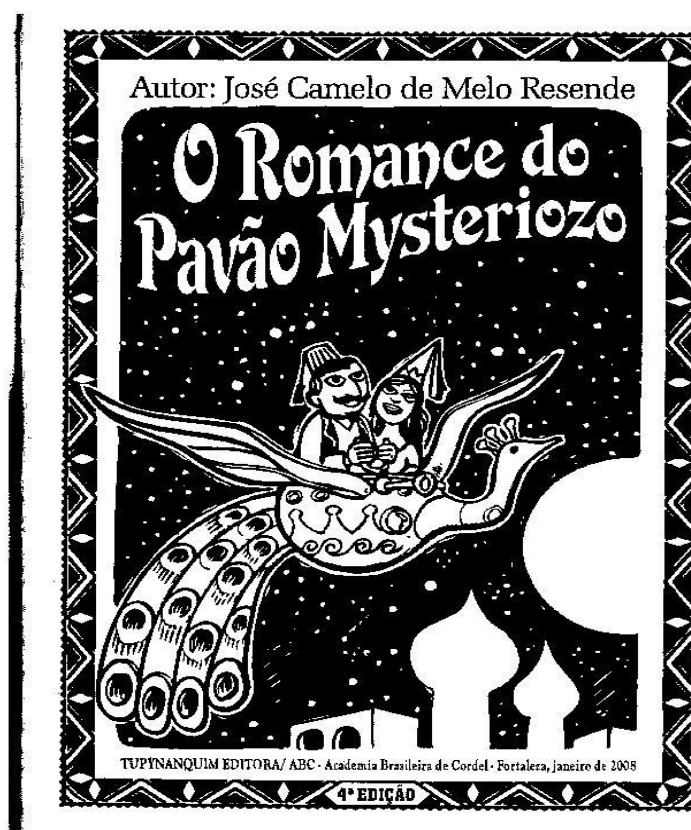


Fig. 19¹⁵⁸

As capas diferentes para a mesma obra pertencente ao poeta José Camelo de Melo Resende expõem uma questão relacionada ao modo de tratamento editorial. A Luzeiro, localizada na cidade de São Paulo, emprega seleção de cores e atualiza o seu trabalho com as novas tecnologias, para chamar a atenção do público. Enquanto a Tupynanquim, da cidade de Fortaleza, procura manter o antigo formato da xilogravura

¹⁵⁸ Capa com impressão em preto e branco, do folheto *O Romance do Pavão Misterioso*, de José Camelo de Melo Resende. Esse é o título original do folheto.

em preto e branco, vinculado à história da Literatura de Cordel. É a tradição diante da contemporaneidade. A resistência contra a inovação. O fruto desse confronto poderá ser o domínio de uma força sobre a outra. E o poeta mais uma vez fica à margem do embate que lhe diz respeito, uma vez que o mesmo ocorre no plano da produção, entre aqueles que detêm o mercado.

Outra questão observada nas atuais reedições da Luzeiro é a inclusão de uma ficha, a qual a editora denominou de “dados para catalogação na fonte (CIP)”. Evidencia a incorporação do folheto ao modelo utilizado pelas grandes editoras que cumprem as exigências adotadas com base nos dados internacionais de catalogação na publicação, da Câmara Brasileira do Livro.

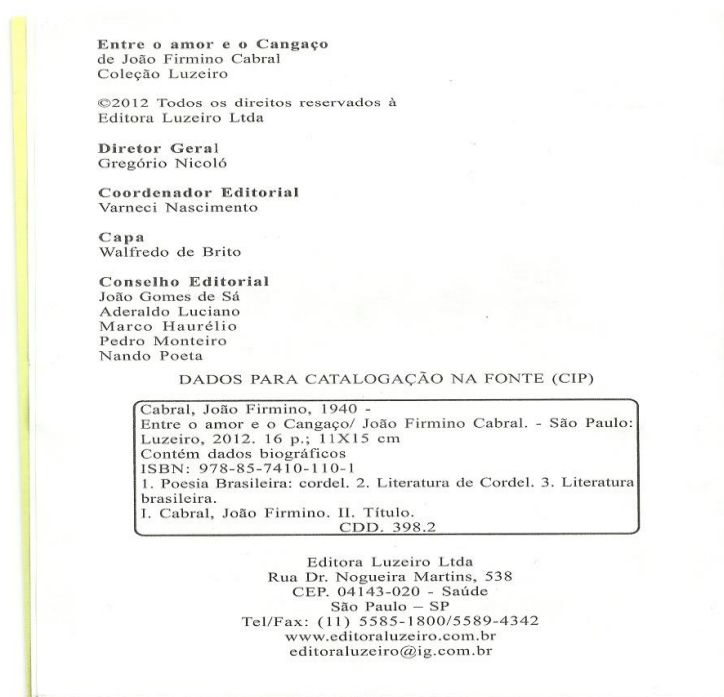


Fig. 20¹⁵⁹

A inclusão da ficha de catalogação poderá contribuir com os pesquisadores da área da Cultura Popular e servir de proteção dos direitos autorais da editora, Todavia não ampara o poeta popular, que na sua maioria, vende o trabalho e com isso tem uma relação de subordinação com os editores. O poeta não controla a quantidade de folhetos

¹⁵⁹ Ficha catalográfica do folheto *Entre o Amor e o Cangaço*, de João Firmino Cabral. Fato recente, pois até então os folhetos não tinham esse tipo de ficha.

impressos e nem a sua distribuição. Essas informações são reservadas aos editores que as mantêm sigilosamente. É mais um instrumento de proteção do poder hegemônico, mas não em favor do poeta popular.

O poeta sobrevive a esses confrontos e seu desejo é manter viva a Literatura Popular em Verso. É ter o seu espaço de comercialização garantido, é ver o seu trabalho respeitado e reconhecido pela comunidade da qual faz parte. A luta é desigual, mas a resistência é a sua maior força. Os versos de Bráulio Tavares (2004), concebidos para a personagem cego/cantador, do filme *Parahyba, mulher macho*, de Tizuka Yamasaki, servem para ilustrar a vida do poeta popular:

E são essas pessoas que hoje estão
conquistando a fortuna e o poder
mas sem nunca jamais compreender
os caminhos da História como são.
Eles nunca entenderam a lição
de quem soube nadar contra a corrente,
de quem sempre arriscou um passo à frente
e pisou sem ter medo do escuro,
e empurrou na ladeira do Futuro
a carroça pesada do Presente.
(TAVARES, 2004, p. 94).

6 – Conclusão.

O Cordel garante ao Nordeste a condição de talvez único continuador no século XXI da mais antiga forma de transmissão de saber da humanidade: a divulgação da informação pelo processo rítmico-mnemônico das palavras (TINHORÃO, 2001, p. 85)

Desde a década de 1950, a Literatura de Cordel tem servido de fonte de apropriação a diferentes linguagens artísticas. No cinema, Glauber Rocha utilizou-a na construção dos roteiros dos filmes *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969).¹⁶⁰ Na música, o cearense Ednardo compôs, na década de 1970, a canção *Pavão Misterioso*, inspirada no folheto de José Camelo de Melo Resende. Já João Augusto, em 1964, concebeu a letra da música *Roda*, provavelmente inspirada em algum folheto, e a melodia foi composta por Gilberto Gil. A canção foi gravada pelo próprio Gil e Elis Regina:

Meu povo presta atenção
Na roda que eu te fiz
Quero mostrar a quem vem
Aquilo que o povo diz
Posso falar, pois eu sei
Eu tiro os outros por mim
Quando almoço, não janto
E quando canto é assim.

Agora vou divertir
Agora vou começar
Quero ver quem vai sair
Quero ver quem vai ficar
Não é obrigado a me ouvir
Quem não quiser escutar.
(AUGUSTO, 1989)¹⁶¹

A composição implicitamente apresenta características de um folheto, pois o seu refrão é composto de versos em sextilha e a estrutura da rima é xaxaxa, isto é, as letras repetidas indicam os versos que rimam entre si. Já os demais têm oito versos que se intercalam ao refrão. O conteúdo refere-se a uma roda idealizada pelo narrador, espaço

¹⁶⁰ Sylvia Regina Bastos Nemer defendeu a tese de doutoramento intitulada *A Função Intertextual do Cordel no Cinema de Glauber Rocha*, na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob a orientação da Profa. Dra. Ivana Bentes, em fevereiro de 2005.

¹⁶¹ A letra foi extraída do CD *Caetano, Gal, Gil & Bethânia*, 1989, Série Documento, RCA.

onde ele vai mostrar aquilo que o povo diz. É provável que o autor se referia ao poeta e à sua prática de contar histórias dos folhetos em torno de um círculo formado pelas pessoas interessadas nos seus versos, numa possível homenagem aos poetas Cuíca de Santo Amaro e Rodolfo Coelho Cavalcante, que João Augusto conheceu na cidade de Salvador, no início da década de 1960.

Notadamente é o teatro que tem se apropriado com maior frequência da Literatura de Cordel. Tal fato pode está relacionado à estrutura do folheto, cujo diálogo entre história e discurso, forma e conteúdo, serviu de material de base para a construção do texto dramático. Por outro lado, a diversidade temática também contribuiu para essas incursões, além do interesse de alguns autores, principalmente aqueles que optaram em esvaziar o conteúdo e apropriar-se da forma (Chico de Assis, Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, dentre outros), alimentados pelo desejo de aproximar o seu trabalho do universo popular, como elo de identificação. Nesse contexto, está embutido a concepção ideológica de pensar em ser a voz do povo (Renato Ortiz, 1994).

Os autores que adotaram o termo “adaptação” do folheto para a dramaturgia também interferiram nos seus conteúdos, mas esse procedimento obedeceu ao conceito de hibridação, cuja principal característica é a inclusão de outras fontes literárias no corpo do texto, que são alinhadas ao conteúdo do poeta popular. Nesse processo de apropriação, constatou-se que os autores operaram à luz do dialogismo fundamentado pelo Círculo de Bakhtin, que por sua vez propiciou o estabelecimento das bases para a construção do conceito de circularidade de Carlo Ginzburg (2006), cujo enunciado é sustentado na relação de influxo entre as culturas subalterna e hegemônica, numa relação de cruzamento, combinação e diálogo cultural.

Inegavelmente, Ariano Suassuna foi um dos autores que contribuiu para incursão do folheto na dramaturgia a partir dos textos *Auto de João da Cruz* (1950), *O Arco Desolado* (1952), *O Castigo da Soberba* (1953). Mas foi pelo sucesso alcançado com o *Auto da Compadecida*, quando da sua apresentação no Primeiro Festival de Amadores Nacionais, realizado na cidade do Rio de Janeiro, em janeiro de 1957, que essa prática se propagou na dramaturgia, bem como no cinema e na música. Tal fato serviu de ressonância e proporcionou o surgimento de uma série de experiências por todo o país.

Idelette Muzart (1999), ao analisar o teatro armorial de Ariano Suassuna, comentou sobre a reescritura do folheto como fonte de inspiração e modelo narrativo que se manifesta de três modos em sua obra:

modo constitutivo, quando o folheto é utilizado pelo escritor como “material de base” e submetido à reescritura; modo ilustrativo, quando o texto popular é citado ou interpretado, funcionando como referência cultural; modo participativo, quando uma personagem de folheto ingressa no universo teatral de Suassuna. (SANTOS, 1999, p. 235)

É visível o caráter hegemônico sobre esse modelo de classificação em que o indivíduo incorporou ao seu domínio a produção da cultura subalterna e a reescreveu a partir da sua concepção de mundo, pois apropriou-se do discurso do outro, nesse caso, do poeta popular. O material que serviu de base e sobre ele foi concebido o texto dramático é talvez a principal fonte a qual o *Auto da Compadecida* foi edificado e serviu de referência para outros autores. Aliás, o termo “reescritura” também foi adotado pelo próprio Ariano Suassuna para retirar o vínculo do seu procedimento ao sentido de cópia e lançar mão de um método que justificasse a apropriação da Literatura de Cordel. Tal fato foi evidenciado na entrevista realizada por Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano:

Entrevistadores: O senhor se incluiria, assim, naquela tradição dos que, como Brechet, procuraram “fazer da cópia uma arte”?

Ariano Suassuna: Eu pessoalmente acho que isso é um processo e não tenho o menor acanhamento de lançar mão da reescritura. Acho que é uma coisa até muito boa porque tira um pouco a visão puramente individual da gente.
(CARVALHO, 2009, p. 125)

Nota-se que o autor assumiu tal procedimento como um ato normal e como uma maneira de dividir o conteúdo do texto, enquanto visão de mundo, com aqueles que contribuíram para a sua escritura, mas não fez o mesmo em relação aos direitos autorais das obras e dos prêmios que recebeu. Ainda em 1957, Ariano Suassuna foi acusado de plagiador por Raimundo Magalhães Júnior (*Diário da Noite*, 25 de abril de 1957). O que fez o autor mudar de opinião e assumir publicamente ao responder o crítico com o texto intitulado “Um plagiário confesso” (*Diário da Noite*, 27 de abril de 1957). Essa atitude representa uma reação a um texto publicado anteriormente e não um ato

espontâneo do autor. É provável que o termo plágio tenha sido substituído por reescritura, nas últimas décadas, para justificar o seu comportamento.

No levantamento efetuado para esta tese sobre a presença da Literatura de Cordel na dramaturgia, constatou-se que as práticas de apropriação começaram surgir a partir de 1957. Coincidência ou não, observa-se que foi o mesmo ano da apresentação do *Auto da Compadecida*, no Rio de Janeiro. Dos vinte e cinco autores apresentados no quadro (p. 138), oitenta por cento nasceram no Nordeste. Os demais tiveram contato durante um determinado período de suas vidas, com essa região. O paulistano Francisco de Assis trabalhou no CPC de Salvador e no MCP do Recife, no período de 1962 a 1964; o carioca João Augusto morou em Salvador, no período de 1956 a 1979; o mineiro Benvenuto Sequeira morou em Salvador no período de 1972 a 1981; Waldemar Solha nasceu em São Paulo e ainda na adolescência veio morar em João Pessoa; Oduvaldo Vianna Filho, que nasceu na cidade de São Paulo, trabalhou em parceria com o maranhense Ferreira Gullar na construção do texto *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*¹⁶². O paulistano Cesar Obeid é o único autor que não desenvolveu experiências artísticas no Nordeste, mas foi aluno de Francisco de Assis, que o influenciou na construção de textos inspirados na Literatura de Cordel. Há aqueles que fizeram o caminho inverso, ou seja, nasceram no Nordeste e foram morar no Rio de Janeiro. Todavia esse deslocamento aconteceu depois de terem produzido alguns textos dramáticos ainda nas suas cidades de origem. São os casos de Francisco Pereira da Silva/PI, Aldomar Conrado/PE e Bráulio Tavares/PB, que se alimentaram das raízes as quais mantiveram um laço de fidelidade e estabeleceu dessa forma um vínculo com a herança cultural.

Quanto aos métodos de apropriação utilizados nesse processo, foram constatados nas vozes e nos registros dos autores das obras os seguintes termos: “adaptação”, “utilização da forma e estrutura”, “obra inspirada na Literatura de Cordel” e “utilização do conteúdo do folheto”. Os dramaturgos reconheceram a importância do folheto

¹⁶² Carmelinda Guimarães, em seu livro *Um Ato de Resistência – O Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*, transcreveu o depoimento de Ferreira Gullar. Segundo o mesmo, “Vianna escreveu o primeiro texto e ele deu a forma final em versos” (...) A ação se passa numa fazenda do Nordeste, de um coronel típico, e evidencia uma cadeia de opressões e de desonestidades, do empregado explorado que ao mesmo tempo rouba o dono das terras, ao político corrupto. (GUIMARÃES, 1984, p. 58 – 59)

popular em verso para a construção da dramaturgia, como elemento fundante que serviu de material de base e a partir dele a obra foi concebida.

Nas entrevistas efetuadas com os autores José Mapurunga (2011), Maria de Lourdes Ramalho (2011), Francisco de Assis (2011 e 2012), César Obeid (2012), Clotilde Tavares (2012) e Edmilson Santini (2012), nenhum deles comentou que a opção de utilizar o verso estaria relacionada à questão estilística, pois “o verso medido e rimado, tende a afirmar-se, e com ele, uma lógica menos rígida, pertinente à metáfora e a todo o arsenal imagético da poesia lírica, invade, domina ou pode dominar a cena” (MARQUES, 2003, p. 87). O poeta popular trabalha com a estrutura da rima porque a considera uma das regras determinantes da Literatura de Cordel. Esse aspecto não foi evidenciado pelos autores entrevistados e nem nos artigos publicados pelos dramaturgos que se apropriaram do folheto, pois alguns não adotaram essa característica, e sim a prosa, na construção do texto dramático. É o caso de Ariano Suassuna, no *Auto da Compadecida*, que extraiu dos folhetos as histórias e algumas personagens, a exemplo de João Grilo,

Ainda sobre as questões da rima e do verso, que foram evidenciadas ao longo desta tese como características relacionadas à “forma” do folheto, alguns autores fizeram uso dessa estrutura para construírem o texto dramático, a exemplo de Francisco de Assis, Altimar Pimentel, Lourdes Ramalho, José Mapurunga, dentre outros, sem utilizarem um folheto específico. Esse fato leva a pensar no aspecto dialético, pois:

A busca de estrutura encontra a problemática da aliança de uma *forma* adequada para um *conteúdo* específico. Não existe estrutura dramática típica e universal. Toda evolução dos conteúdos e todo novo conhecimento da realidade produzem uma forma adaptada à transmissão do conteúdo. Definir as estruturas dramáticas é uma operação dialética. (PAVIS, 1999, p. 149)

É possível que Pavis tenha grifado os termos “forma” e “conteúdo” para chamar a atenção desses dois aspectos na construção do texto dramático, uma vez que as questões relacionadas à estrutura da dramaturgia começaram a se distanciar das teorias sobre o drama clássico, a partir do final do século XIX, para se aproximar do debate em torno do texto e sua dialética. Provavelmente os autores que utilizaram a Literatura de Cordel na sua forma, ou seja, o verso e a rima, não obedeceram à formalidade da

escritura aristotélica, mas procuraram relacionar a dramaturgia à produção do poeta popular, enquanto referência cultural. Esse fato evidencia uma relação dialética estabelecida entre o dramaturgo e a fonte apropriada, cujo diálogo se deu entre representações de culturas distintas.

A diversidade temática foi a tônica das apropriações dos folhetos e elas estão relacionadas aos ciclos heroico; do maravilhoso; religiosidade e moralidade; cômico, satírico e picaresco; de circunstância e histórico; de amor e felicidade, segundo a classificação concebida por Ariano Suassuna (1986). Notou-se a presença de personagens do ciclo heroico nas obras de Francisco de Assis, Jairo Lima, Armindo Bião. Outros autores trabalharam com temas relacionados à religiosidade e moralidade, a exemplo de Altimar Pimentel, João Augusto Azevedo, Orlando Senna, Benvindo Sequeira, Rubem Rocha Filho. Enquanto o cômico, satírico e picaresco apareceram nas obras de Aldomar Conrado, José Bezerra Filho, Racine Santos, Tarcísio Pereira, Clotilde Tavares, Maria de Lourdes Ramalho, José Mapurunga. O ciclo de circunstância e histórico está presente nos textos de Waldemar Solha, Virgínia Lúcia Fonseca, Antonio do Amaral. Observou-se também, que os temas levaram a dramaturgia para o contexto da região Nordeste, como o espaço dos acontecimentos. Esse aspecto remete à questão da identidade cultural.

A Literatura de Cordel tem um vínculo direto com o Nordeste brasileiro, local de maior produção e aceitação de seus folhetos, pois a sua presença na região tornou-se uma prática constante nos espaços de convívio social, ao longo do século XX. Por outro lado, ela também serviu de instrumento de comunicação e de sociabilização:

(...) sua presença no ambiente nordestino tem uma significação que naturalmente ressalta, quando sentimos o papel por ela representado numa sociedade onde o livro era raro e o analfabetismo existia – e em parte ainda existe – em grande escala. Talvez pareça paradoxo considerar esta importância – a da literatura de cordel – para uma sociedade analfabeta. Contudo, eram os folhetos lidos pelos alfabetizados que serviam aos conhecimentos, ainda poucos é claro, dos analfabetos, da massa rural então dominante. (JÚNIOR, 1986, p. 172)

O caráter significativo da Literatura de Cordel foi evidenciado por Manuel Diégues Júnior. Notadamente o folheto desempenhou um papel social, enquanto meio

de comunicação, serviu de instrumento de alfabetização de adulto e propiciou o encontro entre os indivíduos para ouvirem as histórias que às vezes eram lidas nos alpendres ou nos pátios das casas do interior nordestino. A imagem que a massa rural era mais dominante foi alterada, bem como os índices de analfabetismo que têm se reduzido, a cada ressenciamento, segundo os dados do IBGE. E o folheto que esteve vinculado à zona rural deslocou-se para zona urbana. Seguiu o percurso percorrido por boa parte da população que fugiu da seca e da falta de emprego, dentre outros motivos, e procurou nas cidades o espaço para a sua sobrevivência.

A prática de apropriação da Literatura de Cordel como material de base para construção de textos dramáticos mantém-se. Nos últimos anos, surgiram novos autores que tiveram seus textos montados em diferentes estados brasileiros, a exemplo de Edmilson Santini (2010), cujo texto, *Chegança do Almirante Negro na Pequena África*, foi encenado pela Grande Cia. Brasileira de Mistérios e Novidades em 2011, na cidade do Rio de Janeiro. Em Brasília, Jorge Antunes (2011) conseguiu levar à cena o seu *Auto do Pesadelo de Dom Bosco*, numa montagem com características de ópera, que envolveu atores, cantores, corpo de baile e orquestra. Os dois autores imprimiram seus textos no formato tradicional do Cordel, ou seja, folheto que mede 11 x 16 cm, com o intuito de difundirem as obras. É provável que esse procedimento também esteja relacionado ao desejo de estabelecer uma conexão com a fonte que propiciou a concepção do texto.

Portanto, o ato de apropriação ocorrido no trânsito do folheto à dramaturgia foi o mote que norteou esta tese. Aspecto associado ao sentido de circularidade entre às produções literárias das culturas subalterna e hegemônica e que fez também produzir textos com características da hibridação. O objetivo foi o de procurar contribuir com a história do teatro brasileiro, ao apresentar parte significativa da produção dramática concebida a partir do folheto popular em verso. Uma das opções adotadas foi a de não caracterizar a Literatura de Cordel como representação da Cultura Popular e como tal analisar exclusivamente sob essa concepção. Ao romper com esse pressuposto conceitual, estabeleceu-se uma conexão com as questões apresentadas por Michel de Certeau (1994), sob os aspectos relacionados à “estratégia”, a qual supõe a existência de lugares e instituições que produzem objetos e os capitalizam sob determinadas “táticas”,

desprovidas de lugar próprio, mas vinculadas com os modos de fazer e de assumir o discurso do outro.

Assim, esta tese não se encerra com a conclusão, pois as inquietações continuam e elas poderão ser aprofundadas em outras pesquisas, uma vez que o desejo de descobrir outras vertentes que possam explicitar as questões em torno do objeto em estudo mantém-se, a exemplo da dicotomia entre o texto escrito e o texto encenado. Além das novas ocorrências e práticas existentes na região Norte do país, relacionadas à construção do texto dramático a partir de uma fonte diferente daquela em que vive o autor de tal ação.

7 – Referências Bibliográficas.

ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas/SP, ed. Mercado de Letras, 1999.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. 4 ed. São Paulo, Cortez, 2009.

AMARAL FILHO, Lindolfo Alves. **Na trilha do Cordel: a dramaturgia de João Augusto**. Salvador/BA, PPGAC/UFBA, 2005.

ANDRADE, Mário de. **Danças Dramáticas do Brasil**. 2. ed. São Paulo; Ed. Itatiaia Ltda., 1982. 3 v.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo, Martin Claret, 2004.

ARTE EM REVISTA. **Anos 60 - Anteprojeto do Manifesto do CPC**. Carlos Estevam Martins, São Paulo, Ed. Kairós, 1979.

ASSIS, Chico. **O Teatro de Cordel de Chico de Assis**. São Paulo, Imprensa Oficial, 2009.

BAKHTIN, Mikhail, **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O Contexto de François Rabelais**. 2ª ed. São Paulo, Hucitec, 1993.

_____, **Os gêneros do discurso. Estética da criação**. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

_____, **Questões de Literatura e Estética**. São Paulo, Hucitec/Anablume, 2010.

BARRETO, Luiz Antonio. **Um Novo Entendimento do Folclore e Outras Abordagens Culturais**. Aracaju, Sociedade Editorial de Sergipe, 1994.

_____, **Folclore Invenção e Comunicação**. Aracaju, Typografia Editorial/Scortecci ed, 2005.

BARROS, Leandro Gomes de. **História de João da Cruz**. São Paulo, Luzeiro, 1986.

_____, **Vida e Testamento de Cancão de Fogo**. São Paulo, Luzeiro, 1986.

BATISTA, Sebastião Nunes. *Restituição da autoria de folhetos do catálogo, Tomo I, da Literatura Popular em Verso*. **ESTUDOS**, Belo Horizonte, nº 94, 1986, p. 369 a 468.

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1998.

BIÃO, Armindo; PEREIRA, Antonia; CAJAIBA, Luiz Cláudio; PITOMBO, Renata. (Org.). **temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade**. 1. ed. São Paulo; Anablume Ed.; 2000.

- _____, Armindo. **Teatro de Cordel na Bahia e em Lisboa**. Salvador, SCT, 2005.
- _____, **Teatro de cordel e formação para a cena: textos reunidos**. Salvador, P&A Gráfica e Editora, 2009.
- BOAL, Augusto. **Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular**. São Paulo, Hucitec, 1979.
- BORBA FILHO, Hermilo. **Depoimentos V**, Ministério da Educação e Cultura, Serviço Nacional de Teatro, Rio de Janeiro, 1981.
- _____, **Apresentação do Bumba-meu-Boi – Cadernos Guararapes 5**. Recife, Ed. Guararapes, 1982.
- _____, **Teatro Selecionado**. Leda Alves, Luís Augusto Reis (org). Rio de Janeiro, FUNARTE, 2007.
- BORGES, J. **Gravura e Cordel do Brasil**. Clodo Ferreira (org). Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 2006.
- BORNHEIM, Gerd. **Teatro: A Cena Dividida**. 1. ed. Porto Alegre; Ed. L&PM. 1983.
- BOSI, Ecléa, **Cultura Massa e Cultura Popular**. 6. ed. Petrópolis; Ed. Vozes; 1986.
- BRANDÃO, Théo. **Seis Contos Populares no Brasil**. Rio de Janeiro, MEC/SEC/FUNARTE, Instituto Nacional do Folclore, Maceió, UFAL, 1982.
- BRECHT, Bertolt. **Teatro 1**. Segunda edição, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.
- CADENGUE, Antonio Edson. **TAP - Sua Cena & Sua Sombra**. O Teatro de Amadores de Pernambuco (1941 – 1991), Volume I, Recife, SESC Pernambuco, 2011.
- CADERNOS DE TEATRO. **O Tablado**. nº 175, Rio de Janeiro, O Tablado, 2006.
- CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. **História do Teatro Brasileiro. De Anchieta a Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro, ed. UFRJ-FUNARTE, 1996.
- CALASANS, José. **Canudos na Literatura de Cordel**. São Paulo, Ática, 1984.
- CAMPOS, Renato Carneiro. **Ideologia dos Poetas Populares**. Série Estudos e Pesquisas. 2ª ed. Recife, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1977.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo, EDUSP, 2008.
- CAPUANI, Maria Lúcia Damato. **A Trilogia de Folheto de Cordel de Chico de Assis**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação da ECA/USP, São Paulo, 2010.

CARVALHO, Sérgio. (org). **Atuação Crítica – Entrevistas da Vintém e outras conversas**. 1ª ed. São Paulo, Expressão Popular, Companhia do Latão, 2009.

CARVALO, Martinho; DUMAR, Norma. (org.) **Paschoal Carlos Magno: Críticas teatral e outras histórias**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2006.

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho/ introdução Eno Theodoro Wanke. **Cordel**. 1. ed. São Paulo; Ed hedra; 2000.

CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano. 1. Artes de Fazer**. 10ª ed. Petrópolis, Ed. Vozes, 2004.

CHARTIER, Roger. **Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico**. In: Estudos Históricos, Vol 08, nº 16. Rio de Janeiro, 2003.

CICCO, Lúcia Helena Salvetti de. (editora chefe), **Aves do Brasil**, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1963.

CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS II, 2001, Salvador, Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2002.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do Teatro Épico no Brasil**. 1. ed. Rio de Janeiro; Ed. graal; 1996.

COSTA, Virgílio (org). **Francisco Pereira da Silva - Teatro Completo – Volumes I, II, III**. Rio de Janeiro, Funarte, 2009.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. 13ª edição, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1936.

CURRAN, Mark. J. **História do Brasil em Cordel**. 2ª ed. São Paulo, Editora da USP, 2003.

_____, **Cuíca de Santo Amaro, poeta-repórter da Bahia**. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1990.

_____, **A presença de Rodolfo Coelho Cavalcante na Moderna Literatura de Cordel**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1987.

DEPOIMENTOS V. Ministério da Educação e Cultura/SNT. Personalidades Teatrais, Hermilo Borba Filho, col. Rio de Janeiro, 1981.

DIÉGUES JÚNIOR. Manuel. **Literatura de Cordel. Cadernos de Folclore nº 2**. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. 1975.

_____. (org.) **Literatura Popular em Verso**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

ESSLIN, Martin. **Uma Anatomia do Drama**. Rio de Janeiro; Zahar Ed. 1986.

EWEN, Frederic. **Bertolt Brecht sua vida sua arte seu tempo**. Trad. Lya Luft. São Paulo, Globo, 1991.

FARIAS, Pedro Américo de, MORAIS, Heloísa Arcoverde de, PORTO, Maria Helena, HÉLIO, Mário. (org.) **Movimento de Cultura Popular Memorial**. Recife; G. M. Inojosa Editora; 1986, Coleção Recife – Vol. XLIX.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em Cordel: o passo das águas mortas**. 2ª ed. São Paulo, Hucitec, 1993.

FRANCIS, Paulo. **O afeto que se encerra. Memórias**. São Paulo, Francis, 2007.

FRANCO, Aninha. **O Teatro na Bahia através da imprensa**. Salvador, FCJA, COFIC, FCEBA, 1994.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição**. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

GOMES, André Luís; MACIEL, Diógenes André Vieira. (org). **Dramaturgia e Teatro: intersecções**. Maceió, EDUFAL, 2008.

GUIMARÃES, Carmelinda. **Um ato de resistência: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo, MG Ed. Associados, 1984.

HALL, Stuart. **Da Diáspora. Identidade e Mediações Culturais**. Belo Horizonte, Ed. UFMF, 2003.

HELIODORA, Barbara. **Escritos sobre teatro**. Org. Claudia Braga. São Paulo, Perspectiva, 2007.

HUNT, L. **A Nova História Cultural**. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

JUREMA, Abelardo. **Juscelino & Jango – PSD & PTB**. Rio de Janeiro, editora artanova, 1979.

KRUMHOLZ, Perla. *Amir Haddad*. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, nº 10/11, 2001/2002, p. 287 a 300, UNIRIO.

LARA, Paulo. *Pascoal Carlos Magno: eu não existo mais*. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, nº 10/11, 2001/2002, p. 176 a 178, UNIRIO.

LEÃO, Raimundo Matos. **Abertura para outra cena**. Uma História do Teatro na Bahia a partir da criação da Escola de Teatro 1946 – 1966. Dissertação de Mestrado defendida na Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA. Salvador; 2003.

LEITE, Francisco Benedito. **Mikhail Mikhailovich Bakhtin: breve biografia e alguns conceitos**. Revista Magistro do Programa de Pós-graduação em Letras e Ciências Humanas – UNIGRANRIO, Vol. 1, Num. 1, Rio de Janeiro, 2011.

LEITE, Luiza Barreto. *Paschoal e seus festivais*. **DIONYSOS**, Rio de Janeiro, nº 23, p. 51 a 62, DAC/FUNARTE/SNT, setembro de 1978.

LIMA, Mariângela Alves. *Histórias das Ideias*. **DIONYSOS**, Rio de Janeiro, nº 24, 1978, p. 31 a 63.

LONA, Fernando, **O Romance Desastroso de Josiano e Mariana ou A Gesta do Boi Menino**. São Paulo; Ed. McGraw-Hill do Brasil; 1977.

MACIEL, Diógenes André Vieira; ANDRADE, Valéria. (org). **Dramaturgia fora da estante**. João Pessoa, Ideia, 2007.

MACIEL, Diógenes André Vieira; GOMES, André Luís. **Dramaturgia e Teatro: intersecções**. Maceió, Ed. UFAL, 2008.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro, MEC/DAC/FUNARTE/SNT, 1962.

MANNING, Petter K. **Metaphors of The field: vanieties of organizational discourse, In Administrative Science Quaterly**. Vol 24, nº 4, 1979.

MAPURUNGA, José. **Auto da Camisinha e Retrato na Parede**. Fortaleza, Secretaria de Saúde do Estado do Ceará, 1998.

_____, **O Rapaz da Rabeca e o Moço da Camisinha**. Fortaleza, ISDS – Instituto de Saúde e Desenvolvimento Social, 2000.

MARQUES, Fernando. **A palavra no palco – Por que usar o verso em cena**. Folhetim, Teatro do Pequeno Gesto; N 16. Rio de Janeiro; (não em a editora); 2003.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 2ª ed. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2003.

MARTINS, Carlos Estevan. *Anteprojeto do manifesto do CPC*. **Arte em Revista**, São Paulo, Ano I, nº 1, Ed. Kairós, 1979, p. 67 a 79.

MARTINEZ, Angel Cristobal Garrido. **Modelo administrativo do Teatro Vila Velha: uma luta pela sobrevivência**. Dissertação de Mestrado defendida na Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA, Salvador, 2002.

MATOS, Geraldo da Costa. **O Palco Popular e o Texto Palimpséstico de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro, Faculdade de Filosofia de Itaperuna, 1988.

MEIRELES, Márcio. **João Augusto arquiteto**. Revista da Bahia, Salvador, nº 37, p. 24-34, 2003.

MICHALSKI, Yan. **Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX**. Fernando Peixoto (org). Rio de Janeiro, FUNARTE, 2004.

MOTA, Leonardo. **Violeiros do Norte**. 4ª ed. Rio de Janeiro, Ed. Cátedra, 1976.

MOURTHÉ, Cacá. *A Casa da infância*, **Cadernos de Teatro**, Rio de Janeiro, 2006, nº 175, p. 18 a 29.

NASCIMENTO, Braulio. *Conto Popular e Teatro*, **O Percevejo**, nº 8, ano 8, 2000, p. 41 a 55.

NETO, Paulo de Carvalho. **Folclore Sergipano**. 2ª ed. Aracaju. Soc. Ed. de Sergipe. 1994.

NÓBREGA, Tereza Cristina. **A Literatura de Cordel e Leandro Gomes de Barros: vida e obra**. Disponível no site <http://www.recantodasletras.com.br/artigos/976198>, acesso em 20/10/2012.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. **O Cabreiro Tresmalhado – Ariano Suassuna e a Universidade da Cultura**. São Paulo, Palas Athena, 2002.

NOVAES, Maria Ignez Moura. **Nas Trilhas da Cultura Popular (O Teatro de Ariano Suassuna)**. Dissertação de Mestrado defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP, São Paulo, 1976.

NUNES, Carlinda Fragale Pate, et al. **O Teatro através da História**. V. II, Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, Entourage Produções Artísticas, 1994.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira & Identidade Nacional**. 4. ed. São Paulo; Ed. brasiliense; 1994.

_____. **Cultura popular e ideologia**. Cadernos de Opinião n. 12; 1979.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo; Ed. Perspectivas; 1999.

_____. **A Análise dos Espetáculos**. São Paulo; Ed. Perspectivas; 2003.

PEACOCK, Ronald. **Formas da literatura dramática**. Rio de Janeiro; Zahar Ed.1968.

PEIXOTO, Fernando (org). **Yan Michalski – Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX**. Rio de Janeiro, Funarte, 2004.

PIMENTEL, Altamar de Alencar. **Teatro Arbitrário**. Brasília, Thesaurus/Instituto Nacional do Livro, 1983.

_____, **Teatro de Raízes Populares I**. João Pessoa; Ed. do Autor; 2003.

PRADO, Décio de Almeida. **Exercício Findo**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1987.

_____, **História Concisa do Teatro Brasileiro**. São Paulo, EDUSP, 1999.

PROENÇA, Manoel Cavalcanti. **Antologia Literatura Popular em Verso**. São Paulo; Ed. da USP; 1986.

RABETTI, Beti. (org). **Teatro e Comichidades: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios**. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2005.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. **Teatro [quase completo] de Lourdes Ramalho**. Vol. I, Teatro de Cordel. Org. Valéria Abreu e Diógenes Maciel. Maceió, EDUFAL, 2011.

REBELLO, Luiz Francisco. **História do Teatro Português**. Coleção Saber, Sintra, Publicações Europa- América, 1967.

REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. **Fora de cena, no palco da modernidade: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho**. Recife, Ed. Universitária da UFPE, 2009.

REVISTA CONTINENTE MULTICULTURAL. Nº 20, 68, 70, Recife, CEPE – Companhia Editora de Pernambuco, 2002, 2006, 2007.

REVISTA DIONYSOS. **Teatro do Estudante do Brasil, Teatro Universitário, Teatro DUSE**. Nº 23, Rio de Janeiro, FUNARTE/SNT, 1978.

REVISTA DIONYSOS. **Teatro de Arena** Nº 24, Rio de Janeiro, FUNARTE/SNT, 1978.

REVISTA DO MALAZARTE. **Dez anos pelas ruas do país**. Natal, Cia. Alegria, Alegria, 1996.

REVISTA O PERCEVEJO. **Teatro e Cultura Popular, dossiê: Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Teatro, UNIRIO, 2000.

REVISTA REPERTÓRIO. **Dossiê: coexistência de tradição e contemporaneidade na dramaturgia**. Salvador, PPGAC/UFBA, 2002.

ROMERO, Sílvio. **Estudos sobre a Poesia Popular do Brasil**. 2ª ed. Petrópolis, Editora Vozes, 1977.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. Coleção debates, São Paulo; Ed. Perspectiva; 1985.

SANTANA, Jussilene. **Impressões Modernas: teatro e jornalismo na Bahia**, Salvador, Vento Leste, 2009.

SANTINI, Edmilson. **Chegança do Almirante Negro na pequena África**. Rio de Janeiro, Imp. Velha Lapa, 2010.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas, Ed. UNICAMP, 1999.

SANTOS, Racine. **Duas Farsas Nordestinas**. Natal, Ed. Trapiá, 2001.

_____, **Teatro de Racine**. Natal, Ed. Trapiá; 2003.

_____, **De sol e de Pedras e Punhais**. Natal, Ed. Trapiá, 2007.

SILVA, Francisco Pereira. **Teatro Completo – Volume I**. Virgílio Costa (org). Rio de Janeiro, FUNARTE, 2009.

SOARES, Lúcia Maria Mac Dowell, et al. **O Teatro Político do Arena e de Guarnieri**. Coleção Prêmios-Monografias/SNT. Rio de Janeiro, 1980.

SOUZA, Eliene Benício. **TEATRO DE RUA: Uma forma de Teatro Popular do Nordeste**. Dissertação de Mestrado defendida na Escola de Comunicações e Artes/USP, não publicada. São Paulo; 1993.

SUASSUNA, Ariano. *Genealogia Nobiliárquica do Teatro Brasileiro, O Percevejo*, nº 8, 2000, p. 100 a 107.

_____, **Auto da Compadecida**. 34 ed. Rio de Janeiro; Ed. AGIR; 2001.

_____, *A Compadecida e o Romanceiro Nordestino*. **ESTUDOS**, Belo Horizonte, nº 94, 1986, p. 181 a 190.

_____, **Uma Mulher Vestida de Sol**. 3ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2005.

_____, **Os Homens de Barro**. Rio de Janeiro, José Olympio, 2011.

TAVARES, Bráulio. **A pedra do meio-dia ou Arthur e Isadora**. São Paulo, Ed. 34, 1998.

_____, **Os Martelos de Trupizupe**. Natal, Ed. Engenho e Arte, 2004.

_____, **Contando histórias em versos**. São Paulo, Ed. 34, 2005.

TEJO, Orlando. **Zé Limeira – poeta do absurdo**. 5ª ed. Brasília, Ed. Senado Federal, 1980.

TINHORÃO, José Ramos. **Cultura Popular temas e questões**. São Paulo, ed. 34, 2001.

TODOROV, Tzvetan, **Análise Estrutural da Narrativa**. Petrópolis, Ed. Vozes, 1976.

VARGAS, Maria Thereza. *O Registro dos Fatos*. **DIONYSOS**, Rio de Janeiro, nº 24, 1978, p. 7 a 29.

VENEZIANO, Neyde. **De pernas para o ar**. Teatro de Revista em São Paulo. São Paulo, Imprensa Oficial, 2006.

VIANA, Arievaldo. **Acorda Cordel na Sala de Aula. A Literatura Popular como ferramenta auxiliar na Educação**. 2ª ed. Fortaleza, Gráfica Encaixe, 2010.

VICTOR, Adriana; LINS, Juliana. **Ariano Suassuna – um perfil biográfico**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar ed. 2007.

VIEIRA, Antonio. **Histórias que o povo conta**. Salvador, Secretaria de Estado da Cultura e Turismo, 2004.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e Missão. O movimento folclórico brasileiro (1947 – 1964)**. Rio de Janeiro, FUNARTE, Fundação Getúlio Vargas, 1997.

8 - Anexos:

8.1 - O CAVALO QUE DEFECAVA DINHEIRO

Folheto de Leandro Gomes de Barros cujo conteúdo foi utilizado no *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna.

Na cidade de Macaé
Antigamente existia
Um duque Velho invejoso
Que nada o satisfazia
Desejava possuir
Todo objeto que via

Esse duque era compadre
De um pobre muito atrasado
Que morava em sua terra
Num rancho todo estragado
Sustentava seus filhinhos
Na vida de alugado

Se vendo o compadre pobre
Naquela vida privada
Foi trabalhar nos engenhos
Longe de sua morada
Na volta trouxe um cavalo
Que não servia pra nada

Disse o pobre à mulher :
Como havemos de passar?
O cavalo é magro e velho
Não pode mais trabalhar
Vamos inventar um “quengo”
Pra ver se o querem comprar

Foi na venda de lá trouxe
Três moedas de cruzado
Sem dizer nada a ninguém
Para não ser censurado
No fiofó do cavalo
Foi o dinheiro guardado

Do fiofó do cavalo
Ele fez um mealheiro
Saiu dizendo: sou rico
Inda mais que um fazendeiro
Porque possuo um cavalo
Que só defeca dinheiro.

Quando o duque velho soube
Que ele tinha esse cavalo
Disse pra velha duquesa:
Amanhã vou visitá-lo
Se o animal for assim
Faço o jeito de comprá-lo

Saiu o duque vexado
Fazendo que não sabia,
Saiu percorrendo as terras
Como quem não conhecia
Foi visitar a choupana,
Onde o pobre residia.

Chegou salvando o compadre
Muito desinteressado
Compadre, como lhe vai?
Onde tanto tem andado?
Há dias que não lhe vejo
Parece está melhorando...

-É muito certo compadre
Ainda não melhorei
Porque andava por fora
Faz três dias que cheguei
Mais breve farei fortuna
Com um cavalo que comprei

- Se for assim, meu compadre
Você está muito bem
É bom guardar o segredo
Não conte nada a ninguém
Me conte qual a vantagem
Que este seu cavalo tem

Disse o pobre: ele está magro
Só tem osso e o couro,
Porém tratando-se dele
Meu cavalo é um tesouro
Basta dizer que defeca
Níquel, prata, cobre e ouro

Aí chamou o compadre
E saiu muito vexado,
Para o lugar onde tinha
O cavalo defecado
O duque ainda encontrou

Três moedas de cruzado,

Então exclamou o velho:
Só pude achar essas três
Disse o pobre: ontem à tarde
Ele botou dezesseis
Ele já tem defecado,
Dez mil réis mais de uma vez

Enquanto ele está magro
Me serve de mealheiro
Eu tenho tratado dele
Com bagaço do terreiro
Porém depois dele gordo
Não há quem vença o dinheiro

Disse o velho: meu compadre
Você não pode tratá-lo
Se for trabalhar com ele
É com certeza matá-lo
Que melhor que você faz
É vender-me este cavalo

-Meu compadre, este cavalo
Eu posso negociar,
Só se for por uma soma
Que dê para eu passar
Com toda minha família,
E não precise trabalhar.

O velho disse ao compadre:
Assim não é que se faz
Nossa amizade é antiga
Desde os tempos de seus pais
Dou-lhe seis contos de réis
Acha pouco, ainda quer mais?

- Compadre, o cavalo é seu
Eu nada mais lhe direi,
Ele, por este dinheiro
Que agora me sujeitei
Para mim não foi vendido,
Faça de conta que dei

O velho pela ambição
Que era descomunal,
Deu-lhe seis contos de réis
Todo em moeda legal
Depois pegou no cabresto
E foi puxando o animal

Quando ele chegou em casa
Foi gritando no terreiro:
Eu sou homem mais rico
Que habita o mundo inteiro
Porque possuo um cavalo
Que só defeca dinheiro

Pegou o dito cavalo
Botou na estrebaria
Milho, farelo e alface
Era o que ele comia
O velho duque ia lá,
Dez , doze vezes por dia

Logo no primeiro dia
O velho desconfiou
Porque na presença dele
O cavalo defecou
Ele procurou dinheiro
Nem um tostão encontrou

Ai o velho zangou-se
Começou logo a falar:
Como é que meu compadre
Se atreve a me enganar?
Eu quero ver amanhã
O que ele vai me contar

Porém o compadre pobre,
Bicho do quengo lixado,
Fez depressa outro plano
Inda mais bem arranjado
Esperando o velho duque
Quando viesse zangado

O pobre foi na farmácia
Comprou uma borrachinha
Depois mandou encher ela
Com sangue de uma galinha
E sempre olhando a estrada
Pra ver se o velho vinha.

Disse o pobre à mulher:
Faça o trabalho direito
Pegue esta borrachinha
Amarre em cima do peito
Para o velho não saber,
Como o trabalho foi feito

Quando o velho aparecer
Na volta daquele estrada,
Você começa a falar
Eu grito: oh mulher danada!
Quando ele estiver bem perto,
Eu lhe dou uma facada

Porém eu dou-lhe a facada
Em cima da borrachinha
E você fica lavada
Com o sangue da galinha
Eu grito: arre dadana!
Nunca mais comes farinha!

Quando ele ver você morta
Parte para me prender,
Então eu digo para ele:
Eu dou jeito ela viver
O remédio tenho aqui,
Faço para o senhor ver.

Eu vou buscar a rabeca
Começo logo a tocar
Você então se remexa
Como quem vai melhorar
Com pouco diz: estou boa
Já posso me levantar.

Quando findou-se a conversa
Na mesma ocasião
O velho ia chegando
Aí travou-se a questão
O pobre passou-lhe a faca,
Botou a mulher no chão.

O velho gritou a ele
Quando viu a mulher morta:
Esteja preso, bandido!
E tomou conta da porta
Disse o pobre: vou curá-la
Pra que o senhor se importa?

- O senhor é um bandido
Infame de cara dura
Todo mundo apreciava
Esta infeliz criatura
Depois dela assassinada,
O senhor diz que tem cura?

- Compadre, não admito
O senhor dizer mais nada,
Não é crime se matar
Sendo a mulher malcriada
E mesmo com dez minutos,
Eu dou a mulher curada

Correu foi ver a rabeça
Começou logo a tocar
De repente o velho viu
A mulher se endireitar
E depois disse: estou boa,
Já posso me levantar

O velho ficou suspenso
De ver a mulher curada,
Porém como estava vendo
Ela muito ensangüentada
Correu ela mas não viu,
Nem o sinal da facada.

O pobre entusiasmado
Lhe disse: já conheceu
Quando esta rabeça estava
Na mão de quem me vendeu
Tinha feito muitas curas
De gente que já morreu

No lugar onde eu estiver
Não deixo ninguém morrer,
Como eu adquiri ela
Muita gente quer saber
Mas ela me está tão cara
Que não me convém dizer

O velho que tinha vindo
Somente propor questão,
Porque cavalo velho
Nunca botou um tostão
Quando viu a tal rabeça
Quase morre de ambição

Compadre, você desculpe
De eu ter tratado assim
Porque agora estou certo
Eu mesmo fui o ruim
Porém a sua rabeça
Só serve bem para mim.

Mas como eu sou um homem
De muito grande poder
O senhor é um homem pobre
Ninguém quer o conhecer
Perca o amor da rabeça
Responda se quer vender?

Porque a minha mulher
Também é muito estourada
Se eu comprar esta rabeça
Dela não suporto nada
Se quiser teimar comigo,
Eu dou-lhe uma facada

Ela se vê quase morta
Já reconhece o castigo,
Mas eu com esta rabeça
Salvo ela do perigo
Ela daí por diante,
Não quer mais teimar comigo

Disse-lhe o compadre pobre:
O senhor faz muito bem,
Quer me comprar a rabeça
Não venderei a ninguém
Custa seis contos de réis,
Por menos nem um vintém.

O velho muito contente
Tornou então repetir:
A rabeça já é minha:
Eu preciso a possuir
Ela para mim foi dada,
Você não soube pedir.

Pegou a rabeça e disse:
Vou já mostrar a mulher
A velha zangou-se e disse
Vá mostrar a quem quiser
Eu não quero ser culpada
Do prejuízo que houver.

O senhor é mesmo um velho
Avarento e interesseiro,
Que já fez do seu cavalo
Que defecava dinheiro?
Meu velho, dê-se o respeito,
Não seja tão embusteiro.

O velho que confiava
Na rabeça que comprou
Disse a ela: cale a boca
O mundo agora virou
Dou-lhe quatro punhaladas,
Já você sabe quem sou.

Ele findou as palavras
A velha ficou teimando,
Disse ele: velha dos diabos
Você ainda está falando?
Deu-lhe quatro punhaladas
Ela caiu arquejando

O velho muito ligeiro
Foi buscar a rabequinha,
Ele tocava e dizia:
Acorde, minha velhinha;
Porém a pobre da velha,
Nunca mais comeu farinha.

O duque estava pensando
Que sua mulher tornava
Ela acabou de morrer
Porém ele duvidava
Depois então conheceu
Que a rabeça não prestava

Quando ele ficou certo
Que a velha tinha morrido
Botou os joelhos no chão
E deu tão grande gemido
Que o povo daquela casa
Ficou todo comovido

Ele dizia chorando:
Esse crime hei de vingá-lo
Seis contos desta rabeça
Com outros seis do cavalo
Eu lá não mando ninguém,
Porque pretendo matá-lo.

Mandou chamar dois capangas:
Me façam um surrão bem feito
Façam isto com cuidado
Quero ele um pouco estreito
Com uma argola bem forte,
Pra levar este sujeito

Quando acabar de fazer
Mande este bandido entrar,
Para dentro do surrão
E acabem de costurar
O levem para o rochedo,
Para sacudi-lo no mar

Os homens eram dispostos
Findaram no mesmo dia,
O pobre entrou no surrão
Pois era o jeito que havia
Botaram o surrão nas costas
E saíram numa folia

Adiante disse um capanga:
Está muito alto o rojão,
Eu estou muito cansado
Botemos isto no chão
Vamos tomar uma pinga
Deixe ficar o surrão.

- Está muito bem, companheiro
Vamos tomar a bicada,
Assim falou o capanga
Dizendo pro camarada
Seguiram ambos pra venda
Ficando além da estrada

Quando os capangas seguiram
Ele cá ficou dizendo:
Não caso porque não quero
Me acho aqui padecendo
A moça é milionária
O resto eu bem compreendo

Foi passando um boiadeiro
Quando ele dizia assim,
O boiadeiro pediu-lhe:
Arranje isto pra mim
Não importa que a moça
Seja boa ou ruim

O boiadeiro lhe disse:
- Eu dou-lhe de mão beijada,
Todos os meus possuídos
Vão aqui nessa boiada
Fica o senhor como dono
Pode seguir a jornada

Ele condenado à morte
Não fez questão, aceitou,
Descoseu o tal surrão
O boiadeiro entrou
O pobre morto de medo
Num minuto costurou

O pobre quando se viu
Livre daquela enrascada,
Montou-se num bom cavalo
E tomou conta da boiada,
Saiu por ali dizendo:
A mim não falta mais nada.

Os capangas nada viram
Porque fizeram ligeiro,
Pegaram o dito surrão
Com o pobre do boiadeiro
Voaram de serra abaixo
Não ficou um osso inteiro

Faziam dois ou três meses
Que o pobre negociava
A boiada que lhe deram
Cada vez mais aumentava
Foi ele um dia passar,
Onde o compadre morava

Quando o compadre viu ele
De susto empalideceu;
- Compadre, por onde andava
Que agora me apareceu?
Segundo o que me parece,
Está mais rico do que eu

- Aqueles seus dois capangas
Voaram-me num lugar
Eu caí de serra abaixo
Até a beira do mar
Aí vi tanto dinheiro,
Quanto pudesse apanhar

Quando me faltar dinheiro
Eu prontamente vou ver
O que eu trouxe não é pouco
Vai dando pra eu viver
Junto com a minha família,
Passar bem até morrer.

Compadre, a sua riqueza
Diga que foi eu quem dei
Pra você recompensar-me
Tudo quanto lhe arranjei
É preciso que me bote
No lugar que lhe botei

Disse-lhe o pobre: pois não
Estou pronto pra lhe mostrar
Eu junto com os capangas
Nós mesmos vamos levar
E o surrão da serra abaixo
Sou eu quem quero empurrar

O velho no mesmo dia
Mandou fazer um surrão.
Depressa meteu-se nele
Cego pela ambição
E disse: compadre eu estou
A tua disposição

O pobre foi procurar
Dois cabras de confiança
Se fingindo satisfeito
Fazendo a coisa bem mansa
Só assim ele podia,
Tomar a sua vingança.

Saíram com este velho
Na carreira, sem parar
Subiram de serra acima
Até o último lugar
Daí voaram o surrão
Deixaram o velho embolar

O velho ia pensando
De encontrar muito dinheiro
Porém sucedeu com ele
Do jeito do boiadeiro
Que quando chegou embaixo
Não tinha um só osso inteiro

Este livrinho nos mostra
Que a ambição nada convém
Todo homem ambicioso
Nunca pode viver bem
Arriscando o que possui
Em cima do que já tem

Cada um faça por si
Eu também farei por mim
E este um dos motivos
Que o mundo está ruim
Porque estamos cercados
Dos homens que pensam assim.

8.2 - A MOÇA QUE BATEU NA MÃE E VIROU CACHORRA

Folheto de **Rodolfo Coelho Cavalcante**

Adaptação: **Benvindo Sequeira**

CANTADOR

Vou contar mais um exemplo
 Dentro da realidade
 Pois toda alma descrente
 Vive na obscuridade
 Tem um vago coração
 Condena a religião
 Com toda incredulidade
 Maria da Conceição era cientista praticante
 Trabalhava com afinco
 Nas coisas do coração
 Mas era porém atea
 E bastava encontrar plateia
 Pra começar a discussão

MARIA

Se é que Deus existe
 Porque é que não se vê ele agora, hein?hein?
 Porque não se acaba com as guerras
 Inflação, violência e outras consumição?
 Se é mesmo que Deus existe,
 Porque ele não dispara agora
 Um raio com bastante trovoadas
 Na cabeça daquela figura triste
 Que tá ali ajoelhada, hein?hein?
 Cadê o raio, cadê?

CANTADOR

Essa Maria era filha de mãe religiosa
 Dona Bichoca a mãe dela
 Alma santa e virtuosa
 Vivia lhe reprimindo
 Mas Maria sempre sorrindo
 Dizendo cada coisa horrorosa.

MÃE

Maria pare com isso...
 Respeite o nome de Deus
 Respeite os santos mistérios
 E no dia do juízo
 Pouco riso e muito siso

MARIA

Minha mãe, deixe de tanto lenga lenga
 Se não eu lhe dou
 uma surra de taco

De você ficar capenga

MÃE

Maria você me respeite
Que não sou azeite

MARIA

Minha mãe, deixe de zoada.
Eu vou sair pra pesquisa.
Pois já estou atrasada.

MÃE

Maria, você foi à missa ontem?

MARIA

Não.
Ir a missa é uma escolha
E não ir é meu direito

MÃE

Ah filha desnaturada.
Oh meu Deus!
Como é que eu fui parir
Essa harpia derrubada?

MARIA

Pronto! Acabou minha paciência,
Valei-me pai da ciência
Que eu te encho de sopapo
Em perfeita consciência.

CANTADOR

Depois que velha ficava ali
No chão estendida
Maria saia pra encontrar com seu amor
muito danada da vida.

MARIA

Tô chegando e tô chegando irritada,
Acabei de meter a peia
Naquela velha desgraçada

NAMORADO

Eu só gosto dessa moça
Porque tem vegetação
Porteira de pau a pique,
Três pneus de caminhão,
Rabo de jumenta russa
E haja chuva no sertão.

CANTADOR

Maria da Conceição não tinha regra nem moral.
 O seu namoro não era namoro cristão
 Era mais um bacanal.
 Quem passava por alí,
 Ficava escandalizado.
 A coisa começava na frente
 E terminava do outro lado.
 Era um funga funga,
 Era um geme geme.
 Era Maria com seu namorado.

NAMORADO

O que é que tão olhando?
 Tão achando ruim?
 Pois podem botar nos jornais,
 Eu quero mais, eu quero é mais.

MARIA

Que religião que nada....
 Eu vou é de William Reich
 E Alexandra Colontai.

MÃE

Pelas chagas de Cristo,
 Maria pare com isso!

NAMORADO

Porra! A velha cortou meu barato!

MARIA

E eu vou lhe meter o sopapo!!

CANTADOR

E bateu tanto na mãe
 Que ela quase teve um enfarto.
 Depois saiu de mansinho
 Como quem nada praticou
 Se despediu do namorado
 E outro encontro então marcou.

MÃE

Oh senhor Deus dos desgraçados,
 Dizei-me vois senhor,
 Se é delírio ou se é verdade
 Tanto horror perante os céus...

CANTADOR

Por onde Maria passava,
 a vizinhança parava

e com ela reclamava.

VIZINHO 1 – Credo em cruz!!

VIZINHO 2 – Ave Maria!!

VIZINHO 3 – Deus do céu é quem me guia!!

MARIA

O que é que vocês estão olhando?

Nunca me viram não?

Paca, Tatu e Cotia.

VIZINHO 1

Moça que bate na mãe vira serpente ou cachorra.

MARIA

Por mim eu quero é que ela morra!

VIZINHO 2

Moça que não tem religião,

Pode ser qualquer cientista.

Só que não traz progresso pra nação.

MARIA

Essa tal religião é tudo tapeação.

Se ela for verdadeira,

que me transforme em um cão!

VIZINHO 3

Moça que namora chumbregando

não agrada mãe de Deus!

MARIA

Ótimo! Não agrado a mãe dos outros,

Agrado os desejos meus.

VIZINHO 1

Minha filha, não diga tanta blasfêmia

com a mãe do salvador.

MARIA – Minha filha, tenha juízo.

A fogueira da carne é algo superior.

Cristo, Deus, imagem... nada disso tem valor.

Na hora que a gente nasce,

nasce com a gente o prazer.

E o que eu quero é rozetar...

Só se eu ouvisse Cristo dizer:

Maria não faça isso...

Eu não conheço cristo,

Nunca vi, não posso crer.
E agora me dá licença
Que eu tenho mais o que fazer.

VIZINHO 1

Credo em cruz!!

VIZINHO 2

Ave Maria!!

VIZINHO 3

Deus do céu é quem me guia!!

CANTADOR

Era uma sexta feira santa
Conhecida da paixão.
Maria chegou em casa
E foi dizendo num trovão:

MARIA

Hoje eu quero comer carne do sertão!!!

MARIA

Hoje da carne não se come.
Por que é dia de novena.

CANTADOR

Deu logo uma bofetada,
Sem piedade e nem pena
Que a velha caiu chorando
E a Deus foi suplicando
Uma praga não pequena.

MÃE –

Tenho fé filha maldita,
Na santa virgem Maria,
Nos santos mistérios do céu ,
Que hás de virar um dia numa cachorra indolente!!!!
Tenho fé naquele santo que morreu pra nos salvar,
Que no corpo de serpente,
Brevemente tu hás de virar
E no rosto de sua mãe,
Nunca mais tu hás de dar.

CANTADOR –

Maria sempre a zombar
se pôs a carne a comer
Quanto mais ela comia,
Mas gemia de prazer.

E vendo a mãe dela chorando,
 Queria mais era lhe bater.
 Mas a justiça divina
 Mostrou a filha assassina
 O seu supremo puder
 A pobre mãe se pôs
 Naquele instante a rezar
 Uma tempestade horrorosa
 Caiu ali sem esperar
 Um raio caiu bem perto
 Com o ribombar do trovão
 O sol logo apareceu
 Dois segundos na amplidão
 Maria continuava fazendo profanação.
 Comia mais por despeito
 A tal carne do sertão.

MARIA

Deus me vire em uma cadela,
 Se é que ele existe ou não.....

CANTADOR

Quando Maria disse isso,
 O rosto todo mudou.
 E latindo feito cadela
 A moça se transformou
 Numa cachorra horrorosa,
 Espumando e furiosa
 Naquela instante ficou.

MARIA- Au! Au! - Au! Au!

CANTADOR

Tinha a cabeça de gente
 Com a mesma feição dela
 Mas o corpo, até o rabo
 Era de uma horrível cadela.
 A mãe vendo aquele caso horroroso
 Dirigiu-se a matriz com o coração pesaroso
 Falou com o padre local,
 Da excelsa catedral
 De São Francisco Glorioso.

PADRE

Vai de retro satanás!
 Filha, isso é obra de comunista!!
 E eu que não sou artista
 nem o padre do exorcista....
 arreda capeta!!!!!!!!!!!! Sai cão!!!!!!!!!!!!
 Filha, essa não é mais a Maria da Conceição!

8.3 - Entrevista com José Mapurunga, realizada em Fortaleza/CE, no Teatro Iracema, no dia 6 de junho de 2011.

Mapurunga: Estava passando um período além da infância quando já estava morando em Fortaleza. Estudando aqui eu ia passar as férias por lá. Passava muitas temporadas nas fazendas e eu sempre via folhetos, não é? E via aqueles folhetos ali e gostava muito daquelas histórias. E muitas vezes pediam para que eu lesse auto e eu notei quando eu escrevia poesia, vamos dizer, aquela poesia que se chamava erudita, aí eu notei que tinha uma facilidade muito grande de escrever em versos, principalmente esse verso redondilha, de pegar as linhas e fazer essas coisas todas. Então, o que foi que eu fiz, quando eu recebi o convite, quando eu propus à Secretaria de Saúde do Ceará escrever uma peça de teatro de prevenção a AIDS, para mudar os parâmetros que tinha, porque os parâmetros eram muito arrepiantes. Era você pedir que as pessoas negassem seus impulsos sexuais, suas coisas, não é? Então, resolvi levar isso para o lado da comédia, não é? Já que tem muita tragédia, então eu propus escrever esse texto. E o pessoal topou, não é? Aí eu fiquei naquela coisa e aí comecei a escrever numa rapidez impressionante. É um texto curto, não é? Foi numa segunda noite de insônia que eu estava por volta de 10h da noite. Eu sentei, assim, numa mesa e eu escrevia muito à mão nessa época. E assim fui escrevendo, escrevendo. E quando foi de manhã, por volta de 5h da manhã, eu estava bem aliviado, estava praticamente com o texto pronto, não é? Aí foi só trabalhar o texto a parti daí, não é? Aí eu acordei aliviado porque eu já tinha descoberto um caminho, não é? Aí fiquei usando versos. Eu já tinha lido os autos de Gil Vicente, já conhecia alguns autos medievais, aí eu vi que era por aqui, é... Tem um apelo pedagógico. Todos esses autos têm, aí foi por aqui e eu sei que trabalhei mais uns dois, três dias e levei para Secretaria de Saúde. Aí quando cheguei o povo ficou doido com o material.

Lindolfo: Mapurunga antes você trabalhava com propaganda, publicidade...

Mapurunga: É. Há muito tempo eu trabalhei em agência de publicidade, como redator de publicidade, setor de criação de agências.

Lindolfo: E entrou nesse caminho a proposta de chegar até a Secretaria de Saúde?

Mapurunga: De certa forma. Foi o seguinte: nesse tempo, eu sou roteirista também, não é? Então, a Secretaria de Saúde nesse tempo me contratou para alguns roteiros. Quer dizer eu já vinha alguns anos escrevendo alguns roteiros pra Secretaria de Saúde. Inclusive os roteiros de audiovisual são uma forma de eu sair da publicidade, que eu não agüentava mais, não é? Por volta de 90, eu comecei a trabalhar escrevendo roteiros que não existia ninguém acreditasse que houvesse. Aí de certo modo, eu fiquei escrevendo para a Secretaria de Saúde esses roteiros audiovisuais. E a gente colocava uma ficçãozinha, alguma coisa dessa natureza, não é? Aí depois eu comecei a proposta e todas as propostas minhas eram os gibis. Aí eu escrevi lá uma série de gibis. Era *Os Malaquias* que era direcionado para o público heterossexual. Aí eu escrevi essa revista, *Os Malaquias*. Tem uma história longa e razoável e tem outra que se chama *Perfume de Gardênia*, que era para as profissionais do sexo, não é? E escrevi outro, o *Super Capuete*, para o público infanto-juvenil. E o *Perfume de Gardênia* tinha uma coisa que era também para o público homossexual. Aí chegou aquela coisa, não tinha mais o que propor. Aí vamos escrever uma peça de teatro, que eu tinha escrito um texto de teatro na década de 70.

Lindolfo: Então, quer dizer que você já tinha outras experiências na dramaturgia?

Mapurunga: Muitas experiências na dramaturgia, mas, assim, uma coisa muito elementar, não é? Aí o que é que foi. Aí foi que se fez o *Auto da Camisinha*. Foi nessa rapidez e o povo gostou. E eu imediatamente escrevi o *Auto de Leidiana*. E aí foi uma série de peças. Aí em 99 ganhei um prêmio nacional de dramaturgia de Porto Alegre.

Lindolfo: Prêmio Carlos Tavares, não é isso?

Mapurunga: O Carlos Tavares ganhei em 98 e 99. A *Farsa da Panelada*, que é um marketing político que substituiu o teatro dos marqueteiros, substituiu O Demônio, não é? E dessa forma eu fui trabalhando. Hoje, recentemente, eu trabalhei agora com uma peça que foi contratada pela Prefeitura de Fortaleza, de prevenção ao uso do crack, *O Camaleão e a Liberdade*.

Lindolfo: Nessa linha de cordel também?

Mapurunga: Usei os dois. O uso da prosa e o uso do verso. Mas o fundamental do Cordel de hoje, às vezes, não é nem no uso verso. É um tipo de verso semelhante. Aquela coisa do fantástico, sabe? O fantástico. A coisa fantástica que acontece é você sair dessa lógica realista e naturalista, sabe? Acho que o Cordel faz. Entendeu?

Lindolfo: O verso dá essa possibilidade porque a própria palavra nesse sentido, não é real...

Mapurunga: Não é real! Você quando começa já disse as regras, já estipulou as regras que as pessoas ali vão aceitar tranquilamente. E o importante é você estipular, não é mesmo? E muitas vezes o verso dá cabimento pra essa coisa fantástica e pra essa falta de lógica, como por exemplo, num Cordel que a gente vê por aí. O Imperador Carlos Magno passa em uma bodega, toma uma cachaça e dá obrigado ao povo. (risos)

Lindolfo: Isso é muito bacana.

Mapurunga: É entrar no universo fantástico.

Lindolfo: Agora tem um detalhe que eu acho muito importante. É você pegar um clássico de Shakespeare e levar para o verso, não é? *Rei Leal*. Você trouxe ele para o verso. É um elo na identificação da nossa própria cultura e transforma essa história como se fosse ali no interior ou ao lado da nossa casa.

Mapurunga: A questão é o *Rei Leal*, o que ele deixa. Eu tinha um texto em Fortaleza, não é? Ele tinha vários negócios de hoje, não é? E de repente ele tem uma coisa medieval no meio. São essas coisas daí que eu acho que faz o fantástico da coisa.

Lindolfo: Antes ou depois do *Rei Leal* tem outras experiências com outros textos, que passaram por esse mesmo processo ou não?

Mapurunga: A primeira experiência minha com texto clássico foi o *Auto do Rei Leal*, exatamente. Você tem essas histórias de Romeu e Julieta porque assim quase tudo é.

Romeu e Julieta, essa história que se faz por aí, não é? E até recentemente eu estou escrevendo para o teatro uma coisa que eu gosto e ando escrevendo para Saúde que me contratou agora para uma porção de coisas. *A Força de Chico Sansão*. O Sansão é esse material preventivo, mas a gente conta umas histórias interessantes, que o Chico Sansão era um cara muito forte.

Lindolfo: Você trabalha com o real e o mito, não é?

Mapurunga: É. A gente conta uma história de um rapaz com hanseníase. Tem mais uma da AIDS, a do teatro que é *Cobertor de Orelha*. Têm essas coisas assim que a gente tem trabalhado, que usa o verso e usa a prosa porque às vezes você precisa usar prosa, não é? Eu por mim usaria verso direto, mas não dá para você usar o verso em uma peça extremamente longa.

Lindolfo: O verso tem uma musicalidade. Ele traz a ação para esse outro campo. Naturalmente já é uma música, principalmente quando o ator reforça nas sílabas tônicas, as rimas. E aí termina o próprio verso adquirindo um tom musical.

Mapurunga: Já sendo musical. E tem uma coisa interessante, por exemplo, a diferença do *Auto da Camisinha* para o *Rei Leal*, que foi assim uma posição que eu fiz. O *Auto da Camisinha* ele é em versos mas é meio atemático. Eu não usei, aquela estrutura matemática. Quer dizer, tinha a redondilha, mas, por exemplo, aquela coisa que tem no Cordel da rima no segundo, no quarto e no sexto verso. Já no *Rei Leal*, ele é matematicamente perfeito nesse ponto.

Lindolfo: Mapurunga me diga. E a narrativa, ela se mantém ou você não se preocupa muito? Você deixa que o momento te leve, ou seja, na hora que você está construindo se tem um narrador ou se a palavra vai estar na boca da personagem. Há ou não essa preocupação de divisão?

Mapurunga: É difícil para a história do teatro, que é preciso em versos, quando monta um narrador que diga uma coisa no começo e talvez uma imoralidade no fim.

Lindolfo: Ele situa o público na ação e o resto segue.

Mapurunga: Claro! É o mesmo jeito do teatro de prosa que você deixa as personagens cumprir com as suas ações. Com suas palavras as histórias vão sendo concluídas. Agora a diferença é que acontece. Aí se torna interessante porque ele dá esse ritmo e dá outra coisa, por exemplo, eu construo uma estrofe de seis versos, muitas vezes esses seis versos são ditos por três personagens, um de dois versos, o outro com mais dois e o terceiro intervém com dois versos. Sempre naquele sistema da rima no segundo, quarto e sexto verso. Isso é o que eu acho, assim que dá um... Esse momento de encanto ao Cordel. O Cordel tem história, é narrativo, é épico, é tão... Há histórias de folhetos de Cordel que dariam ótimas peças de teatro. Mas é uma minoria. A maioria hoje se você for adaptar direto...

Lindolfo: Perde completamente a essência porque em geral é tão épico que o narrador vai do começo ao fim. As personagens não aparecem. Os poetas trabalham com a personagem deixando de lado o narrativo e mantendo o conflito, não é?

Mapurunga: É! Hoje em dia até com o cordelista Ricardo Santos. O Videl chegou um dia e me pediu para adaptar um texto dele, um Cordel dele para o teatro. Mas quando eu olhava, assim, para o Cordel, aquela coisa toda com as personagens, aí não dava era um troço muito narrativo. Era um Cordel bem negativo sobre a natureza humana. Tinha uma onça, tinha um não sei o que chegando... E no fim o lema era pior do que todos. Eu achei aquele negócio meio.... Mas assim, vou fazer. Ele conseguiu uma verba, não sei da onde, para montagem. E aí eu disse, não, agora eu vou montar. A inspiração chegou (risos). Aí no final, nós construímos esse ato. Coloquei um viés mais positivo para o final. Ele foi escrito todo em versos, mas eu não aproveitei um verso do Videl Santos.

Lindolfo: E nem a ideia dele, você aproveitou, não é? Porque a ideia foi tão negativa que resolveu enveredar por outro caminho.

Mapurunga: Não aproveitei um verso se quer. Quer dizer, tinha que partir para outra coisa, para outra história, como algumas adaptações de clássicos que já fiz, que eu já escrevi para o teatro infantil. *Alice no País das Maravilhas*, eu acho aquele texto horroroso, mas insistiram tanto, o povo lá de Brasília. O povo insistiu tanto que eu fiz. Eu acho, assim, um texto meio pedófilo. Uma coisa, assim, meio sombria, mas aí eu passei a escrever quase um musical. É um musical praticamente. É diálogos e muita música. As letras das músicas eu escrevi todas na métrica do Cordel. E a história é totalmente diferente, de uma menina, Alice, que morava numa capital onde os pais passavam o dia todo trabalhando. E ela estava de férias, sozinha, trancada no apartamento, os pais inseguros de ver a menina ali, solitária, naquele apartamento. De repente, as personagens dela começam a aparecer. A geladeira conversa com ela, o relógio, o computador, essas personagens começam a entrar e, depois, ela entra no computador, entra no baralho do tarô. Entra toda uma trama com a Imperatriz que matava muita gente, aquela coisa toda, Rainha mãe. Aí quer dizer, foi uma adaptação de um clássico que eu não gosto.

Lindolfo: Foi uma encomenda, aí você acabou fazendo. Esse material foi publicado ou não?

Mapurunga: Alice foi montada lá em Brasília, com um grupo chamado Matatí. E aqui no Ceará foi montada por grupos teatrais bem amadores mesmo, de colégio, de escola, sabe?

Lindolfo: Mapurunga, não há uma preocupação sua de publicar esse material?

Mapurunga: Eu na verdade tenho vontade de juntar assim digamos, perto de mil, mil e duzentas páginas de peças que eu tenho por aí. Produzir, digamos, um material a respeito. Mas aí é aquela questão que você vai adiando. Sempre você tem seus projetos de emergência. Atualmente eu tô aí escrevendo um seriado para a TV Assembléia. Documentários sobre a história do Ceará, para a TV. Então, eu já tenho outro seriado que escrevo. E estou escrevendo teatro, quando alguém me contrata. Até é muito bom. Como eu tô difícil, eu tô no preço legível. Porque antes eu trabalhava com qualquer coisinha, mas hoje eu peço um valor maior pelo meu trabalho.

Lindolfo: Também hoje para você conseguir receber direitos autorais está muito difícil.

Mapurunga: Muito complicado. Têm alguns grupos, poucos, poucos grupos que realmente pagam direitos autorais. Assim sabem honrar, não é? Mas grande maioria... Do Auto da Camisinha eu tô recebendo direitos autorais de dois grupos. Eu recebo de um grupo de Brasília, que é o Iebafant(?) Está com doze a treze anos com a montagem do Auto da Camisinha. E todos eles mandam uma coisinha. Também um grupo de São Paulo, o Mogi Guaçu, todo ano eles mandam até uma quantia maior porque eu acho que eles arrecadam bem mais, não é? Agora, uma coisa tão difícil, eu recebi um e-mail que o Auto da Camisinha tinha ganhado o festival da Garnier, em Portugal, que o grupo de uma cidade portuguesa tinha ganhado o festival. E queria discutir comigo. Ótimo, vamos começar falando de uma proposta de direitos autorais. Aí eles me mandaram, dizendo que já tinham paga a uma associação de escritores portugueses.

Lindolfo: Olhe, recentemente o Imbuça remontou alguns folhetos de Cordel e a gente fez uma consulta ao SBAT, pra pagar os direitos autorais. Primeiro a gente perguntou se, por exemplo, o Benvindo Sequeira era registrado na SBAT. Aí mandaram dizer que sim. A gente ia usar um texto dele, *A Moça que bateu na mãe e virou cachorra*. Que a gente montou muitos anos atrás. E agora que a gente tá fazendo essa turnê, o Palco Giratório, resolveu remontar. Aí disseram que liberariam, pagando 2% ou foi 5% do cachê. Sendo que o nosso cachê era de R\$ 3.200,00, por apresentação. Porque o SESC tem uma tabela de preço. A gente concordou, vai pagar. Pois bem até hoje a SBAT não mandou a autorização. Não disse a conta bancária. A consulta a gente pagou. Pra você fazer uma consulta a SBAT, você paga. Agora onde a gente deve depositar para o autor, eles não mandam a informação. O que a gente vai fazer é depositar na conta do autor, direto. Mas isso é um problema grave.

Mapurunga: Com vocês. Comigo aconteceu uma coisa mais grave. No Rio Grande do Sul, a praça do camelódromo tem algumas montagens, na praça. Quando foi um belo dia, Maurício Bunsisk, de Porto Alegre, manda um cartaz para mim, de uma montagem da Panelada de Rio Grande do Sul. Aí eu cheguei e disseram que era um projeto grande. Aí, arranjou lá um telefone e eu liguei: “Me diga aí um projeto desses, não sei se o texto estava pago. Parece que não tem autor... Aí eles disseram: “Olha, nós pagamos a SBAT, você tem fax aí? Eu vou mandar agora o comprovante que pagamos a SBAT em São Paulo, aí mandaram, mas o valor... Aí quando chega ao quiuquir, aí disseram desse jeito: “ E o mimem, tá conversando com o...” É aquela coisa de um passar para um e passar para o outro. Aquela história toda. Eu sei que paguei muito caro o telefone, uns 60 reais de ligação. No outro dia me mandaram 40 reais. O que era bem mais do que foi repassado para eles. Aí depois desse dia... É tanto que é melhor ter relação direta com a coisa, porque você sabe que é um grupo que fica ali...

Lindolfo: Então, Mapurunga, esse é um dos problemas que eu ainda não sei como trabalhar na minha tese. Sobre a questão dos direitos autorais, sobre quem trabalha com isso. Porque ao que me parece, quando o texto leva esse caminho, o caminho da cultura popular, essa relação é extremamente difícil. O autor perde, produz e perde. Ele não consegue reaver essas coisas, por exemplo: você tem o conhecimento de que se montou o *Auto da Camisinha* no país inteiro, mas nem uma informação a você que está sendo montado, quanto mais para pagar os direitos

autorais, imagina. Isso é uma coisa que eu tinha percebido muito em João Augusto, por exemplo. Ele trabalhou muito com folheto de Cordel. Ele produziu 43 adaptações, apesar de só ter editado um texto, *Antônio, meu santo*, que fala das crendices populares em torno de Santo Antônio, editado pela Mobralteca no início dos anos 70. Ele faleceu em 79, mas dizia que nunca ninguém consultava ele sobre montagem. Que é outra coisa que você deve sofrer também. Nem consulta existe.

Mapurunga: É. Não existe consulta. Agora quantas vezes você acaba descobrindo, você vai atrás de alguma coisa, exige o direito... A declaração do autor deveria ser obrigatório, mas só é em alguns casos, e em outros não, por exemplo, eu esse aí, nem me incomodo porque são grupos pequenos de interior é...

Lindolfo: É uma ajuda que o autor dá, não é? Porque não tem como...

Mapurunga: Às vezes faz as apresentações pela Prefeitura que pagam misérias que pagam 100 reais por apresentação, 200 reais e se você for cobrar 5% ou 10% aí eles ainda dizem... Agora o que me dói é você vê um projeto de 500 mil, 800 mil, como eu já vi, sabe?

Lindolfo: Mapurunga, muito obrigado pela entrevista.

8.4 - Entrevista com Lourdes Ramalho

Quarta feira, dia 27 de setembro, em uma tarde ensolarada na cidade paraibana de Campina Grande. Sigo em direção a Rua João Tavares, 490, no centro da cidade. Já havia telefonado antes para confirmar a entrevista e a voz no telefone foi mais do que convidativa. Era a Dona Lourdes Ramalho dizendo: “É para conversar sobre teatro pode vi logo, pois prefiro que seja hoje mesmo”. É o que ela mais gosta de fazer. Sente-se à vontade para falar das suas experiências como professora de português e dramaturga. Para contar histórias de seus pais que lhe deram lastro para seguir nessa empreitada. Mas o caminho é escrito bem antes pelo seu bisavó, segundo ela um dos primeiros cordelistas que o Brasil conheceu. Chego no horário marcado. Sua Secretária abre a porta e manda sentar-me em um sofá repleto de almofadas. De imediato olho as paredes cheias de fotos da família Ramalho. Em um canto da sala as homenagens recebidas pela dramaturga (troféus, diplomas, esculturas, etc) e sobre o móvel pequeno, uma escultura em barro de um homem com um pequeno chapéu na cabeça e um manuscrito nas mãos. Diante de mim outro banco de madeira com almofadas e de repente aparece Dona Lourdes vestida de azul marinho num conjuntinho de saia e blusa. Adentra à sala e estende mão, cumprimentando-me com um olhar sereno. Senta-se no banco de madeira e pede para que eu me aproxime. Começo a lembrar como lhe conheci. Foi no Festival de Inverno de Campina Grande, em 1980. Ela acompanhava diariamente os espetáculos. Todas as noites estava no Teatro Severino Cabral com suas amigas, conversando com as pessoas, aplaudindo os espetáculos. Foram muitos os textos que tive a oportunidade de ver em cena. *A Eleição; Frei Mulambo; Guiomar;*, *O Psicanalista*. Ela acompanhava as montagens, dava sugestões e às vezes fazia algumas correções nos textos. Percebi que ali estava uma mulher diferente. Fazia do ofício da escritura cênica a sua arma de contestação. Não importava o tema, pois a sua obra é diversificada. Aborda questões sociais, religiosas, envolvendo as situações no campo econômico e político. Após comentar alguns dos seus textos que assisti no Festival de Inverno, ela começa a falar como tudo surgiu.

Lindolfo: Dona Lourdes, como foi que tudo começou?

Dona Lourdes: Quando tinha 16 anos, Meus pais me mandaram para Recife/PE, onde fui estudar no Colégio de Freiras Santa Margarida. Era um internato e as alunas desenvolviam atividades culturais dentro do calendário escolar. Fiquei responsável em elaborar o texto para apresentar com minhas colegas nas festividades de encerramento do ano. A Mãe responsável pela programação não quis assistir aos ensaios, confiou no trabalho da equipe. Após a apresentação foi a maior confusão. O texto tratava de todos os problemas que ocorriam no cotidiano do Colégio e o resultado final foi a minha expulsão.

Lindolfo: A senhora trata as questões com muita naturalidade. A linguagem é direta, sem cerimônia.

Dona Lourdes: Certo dia veio um grupo de João Pessoa se apresentar na Praça da Bandeira, que fica no centro de Campina Grande, com um dos meus textos, intitulado *Frei Mulambo*. Os atores colocaram um banquinho para eu sentar, no canto da roda. Eu fiquei ali, observando o desenrolar do espetáculo. De repente um senhor aproximou-se e disse: que pouca vergonha esse grupo apresentando um espetáculo cheio de palavrões e nem respeita a senhora que está aí sentada assistindo. Eu fiquei calada não disse nada.

As pessoas não acreditam que fui eu quem escrevi aquele texto. Elas têm uma visão deturpada da realidade. As pessoas falam palavrões no dia-a-dia e o que escrevo é exatamente as situações vividas pelos nordestinos no seu cotidiano”.

Lindolfo: Como a senhora escolhe os temas dos seus textos?

Dona Lourdes: Depende muito. As vezes trabalho com fatos do cotidiano, uma reportagem que li ou assisti na TV ou ouvi no rádio. Histórias que as pessoas me contaram. Não tem uma regra. A inspiração vem naturalmente, sem forçar nada

Lindolfo: O texto com versos e rima, surgiu como?

Dona Lourdes: Trago essa herança dos meus pais e tios que gostavam de escrever. Trabalho com a rima e os versos de forma natural, como se estivesse no meu sangue. Não preciso copiar os folhetos dos outros. O Cordel faz parte da minha vida e há muitos anos que escrevo. Os meus textos infantis sempre foram escritos em forma de versos. A musicalidade das palavras conquista as crianças. Agora, essa ideia de escrever em versos para adulto é mais recente, deve ter uns 15 a 20 anos.

Lindolfo: Foi o Moncho Rodrigues que deu essa sugestão?

Dona Lourdes: Conheço o Moncho há muitos anos. Ele dirigiu *As Velhas*, em 1988. O espetáculo fez muito sucesso no Brasil e no exterior. Eu passei a ser reconhecida como autora no país inteiro e as pessoas começaram a se interessar pelos meus textos. Era entrevistas, visitas de pesquisadores, professores, diretores, atores. Depois, Moncho sugeriu que eu escrevesse um texto para utilizar na celebração dos 500 anos da chegada dos espanhóis na América. Foi aí que eu fiz o *Romance do Conquistador*.

Lindolfo: Quer dizer, que a parceria deu certo.

Dona Lourdes: Gosto muito do Moncho, ele me trata com muito respeito e sempre que vem aqui traz flores. É aquela alegria. Ele é um grande diretor. Quando entrego um texto a ele, sei que vai sair coisa boa.

Lindolfo: Ultimamente, seus textos passaram a ser estudados pelos pesquisadores nas Universidades. A senhora tem acompanhado as publicações sobre o seu trabalho?

Dona Lourdes: Olhe, eu tenho recebido a visita de muita gente que vem conversar comigo. Nesses últimos anos começaram a publicar os meus textos. Eu vou lhe dar alguns livros para você levar. São as peças infantis, de Cordel, que foi publicado em Alagoas. Fique à vontade, quando quiser montar.

Lindolfo: Muito obrigado, pela sua gentileza. Até breve, Dona Lourdes.

8.5 - Entrevista com Francisco de Assis, realizada em sua residência, na cidade de São Paulo, no dia 10 de novembro de 2012.

Lindolfo: Você andou muito né? Você teve em Salvador?

Chico: Eu tive. Lá em Caruaru num momento muito importante da nossa história, eu recolhi material em Caruaru tanto de música e de cordel, eu fui duas vezes em Caruaru, uma vez eu fui por minha conta e depois em voltei pela Editora Três, pra recolher material para um livro chamado Rezas e Simpatias, então mais ou menos me enflonhei em Caruaru de todas as maneiras possíveis, acho Caruaru não sei agora como está. Mas Caruaru era há quinze anos atrás mais ou menos, última vez que tive lá um lugar importantíssimo pra você conhecer a melhor criação artístico cultural do povo, era Caruaru, que se sente realizado evidentemente na feira, eu recolhi algumas coisas maravilhosas lá, eu recolhi alguns shots, mas que devem ter uns 400 anos, 500 anos, coisa que vem lá do começo do Brasil, tocado naquela sanfoninha de 8 ou 4 baixo, então eu recolhi muito desse material, aboio, muito aboio, eu acho a excelência da musica popular brasileira, e a coisa mais sofisticada do ponto de vista musical, como canto, porque é puramente oriental, é mourisco, é, mais do que a sexta e a sétima baixada que pode dar essa característica das coisas do Nordeste ela tem...como se chama quando a gente leva uma silaba a passear? Isso, quando você fala, agora ainda...aaaaaaa... melisma original, mourisco, que na música brasileira ele é muito mal aproveitado, só Djavan sabia cantar melisma, o resto não sabe, canta só esse melisma de fim de música né? Mais, eu to falando do melisma autentico, aquele que cria contradição em cada palavra, transforma palavras num berço de possibilidades, a palavra é redutiva, ela reduz, não amplia, quando o sujeito diz: O meu amorrrr, não diz a dimensão que tem o amor, ai você tem que partir pra invenção da redução, uma delas é o melisma, é o que eu digo a música ela deforma a palavra no sentido da inversão da redução, eu conto sempre a historia do Pixinguinha, de repente a letra é... Meu coração não sei porque, bate feliz quando te ver, até aí nada demais, aí entra a letra do Pixinguinha...Meu coração, não sei porque, bate feliz quando te vê...Nada a ver com os versos, a música faz uma inversão da redução, é a redução é brusca no caso do Braguinha, uma vez conversando com Pixinguinha eu falei não gosto da letra que o Braguinha fez pra sua mãe, ele disse: Eu também não...ele não gostava que botasse etra na musica dele, as poucas letras que ele aceitou, foi que ele fez a música em cima da letra, no caso de Rosa, ele não sabia quem era o parceiro, ele era um amante, poeta, amante da irmã dele, e ele tinha vergonha disso, e como ele não queria se denunciar, ele dizia que o parceiro dele era o mecânico de São Cristovão, ninguém gosta muito de falar os segredos da música popular brasileira.

Lindolfo: Isso também acontece no teatro, temos alguns colegas que não gostam muito de falar do processo, como constrói-se um texto, como que surge a inspiração, o que é inspiração...

Chico: De quem roubou, de quem não roubou né?

Lindolfo: Agora me diga uma coisa, você tem uma linda e grande convivência com nosso teatro. No seminário de dramaturgia. Nos seus depoimentos, você fala que era um grupo extremamente politizado, por conseguinte um pouco ortodoxo. Você pode dizer como era? Como você imagina esse grupo vendo uma peça de cordel? Como eles poderiam analisar? Lembro que eles falaram muito de Jorge Andrade.

Chico : O Jorge Andrade foi tão violentado que eu não gosto nem de lembrar, mas coisas assim populares, como por exemplo: na época tínhamos lá, Barbosa Lessa, que vinha do Rio Grande do Sul, não eram bem recebidos, folclore ninguém gostava, ninguém queria ser folclore, todo mundo queria ser moderno e não folclore, era o folclórico da turma né, era o cara que na época já lidava com cordel, já lidava com essas coisas, mas nem colocar lá eu colocava, pois sabia que não era próprio, pra aquele ambiente, apesar de ser um ambiente de esquerda, comunista até, era muito avesso a criação popular, tanto é que quando o CPC é fundado, fui eu que fundei, enquanto o CPC tava comigo, era amplo, tinha lá Millor Fernandes, João Gilberto. Mas quando eles se ligaram a UNE eu fui contra, que queria afunilar ao invés de expandir e nós fomos pra UNE, perdemos todos aqueles grandes nomes que tinha reunido, foi tudo embora, e na obra do CPC não tem nada que seja popular, é tudo coisa de classe média, como o alto do 99%, essa coisa toda, o que mesmo é de classe média foi a Chegança que eu fiz lá, como o caso Castilho você conhece?

Lindolfo: Não, não conheço.

Chico : (Canta uma música...o que calma, o que calma, o que calma, calmária...etc). Então era uma Chegança, com estrutura de Chegança, pra ser montado, ele vinha carregando barquinho, era um espetáculo popular a Chegança, e, mais isso nem foi, eles nem fizeram, eu e que fiz.

Lindolfo: Você já conhecia a estrutura da Chegança?

Chico: Mario de Andrade.

Lindolfo : Pensei que você tinha visto também lá no Nordeste?

Chico: Não, eu antes do Nordeste eu vi Mario de Andrade inteiro, fã do Mario de Andrade, eu reconstituí um conto inteiramente, levei dois anos para reconstitui, tava todo fragmentado, tá lá no livro dele, mais tá todo fragmentado, aí eu peguei estabeleci uma estrutura, montei e fiz um espetáculo chamado como um rei foi trocado por um boi, que é o conto do Mario de Andrade, quando eu fui procurar no Nordeste a arte popular, eu já tinha a informação do Mario de Andrade, de uma certa forma eu fiz a mesma coisa que ele, eu fui atrás da coisa pra recolher aquilo, pra estudar aquilo, pra ver como é que era, não pra estudar a forma aparente, mais pra estudar as estruturas, essa é a diferença do cordel que eu faço, e não sou eu, Aldomar Conrado também, você conhece o Capeta?

Lindolfo: Conheço, *O Capeta em Caruaru*.

Chico: Muito bom aquilo, muito bom, tem algumas pessoas que estudaram o cordel, aprenderam a poética do cordel pra construir coisas baseadas nisso, eu, por exemplo: Aqui nesse negocio tenho uma coisa que inventei que é Anastácio Pororoca, o Anastácio Pororoca não é de lugar nenhum, aí diz quem é Anastácio Pororoca? Anastácio Pororoca foi batizado por um padre gago, então ele só ficou meio batizado, então metade do corpo dele era bom e metade era mal, no domingo quando ele saia de casa ele ficava com os braços esticados, um queria ir pro bar e outro queria ir pra igreja, até que um dia houve um super esforço disso e ele se partiu pelo meio, uma parte foi pro céu e outra foi pro inferno. Esse é Anastácio Pororoca, tem mais a ver com Antonio

Jose, o Judeu. Ele é muito mais o Fradinho da mão furada, do que qualquer coisa desse tipo, mas a idéia tá mais lá do que no cordel.

Lindolfo: Você falando agora, me lembra também de Chico Pereira.

Chico: Chico Pereira, eu tava lendo uma peça dele, *Hans Staden*, você conhece *Hans Staden*?

Lindolfo: Conheço o *Cristo Proclamado, Graça e Desgraça na casa de Engole Cobra*, que é quando ele usa o cordel, mas não é o cordel, o folheto, ele usa a estrutura, exatamente isso que você tá falando.

Chico: O Chico Pereira ele era infeliz. O *Cristo Proclamado* ficou três dias em cartaz, feito pelo teatro dos Oito, era o melhor teatro do Rio. O *Hans Staden* pra se sustentar espetáculo o diretor fez tamanhas concessões que quando ele foi assistir não reconheceu o espetáculo, não reconheceu a peça dele. Ele tinha uma seriedade que muitas vezes não dava um sentido simpático a sua estrutura, a sua estrutura era antipática, então eu conheço só um outro sujeito na história do Brasil que tem o mesmo modo, ele se chama Cleber Ribeiro Fernandes. Ele escreveu uma peça chamada *As Galinhas da Tia Chica*, que era pra criança, e o ponto alto da peça era a noite de natal. Quando a tia ia assassinar o peru, as crianças iam embora, abandonavam o recinto chorando. Então, tem certas coisas que você tem obrigação de pensar no público alvo, você deve ter um certo carinho pelo público alvo, não adianta eu escrever uma coisa rígida e colocar como para o público. Tem que ser um pouco sem vergonha como Nelson Rodrigues, ele coloca as vezes sempre a mesma estruturinha, coisas que ele sabe que o público adora. Uma vez falando com Nelson sobre a obra dele, eu tava filmando a *Falecida*, e ele ia muito lá, e eu ficava sentado com ele conversando, aí falando sobre a obra dele eu falei Nelson você se baseou muito em tragédia grega, ele disse eu nunca li uma tragédia grega. Falei Nelson pra cima de quem, pra cima de mim não, claro que você leu, algumas você até copiou, a que eu acho a mais significativa delas é a como é o nome?

Lindolfo: Tem *Medeia*, que mata os filhos...por causa da traição...

Chico: Não é essa não, meu Deus como posso esquecer?

Lindolfo: Tem *Freda*, tem *Hecuba*. Acho que as mulheres trágicas ele pegou todas. A infidelidade tá ali.

Chico: Ele colocou a tragédia grega na classe média, a *Obra* do Nelson é tragédia Grega na classe média, a *Falecida* é uma tragédia grega completa, feita pra classe média, mas eu acho que ele não queria dizer que era influenciado por nada, então uma vez ele deu uma entrevista dizendo que ele nunca sofreu influência de nada, o que não era verdade, ninguém escapa da influência, e a dele era mais profunda dos clássicos, Nelson era um cara super moralista, ele era tão moralista que ele roubou a namorada do amigo dele, casou com ela e teve uma filha que ficou em vida vegetativa até os 16 anos de idade, e ele falava assim, Deus me castigou, ele era incapaz de achar que era um problema genético, era o pecado dele, ele falava que era um castigo de Deus.

Lindolfo: Tudo a ver com a Grécia, tudo a ver com a mitologia.

Chico: O Nelson era um sujeito ingênuo, infantil, manobrado por dois ou três sacanas, como era o caso do Otho Lara Rezende, que montava no Nelson como se ele fosse um cavalo, falava, vai por aqui, vai por ali, diga isso, faça aquilo, e o Nelson ia.

Lindolfo: Você usa um termo que é comum no candomblé, né? Cavalo.

Chico: É verdade, ele era montado por esse pessoal, e o Nelson se tornou aquele reacionário convicto, ele falava bem da revolução, até o dia que prenderam o Nelson, ele foi direto aos amigos militares pra abrir a porta pro Nelsinho e eles disseram não, aí nunca mais você viu o Nelson falar sobre golpe, nunca mais ele falou, ele aprendeu por um lado pior, o Nelsinho quando fez a Falecida, uns tempos eu fiquei na produção, porque o produtor foi embora, eu era o assistente da direção do Leon, e tinha ensaiado os atores, aí me tornei produtor, aí tinha que fazer uma cena com táxi, no Alto da Tijuca e a gente comia na casa do Nelsinho, da primeira mulher do Nelson, aí eu falei Nelsinho você sabe dirigir? Ele falou eu sei...Você não quer ir com a gente pra você fazer um chofer de táxi? Você bota um boné aí pra mudar a estética...Aí ele falou quem? Onde? Eu falei, to falando com o Nelsinho se ele quer fazer uma cena dirigindo carro? No Alto da Tijuca...Ele falou que horas? Eu falei umas 10 horas da noite. Ele já tinha uns 17 anos, Ele disse: Essa hora no Alto da Tijuca, nem pensar. Só podia ser guerrilheiro, o Nelsinho era uma pessoa muito amável, o Jofre, filho do Nelson é um cara bom de verdade, são todos gente da melhor espécie, o Jofre pegou pra ser continuísta do próprio filme dele e lá pelas tantas apareceu o irmão do Juvenil Ventura, e aí eu falei pro Leon, preciso dar o emprego pro menino, aí expulsei o Jofre e coloquei o menino no lugar e o Jofre engoliu direitinho, ele era bom mesmo, bom coração. O Nelson era bom coração.

Lindolfo: Interessante como as coisas aconteceram nesse período, do golpe militar o próprio Ariano também foi favorável ao golpe militar, e se distanciou do Hermilo Borba Filho, que era um grande homem do teatro.

Chico: Hermilo foi a alma do teatro de Pernambuco. Tudo nasceu dele. Aqueles Oliveiras lá vieram todos do rastro do Hermilo. Se bem que daqueles Oliveira, só o Alfredo se parece, qual é o arquiteto? Foi o Alfredo, arquiteto, ele era um cara legal.

Lindolfo: O Valdemar levava gente daqui de São Paulo para trabalhar em Recife, inclusive levou o Ziembinski, gente do TBC, enfim tentava copiar o que era produzido no Rio e São Paulo, em Recife. O Hermilo fazia exatamente o contrário, vai pra fontes populares, e a partir daí cria-se um grupo preocupado com esse teatro popular. O Hermilo foi quem deu início a tudo isso. O Ariano é filho dele e uma série de outros. Muito obrigado Chico, pela sua generosidade.

8.6 - Entrevista com Clotilde Tavares, realizada no dia 16 de outubro, em Aracaju.

Lindolfo: Como é o seu processo de trabalho, em que o folheto de cordel é utilizado na construção da dramaturgia? Existe um método ou cada texto é concebido a partir das suas especificidades?

Lindolfo: Como você observa a ideia de "apropriação" do folheto de cordel na construção da dramaturgia?

Clotilde: *Lindolfo, eu reuni essas duas questões numa só resposta, porque não consegui separar uma da outra.*

Clotilde : Na verdade, toda apropriação que faço do folheto é meio instintiva, porque faz parte do meu imaginário, da minha cultura, da minha formação, da mesma forma que o conto popular, os contos de fadas, as histórias de Trancoso, e muitos outros elementos da cultura popular com os quais convivo desde criança. E não só da cultura popular: outras situações de cultura com as quais convivo e gosto estão presentes no que faço. Então eu vou escrevendo e vou enxertando as coisas que afloram na minha imaginação, tudo-junto-e-misturado, cultura popular junto com cultura pop e elementos eruditos, eu não tenho problema.

Meu método para criar um texto teatral, qualquer texto, é partir de um tema, de um assunto, de alguma coisa que quero dizer ou desenvolver. Em cima disso eu crio uma situação, desenvolvo roteiro e personagens e só então escrevo o texto. No texto “Comadre Caetana ou A Mulher Que Enganou a Morte”, atualmente (fevereiro de 2012) em processo de montagem pela Companhia Teatral Alegria Alegria, de Natal/RN, para comemorar seus 30 anos de fundação, eu queria desenvolver esse tema do conto popular, que é uma categoria estudada sob a denominação "a morte lograda".

Veja que isso é uma categoria estabelecida pelos estudiosos e eu estou citando porque conheço, porque li, li Propp, li Braulio Nascimento, mas eu não disse assim: “Ah, eu vou trabalhar nessa próxima peça a categoria do conto popular ‘a morte lograda’. Não, não foi assim. O que aconteceu foi que em 2004 eu tive um problema cardíaco grave e quase morro; quando saí da UTI, saí brincando, dizendo que havia enganado a Morte, e que ela era minha comadre, a Comadre Caetana. Pronto: estava dado o tema, e quando melhorei escrevi o texto, que tem elementos do conto popular – são vários, misturados – tem citações de Ariano Suassuna, tem anedotas de “Camões”, ou “Camonge”, referências ao cinema, tem cultura pop – que também está muito presente no que escrevo - e por aí vai.

Lindolfo : Quais foram os textos que você escreveu, utilizando o folheto de cordel na sua elaboração? (quer seja na forma ou no conteúdo).

Clotilde : O principal foi a adaptação do folheto O Pavão Misterioso. O espetáculo foi chamado “O Romance do Pavão Mysteriozo”, assim mesmo com “y” e “z”, adaptado diretamente do folheto e respeitando completamente sua estrutura dramática, que considero perfeita. Não mexi em nada do texto, apenas fiz uma "cabeça" e um "final" e

deixei o folheto inteirinho dentro.

Lindolfo: Qual a sua opinião sobre o texto híbrido?

Clotilde : Eu acho essa pergunta esquisita, Lindolfo. Eu mesma lhe perguntei o que era esse tal de “texto híbrido” e você me respondeu que, de acordo com o conceito de Canclini, seria “...manifestações culturais que receberam influências de outras manifestações.” Nesse sentido, todos os meus textos são híbridos, no sentido de que todos têm influência de outras manifestações. Tudo junto-e-misturado, como falei acima. Em “A Maldição de Blackwell” tem de tudo: lendas medievais, trechos do manifesto comunista, diálogos da Traviata, de Verdi, diálogos retirados de filmes de Hollywood, “tiradas” da Radical Chic, de Miguel Paiva, trechos de poemas de Olavo Bilac e também trechos de folhetos. A rigor, essa antropofagia, que consiste em citações, vinhetas, referências, releituras, ressignificações, intertextos ou seja já como queiram chamar, é uma característica da chamada pós-modernidade, para quem gosta desses rótulos. Eu não estou nem aí, eu gosto mesmo é de me divertir enquanto escrevo e de divertir a platéia – quando escrevo comédia, lógico. É muito divertido colocar na boca de um personagem uma frase de Marx, por exemplo, e numa das apresentações ouvir a gargalhada sonora do único marxista que está presente na platéia. Na minha peça mais recente, “Os perigos de Vitória”, que estreia no dia 6 de março, aqui em Natal, com direção de Henrique Fontes, um espetáculo infanto-juvenil, eu coloco na boca de uma dupla de guardas um diálogo tirado de “Esperando Godot”, homenageando Beckett, que é um autor que admiro.

Lindolfo : Como você avalia a dramaturgia "A Farsa dos Opostos", em que os versos de Zé Limeira alimentaram a personagem "Bobo" (poeta popular)?

Clotilde : Pois é, acho que já respondi antes. Ali há versos de Zé Limeira mas também há versos de outros autores. E há frases de Guimarães Rosa, toda aquela história sobre o sertão que o personagem Marechal falava, no primeiro texto, é citação de Guimarães Rosa.

Lindolfo : A presença do folheto de cordel na dramaturgia é uma afirmação do regionalismo ou tem outras funções?

Clotilde : Isso eu não sei. Eu não gosto desse termo “regionalismo”. Aliás, eu nem gosto muito desses “ismos”, que a rigor não querem dizer nada mesmo, se você parar para pensar um pouco. “Regionalismo” de onde? Do Nordeste? Mas o Nordeste tem nove estados, e eu, como paraibana/potiguar não me identifico muito nem com o Maranhão nem com a Bahia. E aí? Como é que fica o regionalismo? Pois é.

8.6 - Troca de e-mail's com o autor César Obeid.

Qui 13/12/12 11:43, lindolfo@infonet.com.br escreveu:

César,

Bom dia.

Eu trabalho com o Cordel no Grupo Imbução há 35 anos e por isso resolvi fazer o meu doutorado sobre "A presença do Cordel na dramaturgia brasileira", na Universidade Federal da Bahia. Preciso de sua contribuição.

- Você nasceu em que estado e como se deu o início da sua relação com o Cordel?
 - O seu site (teatro de cordel), foi criado para caracterizar o seu trabalho?
 - Qual o seu processo de trabalho, na área da dramaturgia, com a Literatura de Cordel?
- Desde já agradeço a sua ajuda.

Cordialmente,

Lindolfo Amaral

Ola, lindolfo, como vai? Espero que bem. Estou sem formatação no teclado. Rapaz, que trabalho lindo, parabéns. Espero que um dia vocês façam uma peça minha. Vamos lá, qualquer duvida, pode avisar, ok?

Eu nasci, na cidade de Sao Paulo, em 1974 e comeci o trabalho do Cordel, por meio do teatro. Estudei dramaturgia com o Chico de Assis e criei as minhas primeiras peças em 1996, 1997. Atualmente eu publico peças voltadas para o público infante juvenil.

Eu criei o site www.teatrodecordel.com.br, na época em que trabalhava exclusivamente com o cordel. Criei o site para divulgar o meu trabalho e a minha pesquisa. Atualmente, o site passa por mudanças e quero fazer do espaço virtual um portal de difusão e pesquisa do Cordel e do repente.

Quanto ao processo, primeiramente eu penso na história, nos personagens e nas ações dramáticas que a compõem, depois eu faço os versos. É muito comum eu escrever uma história em prosa e depois recriá-la para o teatro de cordel.

Paz e a disposição, cesar

Cesar,

Boa noite.

Muito obrigado pela sua resposta.

Só mais uma solicitação: por favor, mande a relação dos textos em Cordel e o ano em que você escreveu.

Entrevistei o Chico de Assis no último mês de novembro. Que homem generoso!

Abraço,

Lindolfo Amaral

Olá, Lindolfo, boa tarde!

Que bom que falou com o Chico. Há muitos anos não falo com ele.

Vamos lá:

- De Repente, o Cordel - 1997
- A Princesa e o Quengo nas Charadas do Destino- 2001
- O Cachorro do Menino- Ed. Moderna- 2007
- João e o Pé de Feijão - Ed. Mundo Mirim - 2010
- O patinho Feio em - Ed. Mundo Mirim - 2011
- A história de João Grilo e dos Três irmãos Gigantes - Ed. Do Brasil- 2010

Acho que é isso aí, qualquer dúvida, me avise,
Paz, César

-----Mensagem original-----

De: lindolfo@infonet.com.br [mailto:lindolfo@infonet.com.br]

Enviada em: domingo, 16 de dezembro de 2012 23:55

8.8 - Troca de e-mail's com o autor Edmilson Santini, em 16 de dezembro de 2012.

Edmilson,

Boa tarde.

Tudo bem com você?

Desejei conversar com você no Rio, mas não consegui.

A minha tese é sobre a presença do Cordel na Dramaturgia brasileira.

É possível você responder as perguntas abaixo?

- Você nasceu em que estado?

- Em que ano você começou o trabalho com o Cordel?

- Como se dar o seu processo de trabalho (o foco é dramaturgia)?

- A dramaturgia é transformada em folheto para ser comercializada ou esse trabalho foi uma estratégia concebida para a difusão do texto?

Desde já agradeço a sua valiosa contribuição.

Lindolfo Amaral

Lindolfo, desculpe a demora; vamos lá:

1 Nasci no Estado de Pernambuco.

2 - Essa Poética do Cordel me acompanha desde a infância e adolescência, em Pernambuco, onde as brincadeiras, tais como Vaquejadas, Corridas de Mourão, Rodas de Viola, Teatro de Mamulengo, meu avô contando Histórias de Trancoso, exerciam grande fascínio em minha imaginação... Agora, o ofício de cordelista(se assim posso dizer) passei a exercer no ano de 1998.

3 - Pelo fato de ter começado como ator - que cometia algumas escritas para cena - quando me voltei mesmo para a Linguagem do Cordel, a dramaturgia foi(e continua sendo) o foco, tanto que alguns trabalhos desenvolvo por encomenda, para Grupos ou CIAs levarem à cena(de Rau principalmente); é o caso de A CHEGANÇA DO ALMIRANTE NEGRO..., para Ligia Veiga; ENCATORIA e O CASAMENTO DO FILHA DE MAPINGUARI, para o Grupo Vivarte, do Acre, assim como SANSÃO E DALILA NA MAGIA DO CIRCO, para o OFF-SINA. na maioria dos casos, escrevo visando uma Contação Cênica: monólogo em que, paralelo ao fio narrativo(essência do Cordel) interpreto personagens que intervêm, muitas vezes influenciando o desenrolar da trama. Dramaturgia em foco

4 - Eu diria que transformar essa dramaturgia em folheto tem propósito tanto de comercializar como difundir o texto, já que pela vivência que eu tenho, penso que os dois aspectos caminham juntos, pois, para viver, preciso vender, e vendendo, a difusão estou fazendo...

Fique à vontade para corrigir erros de grafia, vírgulas, etc

Saudações cordelísticas. Edmilson

