

## TEATRO, CORDEL E AFINS NO CEARÁ DOS ANOS 1970

Francisco Geraldo de Magela Lima Filho (Centro Universitário 7 de Setembro –UNI7)<sup>1</sup>

### RESUMO

Este trabalho é uma contribuição aos estudos históricos que observam e problematizam as experimentações do chamado teatro de cordel no Brasil. No panorama cearense, vão se projetar no enfrentamento dessa poética os conjuntos Cooperativa de Teatro e Artes e Grupo Independente de Teatro Amador. Para a análise, são considerados os seguintes espetáculos: *O Romance do Pavão Misterioso* (1972), *Orixás do Ceará* (1974) e *O Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-Fera* (1977). Através da discussão das dramaturgias e montagens apontadas, busca-se questionar como os referenciais da cultura cearense foram incorporados e traduzidos pela linguagem teatral naquele recorte de tempo específico.

### PALAVRAS-CHAVE

Teatro de cordel; dramaturgia; história; cultura popular; Ceará.

### ABSTRACT

This work is a contribution to historical studies that observe and problematize the experiments of the teatro de cordel in Brazil. In the Ceará panorama, Cooperativa de Teatro e Artes and Grupo Independente de Teatro Amador will project themselves in the confrontation of this poetic. For the analysis, the following plays are considered: *O Romance do Pavão Misterioso* (1972), *Orixás do Ceará* (1974) and *O Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-Bera* (1977). Through the discussion of the dramaturgies and productions pointed out, we seek to question how the references of Ceará culture were incorporated and translated by theatrical language in that specific time frame.

### KEYWORDS

Teatro de cordel; dramaturgy; history; popular culture; Ceará. Fortaleza, Ceará. Corre o ano de 1972. Como diz a canção, “na terra é pleno abril”<sup>2</sup>. Era a noite do dia 20. À frente do Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno,

---

<sup>1</sup>Jornalista, bacharel em Comunicação Social pela Universidade Federal do Ceará (UFC), mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor e coordenador dos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda do Centro Universitário 7 de Setembro (Fortaleza/CE).

equipamento ligado à Universidade Federal do Ceará, um intenso corre-corre chamava atenção. Nas coxias, uma moçada jovem, cabeluda, penava com o tradicional frio na barriga. E não por menos. Tratava-se, na verdade, de uma estreia em dose dupla. Com a montagem de *O Romance do Pavão Misterioso*, entrava em cena também a Cooperativa de Teatro e Artes. Então, tinha algo de diferente no ar. De imediato, o espetáculo se revelava atrevido. Não havia ali nenhuma dramaturgia formal, mas, sim, a narrativa de um folheto de cordel. Estaria o panorama teatral da capital cearense apenas se adequando à tese de que “tudo é representável”, isto é, nenhum texto está, a priori, excluído do campo do teatro por falta de teatralidade, como pondera Jean-Pierre Ryngaert (1998, p. 31)?

O processo de migração das feiras-livres aos palcos envolve, no entanto, uma elaborada operação de sentido, tendo em vista que os cordéis não são apenas repositórios de uma literatura, conforme pondera Martine Kunz (2001, p. 60):

A virtuosidade e o talento dos poetas populares do Nordeste brasileiro eclodiram e persistem nessa região cuja cronologia é a das secas e das inundações, das grandes fomes histórias, ou das fomes mudas, cotidianas e crônicas, onde o analfabetismo e o subdesenvolvimento econômico sustentam-se um ao outro, onde a fome de pão muda-se em fome de vida e a espontaneidade poética parece nascer da dificuldade de sobreviver. Por ser não só testemunho, mas também representante dessa realidade dolorosa, o poeta popular não saberia representá-la sem que o quadro fosse ao mesmo tempo requisitório. [...] Os títulos e os textos nos mandam de volta obrigatoriamente ao contexto do qual eles procedem, assim como à concepção do poeta popular, escrivão da realidade, delegado e porta-voz de muitos outros, sufocados pelas necessidades imediatas e para quem a linguagem escrita permanece inacessível. O poeta é a voz do silêncio.

Mais que a recriação escrita de uma tradição oral, a literatura de cordel, sustenta Idelette Muzart-Fonseca dos Santos (2006, p. 59), é “um sistema literário complexo e independente do sistema literário institucionalizado”, com produção, distribuição e, sobretudo, um público muito particular. Em muito, pelo fato de o cordel, “errante vagabundo”, conforme pontua, ser uma “estranha literatura para analfabetos”. Para Fonseca dos Santos (2006, p. 59):

O folheto estabelece uma via de transição entre a realidade dura, muitas vezes dramática, e um mundo imaginário que lhe fornece as chaves da compreensão do real. Essa passagem servirá tanto para ligar o cotidiano ao sonho, quanto para inserir a história maravilhosa na vida de todos os dias.

---

<sup>2</sup> Verso de *Terral*, música de autoria do cantor e compositor cearense Ednardo, gravada originalmente no disco *Pessoal do Ceará: Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem* (1972).

Para além de representar, de certo modo, a negação de uma lógica hegemônica na atividade teatral – a que determina que o espetáculo parta e siga as orientações de um texto prévio pensado exclusivamente com essa finalidade – o que sobressai do encontro daquele conjunto de artistas com a obra do poeta paraibano José Camelo de Melo Resende<sup>3</sup> (1885-1964) é a afirmação de uma cultura percebida como local. A Cooperativa de Teatro e Artes não nasce para fazer teatro, mas, sim, para fazer teatro cearense. Desde o primeiro momento, o coletivo forjado naquele início de 1972 deixou isso muito claro. Na espécie de manifesto que produziu para a estreia de *O Romance do Pavão Misterioso*, ficou registrado o interesse pela “expressão de um teatro autenticamente nosso”, cearense, calcado na “pesquisa no campo da arte dramática, objetivando não só o seu enriquecimento, mas a descoberta de novos valores”.

A começar pelos espaços de capacitação e qualificação profissional, o teatro cearense da década de 1970 afirmava contornos diferenciados. Praticamente todo o elenco inaugural da Cooperativa de Teatro e Artes era egresso do Curso de Arte Dramática, da então Universidade do Ceará<sup>4</sup>. Seis, dos nove atores do elenco, passaram pela instituição. Almir Kataoka e José Erivan ainda não haviam concluído seus estudos, mas possuíam certa experiência. Tinham integrado o elenco de *A Construção*, de Altimar Pimentel (1936-2008). Foi quando se aproximaram de José Carlos Matos (1949-1982). Zé Carlos, como era mais conhecido, embora tivesse deixado o CAD há apenas um ano, já carregava no currículo, naquele início de 1972, uma assistência de direção. Além disso, era o idealizador do caráter classista da Cooperativa de Teatro e Artes. É dele, por exemplo, o texto do manifesto que organiza as teses de atuação do coletivo. Nilda Magno e Zuleney Martins foram colegas de elenco nos espetáculos *A Prima Donna* e *João e Maria mandam brasa* e, também, colegas de classe no Curso de Arte Dramática. Foram da turma que se formou em 1966. A mesma da qual havia saído Marcelo Costa, maior responsável pelo trabalho de estreia da Cooperativa de Teatro e Artes.

---

<sup>3</sup> A autoria do folheto *O Romance do Pavão Misterioso* é envolta de certa polêmica. Conta-se que José Camelo de Melo Resende teve seus originais roubados pelo também cordelista João Melquíades Ferreira da Silva (1869-1933), conhecido como o “cantor da Borborema”. Para a Cooperativa de Teatro e Artes, João Martins de Athayde (1880-1959) era o autor da narrativa. Martine Kunz (2001, p. 62), no entanto, credita a autoria a Camelo.

<sup>4</sup> A Universidade do Ceará fora oficialmente instituída pelo Presidente João Café Filho (1899-1970) em 16 de dezembro de 1954, tendo iniciado suas atividades letivas no ano seguinte. No Ceará, a cerimônia de abertura efetiva da instituição acontece em 25 de junho de 1955.

Culturalmente, a Universidade do Ceará também fora estratégica e, em certa medida, agarrada aos valores locais. Logo em 1955, passou a funcionar a Imprensa Universitária. Ainda nos primeiros anos de funcionamento da instituição, seriam criados, em 1961, o Curso de Arte Dramática e o Museu de Arte da Universidade do Ceará. Os novos equipamentos se irmanavam em suas funções: ao Curso de Arte Dramática, de acordo com Raimundo Girão e Antônio Martins Filho (1966, p. 401), caberia “a valorização do nosso teatro, através da divulgação de obras de autores cearenses”; já o museu deveria se dedicar à “popularização de manifestações artísticas locais”. A exemplo da própria universidade, Marcelo Farias Costa (1972, p. 201) lembra que o Curso de Arte Dramática nasce e começa a funcionar antes mesmo de receber chancela oficial.

Misto de grupo independente e escola, nos primeiros tempos também chamado de Teatro Universitário, tem sua montagem inaugural ainda no ano de 1960. Com direção de B. de Paiva, fora apresentada em 19 de junho, durante as comemorações do cinquentenário do Teatro José de Alencar, a primeira versão que o Ceará produziria de *o Auto da Compadecida*. A opção pelo texto de Ariano Suassuna – então dramaturgo já consagrado nacionalmente, depois de o Teatro Adolescente do Recife ter sido o grande destaque do I Festival de Amadores Nacionais, promovido pela Fundação Brasileira de Teatro, em janeiro de 1957 no Rio de Janeiro, com a mesma peça (PRADO, 2002, p. 42-5) – é reveladora de como a perspectiva local, o compromisso com o “nosso teatro”, era acentuado na cena cearense daquele momento. Todo esse movimento contribuiu para forjar as ideias da Cooperativa de Teatro e Artes.

Recurso de maior destaque em sua montagem de estreia, a apropriação da literatura de cordel pelo teatro, naquele período, já não era, porém, nenhuma novidade no Brasil. Desde 1956, pelo menos, quando escreve *o Auto da Compadecida*, em Recife, Pernambuco, Ariano Suassuna (1927-2014) vai organizar cada um dos atos da peça a partir de um folheto específico: o primeiro é inspirado em *O enterro do cachorro*, do também paraibano Leandro Gomes de Barros (1865-1918), o segundo é baseado em *A história do cavalo que defecava dinheiro*, novamente de Gomes de Barros, e o terceiro em *O castigo da soberba*, do cearense Anselmo Vieira de Sousa (1867- 1926). O texto de Ariano Suassuna, representa, pois, um marco da apropriação dos folhetos populares pela dramaturgia brasileira. Em 1958, Martim Gonçalves (1919-1973) monta em Salvador, na Bahia, *Graça e Desgraça na casa do Engole Cobra*, do piauiense Francisco Pereira da Silva (1918-1985), que seria, de acordo com Lindolfo

Alves do Amaral Filho (2013, p. 47), o primeiro texto de teatro a adaptar, na íntegra, um folheto de cordel no Brasil. A peça é baseada em *Briga dum Velho com uma Velha*, do poeta paraibano Manuel Camilo dos Santos (1905-1987).

Virada a década, em 1966, também em Salvador, João Augusto Azevedo (1928-1979), então diretor do Teatro Vila Velha e do Teatro dos Novos, vai fundar o Teatro de Cordel. O que, na Bahia, ganhara tal denominação, na verdade, tinha como proposta a encenação da literatura de cordel. Com isso, diferenciava-se a atividade nacional de seu correlato português. Armindo Jorge de Carvalho Bião (2005, p. 31) explica que, em Lisboa, desde o século XVIII, era prática comum, em muitos teatros, a produção em série de cópias dos textos dos espetáculos. O formato destas publicações, segundo o autor, era bem próximo daquele que caracterizou – e ainda caracteriza – a chamada literatura de feira no Nordeste brasileiro. Como consequência, teria sido estabelecida tal aproximação. No entanto, em Portugal, era literatura dramática o que se encontrava nos cordéis. Quase sempre, variações de entremez. No Brasil, o chamado “teatro de cordel” não é vinculado de forma específica a esse gênero teatral. Está para além dele. Podendo ser cômico, como o quis Ariano Suassuna, Francisco Pereira da Silva e, em certa medida, João Augusto Azevedo que, a partir dos folhetos, dirigiu espetáculos sempre calcados no humor popular (GUINSBURG, FARIA e LIMA, 2006, p. 97), mas pode ser fonte para o épico e o trágico, como viria reforçar a experiência cearense.

Com o seu teatro de cordel, no entanto, João Augustotinha a proposta de colocar em cena a íntegra do folheto, ora adaptado ora sem alterar uma vírgula, de modo a não interferir no conteúdo e na forma da obra dos poetas populares. Naquele momento, sem dúvida, algo inédito no panorama teatral.

A experiência com os folhetos de cordel vai marcar o Teatro dos Novos de forma recorrente e João Augusto, sem limitar-se ao gênero, desenvolve continuadas pesquisas em torno dele que vão refletir no seu trabalho como diretor, no trabalho dos atores, que aperfeiçoam seus recursos interpretativos no sentido de enriquecer a performance e buscar uma maior comunicação com o público. As montagens de *Teatro de Cordel II* (1971), *Teatro de Cordel III* (1973), além do espetáculo apresentado no Festival de Nancy<sup>5</sup> em 1975, *Teatro de Cordel*, oferecem condições para que João Augusto crie encenações de caráter popular. [...] O Grupo dos Novos constrói-se num período de grande efervescência para a cultura brasileira, momento em que se discutem questões ligadas à identidade nacional. (LEÃO, 2006, p. 181-3)

---

<sup>5</sup> Festival internacional de teatro, ligado à Universidade de Nancy, na França, criado em 1963, considerado uma das mais importantes vitrines para a experimentação de linguagem de grupos independentes em todo o mundo.

Diante desse quadro de referências, é possível pensar a adaptação dos versos de José Camelo de Melo Resende pelo elenco da Cooperativa de Teatro e Artes sob duas perspectivas. Considerando a afirmação de Jean-Pierre Ryngaert (1998, p. 28-9), para quem o teatro produzido no intervalo entre os anos 1960 e 1980 se pautou por uma teatralidade buscada fora da dramaturgia, é possível que, para aquele conjunto de artistas cearenses, a ausência de um texto teatral instituído fosse uma condição meramente objetiva. Até aquele momento, de fato, o coletivo não dispunha de um autor em seus quadros, alguém que estivesse categoricamente envolvido com suas concepções criativas. Entretanto, na suspeita de que o “teatro de texto” servisse para propagar uma cultura morta e inerte, é bem provável que o cordel tenha se colocado como meio de acesso a um “teatro vivo”. De acordo com Ryngaert, tal opção faz reverberar “uma nostalgia de um teatro popular”. Com isso, emergem referências a práticas teatrais passadas: desde os rituais báquicos aos artesãos do teatro de feira, em especial o sentimento de autonomia e invenção que envolve a performance dos saltimbancos medievais e a virtuosidade da *commediadell’arte*.

Sim, é viável acreditar na conjunção desses dois fatores no que tange a realização da montagem inaugural da Cooperativa de Teatro e Artes. A falta de um autor que se afinasse com as ideias do grupo e o interesse por uma encenação mais concentrada no trabalho de corpo dos atores, livre das amarras da palavra, não impede, porém, que se compreenda a realização de *O Romance do Pavão Misterioso* a partir de critérios outros. A sequência de trabalho da Cooperativa de Teatro e Artes revelaria, por exemplo, que o interesse daquele coletivo de artistas não se restringia ali apenas em subverter a recorrente centralidade do texto na criação teatral. Logo, a Cooperativa de Teatro e Artes passaria a estimular a escrita de Gilmar de Carvalho (1949-2021) e caberia ao estreante dramaturgo a autoria de *Orixás do Ceará*, espetáculo que viria a ser encenado em 1974, dando continuidade à pesquisa empreendida em *O Romance do Pavão Misterioso*. Assim, a escolha de um folheto de cordel como base criativa aponta para outras demandas.

A emergência do teatro de cordel, no panorama teatral do Ceará dos anos 1970, pode ser compreendido como a celebração ou a afirmação de diferenças, uma tentativa de procurar realçar que fazeres e saberes a ideia de Ceará carregava a reboque. O cordel, o repente, a sonoridade da sanfona, o chapéu de palha que a Cooperativa de Teatro e Artes então pôs em cena se articulam no esforço por abarcar a formação e proposição de uma “cearensidade”, neologismo proposto por Parsifal Barroso (1969, p. 15), com o

objetivo de englobar o conjunto de sinais, gestos e traços de cultura, realmente singulares e inconfundíveis, da gente do Ceará. *Orixás do Ceará*, nesse sentido, pode ser compreendido como um *O Romance do Pavão Misterioso* mais convicto de suas próprias teses e mais articulado diante do exercício criativo de explicitar aquilo que a Cooperativa de Teatro e Artes acreditava ser cearense. As montagens dialogam de forma muito expressiva, sempre demonstrando um avanço de percepções e proposições.

Como voz coletiva, *Orixás do Ceará* flagra a consolidação de um projeto. A opção por um teatro “autenticamente nosso”, cearense, como pregava a Cooperativa de Teatro e Artes em seu manifesto de estreia, tornava-se mais consistente. Inclusive, em termos cênicos. Também uma apropriação do campo da literatura narrativa, o espetáculo tem como ponto de partida um dos fragmentos do livro inaugural de Gilmar de Carvalho. Publicado em 1973, *Pluralia Tantum: Um livro de legendas* é uma colagem de textos em prosa. São 41 narrativas, não narrações. *Orixás do Ceará* titula o conjunto de nove delas. A considerar *O Romance do Pavão Misterioso* como marco no panorama teatral cearense da década de 1970, é evidente em *Orixás do Ceará* uma organização mais criteriosa de elementos antes dispersos.

Os índices de cearensidade agora são bem mais expressivos. A Cooperativa de Teatro e Artes dotou o texto original de Gilmar de Carvalho de imagens, tipos, situações, materiais, texturas, sonoridades que julgava como próprias do Ceará: Oxum do Ceará, por exemplo, se apresenta como uma Rainha de Maracatu. Yemanjá é apresentada Açucena do Pastoril. Ogum é traduzido como um brabo vaqueiro. Nanã Baroquê, uma velha rendeira das praias do Aracati. Xangô, um profeta devoto de Padre Cícero Romão Batista. Oxossise revela um índio curandeiro. Iansã entra em cena como uma donzela guerreira dos folhetos de cordel. Por fim, a figura de uma Pomba Gira é transformada no lendário e, ao seu tempo, absolutamente local, Cão da Itaoca<sup>6</sup>.

Enquanto compunha um espetáculo, a Cooperativa de Teatro e Artes estava, na verdade, a inventar um Ceará.

Daí a explosão criativa do feitio à mão, daí a criatividade que aí rompe, reciclando materiais e inventando o que não poderia ser inventado. [...] Pela palha que se transforma em chapéu, ou do gado que vira paçoca, enfim. Pelo que se transforma e se cria. Do utilitário

---

<sup>6</sup> Em março de 1941, os moradores do Beco Itaoca, hoje Rua Romeu Martins, na periferia de Fortaleza, foram personagens de um episódio de possessão que se popularizou na Capital. O chamado “Cão da Itaoca”, como informou os principais jornais de então, tinha tomado conta de uma das residências da ruela, transtornando o cotidiano dos moradores. À época, fenômenos estranhos, como objetos voando, portas que se abriam sozinhas, princípio aleatório de incêndios, atraíam moradores das mais diferentes regiões de Fortaleza.

para o estético propriamente dito, não que o utilitário não possa ser estético, do contrário o que dizer das cestarias, dos pilões, das redes, mas de uma estética que ultrapassa as limitações dos usos e se inscreve nas categorias do simbólico e se reforça de significações, atinge outros níveis ou patamares. Tudo isso é Ceará” (CARVALHO, 2006<sup>a</sup>, p. 85-6).

Desde seu primeiro ato, quando fez de uma narrativa de cordel a dramaturgia de uma montagem teatral, a Cooperativa de Teatro e Artes denunciava seu interesse em vencer as barreiras do utilitarismo. Cordel, para o coletivo de artistas, era teatro, sim. Tanto quanto, o ritual da umbanda e as tramas caprichosas das velhas rendeiras. De *O Romance do Pavão Misterioso* a *Orixás do Ceará*, no entanto, é nítida uma elaboração mais consistente a partir dos elementos vinculados à cultura tradicional popular. No seu trabalho de estreia, a Cooperativa de Teatro e Artes não cria um cordel. Apenas se apropria da escrita de José Camelo de Melo Resende. Já em *Orixás do Ceará* o que se vê é uma postura mais autoral.

Em *Orixás do Ceará*, a literatura de cordel irrompe junto com a figura de Ogum. Nas páginas de *Pluralia Tantum: Um livro de lendas* (1973, p. 117), Gilmar de Carvalho apresenta a entidade da seguinte maneira: “Ogum é cavaleiro cunhado na face legendária de uma lua plena”. Do contato com a umbanda, o autor pinçara somente os contornos convencionais, que vão alinhar Ogum a São Jorge do panteão católico. Ao passo que no livro Gilmar de Carvalho se contentou com o perfil heroico do cavaleiro destemido, exterminador de dragões, a dramaturgia – não uma dramaturgia qualquer, mas uma dramaturgia que procurava dar conta da ideia de cearensidade defendida pela Cooperativa de Teatro e Artes – lhe exigira mais. No espetáculo, o coletivo de artistas confere outra feição ao orixá. “Ogum do Ceará é um vaqueiro brabo que captura um boi invencível e meio misterioso”, explica o folder da temporada de estreia.

No quarto quadro de *Orixás do Ceará*, a Cooperativa de Teatro e Artes, enfim, se reencontrava com sua matriz estética. Então, o coletivo de artistas não só explicita o interesse pela literatura de cordel, como dá sinais de que incorporara seus modos de operação e funcionamento. De acordo com Idelette Muzart-Fonseca dos Santos (2006, p.76), uma das características mais recorrentes da literatura de cordel praticada no Nordeste brasileiro desde o avançar da segunda metade do século XIX é a aclimação e regionalização de personagens e ações. Assim, o rei se transforma em fazendeiro rico e sua filha é chamada de princesa. O cavaleiro que o combate para obter a mão da princesa torna-se, então, um vaqueiro corajoso e leal, que enfrentará à faca seus

inimigos, em geral capangas do fazendeiro. Com isso, ao traduzir Ogum como vaqueiro, a Cooperativa de Teatro e Artes não estava apenas sendo fiel ao arquétipo da entidade da umbanda. Estava, sim, e antes de tudo, sendo fiel aos aspectos que elegera para formar sua ideia de cearensidade. Ogum do Ceará era um vaqueiro brabo não porque São Jorge, que o simboliza no sincretismo umbandista, tivesse sido um destemido guerreiro à época das Cruzadas, mas, fundamentalmente, porque é assim que o universo popular, como bem revelam os folhetos de cordel, o tem.

Em *Orixás do Ceará*, o vaqueiro brabo atende pelo nome de José Lopes, em alusão ao romanceiro apócrifo *O Rabicho da Geralda*. Rabicho, como o pássaro de ferro inventado por José Camelo de Melo Resende, é, como observa Martine Kunz (2001, p. 65), um dos tantos animais fabulosos criados pelos cordelistas como símbolo da resistência e lugar da desobediência. Ainda bezerro, por exemplo, Rabicho se rebelou contra os currais e ganhou o sertão. Onze anos se passaram e sua dona, a senhora Geralda, enfurecida, o oferece como recompensa de sua própria captura. O vaqueiro que trouxesse Rabicho de volta ficaria com ele por merecimento, por prova de valentia. Na dramaturgia de *Orixás do Ceará*, Gilmar de Carvalho ressignifica a tradição da oralidade popular e introduz a trama se apropriando da escrita encontrada nos cordéis.

Gilmar de Carvalho, no texto, faz uso – melhor, tenta fazer – das sextilhas, “gênero mais comum tanto na poesia improvisada oralmente, quanto nos folhetos dos poetas populares” (SANTOS, 2006, p. 112), composto por estrofes de seis versos heptassilábicos, nas quais o segundo, o quarto e o sexto devem rimar entre si. Por mais interesse que o coletivo de artistas tivesse pela estética dos folhetos, havia ainda um limite para sua apropriação integral. Naquele contexto do Ceará da década de 1970, o cordel parecia recluso a um universo tradicional popular, muito embora sua experimentação em outras instâncias da cultura, já fosse uma realidade para além das fronteiras cearenses. O que a Cooperativa de Teatro e Artes queria, entretanto, era fazer ela própria seu próprio cordel. Enquanto esse desejo parecia difuso no ato que fazia referência a Ogum, com a entrada de Iansã em cena a empreitada adquire vigor. “Iansã do Ceará é princesa sertaneja surpreendida pelo pai com vaqueiro galante e que teve seu rosto queimado com marca de gado. Sua história é vendida na feira como romance de cordel e cantada por dois violeiros cegos”, dizia o folder.

Em *Orixás do Ceará*, o teatro cearense exercita pela primeira vez uma escrita dramática orientada pelas regras e códigos da literatura de cordel. De Ogum a Iansã, a Cooperativa de Teatro e Artes expõe uma maior fluidez na recriação do cordel,

conseguindo, por exemplo, versos e rimas mais precisas. A estrofe introdutória do oitavo quadro – que diz: “uma princesa encantada/ nobre de sangue real/ e ascendência de cortes/ com raízes em Portugal/ desponta nesses sertões/ com seu brasão de metal” – demonstra uma desenvoltura mais qualificada na composição da sextilha, com o segundo, quarto e sexto versos em rima perfeita (real/Portugal/metal). Ao contrário do que fizera em *O Romance do Pavão Misterioso*, quando dramatizou a narrativa presente no folheto de cordel, em *Orixás do Ceará*, a exposição de Iansã se desenvolvia toda ela através do recurso da oralidade. Nesse trecho específico do espetáculo, dois cantadores cegos tomavam o centro da arena. O restante do elenco se irmanava ao público e parava para ouvi-los cantar e contar suas histórias. No caso, a história da tal princesa sofrida, filha do fazendeiro tirano. A ação, pois, está toda concentrada aí. Não há, como foi feito anteriormente em *O Romance do Pavão Misterioso*, atores dando vida aos tipos. A princesa, seu pai, o cangaceiro que a quer salvar não têm materialidade cênica. São, pois, personagens de um romanceiro oral, como outros tantos, comuns no repertório tradicional popular. Dessa vez, a Cooperativa de Teatro e Artes se apropria dos folhetos de cordel não enquanto texto escrito, mas, sim, enquanto texto oral.

Tornar dizível o visível era o desejo maior da Cooperativa de Teatro e Artes. Todo o trabalho do coletivo de artistas, todo o seu esforço criativo, consistia em dizer, afirmar, uma cearensidade visível, embora não aceita por muitas das vezes. *Orixás do Ceará*, com isso, demarca um novo período no panorama teatral cearense não só na medida em que amplia a noção do que é teatro, contribuindo, assim, para a composição e recomposição de novas cenas. O diferencial da montagem, sobretudo, não se restringe ao fato de a Cooperativa de Teatro e Artes se apoderar de manifestações ligadas às tradições populares, apesar de tal postura se fazer novidade no cenário cultural cearense daquele momento. A grande novidade estava no fato de o coletivo de artistas, enfim, conseguir, firmar uma definição mais precisa daquilo que compreendia como teatro cearense. *Orixás do Ceará* não só carrega o Ceará na própria alcunha e propõe uma recriação de uma teatralidade considerada própria da cultura cearense, como também promove a consolidação de uma produção interessada e voltada para o contexto local.

Figura central da articulação inaugural da Cooperativa de Teatro e Artes, ator de destaque no elenco de *O Romance do Pavão Misterioso*, espécie de coautor da montagem em parceria com Marcelo Costa, José Carlos Matos não mais integrava o coletivo de artistas quando do desenvolvimento de *Orixás do Ceará*. Mal acabara de cumprir a temporada primeira de *O Romance do Pavão Misterioso* e José Carlos Matos

já protagonizava a composição de uma nova trupe. O Grupo Independente de Teatro Amador, ou simplesmente Grita, como fica mais conhecido, tem origem no ano de 1973. Tal como procedera ao idealizar a Cooperativa de Teatro e Artes em 1972, Zé Carlos agregou na formação inicial do Grita uma série de artistas estreadores, grande parte egressa do Curso de Arte Dramática, da Universidade Federal do Ceará. Em novembro de 1973, Zé Carlos pôs o Grupo Independente de Teatro Amador em cena com uma montagem *Calígula*, do argelino Albert Camus (1913-1960). Naquele mesmo ano, sem grande repercussão, o Grita ainda estreia encenação de *A história do Jardim Zoológico*, do dramaturgo norte-americano Edward Albee (1928-2016).

Os primeiros passos da companhia refletem, pois, um momento de crise de sua principal liderança. Então, José Carlos Matos parecia guiar sua carreira por uma lógica de ecletismo. Os dois próximos espetáculos planejados pelo Grupo Independente de Teatro Amador – *Andorra*, de Max Frish (1911-1991), e *A exceção e a regra*, de Bertolt Brecht (1898-1956) – nunca chegaram a sair das salas de ensaio. A comunicação intensa entre palco e plateia que José Carlos Matos experimentara em *O Romance do Pavão Misterioso* insistia em não se estabelecer naquele novo contexto. Em 1974, nova temporada de *O Romance do Pavão Misterioso* reaproxima Zé Carlos não só da Cooperativa de Teatro e Artes como de suas teses. A montagem de *Morte e Vida Severina*, texto do pernambucano João Cabral de Melo Neto (1920-1999), em fevereiro de 1976, vinha revelar que o ator e diretor tinha, enfim, despertado e atentado para isso. Em janeiro de 1977, o Grita leva aos palcos uma versão de *O Evangelho segundo Zebedeu*, do paulista César Vieira, líder do Teatro União e Olho e Vivo.

Com a estreia de sua primeira peça original, *O Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-Fera*, de Oswald Barroso, autor e ator integrante fundador do coletivo, o Grupo Independente de Teatro Amador se alinha, em definitivo, ao processo em curso na cena cearense desde o início da década de 1970, com a montagem de *O Romance do Pavão Misterioso*, pela Cooperativa de Teatro e Artes. No momento em que a Cooperativa de Teatro e Artes encena um folheto de cordel e o Grupo Independente de Teatro Amador produz conforme a poética sua primeira dramaturgia autoral, estava selada a seleção e afirmação da literatura de cordel como ícone da cultura do Ceará. Como tal, era chave ao desenvolvimento de um teatro cearense. No texto, Oswald Barroso não só segue à risca as regras da literatura de cordel como acaba por publicar a dramaturgia na íntegra num livreto, sem, no entanto, inserir sua escrita e sua performance no plano da tradição. Então, não se anunciava como poeta, mas, sim, como

dramaturgo. *O Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-Fera*, porém, era uma experiência teatral, e, não, literária.

É o teatro, na verdade, indo beber nas fontes do romanceiro popular. No texto de Oswald Barroso, coatuam de reis e princesas a penitentes e ciganas, por exemplo. O autor vai mostrar destreza, todavia, não apenas nas questões de ordem temática. Ariano Suassuna (2007, p. 250) chama atenção para a estrutura da escrita própria do romanceiro. São duas, segundo ele, as métricas mais recorrentes: a sextilha, estrofe de seis versos de sete sílabas, rimados na disposição ABCBDB; e a décima, estrofe de dez versos de sete sílabas rimados na disposição ABBAACDDC. Oswald Barroso recorre aos dois formatos. A primeira cena de *O Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-Fera* intercala uma décima (maldição-A/combate-B/resgate-B/traição-A/perdição-A/fidalguia-C/agonia-C/Besta-Fera-D/espera-D/valentida-C) entre duas sextilhas (trancoso-A/era-B/Luminura-C/Besta-Fera-B/mundo-D/espera-B e começa-A/peregrinos-B/distante-C/destino-B/cantando-D/divino-B). Na derradeira, Oswald Barroso explicita sua autoria. Ao grafar o verso “C’a leva de peregrinos” no plural gramatical, o autor arrisca quebrar a rima. Para casar com destino e divino, o romanceiro popular impõe, no entanto, que se renegue às regras oficiais. O “correto”, aqui, é “C’a leva de peregrino”. Diante disso, é possível localizar a produção dramaturgical que o cearense Oswald Barroso ali iniciava como uma “literatura erudita de raízes populares”, como define Suassuna, nos moldes de um João Cabral de Melo Neto, então já destaque no repertório do Grita.

*O Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-Fera* coroa a inventividade de toda uma geração de artistas. O mesmo teatro que tomou emprestado um cordel de José Camelo de Melo Resende para que fosse possível entrar em cena agora produzia seu próprio cordel. Observar a atuação da Cooperativa de Teatro e Artes e do Grita é se confrontar, sucessivas vezes, com a proposição de novos arranjos, com a disponibilidade de abdicar aos formatos estabelecidos para afirmar algo singular, próprio. Como consequência, a perspectiva identitária se impõe de forma muito evidente na realização dos dois coletivos. Daí, o teatro autoral, independente, que propunham se confundir, quase sempre, com o teatro que se pautou pelos temas, tipos e situações compreendidos como cearenses. A identidade, mais que nunca na cena local, se evidencia enquanto um lugar que se assume, uma costura de posição, um contexto. Diante disso, a Cooperativa de Teatro e Artes e o Grupo Independente de Teatro Amador guiam suas realizações por claras estratégias de diferenciação. Mais que fazer

teatro, o importante, naquele momento específico, era garantir que esse teatro e sua feitura fossem desmedidamente cearenses. De tal maneira, pensar esse teatro que se quis cearense é, necessariamente, pensar o Ceará.

## **REFERÊNCIAS CITADAS**

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

BARROSO, Parsifal. **O Cearense**. Rio de Janeiro: Gráfica Record Editora, 1969.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. **Teatro de Cordel na Bahia e em Lisboa**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2005.

CARVALHO, Gilmar de. **Pluralia Tantum: Um livro de legendas**. Fortaleza: GRECEL, 1973.

\_\_\_\_\_, Gilmar de. O Ceará e suas culturas. **In: Seminário Cultura XXI**. Fortaleza: Secretaria da Cultura do Estado, 2006.

COSTA, Marcelo Farias. **História do Teatro Cearense**. Fortaleza: Imprensa Universitária/Universidade Federal do Ceará (UFC), 1972.

GUINSBURG, Jacó, FARIA, João Roberto e LIMA, Mariângela Alves de (org.). **Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

KUNZ, Martine. **Cordel: A voz do verso**. Fortaleza: Museu do Ceará; Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2001.

LEÃO, Raimundo Matos de. **Abertura para outra cena: o moderno teatro na Bahia**. Salvador: Edufba, 2006.

MARTINS FILHO, Antônio e GIRÃO, Raimundo. A Universidade do Ceará e sua dimensão no Nordeste em mudança. **In: O Ceará**. Fortaleza: Editora Instituto do Ceará, 1966.

PRADO, Décio de Almeida. **Teatro em progresso**. São Paulo: Editora Perspectiva: 2002.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. **Cantoria, Romanceiro & Cordel**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2006.

SUASSUNA, Ariano. **Seleta em prosa e verso**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.