

Engrenagens para a construção de uma releitura cênica a partir do cordel *O Romance do Pavão Misterioso*

*Gears for the construction of a stage retelling based on the cordel *The Romance of the Mysterious Peacock**

111

André Sátiro

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-4269-4704>

DOI: 10.21680/2595-4024.2024v7n1ID36485

RESUMO

Este artigo apresenta os processos de construção do espetáculo *Misterioso*, que propõem uma releitura da literatura de cordel *O Romance do Pavão Misterioso* para crianças e adolescentes. A pesquisa dialoga com leituras em torno do conceito de *ator narrador* sob a perspectiva da pesquisadora Nara Keiserman, colaborando com o processo de construção da personagem dos atores em cena, resultando, assim, em caminhos que levaram o grupo a trabalhar uma atualização da narrativa. O projeto surge dentro da Universidade Federal de Campina Grande e logo ganha as salas de aulas das escolas municipais da cidade de Campina Grande, na Paraíba.

Palavras-chave: Ator narrador; Diário de bordo; Literatura de Cordel.

SUMMARY

This article presents the construction processes of the show *Misterioso*, which proposes a reinterpretation of the cordel literature *O Romance do Pavão Misterioso* for children and teenagers. The research dialogues with readings around the concept of actor narrator from the perspective of researcher Nara Keiserman, collaborating with the process of building the character of the actors on stage, thus resulting in paths that led the group to work on updating the narrative. The project emerged within the Federal University of Campina Grande and soon entered the classrooms of municipal schools in the city of Campina Grande, in Paraíba.

Keywords: Actor narrator; Logbook; Cordel Literature.

Introdução

Misterioso é um espetáculo fruto de uma pesquisa do Coletivo Avoar de Teatro, desenvolvida entre os anos de 2018-2019, partindo do cordel de 1923, *O Romance do Pavão Misterioso*. O coletivo surgiu, a princípio, como o “NET’s - Núcleo de Estudos Teatrais”, vinculado à Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), no estado da Paraíba. O núcleo pretendia trabalhar com alunos pertencentes ao curso de Bacharelado em Arte e Mídia, mas, ao decorrer de suas atividades, abriu a possibilidade para que outros integrantes externos, sem nenhum vínculo acadêmico, pudessem participar exclusivamente do processo de montagem que é apresentado neste artigo.

Nesse trabalho de montagem, o principal foco era o desenvolvimento de um trabalho cênico que tinha como público-alvo as crianças das séries iniciais dos Ensinos Fundamentais 1 e 2. O projeto visava trazer para o centro das discussões escolares e artístico-sociais como seria possível pensar a adaptação de um dos cordéis mais famosos da literatura popular em um espetáculo que não fosse convencionado a uma estrutura que já é bastante conhecida e encenada. A partir dessas desconfianças, o espetáculo estreou em junho de 2019, contando com uma apresentação na creche vinculada à UFCG e outra aberta ao público geral do teatro campinense. Depois de cumprir essas primeiras datas, o espetáculo tomou autonomia dos espaços da universidade e começou a desenvolver um trabalho junto à algumas escolas municipais e a projetos sociais de Campina Grande, como o projeto “Muda Pedregal”, que desenvolve um trabalho em uma das comunidades carentes da cidade.

Para início de conversa, precisamos recorrer à uma breve contextualização da Literatura de Cordel, um gênero literário popular escrito em verso e composto por rimas metricamente calculadas. O cordel simboliza uma das manifestações artísticas mais fortes do nosso país. Ele ganhou e ganha as ruas das cidades através da boca do poeta de rua que age como um contador de histórias inventando mundos, cruzando o imaginário nordestino com *As Mil e Uma Noites*. Ainda assim, o foco das narrativas

está em um Nordeste permeado pelo jeito faceiro, inteligente e inventivo do povo dessa região ao lidar com os dilemas do cotidiano. Martine Kunz (2007), professora da Universidade Federal do Ceará, sintetiza esse panorama afirmando que:

Na literatura de cordel, o Nordeste é o espaço geográfico, mítico, trágico. É a região áspera do brasileiro destemido. Os folhetos falam dos valentes e do bandido-herói Lampião, dão o relato biográfico e a narração hagiográfica do herói fundador e taumaturgo, Padre Cícero, e contam ainda os cantares do poeta roceiro Patativa do Assaré e do rei do baião, Luiz Gonzaga (Kunz, 2007, p. 27).

É possível também entender uma relação entre a literatura popular nordestina e a literatura da Idade Média, porque o cordel chega em terras brasileiras através da corte portuguesa com os trovadores, poetas que, na época, eram artistas completos que compunham versos, inventavam histórias e declamavam romances. Essa figura do contador de histórias foi tomando as praças, ruas e incorporando cada vez mais a imagem do brincante nordestino e as cantigas, violas e outros elementos que arquitetam uma declamação da poesia com um estado de presença cênica.

O jeito de fabular e brincar com esses versos se assemelham ao jogral, grupo de artistas saltimbancos e solitários que marcam a tradição cômica medieval, que saíam pelas ruas contando histórias com músicas, pantomimas e outras técnicas ligadas à história da Commedia Dell'Arte. E são essas figuras do universo popular que, a partir do uso de diversos recursos, formulam uma espécie de “*mise en spectacle da literatura*, e dos folhetos nordestinos emergem personagens, temas e enredos que cruzaram o oceano e driblaram o tempo” (Kunz, 2007, p. 26).

Assim, para poder entender melhor o percurso de criação dessa montagem, seria preciso entrar em contato com a materialidade do cordel e a trama original de *O Romance do Pavão Misterioso*. Na história, os dois irmãos, João Batista e João Evangelista, recebem uma grande herança após a morte do pai. O primeiro irmão, então, resolve gastar o seu dinheiro com viagens pelo mundo, diferentemente do segundo, que quer, inicialmente, continuar cuidando das terras do falecido fazendeiro. Antes da partida do mais novo, João Evangelista pede que João Batista traga como presente a coisa mais bonita que ele pudesse encontrar nos seus

destinos; o irmão, então, traz de lembrança uma foto da princesa Creusa, que vivia em um castelo na Grécia trancafiada pelo o Conde, seu pai, e só tinha direito de aparecer para todos da cidade apenas uma vez por ano, sendo vista da janela do seu quarto. Esse acontecimento se torna uma grande festividade para todos os cidadãos e turistas que vinham de longe para admirar a beleza da tão famosa princesa.

Ao ver o retrato da moça, João Evangelista se apaixona, e, ao ouvir a história dela, ele decide que tem a missão de salvá-la do cativeiro no qual é mantida pelo o temível Conde, o Sultão. A partir desse desejo, ele segue a sua saga em destino à Grécia para ver pessoalmente Creusa e libertá-la. Ao chegar no destino, o jovem apaixonado decide pedir ajuda a um cientista da cidade para construir alguma coisa que pudesse levá-lo até a torre onde fica o quarto da princesa, sem que pudesse ser notado pelos guardas e pelo Conde. O cientista, de nome Edmundo, lhe ajuda construindo uma ave metálica que parece um avião, mas tem cauda de pavão. Um pavão misterioso. Esse “bicho-máquina” é responsável por levar Evangelista até o quarto da princesa, para que ele pudesse falar com a moça e expressar os seus sentimentos e desejos. A ação é um fracasso, pois o rapaz é impedido de concluir a sua missão diante do apavoramento que causa em Creusa com suas chegadas repentinhas.

Após sucessivas tentativas, ele consegue manter um contato eficaz com a jovem e a convida para fugir com ele em seu pavão. O Sultão, pai de Creusa, descobre as artimanhas do rapaz e manda que todos os guardas o cacem. Mesmo após ser capturado, João Evangelista consegue enganá-los e foge com Creusa para a Turquia no grande Pavão Misterioso.

Durante a montagem do *Misterioso*, que surge a partir dessa leitura do cordel, tivemos dois estágios distintos que se alinharam para culminar no espetáculo. O primeiro deles estava interessado em criar uma contação de história a partir do cordel, e o segundo era voltado para a montagem da peça teatral que temos como resultado hoje. Esse trabalho, inicialmente, teve provocações diretas da direção, encabeçada pelo Prof. Dr. Duílio Cunha, e, na medida que a construção foi avançando, as colaborações do elenco foram sendo totalmente incorporadas no processo.

Selecionando as ferramentas: contação de história

As primeiras experimentações em sala de aula foram realizadas por um coletivo de 10 atores e atrizes divididos em dois grupos igualitariamente. Nessa divisão dos grupos, eu integro o grupo 1¹, o qual servirá de base para as experiências relatadas neste estudo. O primeiro exercício de construção se apoia na improvisação visando à criação de uma *pantomima*, que é a representação de uma história, sem utilizar a palavra, feita exclusivamente através de gestos, expressões faciais e movimentos, também muito utilizada na dança. Apesar de estarmos construindo uma contação de história, era interessante, nesse estágio, que os atores e atrizes criassem pequenos desenhos cênicos, para além do contar, que seriam utilizados nesse primeiro exercício, e, posteriormente, aproveitados no espetáculo.

115

Nesse estágio, queríamos contar a história com poucos recursos cênicos e também com poucos diálogos; toda a narração estava contida na ação da *pantomima* que fomos descobrindo ao longo dos ensaios. Para que os atores e atrizes conseguissem alcançar esse lugar, foi feito um jogo simples de escuta e ação: o diretor leu o texto para o elenco, que tinha a tarefa de criar ações simultâneas à leitura que estavam ouvindo. Como o cordel é uma história contada em sextilhas, muitas vezes usando a narração em terceira pessoa, não costumamos ver diálogos inseridos nessa forma de contar, por isso, o diretor estimulou o elenco a elaborar um pensamento que converteria toda a narração em diálogos, como uma estratégia de criação para que pudéssemos, a partir disso, chegar nas partituras de ações para os corpos no espaço. Então, o primeiro passo seria tirar a narrativa dessa terceira pessoa que conta a história e transformá-la em diálogos na primeira pessoa, tudo isso como um disparador interno privilegiando sempre trabalho da *pantomima*.

O que alcançamos, a partir desse jogo de improvisação, entende-se como os primeiros desenhos de cenas criados a partir da ação e reação dos atores-

¹ Grupo 1: André Sátiro, Futura Leonardo, Ariana Fernandes, Marina Carneiro, Oscar Borges. Grupo 2: Bruna Mendes, Fábio Melo, Maria Silva, Natan Raniere, Yorrana Bizai.

manzúá

personagens. O exercício começou a provocar, também, a ideia de que o elenco pudesse trabalhar com uma narrativa não explicativa do conto, construindo uma brincadeira que envolvesse a possibilidade de improvisar e aproveitar o espaço da sala como um terreno aberto para receber novas criações e situações dos corpos envolvidos na criação.

Esse exercício fez com que os dois grupos criassem sequências totalmente diferentes partindo de um mesmo cordel, resultando em duas contações de histórias com desenhos cênicos potentes que nasceram exclusivamente das experimentações dos atores e atrizes. Depois desse estágio, o elenco começou a pesquisar um lugar voltado para a narração, em que os/as narradores/narradoras poderiam experimentar formas e diferentes jeitos de contar essa história, que mesclassem a partir de dois panoramas: contar na primeira pessoa, com a possibilidade do uso de comentários pessoais, e contar na terceira pessoa, usando técnicas convencionais das contações de histórias para o público infantil.

Dentro desse improviso, surge um jogo disparador que se apoia na possibilidade de tecer comentários pessoais como narrador, e logo é incorporado na estrutura da contação de história, como na hora em que João Evangelista chega a primeira vez no quarto de Creusa. A cena anterior é toda feita com *pantomima*, em que materiais importantes do cordel não são mostrados, como o lenço que faz a moça desmaiar. Na lateral da sala, ficava um grupo de duas meninas fora do quadrado que estava demarcado no chão; no outro lado, um narrador que contaria a versão do cordel. Os papéis das duas meninas eram uma espécie de consciência ativa, que conhece a narrativa e dá dicas para o rapaz fugir ou usar os utensílios doados pelo cientista; como todo o público, elas acompanham o desenrolar da história e tecem comentários pessoais sobre o que estavam assistindo. Num esboço que escrevemos nesse momento da experimentação, conseguimos elencar a seguinte ordem dos comentários:

- Falar sobre serrar o telhado;
- Comentar sobre o pavão-máquina;
- “Será que ele vai gostar dela? ”;

- “Será que ela vai se apaixonar?”;
- Dizer que não pode fazer barulho por conta do pai;
- Fazer comentários sobre como Creusa está reagindo;
- Mandar Evangelista usar o lenço e se esconder na cortina;
- Falar que não gosta do pai, que ele tem cara de mau;
- Questionar se ela vai colocar a banha amarela no cabelo de Evangelista;
- Ela só vai fazer isso se não gostar dele, será que ela gosta dele?;
- Ela não vai fazer isso;
- Avisar para Evangelista da banha amarela e avisar para ele fugir.

Esse elemento de descoberta utilizando a narração e os comentários pessoais das atrizes como interlocutor do que estava sendo presentificado em ação, estabelecia um diálogo direto e indireto com as personagens. Toda essa conjuntura entre narração e ação física ia ao encontro de uma cena chamada de *gestual narrativa*, que, segundo Keiserman (2009) é um trabalho que:

[...] está focado na utilização de material literário não dramatúrgico e nos diferentes modos de articulação entre as instâncias de fala e de movimento que o ator exerce para a construção de um personagem narrador e/ou personagem narrado (Keiserman, 2009, p. 2).

Começamos, aqui, a descobrir uma das noções que vai ganhar força no trabalho, e que está ligada ao conceito de *ator narrador*: a capacidade do jogo entre a ação e o ator que narra.

Encaixando as peças e montando algo Misterioso

Como conclusão do ciclo dessas experimentações em torno do universo da contação de história, realizamos algumas apresentações desse material para alunos e alunas dos anos iniciais da educação básica do município de Campina Grande. Ao retornarmos aos ensaios, nas terças e quintas-feiras, no horário da tarde, na UFCG, precisamos lidar com a saída de alguns membros que estavam inseridos no processo. Isso porque a maioria dos grupos de contadores eram compostos por

jovens que se dividiam entre a universidade e o trabalho, enfrentando a dificuldade de ter que conciliar os horários com as demandas pessoais. Tivemos a evasão de boa parte do grupo 2, restando apenas uma atriz que foi integrada ao grupo 1, do qual eu fazia parte.

A contação de história ficou firmada com a ideia de “primeira fase da montagem”, agora tínhamos que avançar na construção do espetáculo em si, considerando a nova formação de ator e atrizes, que culminou no elenco do espetáculo: André Sátiro, Ariana Fernandes, Bruna Mendes, Futura Leonardo, Marina Carneiro, além da chegada da atriz Yasmim Macedo.

As construções cênicas com base na *pantomima*, privilegiando mais a ideia de narrar enquanto joga, além desse corpo que transita entre narrador e personagem, permaneceram como um ponto de partida para a nova fase e desenharam um panorama que dialogava com as pesquisas da professora e diretora Nara Keiserman² (2009), em seus estudos sobre o conceito de *ator rapsodo* e a *cena gestual narrativa*.

O conceito de *ator rapsodo* pode ser entendido como mais do que um contador de história: um sujeito capaz de contar a narrativa assumindo o papel da terceira pessoa ao mesmo tempo que é capaz de presentificar o que está sendo narrado, considerando os pontos de vista totalmente aparentes nesse jogo. Existe uma diferença registrada historicamente de um ator rapsodo, já pesquisado e defendido pelo diretor Sarrazac, e o ator narrador que é proposto por Nara Keiserman. A compreensão dessa associação entre ator rapsodo e ator narrador é muito particular de Keiserman, que entende os dois quase na mesma linha de pesquisa e criação, sem estabelecer uma distinção, se apoiando muito no trabalho da biomecânica de Meierhold. Além disso, Keiserman, em sua pesquisa *Pressupostos para o treinamento do ator num teatro gestual narrativo* (2009), vai atestar que os seus estudos em torno das propostas para o trabalho de treinamento do ator rapsodo são

² Nara Keiserman é atriz, diretora, pesquisadora e professora na Escola de Teatro da UNIRIO, onde se dedicou a estudar uma preparação do ator através do corpo e a formação do *ator rapsodo* com o seu gestual narrativo. Desenvolve, também, trabalhos com o seu Núcleo Carioca de Teatro através de montagens de textos clássicos, como *A vida como ela é*, de Nelson Rodrigues.

norteados pelas obras de Meierhold, Stanislavski, Brecht e Grotowski, estudiosos aos quais ela confere o status de grandes precursores dos processos formativos do ator ocidental. (Cf. Keiserman, 2009, p. 3).

Em linhas gerais, uma das características do estudo defendido pela autora seria que “[...] o ator narrador não ocupa o lugar do personagem mesmo quando fala em seu nome. [...] a uma lógica da linguagem de cena adotada e em seguida à da relação estabelecida entre narrador e personagem narrado” (Keiserman, 2009, p. 5). Além disso, existem qualidades a serem desenvolvidas em cada ator e atriz, na pesquisa do ator narrador defendida por Keiserman, sendo eles:

[...] a compreensão da necessidade e a capacidade de aquecer o próprio corpo com resultado psicofísico, ou seja, que possam promover plenamente a sua instalação para o trabalho criador; a habilidade de transformar em movimento fisicalizado no tempo-espacô os impulsos gerados pelas mais diversas categorias de estímulos; a compreensão da emissão vocal como um recurso do corpo, submetida às mesmas atribuições, fatores e qualidades de esforço, de acordo com a designação de Laban (Keiserman, 2009, p. 3).

Mesmo com assimilações mínimas existentes no nosso processo com o trabalho da pesquisadora, considerando aquilo que já vinhamos experimentando na contação, nós não queríamos copiar o trabalho de Keiserman, mas é inegável reconhecer que boa parte do processo cria uma ligação com os trabalhos já pesquisados por ela. Em nosso caso, a descoberta de um corpo-físico para as personagens e a capacidade de atribuir comentários distintos nos conectam a um fio invisível na relação entre ator e personagem.

Fechando esse parêntese e voltando para a sala de ensaio, continuamos com os processos de experimentações que reversavam entre a ideia de ator-personagem, narrador-personagem. A partir daí, construímos um corpo físico que, em junção das ideias motivadoras que traçaram a história das personagens, resultaria numa partitura que seria de identificação sobre quem estávamos representando. Um jogo sugerido pela direção para que pudéssemos trabalhar essa construção foi o da dualidade. Os atores se posicionaram num espaço da sala e tiveram as seguintes instruções: Quando estivéssemos de frente para o público, narraríamos a história

como atores e pessoas físicas que conhecem aquela estrutura e irão contá-la a alguém; e quando nos posicionássemos em lateral (esquerda ou direita), daríamos voz e corpo às personagens que poderiam contar essa história ou apenas complementar com algumas falas que seriam delas. Esse experimento é o pontapé para que, nesse processo, descobríssemos o corpo físico do pai de Creusa, que lembra um corpo pesado, com uma tensão muito forte nas pernas e quadris, revelando um posicionamento de rispidez e alguém atento e preparado para atacar e defender a filha; um corpo muito tenso. Mais do que a ideia de “encontrar a personagem”, precisávamos investigar a sua fisicalidade e, assim, desencadearmos trejeitos, vozes e ações. Isso era a tentativa de construir a possibilidade que esse corpo também pudesse ser visto como diferente em relação à posição do ator que narra. Criando a ideia de: pessoalidade do ator versus o ator que representa.

A partir dessa fisicalidade das personagens, também começamos a trabalhar com a utilização de objetos como uma extensão do corpo, como leques, cadeiras, chapéus e outros elementos, que serviram como outra camada de associação à construção dos personagens e da narrativa. A potencialidade do uso dos objetos é aproveitada nesse espetáculo para sairmos do óbvio e da ideia fechada sobre o que cada coisa desempenha no dia a dia. Cadeiras foram utilizadas como pernas de pau; leques como asas, mar, caudas; chapéus como identificadores das personagens; dobraduras de papéis, que são muito comuns no universo infantil, também ganham destaque nessa montagem. A influência da inserção desse material se dá pelo fato das brincadeiras infantis estarem em diálogo durante o processo de contar esta história. Quando crianças, somos capazes de criar, inventar e reinventar com os mais diversos objetos, desde a cabana de acampar feita com lençóis pelo meio da casa, até a vestimenta de super-herói reinventada com as roupas dos pais. Assim como as brincadeiras são inerentes ao mundo infantil, a imaginação e invenção também são. Larissa Altemar (2016) analisa que:

Pensar o contato teatral da criança através da experimentação, ressignificação e imaginação é dialogar com a linguagem universal infantil que experimenta, ressignifica e imagina o descobrimento do mundo. Portanto, defender a criação pela reapropriação de objetos, sons, gestos e espaços é possibilitar que seu brincar seja

teatralizável, sob um olhar da experiência com o teatro na educação (Altemar, 2016, p. 60).

É a partir do contato com os objetos que vamos identificando as formas e as diferenças das gerações acerca de vivências na infância, a forma do brincar, de usar a imaginação, de reconhecer uma memória afetiva. Tudo isso também vai sendo revelado por cada ator e atriz que participa do processo, já que o elenco é formado por uma diversidade de faixas etárias. Os acessórios e objetos utilizados como materiais de criação para cada personagem vêm como uma assistência potencializadora do jogo entre ator e personagem, fortalecendo a construção do ator narrador.

121

Essa investigação em torno da dualidade do ator-personagem, está estabelecida no processo, porque entendemos que mais do que narrar a história dos dois enamorados, queríamos nos apropriar desse conto para também contarmos as nossas histórias. Isso revela um trabalho que, ao escutar essas vozes que destoam uma das outras (considerando os perfis do elenco envolvido), a necessidade da construção de um processo em coletividade que considere essas diferenças, tanto por conta de que jogo cênico nos leva para isso, quanto porque a convivência em grupo vai desenhando essa rota, engolindo as incertezas que tínhamos antes. Essa característica da sala de ensaio torna-se o jogo da cena que é o resultado que assumimos como uma nova narrativa para o clássico cordel. Por isso, para que essas personalidades também vazassem para a encenação, interessava que o elenco fosse capaz de assumir um jogo entre narrar e representar uma energia própria dos personagens.

Nara Keiserman aponta que essas personalidades em jogo, no palco, são um dos pontos mais interessantes que permeiam a ideia de um ator narrador:

A memória emotiva e dos sentidos, que aponta para a ideia de memória corporal, considero como um pressuposto inalienável do processo de construção do trabalho atorial na cena rapsódica. Trata-se da pessoalidade integral do ator, vista e admitida em toda a sua complexidade. É o que possibilita o enriquecimento da cena pela rede de diferentes opiniões, pontos de vista e corporeidades manifestas. Numa diferenciação entre os dois processos, o dramático e o rapsódico, posso dizer que no primeiro a memória corporal é

canalizada para estabelecer um retrato o mais fiel possível do personagem e, nessa medida, as particularidades do ator serão postas a serviço dessa composição, moldadas para ela. No teatro narrativo, ao contrário, trata-se de valorizar, de expor o ator, cuja experiência não coincide com a do personagem (Keiserman, 2009, p. 4).

Estabelecendo uma relação com essa citação, podemos afirmar que os questionamentos pessoais dos atores e atrizes envolvidos colaboram com aquilo que mais queríamos para a montagem do espetáculo: "Mas por que Creusa tem que fugir com ele pra casar?", "Creusa quer liberdade", "Para quê usar um lenço pra desmaiar? Isso é escroto!", "O pai dela é abusivo". Precisávamos nos posicionar sobre esses assuntos que vão além do cordel, como as questões de gênero para as crianças, as histórias dos contos de fadas como algo falível, por colocar a criança sempre numa posição de um ser não pensante capaz de não compreender assuntos que seriam ditos como complexos, a vontade de estabelecer um diálogo com o nosso tempo e revelar/provocar novas formas de construir dramaturgias para espetáculos infantis.

Essas questões rapidamente são incorporadas em várias cenas do espetáculo e resultam na construção de uma narrativa não linear da história, que vai e volta, e, nesse intermédio, os atores se posicionam, podem questionar sobre aquilo que eles querem montar, como também assumir o lugar das personagens da história. O público tem acesso a uma teia de ideias que transita entre diálogos das personagens do cordel, a história da princesa Creusa aprisionada e o jovem encorajado pelo seu amor, João Evangelista.

Para Henrique Buarque de Gusmão (2019), essa afetação dos atores e atrizes, quando entram em contato com o cordel, e o modo receptivo da história sob o olhar das experiências individuais podem respingar no futuro texto elaborado, "uma vez que ele retorna ao mundo alterando identidades e orientando novas experiências" (Gusmão, 2019, p.178).

Não tínhamos em mente reescrever o texto do cordel ao pé da letra, vislumbrando uma mudança da narrativa original, mas queríamos encontrar caminhos possíveis para a concretude do desejo de uma atualização da história. Para isso, fizemos uma, duas, três, várias leituras do cordel e de textos que já foram

adaptados e atualizados na literatura, como é o caso da adaptação de Ana Maria Machado, de 2002.

Assim, a construção da proposta do espetáculo esteve apoiada sobre três pilares: o trabalho do ator narrador, a atualização da obra visando a um trabalho dramatúrgico influenciado por ideias do teatro contemporâneo, e um processo colaborativo que utilizou pessoalidades de atores e atrizes envolvidos como material cênico. Nesse sentido, é possível notar como as ideias e os elementos externos à criação se tornam potentes influenciadores para transformar um material que migrou da contação de história para o espetáculo. Isso gera uma rede de criação que desemboca numa produção de tantos outros textos e ações paralelas, uma ressignificação através das linguagens híbridas, colocando “em cheque as questões de perenidade da obra, de autoria própria, valorizando a atitude e a situação em vez da forma”, como acredita Tânia Alice (2018, p.1).

Na montagem, essa vontade de flertar com o teatro contemporâneo gera uma dramaturgia permeada pelas experiências de subversão do texto original, que são contaminadas pela visão dos atores e colocam a história em outro lugar. Isso pode ser compreendido como uma não tentativa “de uma atividade meramente ilustrativa do texto, mas de uma releitura, uma reinvenção dos significados passados em função das exigências do presente” (Alice, 2018, p. 2).

Assim, são essas situações e desconfianças que jogam o ator no centro da sala de ensaio como um disparador e criador da obra, resultando no que hoje temos como espetáculo. Em *Misterioso*, o público presencia a tentativa de um grupo de teatro em realizar a montagem da história do cordel *O Romance do Pavão Misterioso*. Montando e remontando uma série de quadros, a partir de fragmentos de imagens, memórias e textos diversos, os atores e atrizes acabam por inventar a sua própria versão do clássico, e, a partir daí, descobrem as camadas da história e os seus afetos e desafetos sobre algo que foi escrito há quase um século, em 1920, quando todos do elenco ainda não eram nascidos. Mais do que a história de amor entre João Evangelista e a condessa Creusa, já conhecida através dos folhetos da literatura de cordel, aborda-se, no espetáculo, a capacidade criativa do ser humano. E, nessa

situação, ao se deparar com um clássico da literatura nordestina, referência de uma forma de escrita, surge a questão intrínseca ao espetáculo: como podemos contar essa história nos dias de hoje?

Se quisermos elaborar respostas para essa pergunta, a experiência e o contato junto às infâncias e juventudes, durante as apresentações, são capazes de responder, felizmente, a partir de devolutivas concretas. A capacidade de instaurar um reconhecimento infantil que se vê familiarizado com o fato posto e reforçado no espetáculo: o que ressalta que criança brinca e se permite do jeito que quer no faz de conta, independente de ser menino ou menina. A comunicação textual e verbal realizada no espetáculo, mais do que escancarar uma intimidade do elenco, quer propor uma aproximação do universo dos jovens e estabelecer um diálogo efetivo com as suas referências de mundo e, em muitos casos, teatrais.

Por fim, é preciso ressaltar que o fato de estarmos inseridos dentro de um recorte geográfico, como um grupo do interior da Paraíba, é possível projetar uma desconfiança de que a montagem de um clássico do cordel estivesse alinhada a um certo tipo de representação dos estereótipos nordestinos: sotaque arrastado, xita, sandália de couro e chapéu de lampião. Sabemos que esses elementos podem ser encontrados na região e são símbolos de um lugar, mas o espetáculo e essa pesquisa vislumbram contribuir com futuros debates que reconheçam que não podemos ser reduzidos a estes elementos óbvios quando quisermos montar literaturas de autores nordestinos.

O cordel, produto artístico produzido há décadas, não se limita a uma obra fechada com um determinado tipo de representação que seja convencionada às rimas e métricas das estrofes. É preciso pensar sempre um diálogo com o tempo, espaço e as discussões nas quais estamos inseridos. Só assim conseguiremos atingir uma arte engajada, poética e acessível a todos os públicos.

Referências

- ALTEMAR, L. M. S. A linguagem teatral e a cultura na infância. *Teatro: Criação e Construção de Conhecimento*, Palmas, v. 4, n. 5, p. 59-66, 2016. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/teatro3c/article/view/2376>. Acesso em: abr. 2019.
- FEIX, Tania Alice. Estética Teatral Contemporânea: performance / encenação. *In: CONGRESSO DA ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas*. 5, 2018. Anais. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1667>. Acesso em: abr. 2019.
- GUSMÃO, Henrique Buarque. A narrativa dos atores: formas particulares de leitura, escrita e recepção no teatro. *In: CHARBEL, Felipe. et al. Reinvenções da narrativa: ensaios de história e crítica literária*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019. p. 169-182.
- KEISERMAN, Nara Walderman. Diálogos sobre a Narração - É a nostalgia da fogueira, tenho certeza. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 265-285. Semestral. jan/jun. 2012. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: mai. 2019.
- KEISERMAN, Nara Walderman. Pressupostos para o treinamento do ator num teatro gestual narrativo. *O Perceivejo Online*, /S. I./, v. 1, n. 2, 2010. Disponível em: <https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/528>. Acesso em: Set. 2019.
- KUNZ, Martine Suzanne. Cordel, criação mestiça. *Revista Cultura Crítica*. São Paulo (SP), n. 6, p. 26-31, jul./dez. 2007.