



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO – PROPEG
FACULDADE DE LETRAS E ARTES – FALA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM – PPCL

AYLANA PAULA DOS SANTOS SILVA

**INTERSEMIOSE DO CORDEL AO TEATRO: *UM CONTO BEM CONTADO*,
DE ANTONIO FRANCISCO, E *O TORTO ANDAR DO OUTRO*, DE ROMERO
OLIVEIRA**

MOSSORÓ-RN

2025

AYLANA PAULA DOS SANTOS SILVA

**INTERSEMIOSE DO CORDEL AO TEATRO: *UM CONTO BEM CONTADO*,
DE ANTONIO FRANCISCO, E *O TORTO ANDAR DO OUTRO*, DE ROMERO
OLIVEIRA**

Defesa de dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem – PPCL como um dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem, na linha de pesquisa Literatura, Cultura e Representação.
Professora orientadora: Dra. Leila Maria de Araújo Tabosa.

MOSSORÓ-RN

2025

FICHA CATALOGRÁFICA

Catálogo da Publicação na Fonte. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

S586i Silva, Aylana Paula dos Santos

INTERSEMIOSE DO CORDEL AO TEATRO: UM CONTO BEM CONTADO, DE ANTONIO FRANCISCO, E O TORTO ANDAR DO OUTRO, DE ROMERO OLIVEIRA. / Aylana Paula dos Santos Silva. - Mossoró, 2025. 122p.

Orientador(a): Profa. Dra. Leila Maria de Araújo Tabosa.

Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem). Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

1. Intersemiose. 2. Cordel. 3. Teatro. 4. Cultura Popular. I. Tabosa, Leila Maria de Araújo. II. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. III. Título.

AYLANA PAULA DOS SANTOS SILVA

**INTERSEMIOSE DO CORDEL AO TEATRO: *UM CONTO BEM CONTADO*,
DE ANTONIO FRANCISCO, E *O TORTO ANDAR DO OUTRO*, DE ROMERO
OLIVEIRA**

Defesa de dissertação apresentada ao
Programa de Pós-graduação em
Ciências da Linguagem – PPCL como
um dos requisitos para a obtenção do
título de Mestre em Ciências da
Linguagem, na linha de pesquisa
Literatura, Cultura e Representação.
Professora orientadora: Dra. Leila Maria
de Araújo Tabosa.

Defendida em: 30/01/2025

BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Leila Maria de Araújo Tabosa (UERN)

Presidente

Documento assinado digitalmente



DAIANY FERREIRA DANTAS

Data: 31/01/2025 10:43:29-0300

Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Profa. Dra. Daiany Ferreira Dantas (UERN)

Membro interno ao programa



Prof. Dr. Stélio Torquato Lima (UFC)

Membro externo à instituição

Documento assinado digitalmente



CARLOS GILDEMAR PONTES

Data: 31/01/2025 20:45:06-0300

Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dr. Carlos Gildemar Campos (UFCG)

Membro externo à instituição

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus pelo amparo, força e sabedoria concedida em minha vida.

Em seguida, presto homenagem especial à minha tia Silvia (*in memoriam*), minha mãe de criação e coração, minha maior inspiração. Sem ela, eu não seria nem metade de quem que sou. Agradeço também a madrinha Suzete Santos (*in memoriam*) e minha tia Raimunda Santos, que, junto a tia Silvia, despertaram em mim a vocação para a Educação.

Agradeço a meus pais, Júlia e Oberlan, pelo apoio incondicional. A minha, pelo esforço diário que permitiu que eu estudasse e seguisse meus sonhos. A painho, por ter sido meu primeiro professor, ensinando-me a ler com cordel e incentivando minha conexão com a poesia.

A meus irmãos, Oberlan Jr. e Paulo Karpegiano, sou grata pelas memórias e pela alegria de me fazerem tia das minhas meninas, sobrinhas amadas, Dayanna Paula, Maria Júlia e Ana Júlia, que tanto me inspiraram a não desistir de vencer.

Agradeço ao meu esposo, Dácio Rebouças, pelo companheirismo, paciência e amor incondicional, manifestado nos gestos diários de apoio e serenidade.

Aos meus amigos, agradeço pelo incentivo e parceria na trajetória acadêmica e pessoal. Nos nomes de Nayara Maranthya, Paula Lyvia, Wanessa, Witt, Ana Laura, Ana Paula, Galileu Oliveira, Débora Marcelino, Maria da Paz, Maciana Freitas, Yáskara Ellen, Uezia Valdevino, Pedro Augusto, Vladiana Lima e Dayanne Nunes, estendo minha gratidão a todos que contribuíram direta e indiretamente para que eu mantivesse o ânimo diante do cansaço, livrando-me com carinho da autossabotagem da minha mente ansiosa.

Agradeço ao meu primeiro poeta e amigo, Antonio Francisco, pelo quintal da infância, pelos livros, pelas seriguelas e pelos cafés com poesia. Sou grata por seu apoio aos meus projetos, por acolher meus alunos e por ensinar-me poesia muito antes de ser “o poeta da bicicleta”. “Por motivos de versos”, meu carinho e respeito sempre.

Agradeço à Cia. Pão Doce por permitir que o espetáculo *O torto andar do outro* fosse objeto de cotejo na minha pesquisa, por sua contribuição à cultura popular e disseminação do cordel de Antonio Francisco por tantos lugares do Brasil. Aos

professores da banca, Dra. Daiany Dantas (UERN) e Stélio Torquato Lima (UFC), agradeço as contribuições valiosas. Aos suplentes, Dr. Jorge Witt de Mendonça Júnior (UERN) e Dr. Carlos Gildemar Campos (UFGC), minha gratidão pela disponibilidade. Agradeço ao PPCL/UERN pela excelência e ao corpo docente pelo ensino inspirador. De igual forma, nos nomes de Georgino Nobre, Cosmo Alves e Madja Fernandes e Ronaldo Rodrigues agradeço a todos os colegas da turma 2022 pela parceria ao longo dessa jornada.

Gratidão a minha sempre amada UERN e a minha amada FALA. Que honra é sempre poder beber de suas fontes desde minha graduação. Este passo também foi dado pensando em retribuí-la à altura sempre que possível. Obrigada, minha UERN, por ser mãe e casa.

Por último, mas não menos importante – não mesmo! – agradeço a minha professora orientadora, a Dra. Leila Maria de Araújo Tabosa, por ser muito mais do que a função a designa. Leila Tabosa é uma referência na academia, na arte e na vida. Obrigada, professora Leila Tabosa, por ser um evento em forma de mulher e professora, por ser sinônimo de beleza em todos os sentidos, pela força, sororidade, empatia, pelos olhos de lince, pelos “puxões de orelha” firmes, mas sempre cheios de respeito, ética e carinho que aprimoraram todas as experiências que o mestrado nos oferece. Obrigada por ser luz que guia e que quanto mais ilumina, mais brilha. Leila Tabosa: FAROL. FA-TAL. A TODO VAPOR. Gratidão por tudo e tanto.

Avante!

RESUMO

Este estudo investiga o processo de intersemiotização do cordel *Um Conto Bem Contado*, de Antonio Francisco, para o espetáculo teatral *O Torto Andar do Outro*, da Cia. Pão Doce. Fundamentada na teoria da tradução intersemiótica de Júlio Plaza (2013) e na perspectiva da recriação proposta por Haroldo de Campos (2006), a pesquisa demonstra que a adaptação do cordel para o teatro não se limita a uma mera transposição de signos verbais, mas envolve um processo de recriação estética e performática. A dissertação se ancora nos estudos sobre literatura de cordel de Maxado (2012) e Silva (2011), que destacam a oralidade e a tradição popular como características centrais do gênero. Além disso, dialoga com Moises (1973) para explorar a relação entre teatro e realidade, enfatizando como a narrativa do cordel se adapta ao palco sem perder sua essência poética e cultural. A análise do espetáculo revela como a Cia. Pão Doce preserva a identidade do cordel ao mesmo tempo em que amplia sua expressividade por meio de recursos cênicos, musicais e visuais. Conclui-se que a intersemiotização do cordel para o teatro permite não apenas a valorização da literatura popular, mas também a ampliação de seu alcance, promovendo novas leituras e experiências estéticas para diferentes públicos.

Palavras-chave: Cordel; Teatro; Tradução Intersemiótica; Cultura Popular;

ABSTRACT

This study examines the process of intersemiotic translation of the cordel *Um Conto Bem Contado*, by Antonio Francisco, into the theatrical performance *O Torto Andar do Outro*, staged by Cia. Pão Doce. Grounded in Júlio Plaza's (2013) theory of intersemiotic translation and in Haroldo de Campos's (2006) concept of recreation, this research demonstrates that the adaptation of cordel to theater extends beyond the mere transposition of verbal signs, encompassing a process of aesthetic and performative reconfiguration. The dissertation draws upon the studies of cordel literature conducted by Maxado (2012) and Silva (2011), which underscore orality and popular tradition as defining features of the genre. Furthermore, it engages with Moises (1973) to explore the relationship between theater and reality, highlighting how the cordel narrative is adapted to the stage while preserving its poetic and cultural essence. The analysis of the theatrical performance reveals how Cia. Pão Doce maintains the identity of cordel while simultaneously expanding its expressive potential through scenic, musical, and visual elements. The findings suggest that the intersemiotic translation of cordel into theater not only reinforces the significance of popular literature but also broadens its reach, fostering new interpretative possibilities and aesthetic experiences for diverse audiences.

Keywords: Cordel; Theater; Intersemiotic Translation; Popular Culture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Divulgação Mostra SESC de Arte e Cultura, em Mossoró-RN	43
Figura 2 – Prólogo do espetáculo O torto andar do Outro.....	48
Figura 3 – O rei e as crianças	71
Figura 4 – A mãe – Maria – e o manto azul.....	73
Figura 5 – Maria e o Rei.....	73
Figura 6 – Coroa do rei.	75

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	PREÂMBULO A ANTONIO FRANCISCO: DOS UNIVERSAIS, O MAIS POPULAR	15
3	REFERENCIAL TEÓRICO E INTENÇÃO METODOLÓGICA	23
3.1	DOS MAIORES AOS PORMENORES DA TEORIA DO CORDEL.....	23
3.2	DO CORDEL AO PALCO: A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA	30
4	CORDEL E TRANSMUTAÇÕES – A INTERSEMIÓTICA NO TEXTO DRAMÁTICO.....	42
4.1	O CORDEL <i>UM CONTO BEM CONTADO</i> – A LÍRICA NARRATIVA.....	85
4.2	A PEÇA <i>O TORTO ANDAR DO OUTRO</i>	87
4.3	O CORDEL E O TEATRO: SOBRE UM ENCONTRO INTERSEMIÓTICO	89
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
	REFERÊNCIAS	96
	ANEXOS.....	99

1 INTRODUÇÃO

Mesmo antes da codificação de um sistema linguístico estruturado com signos e sinais gráficos, a humanidade já evidenciava uma necessidade intrínseca de expressão, narrativa de eventos. Isso incluía, logicamente, a produção oral de relatos com maior ou menor grau de ficção, o que depois viria a ser considerada literatura. De acordo com Maxado (2012 p. 19), a propósito, “a literatura popular sempre existiu, pois sempre existiu povo.” Assim, o autor nos aponta que desde os primórdios da racionalidade e da capacidade vocal humana, histórias têm sido contadas, principalmente envolvendo confrontos contra inimigos, animais, desafios da natureza ou experiências amorosas. Com o tempo, as técnicas narrativas foram se refinando até surgirem os versos e as rimas como formas de expressão literária.

Em resposta a essa demanda expressiva de se comunicar e contar histórias, a humanidade passou a transmitir, de forma oral, os relatos do cotidiano. Assim, as narrativas transmitidas oralmente desempenharam um papel crucial no aprimoramento da memória coletiva, adotando estratégias que incluíam elementos musicais, entre outros recursos. E, de acordo com Halbachs (2006), embora seja única para cada indivíduo, a memória também possui aspectos sociais e coletivos que são essenciais para definir o que é lembrado e os espaços onde essas memórias são preservadas. Isso porque nenhuma lembrança pode existir de forma isolada da sociedade. Assim, a linguagem desempenha um papel crucial como ferramenta na maneira como a memória é compartilhada e integrada socialmente.

Ao longo dos anos, evidencia-se o surgimento de expressões poéticas nas literaturas globais (Luyten, 2005, p.11). Isso contribuiu para a consolidação do que hoje é reconhecido como Literatura Popular, que gradualmente ganhou destaque tanto na crítica literária quanto no meio acadêmico, como comprova o número crescente de trabalhos científicos que têm o cordel como objeto de estudo. Nesse contexto, torna-se relevante investigar manifestações específicas dessa tradição popular que dialogam com outras linguagens artísticas e expandem seus sentidos. É justamente nesse movimento de valorização e estudo do cordel como expressão viva e versátil que se insere este trabalho.

Assim, esta pesquisa visa explorar a narrativa lírica em cordel do poeta Antonio Francisco, utilizando como objeto de estudo, *corpus*, o cordel *Um Conto Bem Contado*, poema narrativo incluído na coletânea de poemas do livro *Por motivos de*

versos, obra do poeta Antonio, que, posteriormente, no ano de 2018, foi adaptada/traduzida intersemioticamente para o teatro pela Cia Pão Doce, grupo teatral de Mossoró. Com base nesse delineamento do *corpus*, esta pesquisa analisa a intersecção-cotejamento entre a construção narrativa lírica do cordel antoniano, explorando seu diálogo com as questões semióticas inerentes ao texto que transforma o gênero do cordel em uma expressão dramática, culminando na materialização desta obra em um espetáculo teatral.

O estudo do referido poema tem como norte uma abordagem comparativista, uma vez que se dá através do seu cotejo com a adaptação da obra para o teatro – a peça *O torto andar do outro*, escrita por Romero de Oliveira em 2018, ano que foi apresentada pela primeira vez pela Cia Pão Doce, grupo teatral de Mossoró. Dessa forma, esta dissertação analisa a intersecção-cotejamento entre a construção narrativa lírica do cordel antoniano e a peça, explorando o diálogo com as questões semióticas inerentes ao cordel, com ênfase para sua performance dramática, fator que culminou na materialização do poema em um espetáculo teatral.

Dessa forma, este estudo, que se justifica na percepção de que há ainda poucos trabalhos deste cunho em relação ao estado da arte do poeta Antonio Francisco no que concerne aos estudos da literatura de cordel intersemiotizada para o teatro, discute as características culturais e estéticas, ao mesmo tempo em que se investiga como estas são ressignificadas na adaptação para a cena lírico-teatral. Destarte, pretende-se compreender as estratégias de tradução intersemiótica que possibilitam a recriação da narrativa em um novo suporte artístico, evidenciando as permanências, transformações e diálogos entre literatura e teatro.. Além disso, averigua-se as características do cordel que tem como marca oral o seu mote a partir da fala do nosso *griot*, Antonio. As marcas de fala surgem na funcionalidade e na estrutura do texto dramático e são o elo entre cordel e texto encenado. Por fim, estuda-se a tradução intersemiótica com a finalidade de realizar um cotejamento entre as duas obras: o cordel e a adaptação-tradução intersemiótica deste em texto dramático, com o fito de compreender a materialização dessa transcrição. Logo, esta pesquisa poderá denotar importância para a área dos estudos literários, da intersemiose e do teatro.

O êxito desses objetivos delineia uma abordagem que abarca a investigação das raízes da composição literária do gênero cordel até a análise das nuances intersemióticas envolvidas na tradução-transcrição haroldiana (Haroldo, CAMPOS,

2006) do cordel em forma teatral. Ao desdobrar essas etapas, passa-se a compreender não apenas a estrutura e a poética presentes no cordel antoniano, mas também a maneira como esses elementos se transmutam e se adaptam no contexto teatral, enriquecendo a compreensão da intersecção entre literatura e performance teatral.

Gullar (2006, p. 55) revela que “Cultura popular é (...), inicialmente, consciência revolucionária”. Sendo assim, o cordel, enquanto manifestação cultural “popular”, de fácil acesso e baixo custo e que traz em suas raízes a tradição das marcas de fala, conferindo essa capacidade de se transconfigurar de texto oral para o escrito e, posteriormente, em gênero dramático em cena.

Essa potência transformadora da cultura popular também se manifesta na forma como ela dialoga com outras expressões artísticas, criando zonas de contato e intercâmbio simbólico. A realidade sociocultural mostra que não há uma cultura brasileira uniforme que dê origem a nossos comportamentos e falas. De acordo com a crítica literária apresentada por Bosi (1987, p.7), é notável a interseção entre diferentes os estratos artísticos no Brasil, como por exemplo, cordel e teatro, nos quais as expressões culturais das classes populares se entrelaçam ocasionalmente com a cultura de massa, que por sua vez se conecta com expressões culturais. Esse entrecruzamento entre distintas formas artísticas, revela uma convivência e influência mútua entre esses cenários da arte.

O gênero literário conhecido como cordel, uma expressão representativa da cultura popular, especialmente nordestina, serve como testemunho da democratização do universo da palavra, desmistificando-a como uma prerrogativa exclusiva das elites intelectuais. O reconhecimento do cordel brasileiro como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) em 2018 atesta sua significância cultural. Além disso, sua inclusão como recurso auxiliar no processo de ensino-aprendizagem em documentos oficiais do Ministério da Educação (MEC) e do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas (INEP) realça sua importância na definição de diretrizes educacionais, como a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional de 1996 e o Plano Nacional da Educação de 2014.

Isso posto, destaca-se a importância do cordel como representante autêntico da cultura popular brasileira, reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial. Sua inclusão em documentos educacionais oficiais como a Base Nacional Comum

Curricular (BNCC) e os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), atesta seu valor no ensino, refletindo nas políticas educacionais, evidenciando sua contribuição na formação cultural e linguística dos estudantes. Essa declaração ressalta a relevância do cordel como parte essencial do processo de ensino-aprendizagem.

No tocante ao espetáculo elaborado pela Cia Pão Doce (2018), percebe-se uma reelaboração estética do cordel em sua transposição para o palco, principalmente quando se considera, de modo geral, que o resultado final apresenta um produto considerado diferente daquele cordel acessível e popular vendido tradicionalmente em feiras, exposto em lonas ou maletas, e não em cordões — prática associada à Europa. A própria designação 'cordel' só passou a ser adotada no Brasil a partir da década de 1960. Ainda assim, a montagem comprova a existência de uma cultura brasileira tomada pelas mais plurais expressões cênicas."

Esta pesquisa se constitui de Introdução, um prelúdio para apresentação do poeta intitulado "Preâmbulo a Antonio Francisco: dos populares, o mais universal", que versa sobre a vida e obra lírica do poeta e o seu potencial literário, cultural e artístico, pautado sobretudo nos estudos de Silva (1937), Maia (2011) e Fernandes Carlos (2015).

O primeiro capítulo, propriamente dito, contempla o estudo "Do referencial teórico à intenção metodológica", apresentando como arcabouço teórico nomes como Maxado (2012) com a obra *O que é cordel?*; Júlio Plaza (2013), em *A tradução intersemiótica*; e Haroldo de Campos (2006), em *Metalinguagem & Outras metas*, no capítulo "Da tradução como criação e como crítica", entre outras referências em diálogo.

No último capítulo, nomeado "Cordel e transmutações – a intersemiótica no texto dramático", a pesquisa se encaminhará para o estudo dos *corpora eleitos* para este estudo, ou seja, focará no cotejamento entre o cordel antoniano e o texto dramático da Cia. Pão Doce – a patrimônio cultural e educacional do Brasil.

Este material dissertativo, além da Introdução, das Considerações Finais e dos elementos pré e pós-textuais, conta com um preâmbulo intitulado "Preâmbulo a Antonio Francisco: dos Populares, o mais universal", que apresenta o poeta cordelista mossoroense, destacando a importância de sua produção literária no cenário regional e nacional e ressaltando o caráter universal e atemporal dos temas abordados em seus poemas.

A pesquisa se estrutura em dois capítulos principais. O primeiro, que ocupará o capítulo três no sumário, intitula-se “Do referencial teórico à intenção metodológica” e aborda o aporte teórico que fundamenta os estudos, dividido em dois tópicos: a trajetória do cordel, situando a escrita de Antonio Francisco na contemporaneidade, e o processo de tradução intersemiótica, que trata da transposição de elementos entre linguagens artísticas.

O segundo capítulo, correspondente ao capítulo quatro, intitulado “Cordel e transmutações – a intersemiótica no texto dramático”, examina a relação da intersemiótica no texto dramático do espetáculo *O Torto Andar do Outro*. Este capítulo se divide em três tópicos: a análise do cordel antoniano escolhido para o corpus, evidenciando seu lirismo e narrativa; a trajetória e repercussão do espetáculo da Cia. Pão Doce; e, por fim, a reflexão sobre o encontro entre cordel e teatro enquanto processo artístico de transmutação.

2 PREÂMBULO A ANTONIO FRANCISCO: DOS UNIVERSAIS, O MAIS POPULAR

Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo. [...] O que temos realizado de mais perfeito como obra e como personalidade literária (um Gonçalves Dias, um Machado de Assis, um Joaquim Nabuco, um Mário de Andrade) representa os momentos de equilíbrio ideal entre as duas tendências (Antônio Cândido, 2006, p.113).

Este capítulo se inicia com um convite para que se atenda a necessidade de entender e valorizar a própria cultura, história e comunidade antes de voltar os olhos para tudo que é externo – ou alheio. Assim, propõe-se aqui uma reflexão: caso se estabelecesse uma lei para a evolução das vertentes literárias, em que ela se pautaria? De acordo com Candido, em *Literatura e sociedade* (2006a), encontra-se uma coerente resposta na teoria da dialética do localismo e cosmopolitismo. Citando escritores como Gonçalves Dias, Machado de Assis, Joaquim Nabuco e Mário de Andrade, o autor apresenta momentos de equilíbrio entre essas duas tendências. Estas figuras conseguiram sintetizar, em suas criações, elementos da identidade local, enraizada em aspectos culturais e históricos específicos, com uma visão mais abrangente, universal e aberta ao diálogo com influências externas. Tais períodos de equilíbrio entre localismo e cosmopolitismo são considerados momentos de excelência na esfera literária, na qual a individualidade se amalgama de forma harmônica com a universalidade, resultando em obras e personalidades que transcendem limites territoriais e culturais.

Candido (2006a) infere que uma escrita universalmente relevante ou significativa se desenvolve a partir do familiar, na concentração dos detalhes e experiências locais. Ideias, conceitos e obras de alcance universal, com frequência, possuem sua gênese fundamentada em experiências e observações cotidianas, em elementos simples e imediatos, uma vez que, quando assimila-se uma realidade própria, local, possibilita-se que a pertinência e compreensão destes ultrapassem fronteiras geográficas.

Pautado, sobretudo, nos estudos de Silva (1937), Maia (2011) e Fernandes Carlos (2015), a dialética deste capítulo demonstra como a literatura de cordel, tradicionalmente associada à cultura nordestina do Brasil, destaca-se como uma expressão artística que transcende limites territoriais e alcança ressonância de caráter

universal. Dentro desse contexto, a obra de Antonio Francisco Teixeira de Melo emerge como um exemplo da representação universalmente significativa, uma vez que sua escrita explicita a capacidade de ser profundamente enraizada na cultura popular brasileira e, ao mesmo tempo, apresenta elementos e temas universais que encontram eco em diferentes contextos culturais e sociedades.

Antonio Francisco Teixeira de Melo, nascido em Mossoró no dia 21 de outubro de 1949, no estado do Rio Grande do Norte, na cidade de Mossoró, revela-se como um dos mais proeminentes cordelistas contemporâneos. Sua obra, carregada de traços da identidade do Nordeste brasileiro, expande-se para além das divisas regionais e alcança diálogo direto com questões universais, uma vez que o poeta das inúmeras profissões¹ abarca uma gama diversificada de temas, desde as tradições, crenças e vivências do Nordeste brasileiro até questões que ecoam em diversas partes do mundo. Seus cordéis não se restringem apenas à descrição da vida cotidiana regional, mas também exploram temas universais como a condição humana, as lutas sociais, a busca por justiça e igualdade, além das reflexões sobre questões ambientais e éticas.

Antonio Francisco é graduado em História pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, curso que concluiu em 1984. O poeta possui uma produção artística considerada tardia, que se iniciou em 1995, aos 46 anos de idade, e é dono de uma escrita dotada de profunda compreensão da história e das dinâmicas sociais, o que lhe confere um olhar peculiar sobre os aspectos da humanidade e do mundo em suas narrativas cordelísticas¹.

O talento e qualidade na produção literária do poeta cordelista o conduziram à eleição para a Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLC) em 15 de maio de 2006², assumindo, então, a cadeira de número 15, homenageando o poeta cearense Antonio Gonçalves da Silva, o ilustre poeta cearense conhecido popularmente como Patativa do Assaré. Em 2017, o programa nacional de televisão “Encontro com Fátima Bernardes”, da Rede Globo, convidou Antonio Francisco para se apresentar ao vivo na grade do dia 25 de agosto³. Na ocasião, além de enaltecer a cidade natal, Mossoró, homenageou a outras personagens da cultura local, como Crispiniano Neto, Aldeci de

1. FRANCISCO, Antonio. **Biografia**. 1 ed. Fortaleza/CE. IMEPH, 2011.

2. Poeta Antonio Francisco Teixeira de Melo – **Síntese biográfica**. Disponível em: <https://memoriasdapoesiapopular.com.br/2014/11/25/poeta-antonio-francisco-teixeira-de-melo-sintese-biografica/>. Memórias da Poesia Popular, 2014. Acesso em: 18.12.2023.

3. **Poeta mossoroense Antonio Francisco encanta no Encontro com Fátima e Bráulio Bessa**. Jornal de fato, 2017. Disponível em: <https://defato.com/cultura/69382/poeta-mossoroense-antonio-francisco-encanta-no-encontro-com-fatima-e-brulio-bessa-veja-na-tv>. Acesso em 18.12.2023.

França, Luiz Campos e Nildo da Pedra Branca O programa ainda promoveu o encontro com o poeta cearense Bráulio Bessa, o qual afirmou em rede nacional, que Antonio Francisco é a sua inspiração.

No ano de 2018, a Literatura de Cordel foi reconhecida como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro pelo IPHAN⁴, o que, conseqüentemente, representou um marco na preservação e valorização dessa expressão cultural no Brasil. Nesse mesmo ano, Antonio Francisco recebeu como honraria a Comenda de Incentivo à Cultura Luís da Câmara Cascudo⁵. Em 2021, Antonio Francisco recebeu do estado do RN, por meio da Fundação José Augusto, no dia 28 de dezembro, o diploma de Registro do Patrimônio Vivo (RPV)⁶. A legislação que instituiu o Registro de Patrimônio Vivo (RPV) foi proposta por Fernando Wanderley Vargas da Silva, popularmente conhecido como “Mineiro”, filiado ao Partido dos Trabalhadores, deputado federal pelo Rio Grande do Norte e ex-deputado estadual do mesmo estado. Aprovada pela Assembleia Legislativa em 2007, ficou conhecida de forma popular como “Lei do RPV”, que estabelece a concessão de bolsas de estímulo financeiro pelo Governo do Estado do Rio Grande do Norte.

O reconhecimento concedido ao poeta destaca a qualidade e relevância da sua expressão cultural, as quais enaltecem a riqueza da cultura popular e se fundamenta na excelência das produções culturais realizadas por ele, evidenciando sua contribuição significativa para o patrimônio vivo e dinâmico no estado e no Brasil. Dono de sua escrita simples e, ao mesmo tempo, original e cativante para seus leitores, o autor revela uma característica intrínseca presente em toda sua obra: uma notável sensibilidade. O poeta demonstra interesse por questões que abarcam os sentimentos humanos e a interação social, promovendo em seus cordéis reflexões profundas sobre temas sociais, tais como desigualdade social, corrupção, fome, miséria, preservação ambiental e os valores inerentes à experiência humana. Sobre a escrita peculiar do autor, Geraldo Maia, em título de apresentação, na obra *Dez cordéis num cordel* (2011), pontua que o poeta mossoroense:

4. **Literatura de Cordel ganha título de Patrimônio Cultural Brasileiro.** Portal IPHAN, 2018. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4833/literatura-de-cordel-e-reconhecida-como-patrimonio-cultural-do-brasil>. Acesso em 18.12.2023.

5. MONTEIRO, Eriberto. **Poeta Antonio Francisco é homenageado no Senado Federal Brasileiro.** Coleção Mossoroense, 2018. Disponível em: <https://colecaomossoroense.org.br/site/2018/12/12/poeta-antonio-francisco-e-homenageado-no-senado-federal>. Acesso em 18.12.2023.

6. **Governo valoriza a cultura popular e entrega registros do Patrimônio Vivo.** ISSU, 2021. Disponível em: https://issuu.com/tribunadonortern/docs/informe_11_-_governo_do_rn. Acesso em: 18.12.2023.

Tem o incrível poder de encantar e fascinar a todos que dela tomam conhecimento. Encanta na medida em que nos transporta para o mundo do imaginário que o autor cria para situar a sua história; fascina pela beleza de suas personagens, pela leveza de seus versos e sua imaginação fértil, usando o formato simples da poesia popular (Maia, 2011, p. 38).

Desse modo, Maia (2011) explicita a habilidade de Antonio Francisco em cativar e envolver todos que entram em contato com seu trabalho e o poder encantador se manifesta ao nos transportar para um mundo imaginário, criado pelo autor para ambientar suas histórias, destacando como o cordelista envolve os leitores ao apresentar personagens belas e intrigantes, utilizando versos leves e uma imaginação fértil. Tudo isso é alcançado por meio do formato da poesia popular, demonstrando a maestria do poeta em (re)criar um universo cativante e acessível com a arte de suas palavras. O estilo linguístico empregado por Antonio Francisco, enraizado na simplicidade e acessibilidade típicas do cordel, transcende os limites culturais. Sua capacidade de comunicar de maneira direta e envolvente, aliada à sua habilidade para entrelaçar o vernáculo regional com elementos universais, torna suas obras acessíveis e apreciadas por públicos de diversas origens e culturas.

A obra antoniana personifica a essência da universalidade na literatura de cordel. Sua habilidade em mesclar elementos da cultura popular nordestina com temas e questões universais estabelece um diálogo rico e inclusivo com leitores de diferentes horizontes culturais. O cordel de Antonio Francisco transcende a regionalidade para se tornar um reflexo autêntico das experiências humanas, destacando-se como uma expressão artística que conecta o local ao global, consolidando-se como um patrimônio cultural de alcance universal.

A exemplo disso, cita-se o livro *Por motivos de versos*, de 2005, publicado pela “Queima-bucha”, editora mossoroense. Nele, apresenta-se uma coleção de dez poemas distintos, cada um com abordagens diversas, consistentemente enraizados na crítica social, mas dotados da beleza de versos habilmente elaborados - dentre os quais está *Um conto bem contado*, um dos corpus escolhidos para compor a análise deste trabalho. Abaixo, destaca-se “A casa que a fome mora”, um dos poemas mais conhecidos do poeta, que possui um problema social de cunho mundial, a fome, como tema:

Eu de tanto ouvir falar
Dos danos que a fome faz,
Um dia eu sai atrás

Da casa que ela mora.
 Passei mais de uma hora
 Rodando numa favela
 Por gueto, beco e viela,
 Mas voltei desanimado,
 Aborrecido e cansado.
 Sem ter visto o rosto dela

Vi a cara da miséria
 Zombando da humildade,
 Vi a mão da caridade
 Num gesto de um mendigo
 Que dividiu o abrigo,
 A cama e o travesseiro,
 Com um velho companheiro
 Que estava desempregado,
 Vi da fome o resultado,
 Mas dela nem o roteiro .
 (Melo. 2005, p. 37)

De acordo com Fernandes Carlos (2015, p. 38), no estudo “Tradução Intersemiótica e Literatura de Cordel: Antonio Francisco vai à escola”, orientado pela professora doutora Leila Maria de Araújo Tabosa, esse é um exemplo de um poema antoniano que apresenta uma narrativa com características lírico-satíricas, apresentando um tom aventureiro à medida que o personagem embarca em uma busca incessante por algo crucial: a questão da fome, um dos problemas de grande impacto social no mundo. A abordagem satírica se justifica na escolha da fome tratada de modo irônico. Percebe-se que a ironia no poema de Melo (2005, p. 37) estrutura-se a partir da expectativa frustrada de que a fome possa ser localizada fisicamente, como uma entidade concreta com “rosto” e “morada”. O eu lírico empreende uma busca literal por essa figura personificada, percorrendo espaços marcados pela pobreza, como guetos, becos e favelas. Contudo, afirma não tê-la encontrado, apesar de testemunhar seus efeitos — a miséria, o desemprego, a solidariedade forçada entre os marginalizados. A contradição entre o que se busca (a fome enquanto figura visível) e o que se encontra (suas múltiplas manifestações sociais) configura o cerne da ironia. A fome, embora onipresente, é tratada como ausente, revelando uma crítica à naturalização da desigualdade e à insensibilidade diante do sofrimento cotidiano. Assim, o poema denuncia, por meio da ironia, a invisibilidade das causas estruturais da fome em um contexto de exclusão social.

Sobre o estilo de escrita de Antonio Francisco, o pesquisador afirma que o cordel do autor possui

estilo próprio no que concerne à disposição de rimas, adotando sua própria musicalidade, uma atitude poética desprendida de conceitos estabelecidos, muito mais tenta inovar a forma de um fazer poético tradicional, sem deixar a dever ao que é conceito na Literatura de Cordel (Fernandes Carlos, 2015, p. 40).

Dessa forma, percebe-se que o autor possui um estilo singular quando se trata da estrutura das rimas, optando por criar sua própria musicalidade na poesia. Sua abordagem poética não se prende a conceitos estabelecidos, mas busca inovar dentro da tradição da literatura de cordel, mantendo-se, assim, fiel ao gênero. Nessa perspectiva, observa-se que essa linha de pensamento é a mesma de Gonçalves Ferreira da Silva, quando este afirma que “os textos dos autores contemporâneos apresentam cuidado especial com a uniformização gráfica, com o primor das rimas, com a beleza rítmica e a precocidade sonora”. (Silva, 2011, p. 40)

Percebe-se, então, que os autores contemporâneos se preocupam com a estética visual, rimas bem elaboradas, ritmo atraente e sons cativantes em seus textos. Essa atenção aos detalhes ressalta o cuidado estilístico e a qualidade artística da obra antoniana. Sobre a escrita com temática universal presente nesse poema – nos demais da coletânea e de sua obra de forma geral, Fernandes Carlos (2015) também pontua que

Antonio dá voz a um eu lírico metonímico, uma vez que ele simboliza toda uma sociedade na busca da razão das atrocidades cometidas pela fome. Na verdade, o eu lírico traduz mais uma vez o sentimento do próprio autor, que se coloca no texto como esse alguém que procura uma razão e uma explicação para esse fenômeno social, é uma forma de manifestar sua indignação (Fernandes Carlos, 2015, p. 40).

Destarte, percebe-se a representação de Antonio como uma metonímia do coletivo, pois simboliza a sociedade na busca por compreensão dos desdobramentos da fome. Além disso, ela ressalta o papel do eu lírico como veículo para os sentimentos e posicionamentos do autor diante desse e de outros temas em suas obras, servindo como uma expressão de seu sentimento de descontentamento e inconformidade. Essa estratégia de construção literária amplia as dimensões do texto, transformando-o em um veículo para a reflexão e crítica social. Percebe-se, então, que o autor, utiliza um "eu lírico metonímico", ou seja, ele personifica um indivíduo que

representa toda uma sociedade na busca por compreender as razões por trás das atrocidades causadas pela fome. O eu lírico no cordel antoniano não é somente uma voz poética, mas, sim, simboliza uma voz coletiva ao refletir os sentimentos e questionamentos do próprio autor em relação às angústias da sociedade.

O poema supracitado, representado pelas duas estrofes iniciais, bem como os demais contidos em *Por motivos de versos*, configura uma poesia de qualidade, com rimas melódicas e o emprego eloquente de figuras de linguagem, conferindo um lirismo cada um dos cordéis da coletânea que é capaz de instigar nos leitores o senso crítico e a sensibilidade para vislumbrar e refletir sobre uma sociedade mais justa e solidária.

Diante do exposto, entende-se que a palavra é, dentro da literatura popular, obra prima que permite ser esculpida por Antonio Francisco, artista, que elabora sua criação traduzindo o sentimento de mundo influenciado pelo meio que está inserido, utilizando formas estético-estilísticas pré-estabelecidas, mas que confere um lirismo inovador, resgatando não somente valores literários, bem como também humanos e ainda enriquecendo, representando e perpetuando a história de um povo a partir da riqueza formulada em seu saber literário, que (re)cria os cenários narrativos com harmônica entre as imagens poéticas e temas delicados de nossa sociedade, alertando a humanidade para a necessidade o despertar do mundo e permitindo que seus escritos se transmutem para outros gêneros, como bem ilustra o exemplo do espetáculo *O torto andar do outro*, da Cia. Pão Doce de Teatro.

Dessa forma, é possível refletir sobre a habilidade do artista Antonio Francisco em esculpir a palavra dentro da literatura popular, transformando seus textos em obras-primas. Ele parece capturar não apenas os sentimentos do mundo ao seu redor, mas também incorpora influências estilísticas estabelecidas, infundindo-lhes um lirismo inovador. Além disso, sua obra parece resgatar não apenas valores literários, mas também valores humanos, enriquecendo e perpetuando a história de um povo por meio de um conhecimento literário rico e profundo.

A capacidade de Antonio Francisco de (re)criar cenários narrativos, combinando harmoniosamente imagens poéticas com temas sensíveis da sociedade, parece servir como um alerta à humanidade, despertando-a para a necessidade de compreender e transformar o mundo ao seu redor. O exemplo do espetáculo *O torto andar do outro*, da Cia. Pão Doce de Teatro, ilustra como seus escritos podem

transcender para outros gêneros artísticos, demonstrando a versatilidade e a riqueza de sua expressão literária.

Assim, Antonio Francisco é considerado neste estudo como o mais popular entre os universais, uma vez que seus escritos obras se fazem artísticos e atemporais, abarcando temas que não estão ligados a um período específico de tempo, emoções humanas, relevância social, política, histórica e cultural, tudo isso com uma linguagem acessível, humana, que causa intensa identificação e, logo, aceitação de seus leitores, fomentando, assim, um impacto duradouro que se perpetua na agoridade. O poeta se conecta com a humanidade em um nível profundo e permite, dessa forma, um olhar singular e representativo das experiências compartilhadas por todos os seres humanos. O poeta do conto bem contado se faz, então, entre os universais, o mais popular.

3 REFERENCIAL TEÓRICO E INTENÇÃO METODOLÓGICA

Frequentemente, o senso comum enxerga a cultura popular como uma forma artística inferior em comparação com as chamadas "artes eruditas", valorizando apenas o que é reconhecido pela classe dominante como "cultura". Esse entendimento promove relações culturais excludentes, vinculadas diretamente às questões de injustiças sociais. Em muitos casos, o próprio povo não reconhece e, conseqüentemente, não se apropria de seus legados culturais. Essa perspectiva, de acordo com Bosi (2009), leva a maioria da população a crer que somente a cultura proveniente da elite é digna de ser reconhecida como legítima expressão cultural.

Esse ponto de vista oriundo do senso comum – mas que se referencia no preconceito existente baseado em culturas ditas “elitizadas”, frequentemente, estabelece uma hierarquia na qual a cultura popular é vista como inferior em comparação às chamadas "artes eruditas", as quais são valorizadas pela classe dominante como a verdadeira expressão cultural. Isso cria uma divisão cultural, associada a questões de desigualdade social.

Essa mentalidade exclusiva pode levar o próprio povo a não reconhecer ou valorizar suas próprias tradições culturais. A ideia de que apenas a cultura da elite é digna de reconhecimento legítima a exclusão de expressões culturais populares. Logo, essa perspectiva reforça a ideia de que somente as formas de cultura endossadas pela elite são consideradas legítimas, criando uma desvalorização injusta das ricas e diversas expressões culturais que emanam das comunidades mais amplas. Assim, o referencial teórico desta dissertação tratará sobre o cordel e o teatro quanto culturas entrelaçadas, cujas produções que constituem o *corpus* – o cordel e o teatro – desta pesquisa são produzidas pelo e para o povo e não para apreciação de uma elite que restringe o acesso à cultura e a limite ao rigor científico. Para tanto, este capítulo se norteia, principalmente, por reflexões desenvolvidas por Maxado (2012), Moisés (1973), Plaza (2013) e Campos (2006).

3.1 DOS MAIORES AOS PORMENORES DA TEORIA DO CORDEL

No âmbito da literatura popular, uma expressão cultural de grande relevância para o Brasil, representando o cotidiano e a cultura do povo, principalmente o nordestino, destaca-se Antonio Francisco como um dos mais proeminentes expoentes

do cordel contemporâneo. Reconhecido nacional e internacionalmente como exímio poeta cordelista, ele se destaca como um prolífico divulgador da rica diversidade da cultura popular nordestina em todo o mundo. Nascido em Mossoró, no Rio Grande do Norte, em 21 de outubro de 1949, Antonio Francisco é cordelista, xilógrafo e compositor, detentor de formação acadêmica em História pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), no ano de 1984⁷. Seu trabalho no universo do cordel fomenta conhecimento, especialmente sobre a identidade cultural, promovendo uma reflexão ativa do indivíduo na sociedade e na história.

A literatura de cordel, tradicionalmente associada à cultura nordestina do Brasil, tem se destacado como uma expressão artística que transcende fronteiras geográficas, alcançando uma ressonância universal. Dentro desse contexto, a obra de Antonio Francisco Teixeira de Melo (2005) emerge como um exemplo expressivo dessa dualidade: a capacidade de ser profundamente enraizado na cultura popular brasileira, ao mesmo tempo em que apresenta elementos e temas universais que encontram eco em diferentes contextos culturais e sociedades.

A expressão "cordel", profundamente enraizada na cultura popular brasileira, especialmente na região nordestina, é derivada do termo "corda" ou "cordão" (Cf. Viana, 2010). Este termo consagrou-se em todo o território nacional como referência aos poemas populares rimados, originalmente vendidos em folhas soltas e agrupados presos por uma corda ou cordão.

A origem desse estilo literário remonta ao período da Europa Medieval, embora a exata cronologia de seu surgimento seja incerta. Alguns estudiosos apontam para o século XII como marco inicial do cordel, enquanto outros situam sua origem no século XVII. Sua chegada ao solo brasileiro é associada à vinda dos colonizadores portugueses, tornando-se uma expressão artística característica e marcante na cultura nacional. Sobre isso, Abreu (1999, p.51) aponta que A literatura de cordel desfrutou de popularidade significativa em Portugal durante os séculos XVI e XVIII. Esta forma literária abrangia tanto composições em verso quanto em prosa, não sendo incomum encontrar peças teatrais entre suas manifestações. Os temas abordados eram vastos e diversificados, englobando desde farsas e narrativas curtas até contos de cunho fantástico e escritos que possuíam uma fundamentação histórico-moral. As manifestações da fala inerente à poesia de cordel representam uma herança direta da tradição de memorização dos versos musicalizados pelos cantadores.

7. Ofício nº 097/2018/GSFBEZER. **Indicação de nomes para a Comenda de Incentivo à Cultura Luís da Câmara Cascudo**. Legis Senado Disponível em <https://legis.senado.leg.br/sdleg-getter/documento?dm=7890411&ts=1547843647845&disposition=inline>. Acesso em: 18.12.2023.

Assim, o cordel é concebido como um gênero literário caracterizado por uma "oralidade mista", em que prevalece a tradição oral, embora seu corpus seja estabelecido por meio da escrita.

A fala presente na poesia de cordel, incluindo o trabalho de Antonio Francisco (2005), é uma herança direta da tradição dos cantadores, que memorizavam e musicavam versos. O cordel é considerado um gênero literário que mantém uma "oralidade mista". Embora seus textos sejam escritos e impressos, eles carregam fortes traços da tradição oral, que é a base histórica e cultural desse tipo de literatura.

Até o século XIX, uma parcela significativa da sociedade não possuía acesso aos conhecimentos sistematizados da língua, ou seja, não era alfabetizada. Durante esse período, a transmissão de conhecimento e o entretenimento por meio da arte da palavra eram majoritariamente conduzidos pela recitação dos repentistas ou cantadores. Segundo Maxado (2012), "somente no Nordeste atual, calcula-se que há mais de 2.500 cantadores, seguindo a tradição dos mestres antigos e atuais."

Levando isso em consideração ao que concerne à produção escrita de *Um Conto Bem Contado*, de Antonio Francisco, percebe-se uma ligação com essa tradição da cantoria e da peleja. O gênero cordel, muitas vezes, assim como nas cantorias, captura o gênio criativo dos cantadores, preservando a tradição oral e a arte da improvisação poética presente na cultura nordestina. Ao explorar essa conexão, Antonio Francisco incorpora elementos fundamentais da tradição do cordel, como a narrativa fluente em versos, a musicalidade na linguagem e a habilidade poética. Sua obra, assim como a tradição da cantoria, preserva não apenas as histórias e os valores culturais, mas também a forma única de expressão que define a essência do cordel e das manifestações da fala nordestina.

Silva (2011, p.18), na obra *Vertentes e evolução da literatura de cordel*, aponta que a influência da literatura de cordel, originária de Portugal, estabeleceu-se entre os colonizadores brasileiros, especialmente na Bahia e em sua capital, Salvador, irradiando-se posteriormente para os demais estados do Nordeste. O questionamento acerca da razão específica para a sua proliferação nessa região tem instigado os pesquisadores, cuja análise não se distancia do raciocínio livre, distante de mero dogma ou restringido à lógica imediata. A compreensão histórica sobre a localização inicial da capital do país em Salvador, ponto de convergência cultural por um longo período, até sua transferência para o Rio de Janeiro em 1763, é fundamental para contextualizar a disseminação da literatura de cordel.

A investigação dos pesquisadores revela uma coerência subjacente: os primeiros autores desse gênero, conhecidos como "poetas de bancada" ou "de gabinete", levaram um tempo considerável para emergir no âmago das comunidades nordestinas. Apenas por volta de 1750 é que surgiram os primeiros poetas que praticavam a literatura de cordel de forma oral. Segundo Silva (2011, p.31), "por volta de 1750 é que apareceram os primeiros vates de poesia oral, que mais tarde passou para o impresso. Engatinhando e sem nome, depois de relativamente longo período, recebeu o batismo de poesia popular". Em um estágio inicial e sem uma designação específica, esse tipo de expressão artística recebeu, após um período considerável, a alcunha de "poesia popular".

Silva (2011) pontua que a trajetória da literatura de cordel no Brasil foi marcada por uma evolução não linear, mas sim por um processo gradual e, por vezes, desarmônico. A forma oral, precursora da escrita nesse gênero, avançou de maneira hesitante na busca por uma estrutura mais definida. Os primeiros repentistas não estavam atrelados a compromissos métricos ou a um número específico de versos para compor suas estrofes. Alguns versos se prolongavam excessivamente, enquanto outros eram excessivamente breves. No entanto, o diálogo entre os interlocutores se desenvolvia pela resposta rimada, vinculando a última palavra do verso de um com a primeira palavra do verso do parceiro, mesmo diante dessas variações estruturais.

A evolução da literatura de cordel no Brasil não ocorreu de maneira harmoniosa. A oral, precursora da escrita, engatinhou penosamente em busca de forma estrutural. Os primeiros repentistas não tinham qualquer compromisso com a métrica e muito menos com o número de versos para compor as estrofes. Alguns versos alongavam-se inaceitavelmente, outros eram demasiado breves. Todavia, o interlocutor respondia rimando a primeira palavra do seu verso com a última do parceiro (Silva 2011, p.19).

Silva (2001) ressalta a evolução da literatura de cordel no Brasil, destacando que sua transição da forma oral para a escrita não foi um processo linear. No início, a forma oral era mais flexível quanto à métrica e à estrutura dos versos, com os repentistas não seguindo padrões rígidos de número de versos ou métrica estabelecida. Alguns versos podiam ser longos demais, enquanto outros eram muito curtos - e não havia uma estrutura fixa para as estrofes.

Relacionando isso com o cordel de Antonio Francisco, percebe-se que Silva (2011) reflete a transição da poesia oral para a escrita, algo que pode ser explorado ou referenciado na produção antoniana, uma vez que seus poemas são escritos e

impressos em formato de folheto ou livros. Assim, possibilita-se a busca por métricas e a adaptação da oralidade para o formato escrito como aspectos que podem ser encontrados nos cordéis mais antigos e que influenciaram o desenvolvimento desse gênero literário ao longo do tempo, incluindo o cordel do poeta dos sete contos de Maria.

Os versos escritos e ilustrados surgiram posteriormente, situando o cordel predominantemente como um gênero pertencente à oralidade. Esta forma literária e popular no Brasil expandiu-se a partir do século XIX, influenciada pelas tradições dos povos nativos, pela cultura afro-brasileira, assim como pelas vivências dos tropeiros e vaqueiros. Historicamente arraigado na vida dos nordestinos, especialmente daqueles que residiam em áreas rurais e dependiam da agricultura ou de pequenos comércios nas cidades do interior para sua subsistência, o cordel foi reconhecido como um meio de comunicação antes da era do rádio e da televisão.

O grande teórico brasileiro do cordel, Maxado (2012), nascido em 1943, é jornalista escritor e poeta, trata em sua obra *O que é cordel?* sobre conceito, filosofia e literatura de cordel, apresentando ainda as suas categorias/classificações. Sobre elas, Maxado (2012, p.65) afirma que “os folhetos da literatura de cordel versam sobre vários assuntos e, segundo estes, podem ser classificados em diversos ciclos. Há muitas classificações de estudiosos que o povo desconhece”. Maxado (2012, p.65), então, propõe em sua obra classificações ecléticas “de quem estuda e de quem é profissional da poesia de cordel”.

O teórico cordelista, então, classifica os cordéis como: históricos; didáticos ou educativos; biográficos; de propaganda política ou comercial; de louvor ou de homenagem; de safadeza ou de putaria; os maliciosos ou de cachorrada; cômicos ou de gracejos; de bichos ou infantis; religiosos ou místicos; de profecias ou eras; de filosofia; de conselhos ou de exemplos; de fenômenos ou de casos; de maravilhosos ou mágicos; os fantásticos ou sobrenaturais; de amor ou de romance amoroso; de bravura ou heroicos; vaquejadas; de presepadas ou dos anti-heróis; de pelejas ou de desafios; de discussão ou de encontros; de lendas ou mitos; pasquim ou de intriga; etc.

A abrangência dos temas presentes na classificação do teórico cordelista reflete a diversidade e a amplitude temática inerentes à escrita do cordel, algo que também é visível na produção literária de Antonio Francisco do cordelista de Mossoró – e que aqui será delineada em *Um conto bem contado*. Suas obras frequentemente

exploram uma gama variada de assuntos, alinhando-se com as categorias delineadas pelo teórico.

Dentre essas classificações, *Um conto bem contado*, poema antoniano, configura-se como um cordel “De fenômenos ou de casos”, segundo o conceito de Maxado (2012), que são:

aqueles que noticiam e especulam sobre determinados fatos ou prodígios que causam impacto no espírito do povo nordestino são os folhetos classificados neste ciclo. Tais fatos quando acontecem são como castigos dos céus que estão mostrando exemplos a fim de que a humanidade pecadora se arrependa e volte o caminho do bem. Os milagres também estão neste gênero (Maxado 2012, p.87).

A narrativa de *Um conto bem contado*, de Antonio Francisco figura na categoria de cordéis que abordam fenômenos ou casos. Esses poemas noticiam ou especulam sobre eventos extraordinários ou prodigiosos que causam um impacto significativo no espírito do povo nordestino. Eles frequentemente descrevem acontecimentos que são vistos como exemplos ou até mesmo castigos divinos, destinados a orientar a humanidade pecadora a se arrepender e seguir um caminho de retidão, como é possível observar durante o enredo do poema, que, inclusive, trabalha as questões de retidão moral com uma analogia direta à história da perseguição e crucificação de Jesus Cristo.

Desse modo, *Um conto bem contado* faz-se um terreno propício para a criação da construção teatral realizada pela Cia Pão Doce, no espetáculo intersemiotizado *O torto andar do outro*, pois, conforme Moisés (1973), o teatro estabelece uma relação dúbia com a realidade:

Desse caráter oscilatório provém a relação dual que o teatro estabelece. Ao contrário da poesia, que cria seu próprio espaço, no qual se reflete e se transfunde a realidade concreta (reino do “eu”), e da prosa, que engendra um mundo à imagem e semelhança do mundo físico (universo do “não-eu”), o teatro, fundindo as duas visões, assume uma posição sui generis Moisés (1973, p. 149-150).

Moisés (1973), na obra *A criação literária*, destaca, assim, que existe uma dualidade peculiar presente no teatro em relação à sua relação com a realidade. Enquanto a poesia cria um espaço próprio, refletindo a realidade de forma subjetiva (e prosa que, aqui, não é objeto de estudo, constrói um mundo similar ao mundo físico), o teatro assume uma posição singular ao mesclar duas visões. A poesia,

frequentemente, cria um espaço individualizado onde a realidade é refletida e transformada, um "reino do 'eu'" onde os elementos são filtrados pela subjetividade do autor. No entanto, o teatro, ao fundir sua perspectiva com a poesia, adota uma posição única. Ele não apenas reflete a realidade subjetiva do autor, como também apresenta essa realidade de maneira objetiva, por meio da representação de personagens, cenários e situações, envolvendo tanto a subjetividade quanto a objetividade na criação de um mundo ficcional vivo e dinâmico no palco. Assim, o teatro assume uma posição intermediária entre a subjetividade da poesia e a representação objetiva do meio social.

Assim, o cordel *Um conto bem contado* apresenta-se de forma fértil para transmutar-se para o gênero teatro, uma vez faz-se um rico material para adaptações teatrais devido à sua narrativa visual, ao seu ritmo musical nos versos, aos elementos dramáticos (conflitos intensos entre personagens, eventos extraordinários, clímax impactantes e resoluções que contribuem para a intensidade e envolvimento do público na história), à estrutura flexível adaptável ao teatro e ainda a sua relevância cultural e social. A capacidade de transmitir uma história visualmente cativante, aliada à sua flexibilidade estrutural, permite uma adaptação envolvente e acessível a um público diversificado.

Contudo, faz-se importante frisar que o teatro possui um caráter oscilatório, de acordo com Moisés (1973), em virtude de estabelecer uma relação dual com a realidade. Sobre isso, o autor pontua que

Tal realismo, que logra no tablado toda a sua plenitude - a representação se esmera no afã de assemelhar-se à realidade cotidiana decerto impregna o texto impresso: ao ler a peça, percorremos um diálogo em que se plasma um conflito à semelhança dos conflitos reais, travado na dimensão das palavras. Acontece que, como vimos, os vários recursos narrativos se imbricam no diálogo. De onde o realismo apontar para uma relação com o mundo que não é a da Literatura: a obliquidade do discurso literário cede vez a uma imagem direta da realidade. E como imagem direta, o teatro escapa totalmente do circuito das especulações teórico-literárias, para se tornar autônomo ou, ao menos, para-literário. Todavia, a transposição direta é ilusória, ou melhor, é ilusão que se trata da própria realidade; não é a realidade, mas um simulacro, uma imitação, mimese. Direta, é-o nos componentes (pessoas, personagens; ação, conflito, etc.), não na sua totalidade, que é produto da fantasia, uma vez que a realidade jamais poderá ser transferida como tal. E se o fosse, não se converteria em teatro; permaneceria realidade. Segue-se que se trata de um reflexo aparente, fingidamente direto: o texto finge que constitui a retratação de uma conjuntura real, autêntica, verídica, e alcança parcialmente o seu desiderato em razão de utilizar os materiais da realidade concreta (presenciamos os atores da mesma forma que vemos as pessoas em movimento vital). Entretanto, com

os materiais verossímeis inventa uma situação possível que não real, uma situação imaginária, semelhante a real (Moisés, 1973, p.278).

Moisés (1973) argumenta que o teatro, ao buscar representar a vida cotidiana de forma autêntica no palco, acaba também influenciando a percepção do leitor ao ler uma peça teatral. Há uma ideia de que o realismo no teatro busca imitar a realidade de maneira tão próxima que cria a ilusão de ser um reflexo direto da vida real. No entanto, essa imitação não pode reproduzir a totalidade da realidade, já que a própria realidade é complexa demais para ser completamente transmitida.

O autor sugere que o teatro, ao utilizar elementos da realidade concreta (atores, ações semelhantes às vivenciadas no cotidiano), cria uma ilusão convincente, mas essa representação é, na verdade, uma "imitação", uma "mimese", uma espécie de simulacro da realidade. É uma representação parcial e imaginária, embora se aproxime do real ao utilizar materiais autênticos da vida cotidiana. Ainda assim, essa representação é apenas uma parte da realidade, uma vez que a realidade em sua totalidade é impossível de ser transferida para o palco sem perder sua natureza verdadeira.

Assim, entende-se que o realismo teatral é uma representação habilidosa, mas ainda assim é uma forma de "ilusão" que sugere uma realidade, sem ser a própria realidade. Essa reflexão se concentra na ideia de que o teatro, ao se aproximar do realismo, cria uma ilusão convincente, mas não pode replicar integralmente a complexidade e a totalidade da vida real.

3.2 DO CORDEL AO PALCO: A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

A tradução intersemiótica é, ao mesmo tempo, um processo complexo e fascinante, capaz de transpor elementos de uma linguagem artística para outra. Neste capítulo, exploraremos a relação entre o cordel *Um conto bem contado*, de Antonio Francisco, e o espetáculo teatral *O Torto Andar do Outro*⁸, apresentado pela Cia Pão Doce. Esse estudo, que culminará em análise, toma como, sobretudo, na teoria de Julio Plaza, em *Tradução Intersemiótica* (2013) e em Campos (2006), em “Metalinguagens e outras metas”, mais especificamente, no capítulo “Da tradução como criação e crítica”, a fim de compreender como elementos narrativos do cordel são interpretados e (re)criados visual e sonoramente no teatro.

8. **O Torto Andar do Outro | Cia. Pão Doce. Roteiro de Romero Oliveira.** Olhar teatral, 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uhHDNDFy7r0>. Acesso em 18.12.2023.

O cordel *Um conto bem contado*, escrito por Antonio Francisco (2005), apresenta uma narrativa rica em imagens poéticas e elementos regionais do Nordeste brasileiro. A obra transcende os limites da escrita e invoca imagens vivas, tornando-se um veículo de expressão cultural que incorpora a oralidade e as tradições do povo nordestino. Plaza (2013) ressalta que a linguagem de um texto pode se tornar a base para a criação de outras expressões artísticas, abrindo caminho para a tradução intersemiótica. Assim, o poema em cordel *Um conto bem contado* se faz base inspiradora para a tradução intersemiótica que acontece ao transmutar-se para o texto dramático que dá vida ao espetáculo *O torto andar do outro*.

Para Plaza (2013), de acordo com seus estudos nos escritos de Roman Jakobson, em 1980, a 'Tradução Intersemiótica' ou "transmutação" descreve-se como a interpretação de signos verbais por meio de sistemas não verbais, ou a transferência de um sistema de signos para outro, como da arte verbal para música, dança, cinema, pintura, e vice-versa, se desejarmos acrescentar.

Assim, entende-se que intersemiose é a prática de reinterpretar e transferir signos verbais de um sistema para outro não verbal e vice-versa. Isso envolve a conversão de textos verbais para outras expressões artísticas como, por exemplo, a música, dança, cinema, pintura, entre outras formas de linguagem não verbal, a fim de preservar a essência e o significado do texto original em diferentes meios de expressão. Essa abordagem vai além da simples transposição de palavras e permite a exploração criativa por meio da reinterpretação para representar uma obra em formas diversas. O estudioso da transmutação, Plaza (2013, p.30) recorre à Décio Pignatari, quando este afirma que "a sintaxe deve derivar de, ou estar relacionada com a própria forma dos signos". Décio Pignatari destaca aqui a relação intrínseca entre a sintaxe (a estrutura gramatical) e a forma dos signos (símbolos e demais elementos expressivos). Para ele, na tradução intersemiótica, a própria organização sintática dos signos induz à descoberta de novas realidades. Assim, isso infere que ao criar uma nova linguagem, não se trata apenas de representar realidades ou conteúdos existentes em outras linguagens, mas sim de gerar novas realidades e formas. Pignatari enfatiza, dessa forma, que a reorganização dos elementos expressivos e sua estrutura sintática não apenas transmitem significados, mas também inauguram novas maneiras de conceber e expressar ideias, ampliando o escopo da linguagem artística.

Nessa perspectiva, Plaza (2013) comenta ainda que

A tradução intersemiótica induz, já pela própria constituição sintática dos signos, à descoberta de novas realidades, visto que "na criação de uma nova linguagem não se visa simplesmente uma outra representação de realidades ou conteúdos já pré-existentes em outras linguagens, mas a criação de novas realidades, de novas formas-conteúdo" Plaza (2013, p. 30).

Essa afirmação enfatiza que a tradução intersemiótica, por meio da estrutura gramatical dos sinais ou elementos expressivos, abre caminho para a descoberta de novas realidades. Plaza (2013) ressalta que quando se cria uma nova linguagem, não se trata apenas de reproduzir realidades ou conteúdos já presentes em outras linguagens, mas sim de gerar novas realidades e formas. O foco está na inovação, na geração de novas conexões entre forma e conteúdo, possibilitando a criação de expressões únicas e distintas que transcendem as barreiras das linguagens pré-existentes. Assim, a tradução intersemiótica não é apenas uma transposição, mas um processo de reinvenção, proporcionando uma ampliação do universo linguístico e artístico.

Plaza (2013) cita ainda que, “para Pound, criação e tradução se confundem em um único objeto: renovar, assim cria-se uma nova modalidade de crítica: crítica pela tradução”. Desse modo, Plaza (2013) destaca na perspectiva de Pound a união dos conceitos de criação e tradução em um mesmo objetivo que é a renovação. Segundo essa ótica, a tarefa de traduzir não se limita simplesmente a transpor um texto de um idioma para outro, mas é vista como uma forma de criação em si mesma. Para Pound, de acordo com Plaza (2013, p.40), a prática da tradução não apenas preserva o texto original, mas também revitaliza a linguagem, introduzindo novas ideias, estilos e abordagens na língua de chegada. Essa abordagem expande o papel da tradução, transformando-a em uma forma de crítica, na qual a recriação do texto em outro idioma não apenas transmite seu significado, mas também oferece uma nova perspectiva, enriquecendo o campo literário e crítico.

Por meio do espetáculo *O Torto Andar do Outro*, a Cia Pão Doce realiza uma recriação intersemiótica do cordel de Antonio Francisco. Plaza (2013) discute que a transposição de elementos de uma linguagem para outra implica na ressignificação desses elementos no novo contexto. Nesse sentido, a Cia Pão Doce (2018) transpõe não apenas o enredo do cordel, mas também seus aspectos culturais e estéticos para a linguagem teatral, explorando novos recursos expressivos.

Atentando-se para a tradução intersemiótica presente na adaptação teatral, percebe-se o diálogo entre linguagens distintas. Plaza (2013) destaca que essa tradução não implica uma simples transposição, mas sim um diálogo entre diferentes códigos expressivos, no qual cada linguagem traz sua própria carga simbólica e estética. Assim, o texto de *Um conto bem contado* ao ser configurado em espetáculo teatral ilustra elementos do cordel são reinterpretados visual e sonoramente, propiciando ao leitor/espectador uma nova experiência estética.

Plaza (2013) aborda a complexidade e a profundidade da atividade de tradução, equiparando-a à criação original. A tradução não é apenas a transposição literal de palavras de um idioma para outro, mas sim também é um processo de desvendar, revelar e reconstruir o conteúdo e a essência do texto original. A ideia central é que a tradução não apenas transporta o sentido do original, mas também o recria de forma a apresentar uma nova faceta desse conteúdo. Segundo Plaza (2013), a tradução é uma atividade que extrapola a simples transposição linguística, configurando-se como um processo criativo que envolve a reconstrução do conteúdo e da essência do texto original em uma nova linguagem. Nessa perspectiva, a transposição do cordel para o teatro representa uma tradução intersemiótica, na qual a linguagem poética e narrativa do cordel é recriada por meio de recursos cênicos, corporais, sonoros e visuais.

No espetáculo *O Torto Andar do Outro*, da Cia Pão Doce, observa-se esse movimento tradutório ao se transformar o texto de Antonio Francisco em dramaturgia. Elementos como o ritmo, a musicalidade e o lirismo do cordel são preservados e, ao mesmo tempo, reinterpretados por meio de performances, cenografia, iluminação e trilha sonora, que ampliam o sentido original e acrescentam novas camadas de significação. Assim, a montagem não apenas comunica o conteúdo do cordel, mas o reinventa, dando-lhe nova vida e ressignificação estética, em consonância com a concepção de Plaza de que traduzir é também criar.

O mesmo autor cita ainda Octavio Paz (1914-1998), que, nesse contexto, compara a tradução à criação poética, destacando que enquanto a criação parte da mobilidade dos sentidos e significados na linguagem, a tradução lida com a imobilidade dos signos, ou seja, com a fixidez das palavras e expressões do poema original. Ele enfatiza que o tradutor não lida com a linguagem em fluxo criativo, como faz o poeta, mas sim com a linguagem já fixa, estabelecida no poema.

Fazer tradução toca no que há de mais profundo na criação. Traduzir é pôr a nu o traduzido, tornar visível o concreto do original, virá-lo pelo avesso. A partir disso, pode-se afirmar que, à maneira de vasos comunicantes, tradução e invenção se retroalimentam. Para O. Paz a tradução é uma operação análoga à criação, mas se desenvolve em sentido inverso. Na linguagem da poesia, à mobilidade dos sentidos e significados corresponde a imobilidade dos signos. "O ponto de partida do tradutor não é a linguagem em movimento, matéria-prima do poeta, mas a linguagem fixa do poema" 67. Generalizando-se, portanto, pode-se dizer que, para O. Paz, o signo estético é um sistema de escolhas irrepetível e, por isso mesmo, congelado. Traduzir é colocar esse cristal de seleções em movimento, para voltar a fixá-lo num sistema de escolhas outro e, no entanto, análogo. Traduzir é, nessa medida, repensar a configuração de escolhas do original, transmutando-a numa outra configuração seletiva e sintética (Plaza, 2013, p. 39-40).

A transmutação do cordel *Um conto bem contado*, de Antonio Francisco no espetáculo teatral *O torto andar do outro*, da Cia Pão Doce de Teatro (2018), pode ser equiparada ao processo complexo e desafiador de tradução discutido por Octavio Paz. Assim como Paz (1971), em *Traducción: Literatura y Literalidad*, compara a tradução à criação poética, infere-se, então, que, destacando a necessidade de repensar as escolhas linguísticas originais para transmutá-las em uma nova configuração, a adaptação do cordel para um espetáculo teatral requer um movimento semelhante ao de reinterpretar, reconstruir e recriar a essência do texto original em um novo contexto artístico.

O cordel, como forma literária, apresenta uma riqueza cultural, narrativa e estilística específica, características intrínsecas à sua natureza. Ao adaptá-lo para o palco teatral, a Cia Pão Doce preservou a essência do cordel, mantendo seus elementos culturais descritos no poema, enquanto o ajustou para se adequar à linguagem do palco. Isso envolve não apenas a transposição da narrativa, mas também a recriação dos símbolos culturais, a adaptação da linguagem e a representação visual e sonora dos elementos presentes no cordel.

Do mesmo modo, Plaza (2013) menciona Octavio Paz em *Traducción: Literatura y Literalidad* para enfatizar a singularidade das escolhas linguísticas no poema original, a Cia Pão Doce precisou considerar essa singularidade ao reinterpretar o cordel para o palco. Eles enfrentaram o desafio de repensar essas escolhas originais, mantendo sua essência, mas (re)configurando-as em um novo sistema de escolhas estéticas, visuais e performáticas. Portanto, a transformação do cordel em espetáculo teatral é um processo que se assemelha à tradução, pois exige uma cuidadosa reinterpretação e recriação dos elementos essenciais do texto original para uma nova forma de expressão artística.

Infere-se, portanto, a partir disso que há que se compreender a diferença entre o signo simbólico e o signo estético, no processo de tradução, de acordo Plaza (2013), uma vez que isso implica em entender a diferença entre o que um símbolo representa e como ele é esteticamente transmitido.

No contexto deste estudo, infere-se que os elementos simbólicos presentes na encenação, como gestos, cenários, diálogos e movimentos, podem carregar significados mais profundos, representando conceitos, ideias ou metáforas específicas. Por outro lado, a expressão estética, ou seja, a forma como esses símbolos são apresentados – no cordel e no teatro – e dispostos ao público de leitores e espectadores, pode diferir na sua manifestação artística, indo além da simples representação literal para criar uma experiência estética mais complexa e sensorial.

Assim, ao assistir *O Torto Andar do Outro*, pode-se perceber a distinção entre o que os símbolos representam e como são apresentados artisticamente, mostrando a interação entre a mensagem simbólica e sua expressão estética. Essa diferenciação pode oferecer camadas adicionais de significado e interpretação, permitindo que o público mergulhe não apenas na história representada, mas também na forma como essa história é esteticamente apresentada, enriquecendo a experiência teatral.

O teórico da intersemiótica aborda a diferença entre o signo simbólico, associado à lógica e à incompletude inerente à sua natureza, e o signo estético, ligado à totalidade e à aspiração à completude, principalmente por sua base icônica.

Enquanto o signo dominante simbólico é, por natureza, incompleto, buscando logicamente complementar-se na remessa ao interpretante, o signo estético (e, neste aspecto, todas as teorias são unânimes) propõe-se como totalizante, isto é, signo que aspira à completude, visto que se enraíza no icônico e, como tal, signo que não se "distrai de si", nem na relação com o objeto que é pelo ícone obliterada, nem na relação com o interpretante que só pode ser fundada na analogia (Plaza, 2013, p.31).

O signo simbólico é caracterizado pela sua incompletude, pois depende do intérprete para adquirir significado completo. Ele é um signo que busca se complementar na mente do interpretante, ou seja, na pessoa que recebe e interpreta o signo. Esta incompletude está relacionada à sua relação com o objeto representado, que pode ser obscurecido ou parcialmente compreendido por meio do símbolo, e também à relação com o interpretante, cuja compreensão se baseia na analogia ou associação com outros elementos.

Por outro lado, o signo estético é apresentado como totalizante, buscando alcançar a completude. Ele se fundamenta no icônico, ou seja, na capacidade de representar de forma mais direta, especialmente através de elementos visuais ou imagens. Este tipo de signo não se "desconecta" de si mesmo: não se distrai nem na relação com o objeto (que é representado pelo ícone) nem na relação com o interpretante (que se baseia na analogia).

Desse modo, compreende-se, de acordo com Plaza (2013), que o signo estético, por sua natureza icônica e seu objetivo de completude, busca criar uma representação que seja mais próxima da totalidade, enquanto o signo simbólico, por sua própria natureza, requer a interação com o intérprete para adquirir sua plenitude de significado.

Diante disso, processo de intersemiotização do cordel *Um Conto Bem Contado*, de Antonio Francisco (2005), no espetáculo teatral *O Torto Andar do Outro*, da Cia Pão Doce (2018), pode ser associado à distinção entre o signo estético e o signo simbólico mencionada por Julio Plaza (2013).

O cordel, como forma literária, possui elementos simbólicos que representam a cultura e a identidade do Nordeste. São símbolos icônicos que trazem consigo uma carga cultural e estética específica, caracterizando-se, assim, como signos simbólicos. Por sua vez, o espetáculo teatral busca recriar e reinterpretar esses signos simbólicos em uma linguagem estética própria do teatro, usando elementos visuais, sonoros e performáticos para transmitir a essência do cordel de forma totalizante.

Ao adaptar o cordel para o palco, a Cia Pão Doce enfrenta o desafio de preservar a essência desses símbolos culturais e estéticos originais, ao mesmo tempo em que os reconfigura para se adequarem à linguagem teatral. Assim como o signo estético propõe-se a ser totalizante, buscando a completude ao enraizar-se no icônico, o espetáculo teatral procura transmitir uma experiência total, incorporando os elementos icônicos do cordel para criar uma representação que seja não apenas simbólica, mas também estética e culturalmente rica.

A relação entre a transformação do cordel em espetáculo teatral e a distinção entre o signo estético e simbólico está na busca por transmitir a essência cultural e estética do cordel de forma completa e totalizante, utilizando a linguagem própria do teatro para reconfigurar e recontextualizar esses elementos, mantendo sua essência original.

Delinea-se, portanto, a importância de considerar esse aspecto no processo de intersemiose do cordel *Um conto bem contado* no espetáculo teatral *O torto andar do outro*, pela Cia Pão Doce de Teatro (2018), uma vez que nele reside na preservação da identidade e da riqueza cultural presentes no cordel original, ao mesmo tempo em que se adapta à linguagem e à estética própria do teatro.

Ao reconfigurar o cordel para o formato teatral, é essencial manter a essência cultural, estética e narrativa do cordel antoniano. Isso é crucial para que o espetáculo mantenha a autenticidade e a profundidade das mensagens, símbolos e elementos culturais que o cordel original carrega. Através dessa preservação da essência, o espetáculo consegue não apenas homenagear a tradição e a identidade cultural do Nordeste, mas também oferecer ao público uma experiência que ressoa com a riqueza e a diversidade presentes no cordel.

Ademais, ao utilizar a linguagem própria do teatro para (re)contextualizar os elementos do cordel, o espetáculo tem a oportunidade de amplificar a expressão artística e estética, proporcionando novas camadas de significado e compreensão para o público. Essa reconfiguração possibilita uma maior acessibilidade e conexão emocional, mantendo, ao mesmo tempo, a integridade e a autenticidade das raízes culturais que permeiam o cordel, mantendo, assim, as tradições inerentes aos respectivos gêneros literários.

Portanto, a importância desse processo de manter a essência original do cordel enquanto se adapta ao contexto teatral reside na preservação da identidade cultural, na transmissão das mensagens fundamentais do texto original e na capacidade de criar uma experiência teatral rica, autêntica e significativa para o público.

Haroldo de Campos (2006), é outro estudioso, tradutor, poeta, intelectual que se dedica ao estudo da tradução literária, em sua obra *Metalinguagem e outras metas*, no capítulo “A tradução como criação e como crítica”, percebendo esse fenômeno como um ato não meramente mecânico de transferência de palavras entre idiomas, mas como um processo criativo e crítico. No referido capítulo, capítulo “Tradução como Criação e como Crítica”, o autor argumenta que a tradução não deve se restringir à mera transposição de significados, mas deve ser encarada como uma forma de recriação literária e destaca a necessidade de o tradutor considerar não apenas o significado literal, mas também elementos estruturais, tais como, ritmo, sonoridade e peculiaridades culturais do texto original.

Para isso, Campos (2006) utiliza Keller para demonstrar que

Ele não traduz palavras [...] ele precisa mesmo desviar-se das palavras, se elas obscurecem ou escorregam, ou se o seu próprio idioma lhe falta [...] Se é certo que não traduz as palavras, permanece como tradutor fiel à sequência poética de imagens do original, aos seus ritmos ou ao efeito produzido por seus ritmos, e ao seu tom (Campos, 2006, p.15).

Assim, ao afirmar que o tradutor não traduz as palavras, o autor sugere que o foco vai além da simples transcrição verbal. Em vez disso, o tradutor busca capturar a essência do texto original, mantendo-se fiel à sequência poética das imagens, aos ritmos que as compõem e aos efeitos resultantes desses ritmos, além de preservar o tom característico da obra. Assim, o tradutor procura recriar não apenas as palavras, mas também a atmosfera, a cadência e a emoção presentes no texto original.

Campos (2006), no que concerne à tradução como criação e como crítica, defende a perspectiva de que o tradutor, ao (re)criar uma obra, desempenha um papel ativo na interpretação e reescrita do texto original. Nesse processo, o tradutor não apenas transmite informações, mas também reinterpreta o texto, o que resulta em uma obra que reflete suas escolhas e visão pessoal. A tradução, sob essa ótica, torna-se um ato de criatividade e análise crítica, enriquecendo a compreensão e a apreciação dos textos traduzidos ao considerar as interações entre diferentes culturas e idiomas.

Dessa forma, o estudioso da tradução criativa, em seu capítulo "A tradução como criação e como crítica" aborda a ideia de que a tradução não é meramente transferir palavras de um idioma para outro – e aplicando ao corpus deste estudo, não é somente transferir um texto de um gênero para outro, mas sim um ato de recriação e interpretação do texto base original. No contexto da transformação do cordel *Um Conto Bem Contado*, de Antonio Francisco, no espetáculo *O Torto Andar do Outro*, da Cia Pão Doce, essa perspectiva se relaciona ao processo de adaptação e criação teatral.

Desse modo, a teoria da tradução criativa haroldiana pode ser aplicada ao processo de adaptação e criação teatral de *O torto andar do outro*, da Cia. Pão Doce, principalmente por meio de sua abordagem inovadora na interpretação e transposição de textos para diferentes formas artísticas

A teoria de Campos (2006) valoriza a liberdade interpretativa do tradutor ou adaptador, incentivando a exploração de novos significados, linguagens e possibilidades expressivas no processo de transposição de um texto de uma mídia

para outra. Dessa forma, a teoria se relaciona ao espetáculo da Cia. Pão Doce, pois permite uma abordagem mais inventiva e criativa na adaptação do texto original para o contexto teatral.

Ao intersemiotizar uma obra para o teatro, os criadores do espetáculo compõem a oportunidade de reinterpretar e reinventar a narrativa original, explorando novos elementos visuais, sensoriais e performativos. Eles podem expandir, reconfigurar ou até mesmo subverter a história original, criando uma experiência teatral única que vai além da reprodução do texto inicial.

Essa abordagem permite não apenas a tradução de palavras e diálogos, mas a tradução de conceitos, sentimentos e atmosferas, buscando transmitir não apenas a história, mas também a essência e os sentimentos que ela evoca. Assim, a teoria de Campos (2006) se relaciona com a criação teatral de *O torto andar do outro*, ao proporcionar uma liberdade criativa na adaptação do texto original para a linguagem cênica, incentivando uma abordagem mais inventiva e expressiva na representação teatral.

Logo, infere-se que, o processo de transformar o cordel em um espetáculo teatral exige não apenas uma tradução literal das palavras, mas uma interpretação e recriação do conteúdo, considerando como transmitir os elementos visuais, sonoros e emocionais do texto original para o palco. Assim como na tradução destacada por Campos (2006), essa adaptação é um ato de criação e crítica, pois o adaptador teatral reimagina o texto, faz escolhas interpretativas e contribui com sua perspectiva artística para trazer a essência do cordel para a forma teatral, mantendo-se fiel à essência poética, à estrutura narrativa e ao espírito cultural da obra original.

Para a análise, em fase de construção, diante do exposto até aqui sobre cordel e teatro, frisa-se o reconhecimento destes como expressões culturais que se fundamentam na natureza literária como uma forma de arte e pontua-se que a habilidade artística na seleção das palavras não é um atributo exclusivo de indivíduos pertencentes às esferas instruídas e elitistas da sociedade.

Diante de tal relevância literária, nota-se a necessidade de observar com maior atenção as particularidade da produção escrita do poeta d'aquela dose de amor, a fim de compreender de que forma o lirismo presente em seus versos a projeta como um acontecimento social a ponto de ser transmutado para o teatro em forma de espetáculo, com expressão e produto de interação, analisando e compreendendo a literatura de cordel presente na obra *Um conto bem contado* como instrumento de

espelhamento da realidade, que mostra a os problemas sociais que afligem a sociedade atual brasileira, bem como imprime a marca da oralidade que conta, durante o passar de muitos séculos, a história e o exemplo de Cristo, analogia presente em seu poema, que recobra uma memória coletiva. Assim, o crítico literário Candido (2006a) afirma que

Esta função é aparentemente menos acentuada na literatura oral, que parece limitar-se ao âmbito restrito dos grupos em que atua e que produziram. [...] A função social (ou "razão de ser sociológica", para falar como Malinowski) comporta o papel que a obra desempenha no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou mudança de uma certa ordem na sociedade (Candido, 2006a, p. 48).

O autor discute a função social da literatura, sugerindo que a literatura oral parece ter um impacto mais restrito, voltado para grupos específicos, enquanto a literatura escrita desempenha um papel mais amplo na sociedade, conectando pessoas, satisfazendo necessidades espirituais e materiais e influenciando a ordem social em uma escala maior. Assim, o cordel antoniano, que se apresenta em modalidade escrita, também desempenha uma função social mais ampla. Ao retratar valores culturais questões sociais patentes em nível mundial, ele contribui para a preservação da tradição cordelística, para a formação de identidades coletivas e para a reflexão sobre aspectos mais amplos da sociedade.

Nesse contexto, ao considerar elementos tanto individuais quanto coletivos, torna-se relevante enfatizar a presença da consciência individual dentro do contexto coletivo, no qual está sujeita às influências e, por sua vez, também exerce influência. Volochínov (2013) sustenta que

[...] a palavra é o material mais usual da comunicação cotidiana. É justamente no campo da ideologia do cotidiano que se encontra a assim chamada linguagem coloquial e suas formas. A realidade da palavra, como a de qualquer signo, está localizada entre os indivíduos e é produzida por meio do organismo individual, sem a ajuda de quaisquer instrumentos e sem nenhum material extracorporal (Volochínov 2013, p. 99-100).

Dessa forma, cada memória representa a (re)construção do passado a partir de diversas representações sociais. Nesse sentido, as memórias individuais são diretamente influenciadas pelas memórias coletivas. Consequentemente, este estudo irá destacar a linguagem e a memória como fundamentais para a utilização da

literatura como meio de expressão da realidade social.

Relacionando isso ao cordel antoniano, observa-se que a literatura de cordel, por ser parte da tradição oral, possui sua gênese na comunicação cotidiana. O cordel é transmitido oralmente, muitas vezes, em um contexto coloquial, dentro de comunidades específicas. Essas narrativas se desenvolvem a partir da comunicação verbal, que cria enredos a partir das histórias e da cultura compartilhada entre as pessoas, refletindo a realidade e as experiências do cotidiano dessas comunidades, o que se observa na narrativa de *Um conto bem contado*.

Assim, obra do cordelista que conhece as veredas de sombras da humanidade demonstra como a memória é moldada não apenas por experiências individuais, mas também pelo contexto social e coletivo, demonstrando isso, especialmente, no poema *Um conto bem contado*, analisado no próximo capítulo, a fim de observar a produção poética do autor em consonância com sua interação com o ambiente, possibilitando, por conseguinte, a compreensão da função da poesia de cunho social presente no cordel de Antonio Francisco e que possibilita ainda a sua transmutação para o gênero teatral. Nesse sentido, Volochínov (2013) argumenta que

A palavra na vida, com toda evidência, não se centra em si mesma. Surge da situação extraverbal da vida e conserva com ela o vínculo mais estreito. E mais, a vida completa diariamente a palavra, que não pode ser separada da vida sem que perca seu sentido (Volochínov, 2013, p. 77).

Assim, Volochínov (2013) destaca a interdependência entre a linguagem e a vida cotidiana. Ele argumenta que as palavras não existem isoladas ou apenas por si mesmas, mas emergem de contextos e situações que vão além do verbal. A linguagem é inseparável da realidade extraverbal da vida, mantendo um vínculo intrínseco e contínuo com ela.

Relacionando isso ao cordel antoniano *Um Conto Bem Contado*, percebe-se que a narrativa é uma expressão dessa interligação entre a palavra e a vida. O cordel, como forma de literatura oral, ainda que escrito, emerge da vida cotidiana e das experiências oriundas da observação social cotidiana e reflete uma situação determinada atravessada pelos costumes, pelas tradições e as histórias compartilhadas em comunidade também determinada.

Além disso, Volochínov ressalta que a vida humana diária confere significado e completude às palavras utilizadas. A palavra não pode ser dissociada da vida sem

perder sua essência e significado, pois é na interação constante com a vida que ela adquire sua plenitude e sentido.

Essencialmente, essa visão destaca a conexão profunda entre linguagem e experiência humana, enfatizando que as palavras são moldadas e contextualizadas pela vida cotidiana, e vice-versa, sendo elementos inseparáveis na construção do significado e da compreensão do mundo ao nosso redor, relação marcante e sempre presente na escrita cheia de lirismo do poeta por motivos de versos, que molda suas palavras a partir da preocupação com a contemporaneidade, influenciado pelas vivências do povo, evidenciando, assim, evidenciando como a linguagem é um reflexo da vida cotidiana e, ao mesmo tempo, um agente que contribui para a construção do significado e da percepção crítica e criativa da realidade vivida em sociedade, ainda que transmutada de um gênero artístico para outro, neste caso, do cordel para o teatro.

4 CORDEL E TRANSMUTAÇÕES – A INTERSEMIÓTICA NO TEXTO DRAMÁTICO

Neste capítulo, aborda-se a análise para a fase de defesa de dissertação do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem – PPCL/UERN, submetido à linha de pesquisa três, intitulada “Literatura, Cultura e Representação”. sobre a intersemiótica presente no processo de adaptação do poema em cordel *Um conto bem contado* (2005), da autoria do poeta historiador mossoroense, para o espetáculo *O torto andar do outro*, elaborado pela Cia Pão doce de Teatro de Mossoró. Para tanto, este estudo contará, principalmente, com os estudos de Plaza (2013) e Moisés (1973), no que diz respeito à tradução intersemiótica e ao teatro, respectivamente.

Para iniciar o processo de transmutação do cordel do poeta Antonio Francisco em espetáculo teatral, aponta-se, a transformação a partir dos títulos de cada um dos corpora elencados para esta pesquisa, são eles: 1- *Um conto bem contado* (cordel) e 2 – *O torto andar do outro* (espetáculo teatral). Aqui, justifica-se que usa-se termos como “texto dramático”, “texto teatral” ou “texto cênico” para se referir àquele elaborado e utilizado pela Cia. Pão Doce para ensaiar o teatro, ou seja, o espetáculo, pois, de acordo com Moisés (1973), “ se por drama entendemos o texto que pressupõe à representação, “teatro” assinalaria o local de espetáculo e o próprio espetáculo, de modo que “drama” nomearia o texto antes da representação ou da dimensão textual

do espetáculo”. Para justificar que o nome do espetáculo totalmente novo para a representação dramática do cordel designa-se a partir de um elemento narrativo presente no cordel, que é a maneira de andar dos personagens, adianta-se uma informação presente no verso cinco da quinta estrofe do poema. Diferente do comum entre os seres humanos, no cordel *Um conto bem contado* as personagens andam “de banda”, conforme cita o verso antoniano. Tal característica suscitou criatividade e artística do espetáculo por parte da Cia Pão Doce, inspirando-se, assim, na descrição da referida estrofe para nomear a peça teatral com o título *O torto andar do outro*.

Retomando ao que diz Campos (2006) sobre tradução criativa e crítica, infere-se, desde o título, que esta permite que os leitores sejam transportados não apenas para o significado literal das palavras, mas para a essência e a atmosfera do texto original. Ou seja, ao ler o título do espetáculo, o espectador, ainda que não possua integral ou nenhuma da leitura cordel antoniano em questão, consegue inferir que a peça trata sobre um desvio, uma diferença do outro. Apropriar-se de uma tradução criativa desde o título contribui significativamente para a compreensão mais profunda da diversidade linguística, artística e da base literária do texto dramático recriado para o espetáculo. Abaixo, conforme a Figura 1, insere-se a peça publicitária atual de divulgação do espetáculo.

Figura 1 – Divulgação Mostra SESC de Arte e Cultura, em Mossoró-RN



Fonte: Arquivo Cia Pão Doce, 2023.

Após a explanação a respeito do título do espetáculo, segue abaixo os primeiros versos do cordel, para serem analisados de forma comparativa ao texto dramático cedido para esta pesquisa pela Cia Pão Doce, acompanhando ainda das imagens do espetáculo, captadas de arquivos on-line do espetáculo disponibilizados na internet e pela companhia de teatro Cia. Pão Doce, bem como em fontes oficiais de divulgação com arquivo contido na internet. Antes de iniciar a análise dos corpora, faz-se necessário relembrar que Aristóteles, em *Poética* (Cf. ARISTÓTELES, 2008, p. 18-21) distingue o papel do poeta e do técnico na criação teatral. O poeta é responsável pelo texto literário — trama, personagens e diálogos — enquanto a encenação do texto (cenário, atuação, espetáculo) é tarefa do técnico, hoje equivalente ao diretor. Ele delimita os campos da crítica: a literária analisa o texto, e a teatral, o espetáculo. Essa separação reafirma a autonomia do texto como obra literária e reconhece o teatro como arte colaborativa, unindo criação literária e performance em esferas distintas. Assim, a tarefa do poeta é literária, e sua obra é julgada enquanto tal, independentemente de como será transformada em espetáculo.

Abaixo, seguem as quatro primeiras do poema antoniano *Um conto bem contado*.

Eu me lembro até da cor
Da calça de João Brejeiro,
Da camisa volta ao mundo,
Da chama do seu isqueiro,
Do pé, da mão e da voz
Quando ele contou pra nós
Este conto brasileiro.

Era uma noite de inverno,
O céu estava nublado,
O vento soprava brando,
O mato todo calado,
Ninguém ouvia um ruído,
Eu nunca tinha ouvido
Um conto tão bem contado.

João contou que existia
No sertão do Ceará
Há vinte séculos atrás
Onde hoje é Quixadá
Uma cidade encantada
Numa cuia pendurada
Num galho de jatobá.

Era uma cidadezinha
Menor do que um melão.
Se tirasse as três favelas,
O parque de diversão,

O bar e a padaria,
O resto dela cabia
Na palma da minha mão.
(Melo, 2005, p. 45)

Nessas quatro estrofes que dão início a narrativa de *Um conto bem contado*, percebe-se que o foco narrativo denota a disposição do lugar onde a história acontece, bem como o tempo em que se passa e ainda o nome do personagem que conta para o eu-lírico o enredo a se desenvolver.

As duas últimas estrofes precisam com riqueza de detalhes a localização geográfica e a extensão tão reduzida do lugar, fato que, ao mesmo tempo, contribui para o envolvimento do leitor, a partir do despertar da curiosidade em compreender como uma história, “um conto tão bem contado” se desenvolve em tamanha modéstia do cenário descrito no poema. Antonio exprime seu estilo já nas primeiras estrofes, utilizando uma linguagem escrita simples que culmina em uma linguagem visual marcante, dotada de descrições poéticas e ricas que convidam o leitor a imaginar o cenário.

No texto dramático da Cia Pão Doce encontra-se as duas primeiras estrofes do poema e, em seguida, a seguinte fala:

ATOR: Imagine o universo em toda sua imensidão, e nele a via láctea e um pedaço de grão que homem chamou de terra, é o que a gente diz. Nesse pedaço de grão há um tico de país que o nome não me vem. Dividiram em cinco regiões, cidades bem mais que cem. Em uma delas acontece a nossa história. Existia no sertão do acolá há vinte séculos atrás onde andava o aruá, uma cidade encantada numa cuia pendurada no galho do jatobá. Era uma cidadezinha menor do que um melão. Se tirasse as três favelas, o parque de diversão, o bar e a padaria, o resto dela cabia na palma da minha mão (Oliveira, 2018).

Esta fala que situa o espaço, o tempo, é proferida por um ator que, nesse momento inicial do espetáculo, representa a voz de um narrador. No contexto teatral, o narrador tradicional é substituído pelas próprias personagens, que, ao falar, assumem o papel de narradores, conduzindo a ação e o enredo, afirma Moisés (1973, p. 137). O autor indica que essa multiplicidade de narradores ocorre porque cada personagem contribui para a construção da narrativa, eliminando a necessidade de um narrador centralizado, como ocorre na prosa. Ainda assim, o foco narrativo frequentemente se concentra no protagonista, cuja perspectiva orienta a história e os eventos que envolvem os demais personagens. Embora o narrador seja implícito, ele se manifesta na articulação das falas e nas relações entre os “eus” dramáticos. Dessa

forma, o teatro se caracteriza por essa narrativa descentralizada, mas com um foco que organiza a trama em torno de uma figura central.

Para Moisés (1973, p. 137), “em suma: o autor deixa de interessar como produtor do texto no momento em que este se ergue aos nossos olhos, e somente nos lembramos dele porque o texto, afinal de contas, deve ter um autor; e o narrador, ao multiplicar-se, desaparece”.

O tempo, de acordo com autor (1973, p. 138), possui uma especificidade única, marcada pela condensação no diálogo. Diferencia-se o tempo da representação, que corresponde à duração do espetáculo e não interessa neste caso, do tempo do conflito e do tempo da ação. Esses dois últimos podem ser fundidos, embora o tempo do conflito siga o calendário ou relógio, enquanto o da ação é interno, subjetivo, e pode escapar a esses limites.

Arte do espetáculo, o teatro é também arte do tempo, já que explora os debates do homem com o seu destino no episódio decisivo de sua existência. Tempo corporificado em personagens que se confrontam pelo diálogo, como nenhuma outra manifestação estética, o teatro define-se como o espelho onde a condição humana se reflete por meio de personagens em situação (Moisés, 1973, p.139).

Nesse momento inicial do texto, fica também exposto o espaço onde as ações do espetáculo acontecem. O espaço é uma característica que faz parte do teatro e do drama, porém, para Moisés (1973, p.140), a “função porque o espaço em si não encerra carga dramática: o conflito situa-se no diálogo, no tempo que arrasta para a morte, não no cenário. Este é apenas o local em que determinada situação se estrutura, evolui, declina; praticamente inexistente qualquer condicionamento”. Em *O torto andar do outro*, vê-se um cenário modesto, pequeno e fixo no decorrer das cenas, algo que Moisés (1973, p.140) também aborda quando afirma que “talvez por ser inerte, e o teatro aborrece a inércia, o espaço é categoria secundária: quanto maior a tensão entre as personagens, menor o recurso ao cenário ou à mise-en-scène, e vice-versa”. No espetáculo da Cia. Pão Doce, observa-se a ação teatral que só cresce, independentemente do cenário onde ela transcorre.

Percebe-se, mais uma vez, a tradução criativa que concerne ao processo de adaptação do texto poético em texto dramático, a qual, seguindo o que Campos (2006) explica sobre ele em *Metalinguagem e outras metas*, quando aborda sobre o papel crítico do tradutor, o qual Ele não é simplesmente um transmissor de palavras de um

idioma para outro, mas desempenha um papel ativo na interpretação e recriação do texto original, no caso, o cordel. Ao trabalhar na tradução, considera-se aspectos como o contexto cultural, o estilo, a intenção do autor e a atmosfera da obra base. É possível, então, perceber o cuidado com a seleção e combinação das palavras, bem como com o acréscimo de outras características novas, incorporadas ao texto dramático. Assim, o texto teatral da Cia Pão Doce assume-se um intermediário, que interpreta e reinterpreta o texto para transmitir a essência do cordel do poeta da Lagoa Mato no novo gênero. O trecho é uma adaptação do primeiro, mantendo grande parte das imagens e ideias originais. Essa reescrita não é uma mera cópia, é uma recriação que se dá por meio de estudos, leituras e análises textuais críticas e tomada de decisões na produção artística que moldam a obra final. Cada escolha importa, seja na seleção vocabular, na estrutura da frase ou na adaptação de expressões idiomáticas, pois influencia diretamente no resultado da tradução.

Infere-se, portanto que a função crítica do tradutor é crucial para preservar o significado e o tom do texto original, garantindo que a nova obra capture não apenas o significado literal, mas também a essência, o estilo e a intenção do autor original, o que corrobora para o que Moisés (1973, p.150) aponta ao citar o teatro como expressão *Sui generis* e também corrobora, ao mesmo tempo, para o que diz Plaza (2013, p.01), quando afirma que

Nessa mudança, o evento e sua verossimilhança foram modificados. Entretanto, um elemento permaneceu invariante: a própria estrutura da montagem. A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos (Plaza, 2013, p.1).

Assim, destaca-se a mudança que ocorre ao traduzir um evento de uma forma de expressão para outra, onde a verossimilhança ou a aparência de verdade desse evento pode ser alterada. Contudo, mesmo com essa alteração, um elemento permanece constante: a estrutura subjacente da montagem ou da composição.

Plaza (2013) enfatiza que o ato de traduzir não se trata de simplesmente manter a fidelidade ao original. Em vez disso, é um processo criativo que cria sua própria verdade. Ele tece uma relação intrincada entre os diferentes momentos temporais (passado, presente e futuro) e os diferentes elementos (lugar e tempo) que estão envolvidos na transformação das estruturas e eventos.

Essa operação tradutora não se limita a reproduzir fielmente o que já existia, mas, ao contrário, recria e reinterpreta, estabelecendo uma nova verdade na nova linguagem ou contexto. Isso implica em uma relação complexa entre as diferentes dimensões temporais e espaciais envolvidas na transformação das estruturas e eventos, destacando a dinâmica criativa desse processo de tradução entre linguagens.

A relação intersemiótica entre o cordel do poeta dos dez cordéis num cordel só e o teatro produzido pela Cia. Pão Doce de Teatro possibilita a oportunidade de explorar como elementos distintos são reinterpretados e reimaginados em uma nova linguagem artística, permitindo que a riqueza do cordel seja transmitida por meio da expressão teatral, enriquecendo assim a experiência do público com a fusão dessas linguagens.

Abaixo, na Figura 2, a cena do prólogo do espetáculo *O torto andar do Outro*, da Cia Pão Doce.

Figura 2 – Prólogo do espetáculo *O torto andar do Outro*



Fonte: Jornal Bom dia Diário, TV Mogi 2018.

Ao observar a cena referente ao prólogo do espetáculo, percebe-se a constituição do cenário realizada a partir do texto do poema antoniano, especialmente pela descrição contida nas estrofes três e quatro do cordel, que permite, assim, a construção imagética formulada pelo eu-lírico, mantendo características da narrativa original no que diz respeito à ambientação, enquanto novas características entram, ao mesmo tempo em cena, como, por exemplo, os instrumentos, os bancos, o próprio figurino do elenco e os três painéis pintados com pequenas casinhas, construções

periféricas muito características no Brasil, que conferem ao cenário uma referência clara à pequenez da cidade “menor que um melão”, pendurada em uma cuia em um galho de jatobá – inclusive, o mencionar o jatobá, os autores evocam a paisagem nordestina, conferindo maior autenticidade e identificação ao enredo. Além disso, a árvore possui características marcantes, como resistência e durabilidade, que simbolizam a força e a resiliência do povo sertanejo. Essa escolha é significativa em uma narrativa que aborda desafios e superações, já que o galho do jatobá é o suporte que sustenta a cidade encantada. Essa resistência também reforça a ideia de solidez e estabilidade, aspectos fundamentais para o contexto mágico e crítico da história. O jatobá também possui um papel importante no imaginário popular brasileiro, uma vez aparecendo em lendas e histórias transmitidas oralmente ao longo das gerações. Sua inclusão na narrativa conecta o texto com a tradição cultural, acrescentando um elemento fantasioso que dialoga diretamente com as expectativas do público. Por fim, há também uma razão poética para essa escolha. O nome “jatobá” é curto, sonoro e rítmico, características que se encaixam perfeitamente na métrica do cordel, tornando-o musical e memorável. Essa sonoridade dá ao texto uma cadência que contribui para a fluidez da leitura ou declamação. Assim, o jatobá não é apenas uma árvore no texto, mas um símbolo multifacetado que enriquece a narrativa, evocando autenticidade, força, tradição e poesia, ao mesmo tempo em que se integra de forma harmoniosa ao universo do sertão. A árvore de jatobá figura a representatividade regional, a resistência, a conexão com o imaginário de um povo e relevância poética presentes em ambos textos.

Dessa forma, ou seja, estabelecendo um cotejamento entre em cordel *Um conto bem contado* (2005) e o texto dramático da Cia Pão Doce, *O torto andar do outro* (2018), segue-se a constituição deste capítulo de análise, baseado nos fundamentos da tradução intersemiótica, presente em todo o processo que permeia o caminho de transmutação do cordel antoniano em espetáculo teatral.

Da quinta a décima quarta estrofe, no poema cordelístico, o poeta Antonio Francisco adentra em uma mais detalhada descrição sobre a cidade situada na cuia do jatobá. Desta vez, o autor coloca o foco nos habitantes dela:

5 Nela morava um povo
Desajustado e valente,
Uns filhotes de mosquitos
Parecidos com a gente,
Só que andavam de banda

Como caranguejo anda
Ninguém dava um passo à frente.

6 Era um Deus-nos-acuda
Morar naquela cidade:
Os fracos eram pisados
Sem dó e sem piedade
Era preciso lutar
E sorte para chegar
Aos trinta anos de idade.

9 Todos queriam pisar
O mesmo taco de chão,
Mas do jeito que andavam
Era grande a confusão
E nesse quem pisa quem
Ninguém era de ninguém;
Era irmão pisando irmão.

10 O prefeito um pouco louco
E além disso, coitado,
Tinha uma perna menor
E por andar inclinado
Nunca via os barracões
Só via as grandes mansões
Feitas de cimento armado

11 Mas o quebra-quebra mesmo
Se dava de manhãzinha
Quando uma mulher varria
O terreiro da cozinha
Como varria de lado
Deixava o lixo espalhado
No terreiro da vizinha.

12 Quando voltava pro seu
O seu vizinho do lado
Varrendo do jeito dela
No dela tinha deixado
Uns galhos de carrapicho
E mais o dobro do lixo
Que ela tinha tirado.

13 Aí sim o pau cantava
E a vassoura comia,
Mulher gemia e gritava,
Homem gritava e gemia,
Eram tantas vassouradas,
Rasteiras e bordoadas
Que o jatobá se bulia.

14 Mas tudo corria bem
Na visão daquela gente
Quando correu a notícia
Que tinha um inocente
Com três anos de idade
Num dos bairros da cidade
Andando de trás pra frente.
(Melo, 2005, p.47)

Os trechos do cordel “Um conto bem contado”, de Antonio Francisco, oferecem uma crítica social e política através de uma narrativa metafórica, ambientada em uma cidade fictícia no sertão.

A cidade é habitada por um povo peculiar, descrito como “desajustado e valente” e comparado a “filhotes de mosquitos” que andam de lado, como caranguejos. Essa característica peculiar de “andar de banda” simboliza a estagnação social, onde ninguém progride ou dá um passo à frente. O comportamento dos habitantes reflete uma sociedade marcada pela inércia e pela dificuldade de avançar, tanto no sentido literal quanto figurado. Nesse ambiente, viver não é tarefa fácil. Os versos revelam um espaço de constante violência e opressão, onde “os fracos eram pisados sem dó e sem piedade”. A sobrevivência na cidade exige luta incessante e sorte, sendo um grande feito atingir os “trinta anos de idade”. Esse trecho enfatiza as desigualdades e a precariedade das condições de vida, traços comuns em muitas críticas sociais na literatura de cordel.

Os conflitos cotidianos são outro destaque na narrativa. A população disputa o mesmo “taco de chão”, mas o modo de andar de lado gera confusão e hostilidade. A frase “irmão pisando irmão” reforça a falta de união e solidariedade entre os habitantes, que vivem em constante competição.

Entre os personagens, o prefeito se destaca como uma figura alegórica. Ele é descrito como “um pouco louco” e com uma perna menor, o que simboliza sua visão distorcida e parcial. Por estar inclinado, ele “nunca via os barracões, só via as grandes mansões”, ignorando as necessidades dos mais pobres e priorizando os interesses das elites. Essa figura representa lideranças que perpetuam as desigualdades em vez de buscar soluções para os problemas da coletividade.

As desavenças do dia a dia são ilustradas de forma simbólica – e um tanto comida - no episódio das “guerras das vassouras”. Um ato simples, como varrer o quintal, se transforma em uma verdadeira batalha, já que o lixo deixado de lado pelos moradores provoca brigas intensas entre vizinhos. Essa metáfora aponta para a falta de organização e cooperação em uma sociedade que não consegue resolver problemas básicos sem gerar conflitos.

Por fim, a narrativa introduz o elemento de ruptura: a notícia de que há na cidade um menino de três anos que “anda de trás pra frente”. Esse fato, tratado com grande alvoroço, simboliza a diferença e a inovação em uma sociedade acostumada

à estagnação. O menino representa a possibilidade de mudança e a resistência ao novo, provocando reflexões sobre como as sociedades lidam com aquilo que é diferente e questiona a ordem estabelecida.

Nesses trechos, observa-se a composição de uma crítica social rica e simbólica, que apresenta personagens caricatos e eventos do cotidiano para abordar temas como desigualdade, violência, estagnação e preconceito. O texto não apenas entretém, mas também provoca o leitor a refletir sobre as dinâmicas de poder e convivência em sociedade.

No texto teatral, todas essas estrofes são colocadas em uma fala mais curta e direta do ator narrador, quando este diz:

Ator: Nela vivia um povo desajustado, valente, uns filhotes de mosquito parecidos com a gente, só que andavam de banda como caranguejo anda, ninguém dava um passo à frente. Tudo corria bem na visão daquela gente, quando correu a notícia que tinha um inocente com três anos de idade num dos bairros da cidade, andando de trás pra frente. (Oliveira, 2018)

Percebe-se no trecho que “a guerra das vassouras” e outras passagens evocadas pelo autor no cordel ficam de fora do texto cênico, algo comum no processo de intersemiótica, mas, ainda assim, o texto dramático consegue transmitir a ideia de uma cidade caótica, cujo povo “desajustado e valente” estagna-se na luta pela sobrevivência em um lugar hostil, conforme os versos presentes da quinta à décima quarta estrofe. No que diz respeito ao texto cênico, desde o seu início, percebe-se o que afirma Moisés (1973, p. 12), quando expressa que “em parte o dualismo do texto teatral se torna explícito a olho nu, as indicações ou marcações, de cenário ou de fala, pertencem ao teatro como espetáculo, não ao teatro como texto literário”, ou seja, no drama, notoriamente nota-se no texto escrito os sinais se endereçam apenas à ação da representação no espetáculo – o que fica cada vez mais perceptível à medida que o texto dramático avança.

Da décima quinta estrofe até a vigésima, o cordel antoniano apresenta a problemática da narrativa: o fato de haver uma criança que, contrariando todo o costume do povo, anda para frente e não “de banda” como os demais habitantes da pequena cidade.

15 O capelão quando soube
Bateu com força no sino,
Pegou uma vela benta
E o rosário mais fino
E disse assim dando um giro:

Se reza tirar eu tiro
O feitiço do menino!

16 O delegado saiu
Com uma trave na mão
Dizendo: eu quero ver
Como anda esse cristão
Quando eu der uma travada
Com essa trave bem dada
No fundo do seu calção.

17 O Juiz saiu correndo
Pisando em cima da pança,
Procurando alguma lei
No arquivo da lembrança
Entre as teclas dos escombros
Pra sacudi-la nos ombros
Daquela pobre criança.

18 O dono de uma fábrica
De leite pasteurizado
Botou na frente do saco
Um nome grande estampado:
Dê pra seu bebê Todilho
E garanta que seu filho
Vai andar atravessado

19 O dono do circo disse
Olhando pra multidão:
Se eu botar esse menino
No lugar do meu leão
Que está cansado e cego
Eu nunca mais dou um prego
Numa barra de sabão.
(Melo, 2005, p. 48-49)

Nos versos acima, o autor cria um retrato de autoridades e instituições (religiosas, jurídicas, políticas, empresariais) que, ao invés de buscar entender e lidar com uma situação nova ou incomum com razão e equilíbrio, recorrem às soluções radicais, violentas e irracionais, tecendo uma crítica à rigidez dessas instituições, que, ao invés de educar, curar ou resolver problemas de maneira humanizada, preferem impor punições e soluções de controle. A situação da criança que "anda para trás" simboliza a quebra das normas estabelecidas, a ruptura de um padrão instituído, normalizado, tomado como único e correto. Além disso, Antonio expressa ainda que as reações exageradas das autoridades representam a ausência de adaptação e a necessidade de manter a ordem a qualquer custo, mesmo que isso implique em atitudes absurdas e desproporcionais. Percebe-se que a sátira e o humor grotesco são usados para destacar a irracionalidade e a crítica social de uma forma mais leve, porém refletida de forma profunda, complexa.

No texto teatral, a sequência segue a ordem do cordel, apresentando a segunda cena, intitulada de “A reunião”:

CAVALEIRO 1 - Eu insisto! É intriga de oposição. CAVALEIRO 2 - Alguém apoia tal diferença?
 CAVALEIRO 1 - Impossível...
 CAVALEIRO 2 - Nesta cidade não existe isso. CAVALEIRO 1 - Quem inventou essa história? CAVALEIRO 2 - Você me faz rir com essa pergunta CAVALEIRO 1 - Se eu não vi é mentira.
 CAVALEIRO 2 - Absurdo!!
 CAVALEIRO 1 - Ninguém anda pra frente nessa cidade.
 CAVALEIRO 2 - E o que me diz?!
 CAVALEIRO 1 - Eu insisto! É intriga de oposição. CAVALEIRO 2 - Alguém apoia tal diferença?
 CAPELÃO - Atitude homem, atitude! CAVALEIRO 1 - impossível...
 CAVALEIRO 2 - Nesta cidade não existe isso. CAPELÃO - é uma doença.
 CAVALEIRO 1 - quem inventou essa história? CAVALEIRO 2 - Você me faz rir com essa pergunta CAPELÃO - e se for contagioso?
 CAVALEIRO 1 - Se eu não vi é mentira. CAVALEIRO 2 - Absurdo!!
 CAPELÃO – Logo todos começariam a pensar... CAVALEIRO 1 - Ninguém anda pra frente nessa cidade CAVALEIRO 2 - E o que me diz?!
 CAPELÃO - Um golpe.
 CAVALEIRO 1 - Eu insisto! É intriga de oposição. CAVALEIRO 2 - Alguém apoia diferença?
 CAPELÃO - Atitude homem, atitude! CAVALEIRO 1 - Impossível...
 CAVALEIRO 2 - Nesta cidade não existe isso. CAPELÃO - é uma doença
 CAVALEIRO 1 - quem inventou essa história? CAVALEIRO 2 - Você me faz rir com essa pergunta CAPELÃO - e se for contagioso?
 CAVALEIRO 1 - Se eu não vi é mentira CAVALEIRO 2 - Absurdo!!!
 CAPELÃO – Logo todos começariam a pensar... (o dialogo persiste até formar uma algazarra) REI – Um bando de porcos balbudiando asneiras. Medo de uma criança. Senhores, por gerações vivemos pendurados neste galho de jatobá e nunca houve um ser vivente que andasse de trás pra frente. Aqui estamos. Aqui vivemos. Como iguais.
 CAVALEIRO 1 - Ninguém anda pra frente nessa cidade. REI – Antes fosse um boato.
 CAVALEIRO 2 - E o que me diz?!
 REI – Quando a notícia surgiu, logo imaginei que seria... CAPELÃO - Um golpe
 REI – Miolo de pote, conversa mole. Agora comentam em cada esquina por causa de uma criança... CAVALEIRO 1 - Se eu não, vi é mentira.
 REI – Há quem tenha visto? CAVALEIRO 2 - Absurdo!! REI – Absurdo!
 CAPELÃO - Logo todos começariam a pensar... REI – Catástrofe
 CAVALEIRO 1 - quem inventou essa história?
 REI e CAVALEIRO 2 - Você me faz rir com essa pergunta.
 CAPELÃO - e se for contagioso?
 REI – Logo saberíamos

TODOS – (Murmúrio) é/ pois é/ também acho/ contagioso. REI – O contágio acontecerá...

CAVALEIRO 1 - Impossível...

REI – Logo começarão a andar como donos do próprio nariz.

CAVALEIRO 2 - Nesta cidade não existe isso.

REI – Uma criança andando errado seria uma péssima influência para os nossos filhos. CAPELÃO - é uma doença.

REI – Senhor Capelão, acenda uma vela benta, pegue o rosário mais fino, e prepare uma boa reza pra desenfeitar o menino. Senhores Cavaleiros, se reza não der em nada, o senhores preparem os escudos e dê-lhe uma escudada. Precisamos convocar a inquisição para que busquem no arquivo da lembrança alguma lei pra sacudir nos ombros daquela tola criança.

CAVALEIRO 1 - Eu insisto! É intriga de oposição CAVALEIRO 2 - Alguém apoia tal diferença?

CAPELÃO – Atitude homem, atitude.

REI – Vão! Vão! Às vezes me pego pensando sobre todas as coisas falam sobre mim: O bom rei, um demônio desumano, uma vítima do poder real, o rei do povo, um sujeito astuto, desonesto, o igualitário, um rabugento, um brigão. Me pergunto como posso ser tudo isso ao mesmo tempo.

Amanhã ao nascer do sol iniciaremos nossa busca! Vamos ver se é verdade, se for punir o menino, pois nele está o destino da nossa comunidade.

(Oliveira, 2018)

No texto teatral, a cena chama-se "A reunião" porque, nesse momento, diversos personagens de autoridade se reúnem para discutir, debater e planejar uma resposta a um evento incomum na comunidade: a criança que anda para trás. A reunião é o espaço onde o poder é centralizado, as diferentes vozes de autoridade (cavaleiros, capelão, rei) são ouvidas e, coletivamente, tentam encontrar uma solução para o que consideram uma ameaça ao *status quo*. O termo "reunião" mostra-se muito bem selecionado, uma vez que enfatiza a união de diferentes figuras de poder para lidar com a situação de forma conjunta, mesmo que as discussões sejam confusas, contraditórias e muitas vezes irracionais, que se dá não apenas em um espaço físico, mas também no plano simbólico, representando a tentativa de controle e manipulação de uma situação desconhecida por meio do poder institucionalizado, seja por meio da religião, da justiça ou da política. O título da cena também pode sugerir uma crítica, pois o termo "reunião" traz à tona a ideia de um esforço coletivo, mas também ironiza como esses personagens reagem de maneira autoritária e desproporcional, sem buscar um entendimento real sobre o que está acontecendo, focando em soluções simplistas e repressivas, revelando um contraste entre a intenção de união e a abordagem absurda e disfuncional da situação.

No diálogo dramático, percebe-se que ele parece ser parte de uma peça ou situação satírica que critica a sociedade, a política e as instituições. Por meio de personagens como os cavaleiros, o capelão e o rei, a peça constrói uma crítica sobre a resistência à mudança, o autoritarismo e o medo do desconhecido. Os cavaleiros representam figuras de poder, mas de maneira exagerada e ridícula, sempre negando ou minimizando o problema da criança que anda para trás, preferindo rotulá-lo como "impossível" ou "mentira". Essa postura reflete a dificuldade da sociedade em aceitar algo fora do padrão e a tendência a rejeitar o que é diferente, mesmo diante de evidências de que algo incomum está acontecendo. A frase repetida "Se eu não vi é mentira" (Cavaleiro 1) e "Absurdo!!" (Cavaleiro 2) exemplifica a negação e a tentativa de desacreditar o acontecimento.

Por outro lado, o capelão vê a situação como uma "doença", sugerindo que a diferença poderia ser contagiosa. A ideia do "contágio" é central no diálogo, com os personagens temendo que, se essa diferença se espalhasse, ela afetaria a comunidade, principalmente as crianças. Esse medo do "contágio" pode ser uma metáfora para o receio das mudanças sociais, políticas ou culturais, e a ideia de que, quando algo novo começa a surgir, pode desafiar a ordem estabelecida e gerar transformações indesejadas.

A figura do rei, que representa a autoridade máxima, também se coloca como um líder que busca controlar a situação. Ele decide chamar o capelão para realizar um ritual e os cavaleiros para se prepararem para uma "escudada", algo que demonstra uma reação autoritária e drástica diante do que ele vê como uma ameaça à estabilidade da comunidade. A referência à "inquisição" sugere uma postura de repressão, em que a questão não é entendida ou discutida, mas tratada com controle e punição, o que denota uma introdução à analogia mais direta à questão da religiosidade popular.

Ao mesmo tempo, o rei questiona sua própria imagem e os diversos julgamentos que fazem sobre ele, como "o bom rei", "um demônio desumano" e outros, o que reflete as contradições dentro do poder. Ele se pergunta como pode ser tudo isso ao mesmo tempo, o que mostra a dificuldade das autoridades em lidar com as diferentes percepções que a população tem sobre elas. Sua decisão de punir a criança como um reflexo da "tragédia" da comunidade simboliza a prática de buscar "bodes expiatórios" para desviar a atenção dos problemas reais.

O diálogo, portanto, se constrói como uma sátira social e política, criticando como a autoridade reage de forma exagerada e irracional diante do desconhecido. O medo da diferença e a repressão às mudanças, através de uma postura autoritária e punitiva, são temas centrais da peça. A decisão de punir a criança, por algo que desafia as normas, expõe como as instituições de poder muitas vezes preferem adotar medidas drásticas e prejudiciais do que lidar com questões de maneira humana e racional. Assim, o "contágio" das ideias e comportamentos, que desafiam o *status quo*, representando o medo irracional de tudo o que é novo, sendo tratado com rigidez, em vez de dar espaço para a reflexão e o diálogo.

Em um olhar mais técnico, Moisés (1973, p.126) propõe que o diálogo literário, enquanto recurso do texto dramático, possui autonomia e cumpre-se como fim em si mesmo, pois está diretamente vinculado à construção das personagens e do universo fictício. Ele não apenas comunica informações, mas também dá forma à personalidade, às emoções e às intenções das figuras que habitam o texto, sendo essencial para a criação do espaço imaginário que envolve o leitor. Por meio do discurso, o diálogo permite que o leitor se conecte às personagens e ao mundo narrativo, consolidando sua existência como entidades fictícias, cuja essência se revela gradualmente na progressão do texto. Assim, o diálogo transcende sua função meramente comunicativa e se torna um elemento fundamental na construção da experiência literária.

Corroborando com essa ideia, Antonio José Saraiva (1974, p. 1-13), "*Message et littérature*", na Revista Poétique, propõe que os suportes do texto literário — o locutor e o destinatário — são interiorizados no próprio discurso e pertencem ao seu conteúdo. Isso significa que, no texto literário, tanto quem fala quanto para quem se fala são construções fictícias, configuradas pelo próprio discurso e integradas à narrativa. Essa perspectiva desloca a análise do texto para dentro de sua própria estrutura, entendendo o locutor e o destinatário como elementos literários que não existem fora do universo textual, mas que fazem parte de sua lógica interna e da construção do significado. Isso reforça a autonomia do texto literário como um sistema completo e independente de sua materialização fora do papel.

Para Moisés (1973), o diálogo dramático é essencialmente virtual, mas profundamente rico por sua natureza, pois representa uma conexão íntima com a condição humana.

Virtual é, pois, o diálogo dramático, mas imensamente rico dessa virtualidade inerente à sua mais íntima natureza: tão improcedente um teatro sem texto como um texto dramático que não objetive a representação. É virtualidade proteiforme a do diálogo teatral, uma vez que registra, ou deve registrar, as mais variadas máscaras do ser humano, do ser humano como ente real e não como ficção. De onde o seu caráter inconfundível: o diálogo dramático pode ser considerado sincrético. Sincrético porque pleno de virtualidade e porque, do ângulo da expressão, abrange os demais recursos expressivos, subordinando-os à sua própria natureza, ou seja, a comunicação interpessoal por meio de palavras. Arte dialógica, não mais, não menos que dialógica, o teatro reduz tudo ao diálogo: ação, descrição, narração, dissertação, personagens, espaço, tempo, etc., são categorias do diálogo, manifestam-se no diálogo e realizam-se pelo diálogo. Desse modo, falar de personagens, por exemplo, é falar do seu diálogo com interlocutores "reais" e/ou com a plateia, de forma que "a palavra se torna personagem e a personagem se torna a palavra (Moisés, 1973. P. 128).

Prosseguindo no que diz respeito ao texto teatral, apresenta-se, na terceira cena do espetáculo, chamada de "A procura", que relata a conversa entre as vizinhas e que não faz referência direta às estrofes do cordel porque, embora compartilhe o tom popular e a estrutura de diálogo que remete ao estilo do cordel, ela funciona mais como um "interlúdio narrativo", uma parte que amplia o contexto da história e desenvolve o ambiente em torno do enredo, sem seguir a forma das estrofes poéticas típicas do cordel.

Essa cena tem uma função mais cênica, envolvendo a interação de personagens que observam, comentam e especulam sobre os eventos, como se fosse uma visão externa dos acontecimentos principais da trama, enquanto no cordel é caracterizado por sua construção rítmica e métrica, com estrofes que seguem uma estrutura fixa, o diálogo entre as vizinhas faz uso de uma fala coloquial e fluída, que oferece ao público uma percepção mais imediata e informal da situação. Além disso, a conversa das vizinhas e a introdução do rei investigando a criança funcionam como uma espécie de "narrativa paralela", que explica e amplia a história que está se desenrolando, de maneira mais expositiva. Essa conversa é mais descritiva, possui a presença de boatos e especulações, para criar, assim, uma atmosfera de mistério e expectativa em relação à figura do menino, sem se prender à estrutura formal do cordel, mas sim enriquecendo o enredo com as vozes populares

Em resumo, a cena três se distancia das estrofes do cordel porque se ocupa mais da construção de uma situação dramática e do avanço da narrativa do que da formalização rítmica e poética que caracteriza o gênero, mantendo o espírito do cordel, mas não sua forma estrita.

Era um Deus nos acuda
 Viver naquela cidade
 Os fracos eram pisados
 Sem dó e sem piedade
 Era preciso lutar
 Pra avançar de idade

Todos queriam pisar
 O mesmo taco de chão
 Mas da forma que andavam
 Era grande a confusão
 E nesse “quem pisa quem”
 Era irmão pisando irmão.

VIZINHA: Eita que barulheira é essa?! Tá ouvindo vizinha?! daqui não consigo ver. Daqui também não/ Ô vizinha vem ver!/ Opa, agora sim. Minha mãe, o que será isso?! Vizinha do céu, vem ver.

Vizinha!/ Só pode ser coisa daquele lá, eu não duvido/ Você tá sabendo de alguma coisa que eu não

sei?! Eu sabia. Lá está ele todo imperoso, e não tá sozinho/ Intervenção militar. É um grande exército, comandado pelo rei. Não sei o que ele diz, mas pela maneira que balança os braços, me parece furioso. Vem ver!/ Olha lá, tem gente que não pode ver movimento, eita bando de curioso/ Lá vai o dono do circo. Amostrado. Eu vou lá/ Vizinha! O Capelão tá lá benzendo o povo.

Benzendo, com vela e tudo, homem, mulher e menino/ Que vestido bonito. Vem ver a filha do leiteiro, tá toda enfeitada. Que é que ela tá fazendo?! Tá só andando, vizinha, ela e um monte de menino. Eu não entendo, apenas observam as crianças andando de um lado pro outro, de um lado pro outro, de um lado... Só podia. É isso!/ É a criança! Não essa criança a outra. Mas não era boato? Não pode ser boato./ Ei! Não precisa bater! É só uma criança!/ Apontou pra cá. Será que ele me viu? É provável. É o menino. Ele procura o menino. Só pode ser o menino. Esses dias o leiteiro mudou os dizeres da placa de entrada você não viu? “Esse leite é a cura! Tome com achocolatado e garanta que seu filho vai andar atravessado.” Eu achei um absurdo. O dono do circo, disse que se for verdade não quer o menino nem na noite de horrores, e agora o rei investiga criancinhas. Não pode ser mentira! O que está acontecendo? É só uma criança.

REI: A formiga é pequena, mas elas são um exército quando juntas.

VIZINHA: Em um formigueiro, um a mais, um a menos, que diferença faz, se as honras, no final, são da rainha. Digo, do Rei.

REI: Sábias palavras. VIZINHA: A que devo a honra?

REI: Procuro um sujeito perigoso. VIZINHA: E que crime cometeu?

REI: Irei detê-lo antes que o faça. VIZINHA: Então devemos temer?

REI: Jamais! A situação está sob controle. Trata-se de uma... uma criança... uma criatura horrenda, deformada, que anda de trás pra frente assustando os moradores de toda a cuia.

VIZINHA: A criança?

REI: Não se engane minha jovem.

VIZINHO 2: Pelo que sei, é apenas um menino. REI: Então o viu?

VIZINHO: Ouvi falar.

REI: Ouviu falar? Então me conte...

Vossa alteza

Pelo que sei, não há beleza

O que eu vi talvez o rei não veja
 Se quer saber, vai saber o que tanto vão dizer que se ouviu Tanto falar,
 falatório, falácia e no final ninguém viu
 Se quer saber, vai saber o que tanto vão dizer que se ouviu Tanto falar,
 falatório, falácia e no final ninguém viu (2x)
 Capelão quando soube bateu Muito forte no sino,
 Pegou a vela mais benta Pegou rosário mais fino, E disse:
 Rezando é que eu vou tirar... O feitiço do menino.
 Se quer saber, vai saber o que tanto vão dizer que se ouviu Tanto falar,
 falatório, falácia e no final ninguém viu (2x)
 Cavaleiro sabendo, correu Com o escudo na mão Dizendo: Eu quero
 só ver Como anda esse tal cristão Quando eu der uma escudada
 No fundilho do seu calção. (vixe)
 Se quer saber, vai saber o que tanto vão dizer que se ouviu Tanto falar,
 falatório, falácia e no final ninguém viu (2x)
 VIZINHA: Quando viam um suspeito, todo o pelotão parava, Capelão
 benzia ele, nosso rei investigava, os cavaleiros batiam, mas ninguém,
 ninguém dizia onde o menino morava.
 Se quer saber, vai saber o que tanto vão dizer que se ouviu Tanto falar,
 falatório, falácia e no final ninguém viu (2x)
 VOZ EM OFF: Eu vi!
 Sai o rei (Oliveira, 2018)

“A Procura” é a cena do espetáculo que descreve a busca desenfreada e absurda por uma criança que é vista como uma ameaça à ordem estabelecida. A cena começa com as estrofes seis e sete do cordel antoniano *Um conto bem contado*, para demonstrar a agitação e a confusão na cidade onde a sociedade parece estar em constante tensão, com os "fracos" sendo pisados “sem dó nem piedade”. O comportamento das pessoas, de querer “pisar no mesmo taco de chão”, é uma metáfora para as disputas sociais e as hierarquias que existem, levando a uma constante briga entre os membros da comunidade. O “quem pisa em quem” é um reflexo da desigualdade social e da luta pelo poder.

A partir disso, os personagens começam a especular sobre o que está acontecendo, com uma vizinha curiosa e outra cheia de boatos sobre a situação. A criança que é procurada é vista como algo monstruoso, com a ideia de que ela é uma “criatura horrenda” e “deformada”, representando a sociedade que marginaliza aquilo que é diferente. A “intervenção militar” que é mencionada, o Capelão que benze as pessoas e os cavaleiros que batem nas pessoas, são ações de repressão e de controle. Apesar da violência e da agitação, ninguém realmente sabe quem ou o que está sendo procurado, pois o mistério em torno da criança é alimentado pelos rumores e pela desinformação.

O diálogo entre o Rei e a Vizinha traz à tona um elemento de absurdo, com o Rei afirmando que precisa prender uma criança "perigosa" sem saber realmente quem é ou o que ela fez, apenas baseando-se em rumores. A música repetitiva e irônica que compõe a cena com a frase "Se quer saber, vai saber o que tanto vão dizer que se ouviu / Tanto falar, falatório, falácia e no final ninguém viu", enfatiza o vazio e a futilidade da busca. As autoridades da cidade se movem de forma cega e impulsiva, agindo com violência sem questionar a veracidade das informações que recebem.

Ao final, quando o Rei e seus seguidores não encontram a criança e continuam a agir sem saber quem estão procurando, fica claro que a busca é motivada por um medo irracional, alimentado por boatos e pelo desejo de controlar e subjugar qualquer coisa que se desvie da norma. O último verso, "Eu vi!", sugere que a única pessoa que realmente sabe o que está acontecendo é alguém fora desse ciclo de boatos e violência, mas sua voz é abafada.

Na cena seguinte, de número quatro, intitulada "Não deixa ninguém te pegar", percebe-se uma construção original ou uma adaptação livre que explora temas e personagens de maneira independente, algo muito comum nas traduções intersemióticas.

ATOR: Eis o homem, a criatura que, para afirmar o seu ser e a sua diferença, nega. E assim seguiu no rumo da sua sorte, sem saber o que encontraria ou se um dia iria encontrar. Com os olhos da consciência cegos, e os do corpo só enxergando a si. Numa cegueira, que nem santo cura.

MISTERIOSA:

Eu vi...

Um pássaro preto, Araruna Que veio lá do Sertão, Araruna

Eu vi um pássaro preto, Araruna Que veio lá de Natal, Araruna Xô, xô, xô Araruna

Xô, xô, xô Araruna Xô, xô, xô Araruna

Não deixa ninguém te pegar, Araruna.

MISTERIOSA: Quando o poeta este conto escrevia, até parece que sabia do rumo que o mundo tomaria. E do jeito que ele anda, não é de se espantar como até as pedras se arrepiam.

CAPELÃO: Viver é enfrentar um problema atrás do outro...

MISTERIOSA: Capelão...

CAPELÃO: O modo como você o encara é que faz a diferença.

MISTERIOSA: Já vivi o suficiente para ver que a diferença provoca o ódio. CAPELÃO: Minha senhora.

MISTERIOSA: Sua benção. Esperava ver o rei. CAPELÃO: Ele logo chegará.

MISTERIOSA: Então espero. CAPELÃO: Espera o que?

MISTERIOSA: Não é todo dia que um rei visita a sua casa.

CAPELÃO: Mas não vejo casa alguma.

MISTERIOSA: Está dentro dela, e seus pés em minha cama. Xispa, "Xô, xô Araruna". CAPELÃO: Eu não sabia, perdoe...

MISTERIOSA: O senhor acha certo?

CAPELÃO: O que é o certo? MISTERIOSA: Você sabe.

CAPELÃO: Devo ficar calado, pois do rei sai o ouro que me mantém.

MISTERIOSA: Não confie no galho de amanhã para ter frutos, pegue o de agora, e assim gira o mundo.

CAPELÃO: Tudo depende do que se quer ver. MISTERIOSA: Timor ignotus.

CAPELÃO: Não se trata de medo, senhora. MISTERIOSA: O que você está fazendo? CAPELÃO: Existe alguém que nunca errou na vida? MISTERIOSA: Isso é possível?

CAPELÃO: Quantos erros a senhora cometeu? MISTERIOSA: Já parou pra contar os seus?

CAPELÃO: Um homem de Deus? MISTERIOSA: Isso é possível?

CAPELÃO: Para onde leva essa estrada?

MISTERIOSA: Se eu souber para onde leva essa estrada saberei pra onde ir? Se eu souber para onde ir, encontrarei o que procuro?

Achando o que procuro, saberei reconhecê-lo? E reconhecendo o que procuro, não mais percorrerei a estrada? São muitas perguntas... a vida é cheia delas, não acha? Não importa onde você já chegou, mas onde está indo, se você não sabe para onde está indo, qualquer lugar há de servir. Então sente-se, e beba um pouco do que tenho à lhe oferecer... CAPELÃO: E o que é?

MISTERIOSA: Nada.

CAPELÃO: Dizem que ele é cinza. MISTERIOSA: Eles não sabem o que dizem. CAPELÃO: Como viveu tanto?

MISTERIOSA: São três anos de idade!!!! CAPELÃO: A senhora...

MISTERIOSA: Eu? Sorte. Numa cidade onde os fracos são pisados sem dó nem piedade, só com muita sorte para passar dos trinta anos de idade.

REI: Senhor Capelão, quem mora num morro tão alto? CAPELÃO: Majestade, esta é...

MISTERIOSA: Por favor, vamos pular esta parte. Eu sei o que faz aqui, e aqui ele não está. REI: Ouvimos uma voz dizendo...

MISTERIOSA: "Eu vi... um pássaro preto araruna". É só cantoria, meu rei, não vi nada demais... espere!

ATOR/ATRIZ: Nos momentos de decisão é que traçamos o destino. Se o rei continuar naquela estrada, ele logo encontrará o tal menino. Mas o tal menino tem amigos que moram adiante, naquele morro. Se alguém avisá-los, eles podem tramar uma forma de levar o rei e o pelotão para mais longe ainda.

MISTERIOSA: Ontem aqui passaram, só não sei dizer a hora, três netos de Isabela e nove de Dona Dora, estavam todos brincando, tomando suco e ceando na casa que a criança mora. Passaram todos contentes e só falavam nele: como ele move os braços, como é o andar dele. E que em breve todos vão aprender a pisar no chão e andar junto com ele.

CAPELÃO: Mas que blasfêmia! REI: Onde moram os traidores?

MISTERIOSA: Aquela casa amarela, que está cai não cai, é a casa de Isabela. REI: Cadê?

MISTERIOSA: E aquela outra pequena, Dona Dora mora nela. REI: não vejo!

MISTERIOSA: Nesta direção. Para o alto. REI: Alto?

MISTERIOSA: Bastante. REI: Bastante?

CAPELÃO: O dobro, ou o triplo de bastante.

REI: Nossa, mas é muito bastante. Senhora, o reino agradece a sua colaboração... senhora? Senhora? Pelotão! Avante!

Embora o cordel, como forma literária, frequentemente seja usado para narrar histórias com elementos de fantasia, moralidade ou críticas sociais, essa cena pode ter sido criada como um momento que expande o universo da obra, sem necessariamente seguir a estrutura ou o conteúdo específico do cordel.

Em muitos casos, as peças teatrais que são inspiradas por tradições como o cordel podem manter o espírito e a atmosfera da literatura popular, mas optam por desenvolver diálogos, personagens e situações próprias para criar uma narrativa única. No caso da cena quatro, ela demonstra estar mais focada na exploração das questões filosóficas, existenciais e espirituais, sem a necessidade de aderir a estrofes ou elementos narrativos do cordel específico de forma direta, como nas cenas anteriores. Além disso, a estrutura e o estilo de diálogo da cena são mais próximos de uma dramaturgia moderna ou experimental, o que pode indicar que o autor ou criador queria fazer uma reflexão própria sobre temas universais, como a busca por identidade, o poder, a moralidade, e a manipulação do conhecimento, sem a necessidade de uma ligação direta com as estrofes ou formas poéticas do cordel. Portanto, a cena pode ser vista como uma abordagem mais livre e criativa que usa o ambiente e o clima do cordel como ponto de partida, mas não segue suas regras ou referências diretamente. Ela é mais uma expansão artística do universo narrativo do cordel, misturando elementos contemporâneos com a tradição.

"Não deixa ninguém te pegar" é uma cena que traz uma sequência de diálogos carregados de metáforas, enigmas e reflexões existenciais. O ator inicia a cena refletindo sobre a condição humana, destacando a luta do homem para afirmar sua identidade e diferença, mas sem perceber que, ao fazer isso, ele também nega a si mesmo. A cegueira que o ator descreve, com os olhos da consciência e do corpo, sugere uma desconexão do ser humano com seu verdadeiro propósito, como se ele estivesse preso a uma busca incessante por respostas que talvez jamais encontre.

A personagem Misteriosa, por sua vez, apresenta um elemento de mistério ao cantar sobre o "pássaro preto Araruna" – referência clara à canção folclórica, que demonstra o apego aos elementos populares - que parece ser uma metáfora para algo fugaz, perigoso, mas também libertador. Ao dizer "não deixa ninguém te pegar, Araruna", ela indica uma ameaça que deve ser evitada, mas ao mesmo tempo, sugere

que é preciso estar atento para não se deixar capturar por aquilo que parece incontrolável. Esse canto de alerta mistura a urgência de se proteger com o enigma de sua verdadeira mensagem, criando uma sensação de que há algo muito maior em jogo, algo que os outros personagens não conseguem compreender plenamente.

A troca entre o Capelão e a Misteriosa traz à tona reflexões filosóficas sobre o sentido da vida e a moralidade. O Capelão afirma que viver é enfrentar problemas, enquanto a Misteriosa contrapõe, sugerindo que a diferença entre as pessoas é a verdadeira causa do ódio. A discussão sobre o "certo" e o "errado" se torna uma batalha de perspectivas, com a Misteriosa desafiando o Capelão sobre sua posição. Ela o acusa de ser complacente com a ideia de um poder superior, representado pelo rei, enquanto ela própria busca uma visão mais pragmática e imediata da vida. Ao dizer "não confie no galho de amanhã para ter frutos", ela faz uma crítica à espera e ao adiamento, enfatizando a importância de viver o presente e agir no momento.

O diálogo entre eles evolui para questionamentos existenciais mais profundos. A Misteriosa coloca em xeque o conceito de "erro" e a moralidade do Capelão, sugerindo que a vida é cheia de perguntas sem respostas definitivas. Ela questiona a própria busca por sentido, perguntando se ao encontrar o que se procura, será possível reconhecê-lo e, uma vez reconhecido, deixará de ser necessário continuar a busca. A sua visão da vida, com tantas perguntas sem resposta, contrasta com a ideia de que o destino pode ser controlado ou entendido por aqueles que buscam uma verdade absoluta.

Quando o Rei aparece, a Misteriosa, com sua postura enigmática, começa a brincar com as expectativas dos outros personagens. Embora o Rei esteja em busca de respostas, ela sempre se esquia de dar respostas diretas, fazendo com que ele e seu pelotão sigam uma direção errada. Ela fala de casas invisíveis, de lugares que são difíceis de localizar e oferece informações ambíguas que os confundem ainda mais. Em sua fala, ela mantém o controle da situação, enquanto os outros são manipulados pela incerteza e pela falta de conhecimento claro. Ao final, quando o Rei e o Capelão tentam seguir um caminho com base nas pistas fornecidas pela Misteriosa, ela os mantém em um estado de incerteza, manipulando-os sem revelar seu verdadeiro jogo.

Essa cena revela, de forma simbólica, a luta entre o poder e o conhecimento, e como o controle da informação pode ser uma ferramenta poderosa. A Misteriosa, mesmo sem ocupar uma posição de autoridade formal, detém o verdadeiro saber,

mas escolhe não revelá-lo, criando um jogo no qual os outros personagens são levados a tomar decisões erradas, sem sequer perceberem a manipulação. Ao final, ela se despede, deixando o Rei em uma busca que pode ser fútil, enquanto a verdadeira essência do que está em jogo permanece oculta, desafiando as convenções e a lógica daqueles que buscam respostas definitivas. A cena, cheia de metáforas e questões não resolvidas, transmite a ideia de que a vida é uma jornada de busca e incertezas, onde nem tudo pode ou deve ser compreendido, é onde vê-se de forma mais latente o desenvolvimento da ação teatral, que caminha para o conflito propriamente dito do enredo.

E, para Moisés (1973, p.134), a ação é uma das categorias mais relevantes do drama, apresenta dificuldades de conceituação desde Aristóteles e que “não obstante, é forçoso que ensaiemos uma ideia de ação, posto que correndo o risco da simplificação”. Baseando-se na etimologia de "drama", ação pode ser entendida como o movimento geral que permite que algo surja, se desenvolva e termine entre o início e o fim de uma peça. Nesse contexto, o conflito constitui a estrutura da ação, formando uma sequência de nós que conferem ritmo e dinamismo à narrativa. Sem ele, a ação se tornaria linear, desprovida dos enlaces que proporcionam um ritmo mais complexo e cativante.

No texto cordelístico, a escrita antoniana segue, da vigésima à trigésima estrofe narrando a perseguição institucional à criança que “andava pra frente”:

20 O prefeito aproveitando
O embalo da cidade
Subiu num poste e gritou:
Vamos ver se é verdade;
Se for, punir o menino,
Pois nele está o destino
Da nossa comunidade.

21 E em menos de um segundo
Um pelotão foi formado
E saiu pelas favelas
Quebrando praça e mercado,
Bodega, bar e cantina,
E de esquina em esquina
Um menino era pisado.

22 O prefeito ia na frente
Comandando o pelotão,
O delegado no meio
Com sua trave na mão,
O juiz ia atrasado,
No empurrão rebocado
Pelo dono do leão.

23 Quando viam um favelado
Todo pelotão parava,
O padre benzia ele,
O prefeito investigava,
O delegado batia
Mas ninguém, ninguém dizia
Onde o menino morava.

24 Até que enfim encontraram
Num beco pequeno, estreito,
Um senhor já de idade
Que disse: senhor prefeito,
Aqui pela vizinhança
Existe uma criança
Que não sabe andar direito!

25 Correu também a notícia,
Circulando a região,
Que cinco vereadores
Entraram num barracão
Pra ver o menino andar,
Correr pra frente e pular
Sem tocar os pés no chão.

26 E ontem daqui saíram,
Só não sei dizer a hora,
Três netos de Isabela
E nove de Dona Dora,
E foram todos brincar.
Tomar refresco e jantar
Na casa que ele mora.

27 Voltaram todos contentes
E agora só falam nele:
Como ele move os braços,
Como é lindo o andar dele
E que breve todos vão
Aprender pisar no chão
E andar junto com ele.

28 E apontando ele disse:
Aquela casa amarela
Que está cai e não cai
É a casa de Isabela,
E aquela outra pequena,
Com um toco de antena,
Dona Dora mora nela.

29 O prefeito disse: pronto!
Agora vamos embora
Investigar os netinhos
De Bela e de Isadora
E se preciso bater
Para ao menos um dizer
Onde o aleijado mora.

30 E num piscar de pestanas
As casas foram cercadas;
Pegaram todas crianças
Que brincavam nas calçadas,

Mandaram sentar no chão,
No tabefe e empurrão,
Para serem investigadas.
(Melo, 2015, p. 51)

Nessa sequência de versos, descreve-se a escalada de uma reação exagerada e violenta da autoridade local (representada pelo prefeito, delegado, juiz e outros) a um simples comportamento "diferente" de uma criança. A partir da notícia de que uma criança "não sabe andar direito", a comunidade e suas autoridades reagem de maneira irracional e autoritária. O prefeito, aproveitando o ensejo de uma situação que gera medo e pânico coletivo, lidera uma busca frenética, que rapidamente se torna uma caça a qualquer um que possa estar relacionado à criança, com o intuito de encontrar e punir a origem dessa "anomalia". O pelotão que se forma e sai pelas favelas, destratando e agredindo pessoas sem justificativa, é uma metáfora para a repressão e o abuso de poder. Essa atitude leva à invasão das casas de moradores mostra a continuidade de mais violência e repressão na cidadezinha do jatobá. A analogia com a inquisição religiosa se fortalece aqui, pois, assim como na história da Igreja, qualquer sinal de "desvio" ou "pecado" (neste caso, a criança andar de maneira diferente) é visto como algo que precisa ser erradicado, mesmo que o comportamento não seja realmente um problema ou ameaça.

O trecho também revela a manipulação da informação, na qual o prefeito, ao invés de buscar entendimento, prefere agir com violência, ameaçando até mesmo a integridade das crianças da comunidade, apenas pela suspeita de que alguém possa estar associado à "anormalidade". O desfecho com a prisão de crianças pequenas para uma "investigação" é uma crítica à falta de sensatez e à aplicação autoritária de medidas em nome de um conceito distorcido de "ordem" e "moralidade". O prefeito, de forma insensata e autoritária, tenta controlar e suprimir qualquer desvio da norma, mesmo que esse desvio não represente uma verdadeira ameaça à comunidade.

Na construção dramática, o roteirista introduz a cena cinco, intitulada de "Ditador", que não faz uma referência direta ao cordel *Um Conto Bem Contado*, mas mostra que o poema de Antonio Francisco e o texto dramático da Cia. Pão Doce compartilham uma crítica social, especialmente sobre o poder e a manipulação. Enquanto a cena do "Ditador" aborda de forma explícita a opressão e o controle autoritário, o cordel lida com esses temas de maneira mais alegórica e um tanto cômica. Na cena cinco, a conexão entre os dois gêneros está nos personagens e,

principalmente, na crítica às estruturas sociais injustas, mas expressas de maneiras diferentes.

Na sequência teatral, a cena seis, “Crianças”, expõe uma série de interações que envolvem o rei e um grupo de crianças, e apresenta uma crítica à autoridade e à busca insana por algo que, aparentemente, não tem forma ou substância. O rei demonstra uma obsessão em encontrar uma “criatura”, um ser que se recusa a andar como ele, o que pode ser uma metáfora para a resistência ao controle ou à conformidade com as normas estabelecidas. As crianças, por sua vez, têm falas desconexas e até incompreensíveis, sugerindo uma visão crítica sobre a inocência ou pureza de quem ainda não está completamente submisso ao poder autoritário.

Neste trecho do drama, faz-se necessário abrir um espaço para mencionar a importância das personagens no prisma do foco narrativo, de acordo com o que Moisés (1973) aborda estas. No texto dramático, as personagens se apresentam como individualidades autônomas, e o foco narrativo é sempre na primeira pessoa do singular. Cada personagem fala em seu próprio nome, com o “eu” sendo a pessoa verbal predominante no teatro - mesmo o coro da tragédia clássica pode ser visto como um “eu” coletivo ampliado em “nós”. Sobre isso, o autor afirma que

Mesmo o coro na tragédia clássica pode ser entendido como um “eu” dilatado em “nós”. Como são indispensáveis duas personagens, ao menos, para haver conflito, segue-se que o diálogo dramático se processa no horizonte da intersubjetividade, entre “eus”, sujeitos que se atiram, à imagem e semelhança dos embates sociais no mundo real (Moisés, 1973, p.136).

O diálogo dramático ocorre no âmbito da intersubjetividade, entre “eus” que se confrontam, refletindo os embates sociais do mundo real. Cada personagem, ao falar, assume o comando momentâneo da ação, mesmo que seja para proferir algo breve, como uma negativa ou uma exclamação. Esses momentos individuais contribuem para o clímax e o adensamento da atmosfera dramática, com todas as personagens sendo indispensáveis para a progressão da ação. Uma personagem completamente silenciosa seria dramaticamente inerte, a menos que outra traduzisse seus pensamentos, o que a transformaria em figura ativa. Assim, o diálogo é o principal meio de expressão e participação de cada personagem na construção do drama.

Abaixo, encontra-se a sexta cena, denominada “Crianças”.

CAVALEIRO: Majestade, aqui estão três netos de Isabela, nove de dona Dora. São doze.

REI: Ouçam com atenção. Quem ontem aqui jantou, na casa de um vivente que não anda como eu ando e ainda está ensinando vocês a andar de frente? Você!

CRIANÇA: ui!

REI: Oh, está tudo bem, criança. Tudo bem. Pode falar com o tio. MATEUS: Ele não sabe falar.

REI: Não sabe?

TOMÉ: Nem você é o tio dele.

REI: Respeito! Ah como eu adoro crianças. Fritas! Levantem as mãos os que sabem falar. Um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete.

CRIANÇA: (a criança diz uma frase incompreensível) REI: Seis. Como se chama?

PAULO: Paulo.

REI: Paulo. E Paulo sabe o que procuro? PAULO: O senhor procura Mateus.

REI: Mateus? Que Mateus?

MATEUS: Eu? Eu nada. Ele procura Tomé. Haha! REI: Quietos, quietos todos. Tomé?

TOMÉ: Sua graça.

REI: Me diga, o que você viu? TOMÉ: Eu vi?

REI: Não só viu como esteve com a criatura.

PEDRO: Ontem eu não saí de casa, não conheço a criatura. REI: E quem é você?

PEDRO: Pedro. E eu ando como o senhor. Um, dois, três. REI: Todos andando. Marchem. Um, dois, três, quatro.

TOMÉ: O senhor não vai parar? REI: Adoraria. Mas não quero. LUCAS: Com licença.

REI: O que é?

LUCAS: Eu quero falar. REI: Parem! O pequeno... LUCAS: Lucas.

REI: Lucas, vai falar. Fale Lucas, fale pra mim. LUCAS: É que... esta criatura não existe.

REI: A criatura existe. Eu não vou parar enquanto não encontrar o aleijado. Saibam todos que nenhuma folha se move neste Jatobá, se não sou eu que estou movendo. Eu estou vendo de cima porque os Deuses me colocaram aqui! A providência, o destino, como queiram chamar, me colocou aqui. A criatura existe, ouvimos uma voz dizendo...

JUDAS e REI: Eu vi.

REI: Você.

A cena "Crianças", extraída do roteiro de Oliveira (2018) é uma representação simbólica da busca do Rei pela "criatura", uma figura que ele quer encontrar a todo custo. O diálogo entre o rei e as crianças cria um ambiente de confusão e manipulação, refletindo a busca obsessiva e o poder absoluto do Rei, que se vê como um agente divino, superior aos outros. A maneira como ele interage com as crianças demonstra uma mistura de autoridade e arrogância, tratando-as como peões em seu jogo de poder. O comportamento do rei é autoritário, mas ao mesmo tempo patético, já que ele se apodera da figura das crianças para afirmar sua supremacia, como se elas tivessem que se submeter ao seu comando.

O uso das crianças também pode ser visto como uma crítica à ingenuidade, à obediência cega e à falta de voz que a sociedade muitas vezes impõe às novas gerações, um tema que também remonta ao controle e à manipulação do poder.

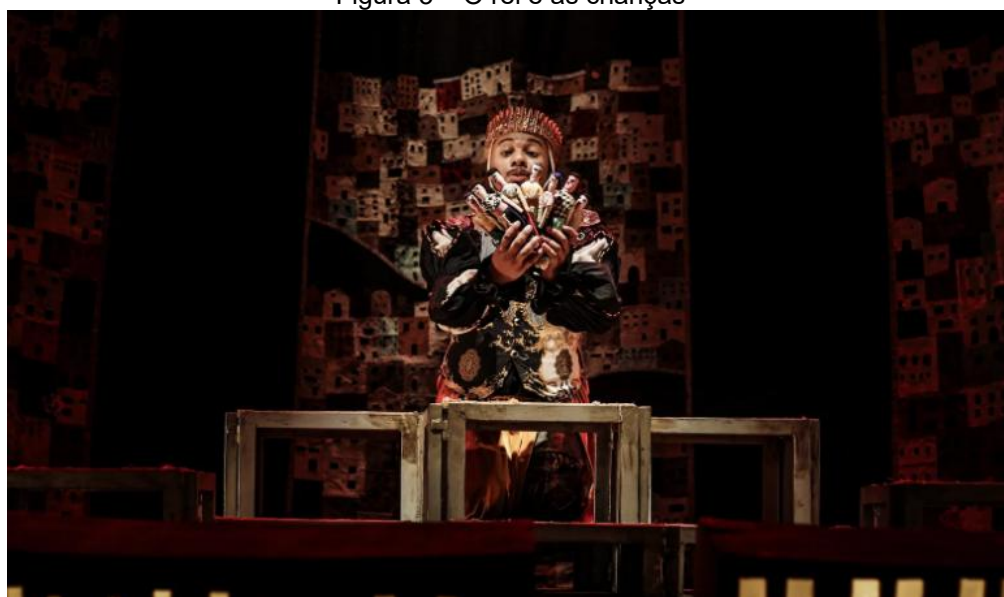
O diálogo do rei com as crianças, que tentam falar sobre a tal criatura, reflete a busca por algo que parece irreconhecível e talvez até inexistente. A afirmação de Lucas de que "essa criatura não existe" representa uma possível crítica à maneira como líderes autoritários criam inimigos imaginários para justificar suas ações e manter o controle. A referência à providência e ao destino, onde o rei se coloca como uma figura predestinada, revela a arrogância do poder e a manipulação da fé e das crenças para sustentar sua autoridade. O uso das crianças na cena pode simbolizar a pureza ou a capacidade de questionar aquilo que é imposto, mas também a maneira como a autoridade pode ser exercida sobre a inocência ou a ignorância.

De forma geral, essa cena traz uma reflexão sobre a tirania e a busca por um inimigo, verdadeiro ou inventado, e como o poder se utiliza de narrativas e de figuras subordinadas para validar suas ações, explorando o contraste entre a autoridade do rei e a falta de compreensão das crianças. No palco, o espetáculo representa essas crianças citadas no cordel por meio de bonecos de pano (vide figura abaixo). Os bonecos não possuem apenas uma relação com a questão física e geográfica da cidade, que é descrita como pequena e localizada em uma cuia, no galho de um pé de jatobá. Essa imagem remete a um espaço limitado, isolado, e com habitantes em maioria de origem popular. A escolha de representar as crianças por meio de bonecos de pano no palco pela Cia. Pão Doce é uma escolha simbólica e artística que acrescenta camadas de significados à cena. O uso de bonecos pode ser visto como uma forma de distanciar as crianças da realidade humana, conferindo-lhes uma qualidade quase onírica, lúdica ou até mesmo caricatural. Isso pode representar, simbolicamente, a forma como as crianças (ou figuras mais inocentes e puras) são manipuladas, controladas ou desumanizadas dentro de um sistema autoritário ou tirânico, refletindo a crítica do poder de forma indireta. Além disso, bonecos de pano são objetos que, por sua natureza, podem ser manipulados de maneira mais livre e expressiva, permitindo uma interpretação mais criativa e menos limitada pelas convenções físicas dos atores humanos. Eles podem representar a fragilidade, a vulnerabilidade e a imaturidade das crianças, mas também podem ser usados para ilustrar como elas, embora aparentemente inocentes, podem ter o poder de questionar e desafiar a autoridade, como sugerido na cena.

O uso de bonecos de pano, ilustrados abaixo pela Figura 3, pode também remeter a um universo mais lúdico e tradicional, como o teatro de marionetes, onde o controle do bonequeiro sobre os personagens reflete a dinâmica de controle e

manipulação. No contexto da cena, isso pode reforçar a ideia de que as crianças estão sendo manipuladas ou controladas, ou que as suas vozes são, de alguma forma, "costuradas" ou "tecidas" por forças externas, como o próprio poder do rei. Essa escolha estética, portanto, fortalece o tom metafórico e crítico da peça, transmitindo a ideia de que as crianças, representadas de forma simbólica, são parte de um jogo de poder, ao mesmo tempo em que enfatiza a fragilidade da inocência e da verdade frente às forças autoritárias.

Figura 3 – O rei e as crianças



Fonte: Diário do RN, 2023.

Seguindo a sequência do cordel antoniano, a narrativa caminha para um lugar poético mais próximo do clímax:

31 O prefeito começou
Gritando como um demente:
Quem ontem daqui jantou
Na casa de um vivente
Que não anda como eu ando
E ainda está ensinando
A vocês andar de frente?

32 Um deles se levantou
E disse pro delegado:
Ontem eu não saí de casa,
Não conheço o aleijado
Ou seja lá o que for.
Eu ando como o senhor...
E deu três passos de lado.

33 Um outro disse: prefeito,
Eu conheço a criatura,
Mas só lhe digo direito

Onde mora essa figura
 Se o senhor parar os gritos
 34 E me der uns pirulitos
 E um cargo na prefeitura.

35 O prefeito disse:
 Filho, Você está contratado.
 Lhe dou trinta pirulitos,
 Os melhores do mercado,
 Pra chupá-los no emprego,
 Mas me diga como eu chego
 À casa do aleijado.

36 O menino disse: é fácil,
 Ele é filho de Maria,
 Seu pai se chama José,
 Tem uma carpintaria,
 Mas como está sem trabalho
 Vive quebrando o galho
 Trabalhando de vigia.

37 Mal o menino se cala
 Todo pelotão deu ré,
 Depois partiu de repente
 Como um grande busca-pé
 Parando na moradia
 Onde morava Maria
 E o carpina José.
 (Melo, 2005, p. 53)

O trecho em questão remonta a uma reinterpretação satírica da história bíblica, fazendo alusão à figura de Cristo e à Sagrada Família. Nesse contexto, o menino "aleijado" representa Cristo, uma figura que, apesar de ser marginalizada e perseguida, carrega em si a redenção e a salvação. A menção de que ele "não anda como eu ando" é uma referência clara à diferença de Cristo em relação aos padrões impostos pela sociedade e pelo poder, e também à sua crucificação, onde ele foi desfigurado e ferido, uma metáfora para o sofrimento físico e espiritual que ele experimentou. A ideia de que Cristo (o menino) está "ensinando vocês a andar de frente" reforça a visão de que ele está apontando para um caminho de verdade e salvação, desafiando as normas sociais e religiosas.

A figura de Maria, sua mãe, no cordel do poeta Antonio Francisco, é igualmente significativa. Ela é a mãe de um "menino diferente dos demais", o que remonta à ideia da Virgem Maria, mãe de Jesus, que, por sua concepção milagrosa e sua condição de mãe do Salvador, foi sempre vista como uma figura à parte, muitas vezes perseguida e incompreendida pela sociedade. José, como carpinteiro, é uma referência ao pai adotivo de Jesus, um homem simples e trabalhador, que sustenta sua família através do seu ofício humilde, o que destaca a condição de Cristo e de

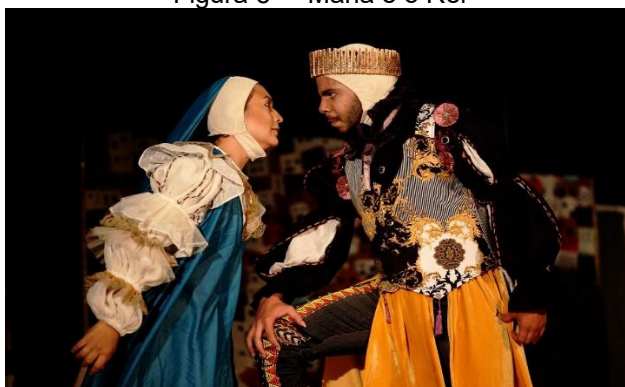
seus pais como pessoas comuns, mas que carregam em si a maior missão (espiritual e humana) da história. Outra evidência para apontar essa analogia é o figurino da personagem, um vestido azul, que é acompanhado de um véu também azul, semelhante as vestes marianas (Vide Figuras 4 e 5).

Figura 4 – A mãe – Maria – e o manto azul



Fonte: Tribuna do Norte, 2018.

Figura 5 – Maria e o Rei



Fonte: Teatro Hoje, 2018.

No diálogo entre o prefeito e os outros personagens, há uma clara tentativa de desumanizar e marginalizar a figura de Cristo (do menino), representada pelo "aleijado". O prefeito, que personifica a autoridade política, busca incessantemente por essa figura, mas sua busca é impessoal e motivada apenas pela necessidade de controlar, de ter o poder de definir quem é digno de ser reconhecido e quem deve ser excluído. O prefeito enxerga a pessoa do aleijado como alguém que deve ser "caçado", com a mesma atitude de quem busca destruir aquilo que é diferente e ameaçador ao *status quo*.

Judas, o menino que oferece informações sobre o aleijado, em troca de "pirulitos" e um "cargo na prefeitura", é uma alusão à figura bíblica de Judas Iscariotes, o discípulo que traiu Jesus. Embora não haja uma traição explícita no diálogo, a

escolha do nome remete à ideia de negociação e corrupção. Assim, simboliza, de maneira irônica, a troca de favores e a corrupção que corrompe a política. A maneira como o prefeito se utiliza de uma moeda de troca banal, como pirulitos, para tentar resolver questões complexas, sugere a superficialidade das autoridades diante da realidade das pessoas, especialmente daqueles que são marginalizados, como o próprio Cristo e sua família.

A explicação do menino sobre a localização do aleijado, apontando sua casa e descrevendo sua família (Maria e José), também é uma forma de relembrar o caráter humilde da Sagrada Família, que vive de maneira simples, sem luxos ou status social. José "quebrando o galho", ou seja, fazendo bicos para sustentar a família, é uma referência ao trabalho duro e à humildade do pai de Cristo, e a "favela" em que vivem é uma metáfora para a condição de pobreza e exclusão social que a família de Cristo enfrentou.

Por fim, a apressada busca do pelotão do prefeito até a casa de Maria e José, como "um grande busca-pé", reflete a pressão das autoridades em tentar controlar, submeter e até destruir o que é considerado subversivo. A cena é uma metáfora para o enfrentamento da verdadeira missão cristã, que foi incompreendida e rejeitada pelos poderosos da época, e que, na sua essência, desafiava as normas sociais e políticas vigentes. Essa cena, portanto, é uma crítica tanto à marginalização da figura de Cristo quanto àqueles que, como Maria e José, são relegados à pobreza e ao esquecimento pela sociedade. A reinterpretação de figuras bíblicas e a comparação com o cotidiano social e político contemporâneo resultam em uma reflexão profunda sobre a injustiça social, o poder e a resistência.

No texto teatral, o roteiro preserva a mesma ideia, representando a alusão bíblica presente no cordel antoniano. No caso do texto cênico, tem-se figura de um rei, uma referência ao rei Herodes, identificado no espetáculo por sua coroa feita com pregadores de roupa, que elabora uma metáfora visual que carrega múltiplos significados. Os pregadores, objetos simples e comuns, evocam o cotidiano e a precariedade, em contraste com o poder e a pompa normalmente associados à realeza. Essa escolha crítica e irônica desmistifica o rei, expondo sua fragilidade e o caráter ordinário de sua autoridade, que se revela despótica e desconectada do povo. Essa coroa inusitada, portanto, funciona como um elemento simbólico que dialoga com a crítica social do espetáculo, subvertendo expectativas e enfatizando a desconexão entre a autoridade do rei e a realidade que ele governa.

Figura 6 – Coroa do rei.



Fonte: Cia Pão Doce, 2023.

JUDAS: Que bela tarde. REI: Bela.
 JUDAS: Logo formará o arrebol.
 REI: Minha caçada terminará antes que ele desapareça, presumo. JUDAS:
 O que o rei procura está mais perto do que pensa.
 REI: Onde? JUDAS: Fácil.
 REI: Procurei por becos... JUDAS: Eu sei.
 REI: mansões...
 JUDAS: Eu vi.
 REI: Condados, veredas, favelas.
 JUDAS: Favelas. Veja, favela. Do centro da cuia, ninguém olha pra cá. REI:
 Eu posso te ajudar.
 JUDAS: Eu sei. REI: Me diga. JUDAS: O que?
 REI: O que você quer? JUDAS: Gosta de doce?
 REI: Não me venha falar de doces! JUDAS: Foi bom conversar com o
 senhor. REI: Contaria por um doce?
 JUDAS: É pouco.
 REI: Dois?
 JUDAS: Quero um cargo no palácio. REI: Atrevido.
 JUDAS: E um... dois pirulitos para adoçar a vida.
 REI: O cargo é seu. Junto com trinta pirulitos, para adoçar a vida.
 JUDAS: Ex nihilo, nihil fit.
 REI: Nada vem do nada.
 JUDAS: E se do nada, nada vem, do nada o menino não veio. REI: Do nada
 o menino não veio.
 JUDAS: É filho de Zé, majestade. Era bom carpinteiro, mas morreu
 trabalhando de vigia. Ele é o número... (estatística)
 REI: Essa violência está de matar. A mãe?
 JUDAS: Dona Maria. Moram naquela favela. Naquele barraco. REI: Para
 sempre o reino lembrará do jovem...
 JUDAS: Judas (Oliveira, 2018).

Judas, o personagem de Judas faz uma referência direta à figura bíblica, mas com um contexto e comportamento que trazem à tona questões sociais e políticas. Se considerarmos Judas da Bíblia, ele é conhecido como o traidor de Jesus, que o entregou aos romanos em troca de trinta moedas de prata. Na cena, há uma clara conexão com essa figura histórica, tanto no comportamento de Judas quanto em suas motivações.

O personagem Judas, assim como o personagem bíblico, possui uma postura pragmática e manipuladora. Ele se mostra interessado em vantagens pessoais, trocando informações por benefícios, como cargos no palácio e "pirulitos" — o que pode ser interpretado como uma referência irônica à negociação por bens materiais. A menção aos "pirulitos" também reflete uma ironia, pois o Judas bíblico também trocou algo de valor imenso (Jesus) por uma quantia insignificante, as trinta moedas. A ideia de um Judas contemporâneo que pede algo tão simples e trivial, como pirulitos, para "adoçar sua vida", amplifica o contraste com a grandeza da traição bíblica, colocando a troca de valores em uma perspectiva crítica.

Quando Judas diz "Ex nihilo, nihil fit" ("Nada surge do nada"), ele faz uma referência filosófica que também pode ser associada à sua visão de mundo, a qual questiona a origem de tudo, incluindo a do menino procurado pelo rei. No contexto bíblico, Judas teve uma visão pragmática da vida e da missão de Jesus, vendo-o como um meio para alcançar um fim. Da mesma forma, nesta cena, Judas argumenta que o menino (possivelmente uma figura messiânica ou alguém com um destino grandioso) não veio "do nada", implicando que sua origem e seu destino estão relacionados a um contexto maior e socialmente relevante — provavelmente um comentário sobre a luta de classes ou sobre a marginalização das figuras como o menino, que vem de uma favela.

Além disso, a violência mencionada na cena ("Essa violência está de matar") pode ser lida como uma crítica à opressão social, algo que o Judas bíblico também observava no momento de sua traição, ao perceber que o destino de Jesus e a revolta contra a autoridade romana estavam em jogo. A violência nas favelas e a crítica ao "centro da cuia", onde ninguém olha para as margens, são reflexos dessa realidade opressiva que o personagem de Judas reconhece, assim como reconhecia a realidade de seu tempo quando traiu Jesus.

O fato de Judas revelar informações sobre a origem do menino também se alinha ao papel de "delator" que o personagem bíblico teve ao trair Jesus com um beijo. Na cena, Judas revela quem o rei procura e onde ele pode estar, mas a troca por poder (um cargo no palácio) e as questões materiais, como os pirulitos, indicam que ele, como o Judas bíblico, não se importa com a moral ou com o bem maior, mas sim com os próprios interesses. Em resumo, o personagem Judas da cena carrega traços do Judas bíblico: a troca de valores imorais, a negociação de interesses pessoais em detrimento de uma causa maior, e a manipulação de situações para

alcançar objetivos pessoais. No entanto, essa versão do personagem é inserida em um contexto social e político, em que a violência e a marginalização social são centrais, tornando Judas não apenas um traidor, mas também alguém que observa e, de certa forma, aceita a estrutura social desigual em que vive.

As metáforas são bastante exploradas em ambos os corpora desta pesquisa e sobre elas, Moisés (1973) chama atenção, quando afirma que

A densidade metafórica do texto dramático não é idêntica à do texto poético. Sendo apreendida diretamente a metáfora poética, e indiretamente a metáfora prosística, como verificamos noutros capítulos, e sendo o diálogo teatral o lugar geométrico entre a prosa e a poesia, infere-se que a metáfora dramática oscila entre exprimir diretamente e, à uma, obliquamente a imagem que transporta. Parte da impressão desencadeada pela metáfora dramática colhe-se no próprio ato de enunciação: a cada frase, o leitor (ou espectador) deve sentir como uma descarga elétrica, por meio da qual tem acesso a algo novo e imprevisto para sua consciência. E como todas as palavras pronunciadas têm função e densidade semântica, à sequência do diálogo corresponde uma cadeia de informações inéditas que deflagram o suspense e a interrogação aflita: e agora, que vai acontecer? (Moisés, 1973, p.143).

Assim, Moisés retrata uma ambivalência da metáfora na forma dramática. Suas palavras sugerem tanto um sentido imediato quanto um significado que só será plenamente compreendido no futuro, à medida que a peça progride. As reticências, os sinais de exclamação e a estrutura fragmentada da fala criam uma metáfora "sincrética", pois condensam elementos expressivos de diferentes formas literárias. Ao mesmo tempo, a metáfora é "funcionalmente dicotômica", oferecendo-se como presença (poesia) e ausência (prosa) semântica, reforçando sua posição intermediária entre os dois extremos. Em suma, a metáfora dramática é única porque transita entre o impacto instantâneo e a revelação gradual, mesclando as características da poesia e da prosa e contribuindo para a construção da densidade psicológica e narrativa no teatro.

Na continuidade, o cordel antoniano chega ao clímax, representando em seus versos o momento em que o personagem principal, ou seja, o menino, é localizado na casa de Maria, sua mãe.

38 Maria, que estava só,
Saiu pra fora tremendo
Sem querer acreditar
Em tudo que estava vendo
E disse: senhor prefeito,
Por favor diga direito
O que está acontecendo?

39 O prefeito disse: filha,
Eu trouxe o delegado
Pra levar seu filho preso
Para ser investigado;
Se ele não andar de banda
Do jeito que a gente anda,
Vai morrer crucificado!

40 Maria disse: prefeito,
O senhor delega e manda,
Mas querer matar meu filho
Por que não anda de banda?
Não acho justo, prefeito,
O senhor já viu direito
Como é que o senhor anda?
(Melo, 2005, p. 53-54)

Maria, ao perceber algo grave acontecendo, sai de casa e questiona o prefeito sobre a situação. Ele responde que trouxe o delegado para prender seu filho, alegando que ele será investigado e, caso não siga as normas sociais, será punido severamente. Maria, revoltada, questiona a injustiça da situação e desafia o prefeito, perguntando como ele mesmo age, sugerindo que talvez ele não seja um exemplo de moralidade. A cena reflete a opressão e a luta de Maria contra uma autoridade cruel e arbitrária.

No texto dramático, o roteirista segue com a representação teatral bem próxima da imagem poética escrita por Antonio Francisco em *Um conto bem contado*, na cena oito, “A criança está entre nós”:

ATOR/ATRIZ1: Senhoras e senhores, paremos por um instante a nossa história para um momento de contemplação. Peço que percorram os caminhos da memória, nem precisam ir tão longe. Nos digam, em algum momento...

ATOR/ATRIZ2: Em algum momento, você se deparou com esta criança caminhando do jeitinho dela...

ATOR/ATRIZ3: Do jeitinho dela, aqui pelas ruas da cidade? ATOR/ATRIZ2: Dessa cidade?

ATOR/ATRIZ4: Dessa cidade! Sim? Não?

ATOR/ATRIZ5: Quantos como ela você conhece? Vamos lá, um, dois, nove, dez, incontáveis crianças?

ATOR/ATRIZ1: Esta criança está entre vocês? ATOR/ATRIZ2: Este rei está entre vocês? (silêncio)

MÚSICA:

Ecoou a voz do vento Ecoou voz de menino Soprou o vento da morte Pela voz de um ser divino Voaram as folhas da noite Depois de tanto açoite

no Jatobá do Destino. (baque)

ATOR/ATRIZ: Uma coisa é certa, ou você controla seus atos ou eles o controlarão. REI: Abram esta porta! Saiam imediatamente! O seu rei ordena!

MARIA: Pra que tanta gritaria. O que está acontecendo? REI: Seu filho será submetido a inquisição.

MARIA: Uma criança? REI: É uma doença.

MARIA: Majestade...

REI: Alguém apoia tal diferença? MARIA: Alguém apoia este homem? REI:

A saída está em nossas mãos.

MARIA: Em nossas mãos, um inocente. REI: Ninguém anda pra frente nesta cidade! MARIA: Timor ignotus.

REI: Não se trata de medo

MARIA: Todos temos medo. REI: Eu não tenho.

MARIA: Por que negar?

REI: Todos os presentes prestem atenção. Iremos investigá-lo. Se ele não andar de banda, do jeito que a gente anda, vai morrer dependurado.

MARIA: Na minha casa ninguém entra! REI: E você sozinha vai fazer o que?

MARIA: Se eu pudesse eu quebrava as mãos da chacina, as duas canelas do monstro arrastão, cortava a garganta da corrupção, cobria de areia o mel da propina, tirava a inveja de cada esquina, fechava o portão do ódio passar, perfumava a lagoa do bem se banhar, tirava o canhão dos braços da guerra, e o tumor da ganância do peito da terra pra homem nenhum esquecer de amar. Mas como eu não tenho poder para tanto, dou somente um pouco do sal do meu pranto e esses versos que eu fiz pra gente sonhar.

REI: O que é isso? Oh, uma lágrima.

MARIA: Majestade, o senhor delega e manda, mas querer levar o meu filho porque não anda de banda? O senhor já viu direito como é que o senhor anda? (Oliveira, 2018).

O trecho descreve um momento dramático e carregado de tensão, onde Maria enfrenta o rei e questiona suas ações autoritárias. A cena começa com um momento de reflexão, no qual os atores pedem ao público que pense sobre a criança e a cidade, criando um clima de contemplação. A música que ecoa fala de sofrimento e destino, preparando o palco para o confronto entre Maria e o rei.

O rei, de maneira autoritária, ordena que a criança seja submetida à inquisição, alegando que sua maneira de andar é uma "doença" e, caso não se adapte ao comportamento esperado pela sociedade, será punida severamente. Maria, mãe da criança, questiona essa ordem e desafia o rei, defendendo a inocência de seu filho.

Ela critica a injustiça e a crueldade das autoridades, expressando, em um desabafo poderoso, o desejo de mudar a realidade de opressão e corrupção.

Maria conclui com um discurso emotivo, dizendo que, embora não tenha o poder de mudar tudo, oferece suas lágrimas e seus versos como forma de resistência. O diálogo entre eles destaca a luta entre a opressão e a humanidade, com Maria desafiando as normas impostas pelo poder. O rei, por sua vez, tenta impor sua autoridade, mas a força de Maria, sua indignação e sua defesa do direito à dignidade se tornam a mensagem central da cena.

Tal qual no cordel, no texto cênico do espetáculo *O torto andar do outro, da Cia. Pão Doce*, exprime um confronto entre Maria e o rei, no qual ela defende seu filho contra a ordem autoritária de ser punido por não se conformar às normas da sociedade. O rei, com sua autoridade, exige que a criança seja submetida à inquisição, ameaçando puni-la severamente se não se adaptar. Maria, revoltada, desafia o rei e questiona a moralidade de suas ações. Ela expressa indignação contra as injustiças sociais e, embora não tenha poder para mudar a realidade de opressão, oferece suas lágrimas e versos como forma de resistência. O diálogo destaca a luta entre a autoridade impiedosa e a humanidade de uma mãe que defende seu filho, seguindo, assim, a analogia bíblica apresentada no cordel de Antonio Francisco.

Prosseguindo no poema do cordelista mossoroense, a analogia parte para um final trágico e já esperado pelos leitores:

41O prefeito enlouqueceu
Com as frases de Maria
E disse pro delegado:
Entre já na moradia
E traga o aleijado;
Quero vê-lo pendurado
Antes do final do dia!

42 O delegado entrou
E pegou o pequenino,
Fez uma cruz de angico,
Enrolou com cipó fino
E naquela mesma hora,
Antes do sol ir embora,
Crucificaram o menino.

43 Naquele instante desceu
Do céu um manto comprido,
Cobriu a cruz de angico
Como se fosse um vestido;
Quando subiu novamente,
Aquele pobre inocente
Tinha desaparecido.

44 Maria disse chorando,
Olhando para o prefeito:
O Sr. com este ódio,
Munido de preconceito
Matou a minha criança
E com ela a esperança
Deste povo andar direito.

45 Com três semanas depois
O menino apareceu
E disse pra seus colegas
Da favela onde nasceu
Que estava constrangido
E bastante arrependido
Pelo tempo que perdeu.

46 E que estava morando
Num lugarejo perfeito
Onde os passos eram medidos
Pelo compasso do peito,
E só voltava de novo
No dia que aquele povo
Aprendesse andar direito.
(Melo, 2005, p. 54-55)

O cordel conta a história de Maria, cujo filho é crucificado pelo prefeito após ser acusado de desobedecer às normas da sociedade. O prefeito, movido por ódio e preconceito, manda prender e crucificar a criança. Contudo, algo sobrenatural acontece: um manto desce do céu, cobre a cruz e, quando sobe novamente, o menino desaparece. Maria, devastada, acusa o prefeito de matar a esperança do povo. Três semanas depois, o menino retorna e revela que viveu em um lugar perfeito, onde as pessoas agem com justiça. Ele promete voltar apenas quando o povo aprender a "andar direito", simbolizando a esperança de uma sociedade mais justa.

O cordel utiliza uma narrativa carregada de simbolismo para criticar a intolerância, a injustiça social e o preconceito. A crucificação do menino, ordenada pelo prefeito, reflete o abuso de poder e a perseguição àqueles que não se enquadram nos padrões impostos pela sociedade. Maria, como figura materna, encarna a resistência e a denúncia frente à opressão, expondo o ódio e a hipocrisia das autoridades.

O desaparecimento do menino após sua morte, envolto por um manto celestial, insere um elemento de transcendência que elabora uma metáfora cristã. Ele ressurge como um símbolo de redenção e esperança, habitando um lugar idealizado que só será alcançado quando a sociedade corrigir seus caminhos, o que comprova o tipo de cordel atribuída por Maxado (2012), que qualifica o cordel *Um conto bem contado*

como um poema cordelístico que se enquadra na categoria "de fenômenos ou de casos", que reúne folhetos que relatam e interpretam acontecimentos marcantes, prodigiosos ou inexplicáveis, de forte impacto no imaginário popular.

O texto de Antonio Francisco, do início ao fim, é construído com fortes tons de denúncia social, abordando temas como desigualdade, preconceito e transformação coletiva. A promessa do menino de só retornar quando o povo "aprender a andar direito" reforça uma crítica moral e ética, indicando que a verdadeira mudança depende do aprendizado e da evolução de uma sociedade que abandone o ódio e adote a justiça, o que comprova o seu o seu estilo de escrita comprometida com os temas universais, especialmente os sociais.

Essa passagem dramatiza o clímax de uma narrativa profundamente crítica, abordando a violência, o preconceito e a apatia social diante do sofrimento alheio. O discurso de Maria, carregado de desespero e indignação, denuncia a recorrente destruição de vidas por intolerância e ódio, enquanto a sociedade permanece inerte, como espectadora. A dor de Maria atinge seu ápice ao questionar a ausência de uma palavra que defina a perda de um filho, simbolizando o vazio deixado pela tragédia.

A música que segue reforça o tom melancólico e reflexivo, sugerindo a inevitabilidade do sofrimento causado pela incapacidade de aceitar a diferença. A morte do rei, tomada por desgosto, e a continuidade da existência de Judas, preso ao poder, ironizam o destino de figuras opressoras, enquanto a aparição do menino três semanas depois transforma-se em uma mensagem de redenção. Ele retorna de um lugar ideal onde o respeito é a palavra central, oferecendo uma visão utópica de um mundo que contrasta radicalmente com a realidade de opressão e injustiça que ele deixou para trás.

Essa cena, além de criticar as estruturas de poder e a apatia coletiva, propõe um ideal de convivência baseado no respeito e na empatia, apontando para a possibilidade de transformação social, corroborando com a escrita socialmente engajada do poeta mossoroense Antonio Francisco.

A análise comparativa entre o cordel "Um Conto Bem Contado" de Antonio Francisco e o texto dramático "O Torto Andar do Outro" revela uma rica interseção entre gêneros textuais distintos, mas que abordam uma mesma temática central. Ambos os textos exploram a cidade fictícia habitada por pessoas que andam de lado, onde a chegada de um menino que caminha "normalmente" desencadeia reflexões sobre diferença, preconceito e a resistência à mudança. A narrativa, em ambos os

casos, é conduzida de forma crítica e simbólica, com personagens como o prefeito e o capelão protagonizando eventos que destacam desigualdades e comportamentos humanos.

Embora compartilhem elementos essenciais, como a mensagem final sobre a importância do respeito à diferença, os textos divergem significativamente em forma e abordagem. Enquanto o cordel preserva a métrica e a rima características do gênero, focando em uma linguagem popular e um tanto cômica, o texto dramático adapta a história ao teatro, expandindo a narrativa com novos personagens, músicas e diálogos introspectivos. A profundidade dos personagens é ampliada no drama, que também interage diretamente com o público, rompendo a barreira entre palco e plateia para provocar reflexões mais filosóficas.

Essas diferenças demonstram a versatilidade da história original, que se transforma ao migrar para outro formato, sem perder sua essência. O cordel e o drama, cada um à sua maneira, contribuem para uma crítica poderosa à intolerância e ao conformismo, mostrando como a literatura pode ser reinventada para dialogar com públicos e contextos variados, mantendo viva a relevância de seus temas universais, culminando em realismo no teatro, que busca representar a realidade cotidiana, mas nunca a reproduz completamente. O teatro utiliza elementos concretos, como atores e conflitos, para criar um simulacro, uma imitação fictícia que parece real, mas é produto da fantasia. Essa dualidade permite que o público reconheça aspectos de sua vida ao assistir à peça, enquanto se mantém protegido pela distância da ficção. O teatro, como espelho humanista, reflete o mundo real e, ao mesmo tempo, o reinventa, proporcionando reflexão e alívio emocional. Assim, combina realismo e criatividade, destacando sua natureza híbrida e única.

Essa natureza que se apresenta de forma impar e híbrida pode ser associada à teoria de “corpomídia”, da autoria das professoras e pesquisadoras Helena Katz e Christine Greiner. A Teoria Corpomídia, de Christine Greiner e Helena Katz, propõe que o corpo é mídia de si mesmo, carregando seu próprio código de informações que compõem sua natureza e estão sempre em processo de resignificação. Nesse contexto, a mídia deixa de ser entendida apenas como um meio de transmissão de mensagens externas e passa a ser o próprio corpo, que se manifesta ao revelar a coleção de informações que o constitui:

O corpo não é (mais) um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em cruzamento, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia¹ lida, e não com a idéia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo (Katz; Greiner, 2005, p. 131).

Essa abordagem é especialmente relevante para analisar a transmutação do cordel *Um Conto Bem Contado* para o espetáculo *O Torto Andar do Outro*. No palco, os corpos dos intérpretes não apenas "transmitem" a narrativa do cordel, mas também ressignificam seus conteúdos de forma performativa, tornando-se eles mesmos o meio onde a poesia, os gestos e a dramaturgia se encontram e se transformam. Cada movimento e expressão revela o corpo como um sistema vivo de informações em fluxo, conectando o texto literário à experiência teatral de forma única. Assim, investigar o corpo por meio do conceito de corpomídia torna-se essencial para uma compreensão mais aprofundada sobre arte, estética e representação simbólica.

Katz e Greiner teorizam "corpomídia" com foco na dança, porém é possível transmuta-la para o cordel e para o teatro, uma vez que, no contexto do cordel e do espetáculo, é possível pensar na relação entre as duas formas de expressão de maneira similar ao que é dito sobre a dança. O cordel, assim como a dança, é uma linguagem viva e dinâmica, que transcende o simples ato de contar histórias. Ele envolve o corpo do autor ou do recitador, não apenas como quem narra, mas como quem incorpora, performa e se coloca em cena, fazendo com que as palavras adquiram um movimento próprio.

Quando o cordel é encenado em um espetáculo, ele se torna mais do que um texto fixo. Ele se transforma em uma mídia que comunica emoções, gestos e expressões corporais, como se o corpo fosse a tradução das palavras, dialogando com o público de maneira visceral. O cordel, assim, é uma linguagem onde a oralidade e o corpo são inseparáveis, como na dança, criando uma experiência única e imersiva.

Assim como na dança, na qual o corpo se torna um veículo de comunicação que vai além da palavra escrita ou falada, o espetáculo baseado no cordel envolve uma interação entre o corpo do artista e o texto, transmitindo significados que vão além do conteúdo literal, chegando ao emocional, ao cultural e ao social, que são expressos tanto no movimento do corpo quanto na força da palavra falada. Dessa forma, nota-se que o corpo desempenha um papel fundamental na transmutação

intersemiótica do texto para a performance, funcionando como veículo de expressão e criação simbólica no espetáculo *O Torto Andar do Outro*.

4.1 O CORDEL *UM CONTO BEM CONTADO* – A LÍRICA NARRATIVA

O poema *Um conto bem contado*, de Antonio Francisco é escrito predominantemente em sextilhas (estrofes de seis versos) de redondilha maior (sete sílabas poéticas por verso). A métrica de sete sílabas é muito comum na poesia popular, especialmente na literatura de cordel.

A respeito da métrica de alguns versos, cabe destacar:

A lírica narrativa é uma forma literária que combina características líricas, como musicalidade e subjetividade, com elementos narrativos de uma história. Em *Um Conto Bem Contado*, Antonio Francisco utiliza essa técnica para criar uma narrativa rica em simbolismo social, crítica política e lições morais, enquanto mantém a musicalidade e a cadência típicas do cordel.

O poema constrói uma história com começo, meio e fim, ambientada em uma cidade fictícia povoada por personagens caricatos, como os "filhotes de mosquitos". O narrador João Brejeiro desempenha o papel de mediador entre o real e o imaginário, situando o leitor na trama e evocando a oralidade tradicional do cordel. Logo na abertura, a memória nostálgica do narrador remete ao universo popular e estabelece o tom da narrativa:

*Eu me lembro até da cor
Da calça de João Brejeiro...*
(Melo, 2005, p. 45)

Ao longo do desenvolvimento, a cidade habitada por esses "mosquitos" antropomorfizados reflete uma sociedade marcada por desigualdades, ganância e preconceito. A narrativa é conduzida por eventos cheios de ironia e personagens exagerados, retratando comportamentos humanos distorcidos. Um dos momentos mais impactantes é a crucificação do menino que caminha "de frente", uma metáfora que simboliza a rejeição daquilo que é diferente ou fora do padrão esperado. A cena ressoa com tons de lamento e crítica:

*"Maria disse chorando,
O Sr. com este ódio,*

*Munido de preconceito
Matou a minha criança...*
(Melo, 2005, p. 55)

Apesar da densidade das questões abordadas, o poema nunca perde a musicalidade. A escolha pela sextilha, com suas rimas alternadas e cadência regular, garante um ritmo fluido que facilita a recitação e reforça a tradição oral do gênero. Essa estrutura permite que mesmo os eventos mais trágicos sejam narrados com um tom lírico, mesclando crítica e poesia.

Ao mesmo tempo, o poema transcende sua narrativa ao abordar questões universais por meio de símbolos e metáforas. A “cidade encantada”, com seus habitantes desajustados, funciona como um microcosmo da sociedade contemporânea. A personificação dos “mosquitos”, que “andavam de banda”, é uma crítica incisiva à falta de solidariedade:

Era irmão pisando irmão.
(Melo, 2005, p. 46)

A presença de uma moral é outro elemento central do poema. O menino crucificado desaparece, deixando uma promessa de retorno quando a sociedade alcançar transformação ética e moral. Esse final, carregado de simbolismo messiânico, evoca a tradição cristã e critica a hipocrisia de lideranças que perpetuam o preconceito, enquanto também sugere esperança e redenção:

*E voltava de novo,
No dia que aquele povo
Aprendesse a andar direito...*
(Melo, 2005, p.55)

Antonio Francisco equilibra elementos épicos e líricos, criando uma obra que vai além de um conto fictício. O envolvimento emocional do narrador, especialmente na figura de João Brejeiro, dá ao poema um caráter subjetivo e reflexivo que amplifica sua dimensão poética. A memória detalhada do narrador aproxima o leitor da história, transformando-a em um retrato emotivo de uma realidade maior.

No poema, a dor de Maria ao perder o filho e a promessa de um futuro melhor representam sentimentos universais, resgatando o lirismo em meio à crítica social. Essa fusão de narrativa e poesia caracteriza a lírica narrativa e reafirma a importância

cultural e estética da literatura de cordel. *Um Conto Bem Contado* não apenas apresenta uma história, mas convida o leitor a refletir sobre a condição humana, entrelaçando imagens poéticas, intertextualidade e críticas sociais realizadas com maestria.

De acordo com Campos (2006, p. 35), a tradução de textos criativos é apresentada como um processo que vai além da simples transposição de significados entre idiomas. Ela é descrita como uma recriação, ou uma criação paralela, autônoma, mas que mantém uma relação recíproca com o texto original. Isso significa que, ao traduzir, o foco não está apenas no conteúdo semântico, mas na totalidade do signo: suas propriedades sonoras, visuais e imagéticas. Essa abordagem implica que a tradução abarca a materialidade do texto, ou seja, aspectos que formam sua iconicidade, conforme ainda a definição de Charles Morris, em que o signo mantém alguma semelhança com aquilo que representa.

Nesse sentido, quanto mais complexo o texto original, maior é o desafio e, ao mesmo tempo, a oportunidade para que o tradutor atue criativamente. A tradução é compreendida como um processo sedutor, no qual o significado não é o objetivo final, mas uma referência, um ponto de partida que delimita o lugar da recriação. Diferente da tradução literal, que busca correspondências exatas entre palavras, a recriação traduz a experiência estética e a essência do texto, preservando sua identidade artística. Assim, o tradutor não replica palavras, mas recria a totalidade sensorial e simbólica do original, dando vida a uma nova obra que dialoga com a original sem se limitar a ela.

4.2 A PEÇA O TORTO ANDAR DO OUTRO

A Companhia Pão Doce de Teatro, em atividade desde 2002, desenvolve projetos nas áreas de artes cênicas, música, audiovisual, dramaturgia e formação artística. Ao longo de sua trajetória, realizou a montagem de 11 espetáculos e promoveu apresentações em 19 estados brasileiros, abrangendo mais de 130 cidades. Além de participar dos principais festivais de teatro do país, integrou importantes circuitos de circulação artística em nível nacional, como Palco Giratório, Circuito SESC e Funarte Artes nas Ruas, e também desenvolveu ações voltadas para comunidades rurais com o projeto “Pão Doce na Rural”. Atualmente, mantém uma

sede no bairro Alto de São Manoel, em Mossoró, onde realiza ensaios, encontros, pesquisas, oficinas e diversas atividades culturais.

Desde 2012, a companhia tem aprofundado suas pesquisas e produções voltadas para a cultura popular nordestina, com o objetivo de preservar e difundir manifestações como o repente, o coco, a ciranda e o maracatu. Esse compromisso reflete-se na integração da música como elemento de dramaturgia em seus espetáculos, entremeando ritmos nordestinos com influências diversas, como a música medieval.

Estreado em 2018, “*O torto andar do outro*” inspira-se na obra do mestre cordelista Antonio Francisco. O espetáculo narra a história de uma cidade situada dentro de uma cuia pendurada em um galho de jatobá, onde todos os habitantes andam para o lado. A chegada de uma criança que caminha para frente rompe com a ordem estabelecida, desencadeando perseguições lideradas pelo rei e sua corte. Com direção coletiva de Marcos Leonardo e da Cia. Pão Doce, o espetáculo traz texto e música de Romero Oliveira.

A trilha sonora do espetáculo, que entrelaça ritmos nordestinos e música medieval, foi disponibilizada em maio de 2023 no canal do YouTube da companhia (link: https://www.youtube.com/watch?v=hbQuMfO_1ok&list=PLHPvJa0JUZHgrheS-4alUeCZPXMgaxRVy). Este trabalho foi gravado com as vozes do elenco original – Lígia Kiss, Mônica Danuta, Raull Davyson e Romero Oliveira – e contou com músicos convidados, como Osman Carlos (sopros e percussão), Auriene Fernandes (violão), Fofinho (sanfona) e Caleb Alves (violoncelo). A produção foi realizada com o apoio da Sonora Pro Music e contou com a coordenação de Paulo Lima e Lígia Kiss.

A ideia de registrar as músicas utilizadas em seus espetáculos não é inédita na trajetória da companhia. Em 2017, a Cia. lançou o CD do espetáculo “*A Casatória c’a Defunta*”, e, em 2022, outro trabalho com composições e direção musical de Romero Oliveira. Essa iniciativa integra a política de valorização e preservação do legado cultural do grupo.

O projeto de disponibilização da trilha sonora foi viabilizado por meio da Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc (Lei Federal nº 14.017/2020), contemplado no Edital 05/2020 SMC/Prefeitura Municipal de Mossoró – Categoria Música. Além disso, entre os dias 21 e 25 de agosto de 2023, a companhia realizou apresentações como parte da Mostra SESC de Arte e Cultura, circulando pelas cidades de São Paulo do Potengi, Nova Cruz e Natal. Essa programação incluiu a presença do poeta Antonio Francisco,

com itinerância dedicada à sua obra, contemplando bate-papos, exibição de um curta-metragem e apresentações do espetáculo “O Torto Andar do Outro”.

A atriz Mônica Danuta, intérprete da personagem Maria, destacou a importância de levar o espetáculo ao público mossoroense, em entrevista ao Jornal De Fato, de Mossoró-RN: “É de grande importância para a Cia. Uma obra que homenageia nosso mestre Antonio Francisco e que, ao mesmo tempo, possibilita discussões tão necessárias como racismo, intolerância, violência e uma reflexão sobre o olhar para o próximo. Estamos empolgados e ansiosos em encontrar o público mossoroense.”

4.3 O CORDEL E O TEATRO: SOBRE UM ENCONTRO INTERSEMIÓTICO

A criação e a recepção de obras artísticas estão profundamente enraizadas no tempo e no espaço em que ocorrem. Ou seja: em uma sociedade específica e em uma cultura mais ampla. Isso significa que tanto os contextos materiais (como recursos e condições econômicas) quanto os culturais pessoais e estéticos (que envolvem experiências individuais, valores e interpretações) influenciam a forma como uma obra é criada e compreendida. Sobre isso, Hutcheon (2006) aponta que

Nós nos engajamos no tempo e no espaço, dentro de uma sociedade em específico e de uma cultura maior. Os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais pessoais e estéticos. Isso explica por que, mesmo no mundo globalizado de hoje, mudanças significativas no contexto - isto é, no cenário nacional ou no momento histórico, por exemplo podem alterar radicalmente a forma como a história transposta é interpretada, ideológica e literalmente (Hutcheon, 2006, p. 54).

Assim, percebe-se que obras culturais não são estáticas e imutáveis, mas que suas interpretações dependem dos contextos históricos, sociais e culturais em que são criadas e recebidas. Portanto, uma obra pode ter diferentes significados e impactos ao longo do tempo ou em diferentes contextos, influenciando a forma como a história é entendida e compartilhada.

O cordel, o texto dramático e o espetáculo teatral compartilham o objetivo comum de contar histórias e provocar reflexões, mas se distinguem significativamente em suas formas, estruturas e maneiras de interação com o público.

O cordel, uma forma literária poética, é geralmente escrito em versos rimados e metrificados, como a sextilha e a décima, e é uma expressão cultural profundamente

enraizada na tradição oral. Sua recepção ocorre por meio da leitura ou recitação, sendo muitas vezes compartilhado em feiras e eventos populares.

O texto dramático, por sua vez, é projetado para ser encenado, estruturando-se em falas, monólogos e diálogos entre personagens, e é escrito com a intenção de ser representado no palco, com diretrizes para o cenário e a interpretação dos atores.

Embora tanto o cordel quanto o texto dramático envolvam narrativa e expressividade, o primeiro é predominantemente uma forma literária, enquanto o segundo se destina a uma performance ao vivo. O teatro, como forma de arte performática, depende da interação direta com o público, sendo caracterizado pela encenação ao vivo, onde os atores interpretam as falas e o ambiente é criado por meio de cenários, iluminação e música. A recepção do público no teatro é imediata, com o impacto da peça resultando da relação entre a plateia e os atores no momento da apresentação.

Enquanto o cordel é um produto da tradição popular, de vários tipos, seu alcance temático é inesgotável: qualquer assunto, do mais simples ao mais complexo, do mais terreno ao mais espiritual pode ser trabalhado em sua estética. De igual forma, o teatro pode abranger uma gama ampla de intenções estéticas e sociais, com foco na transformação da realidade e na criação de uma experiência profunda para o público. A diferença fundamental entre essas formas de expressão está no fato de que o cordel é uma arte literária e oral, enquanto o teatro envolve uma multiplicidade de elementos cênicos e uma interação dinâmica com o público ao vivo. Desse modo, Plaza (2003) defende que

Jakobson foi o primeiro a discriminar e definir os tipos possíveis de tradução. [...] A tradução intersemiótica ou “transmutação” consiste na interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais ou de um signo para o outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema, ou a pintura (Plaza 2003, p. 12).

Plaza afirma que a recriação, por meio da transmutação entre signos, seja da forma verbal para a não verbal ou entre signos de linguagens mistas, é viável e reflete a interpretação e as impressões do tradutor.

Corroborando com Plaza (2003), Hutcheon (2006, p. 58) argumenta que as narrativas não são estáticas ou fixas, mas estão em constante transformação ao longo do tempo. Isso ocorre porque, ao longo do processo de adaptação, as histórias se modificam de acordo com os contextos em que são inseridas. Ao mesmo tempo, elas

também "adaptam" o novo meio, a nova forma ou o novo público com o qual interagem. Em outras palavras, as histórias não apenas são moldadas para se ajustarem a novas mídias ou linguagens, mas também influenciam essas novas formas de expressão, "em resumo, as histórias tanto se adaptam como são adaptadas". Assim, o encontro intersemiótico na transmutação do cordel para o texto dramático e para o espetáculo teatral envolve uma dinâmica complexa de tradução entre diferentes sistemas de signos e formas de expressão. O cordel, enquanto forma literária, utiliza a palavra escrita e a oralidade, sendo baseado em versos, rimas e métricas características da tradição popular. Já o texto dramático, criado para ser encenado, é uma linguagem essencialmente performática, composta de falas, ações e direções cênicas que necessitam ser transpostas para o palco.

Quando o cordel se transforma em texto dramático, há uma adaptação e recriação de seus elementos para um novo contexto, o da representação teatral. Essa transmutação implica a tradução dos versos do cordel em diálogos e ações dramáticas, incorporando aspectos da gestualidade, da atuação e do cenário que não estavam presentes na forma original. A poesia do cordel é muitas vezes carregada de simbolismos e imagens visuais que, ao serem transpostas para o palco, ganham uma nova dimensão sensorial e emocional, como a movimentação dos atores, a iluminação e os recursos audiovisuais.

O processo de adaptação do cordel para o teatro é uma rica experiência intersemiótica porque envolve uma transferência não apenas do conteúdo, mas também da forma, da sonoridade e da estética do cordel para um novo espaço de recepção, o palco. No teatro, a palavra escrita do cordel é complementada por expressões visuais, musicais e corporais, criando uma interação entre diferentes signos e sistemas de comunicação. A música, o figurino, a cenografia e a interpretação dos atores contribuem para dar vida à narrativa do cordel, ampliando o impacto emocional e reflexivo da obra original.

Essa transmutação pode ser vista como uma reinterpretação criativa do texto, que mantém sua essência, mas ao mesmo tempo explora novas possibilidades expressivas, fruto do encontro entre a literatura popular e a linguagem teatral. A combinação entre esses elementos pode resultar em um espetáculo que, além de preservar as raízes culturais do cordel, também propõe novas leituras e experiências para o público, estabelecendo um diálogo contínuo entre a tradição e as inovações da linguagem cênica.

Nesse sentido, o processo de transformação do cordel *Um Conto Bem Contado*, de Antonio Francisco, para o espetáculo *O Torto Andar do Outro*, da Cia. Pão Doce, envolve uma adaptação profunda, na qual o conteúdo e as características do texto original são transmutados de um formato literário para um formato teatral, incorporando novas linguagens e formas de expressão. O cordel, tradicionalmente oral e escrito em versos rimados, é uma manifestação popular que se caracteriza pela simplicidade, pela musicalidade e pela forte conexão com a cultura nordestina. Ao ser adaptado para o teatro, o texto de Antonio Francisco passa a ser uma base para a criação de um espetáculo que envolve não só a palavra, mas também a música, a atuação, a cena e o espaço, características do teatro como forma de arte híbrida.

O espetáculo *O Torto Andar do Outro* mantém a essência da narrativa do cordel, mas transforma a história, suas personagens e seu universo, utilizando-se da encenação e dos recursos visuais e sonoros típicos do teatro. Em particular, a música, que já é um elemento importante do cordel, ganha uma dimensão significativa no espetáculo, com a presença de ritmos nordestinos entrelaçados a influências de outras épocas, como a música medieval. A obra de Francisco, que originalmente reflete sobre temas como a resistência e a identidade nordestina, é agora apresentada de forma que propicia a reflexão sobre esses mesmos temas, mas com novas camadas de interpretação que surgem do diálogo com a linguagem teatral.

Além disso, a Cia. Pão Doce acrescenta elementos estéticos que se distanciam do formato clássico do cordel, criando uma experiência sensorial e emocional mais rica, que vai além do texto escrito e da oralidade. A transformação do cordel em espetáculo teatral é, portanto, um exemplo de como a adaptação de um gênero pode ampliar seu alcance, mantendo o respeito à sua origem, mas ao mesmo tempo renovando sua forma e mensagem para alcançar diferentes públicos e proporcionar novas leituras. Esse processo de adaptação revela o potencial do teatro como um meio de atualização e reinvenção da tradição cultural popular, tornando-a ainda mais acessível e relevante no contexto contemporâneo.

Sobre isso, Plaza (2013) afirma que

Para Einstein (que via a arte como metáfora do organismo vivo), uma obra de arte viva era aquela que permitia uma interpretação do espectador, ao engajá-lo no curso de um processo de criação em aberto. Para Marcel Duchamp, uma obra se completa com o público. E para Bakhtin, o “inacabamento de princípio” e a “abertura dialógica” são sinônimos. A história inacabada (assim como as obras de arte) é uma espécie de obra em

perspectiva, aquela que avança, através de sua leitura, para o futuro. A história, então, pressupõe leitura. É pela leitura que damos sentido e reanimamos o passado (Plaza, 2003, p. 02).

Assim, percebe-se que uma adaptação como a do cordel de Antonio Francisco para o teatro, a exemplo do espetáculo *O Torto Andar do Outro* da Cia. Pão Doce, exemplifica a ideia de que uma obra de arte ganha vida quando envolve a interpretação do público. Como defendem Einstein, Duchamp e Bakhtin, a obra não é estática, mas aberta e em constante transformação. O cordel, ao ser transposto para o teatro, se reinventa e ganha novos significados, engajando o público no processo criativo e permitindo que a história avance e se reinterprete continuamente.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As considerações finais do presente estudo buscam sintetizar os principais achados e reflexões apresentados ao longo dos capítulos, reafirmando a relevância do tema e suas contribuições para os estudos de intersemiose entre o cordel e o teatro.

O cordel, enquanto manifestação da cultura popular nordestina, possui uma estética própria marcada por sua métrica rigorosa, rimas elaboradas e narrativas envolventes. Essa arte de grande riqueza cultural e literária tem a capacidade única de se reinventar, dialogando com outras formas de expressão artística, como o teatro. A estrutura narrativa do cordel, rica em lirismo e elementos dramáticos, facilita sua transposição para o palco, onde ganha novos contornos através da performance cênica. O teatro, por sua vez, expande o potencial do cordel ao transformar seus versos em movimento, som e imagem, criando um diálogo enriquecedor entre as duas linguagens. Essa relação evidencia a capacidade do cordel de servir como base para textos cênicos, explorando temas universais e dialogando com públicos diversos.

Com discussão da dialética entre localismo e cosmopolitismo na obra do poeta mossoroense, evidencia-se a forma como Antonio Francisco consegue unir elementos da cultura popular nordestina com temas universais, estabelecendo uma ponte entre o particular e o global. Sua habilidade em abordar questões humanas e sociais de forma acessível reafirma seu papel como um dos maiores expoentes da literatura de cordel contemporânea. Assim, sua produção literária transcende as fronteiras regionais e se consolida como um patrimônio cultural de caráter universal.

Apresentando teorias e abordagens que sustentaram o estudo, ofereceu-se uma base sólida para a análise intersemiótica, que, por meio de autores como Maxado, Plaza e Haroldo de Campos, fez-se possível compreender as nuances do cordel enquanto forma literária e sua relação com o teatro como uma expressão artística híbrida. Além disso, a apresentação da trajetória do cordel como gênero literário demonstrou a riqueza cultural desse patrimônio, que continua a influenciar as mais diversas formas de arte.

Em sequência, há a realização da análise detalhada do corpus selecionado, que são o cordel "Um conto bem contado", de Antonio Francisco, e sua adaptação para o teatro pela Cia Pão Doce, com o texto dramático espetáculo "O Torto Andar do Outro". Nesse contexto, explorou-se como os elementos poéticos e narrativos do cordel foram

traduzidos para o texto dramático, revelando a complexidade do processo de intersemiotização. A adaptação não apenas preservou a essência do cordel, mas também enriqueceu a obra original ao incorporar elementos estéticos e performáticos do teatro, criando um diálogo rico e inovador entre as duas linguagens.

Esta pesquisa evidencia que a tradução intersemiótica vai além da mera transposição de signos. Trata-se de um processo criativo que, como destacado por Haroldo de Campos, envolve a recriação e a crítica do texto original, resultando em uma obra que dialoga com diferentes públicos e contextos. No caso do espetáculo "O Torto Andar do Outro", a Cia Pão Doce conseguiu não apenas reinterpretar o cordel de Antonio Francisco, mas também potencializar sua mensagem, alcançando novas dimensões de significação e impacto cultural.

Logo, conclui-se que o cordel, enquanto expressão literária de grande relevância para a cultura nordestina, encontra no teatro um espaço fértil para expandir sua abrangência e dialogar com outros públicos. A pesquisa reafirma a importância de valorizar e preservar as manifestações culturais populares, ressaltando sua capacidade de se reinventar e se adaptar a novas linguagens artísticas. Por meio do estudo da intersemiose entre o cordel e o teatro, foi possível demonstrar como a cultura popular pode se transformar em um potente instrumento de reflexão e transformação social, sem perder sua essência e identidade.

Portanto, este trabalho contribui para os estudos literários e intersemióticos ao explorar as possibilidades de diálogo entre diferentes formas de arte. Além disso, reforça a necessidade de aprofundar pesquisas sobre a relação entre o cordel e outras expressões culturais, ampliando os horizontes de análise e promovendo um maior reconhecimento da riqueza e diversidade da cultura brasileira. Como legado, este estudo espera incentivar novas investigações e criações artísticas que, inspiradas no cordel e em sua intersemiotização, continuem a enriquecer o cenário cultural e acadêmico do Brasil

REFERÊNCIAS

ARISTÓTOLES. **Poética**. Edição da Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa. 2008

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2009.

BOSI, Alfredo. Plural, mas não caótico. In: **Cultura brasileira; temas e situações**. São Paulo: Ática, 1987. p. 7-15.

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília. MEC. 2018.

BRASIL. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**. 4ª Edição Brasília Senado Federal, 2020.

BRASIL. **Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc**. ¹ BRASIL. *Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020*. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF. 2020.

BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Língua Portuguesa**. Ministério da Educação e do Desporto: Secretaria de Educação Fundamental. Brasília, 1997.

BRASIL/Senado Federal. Ofício nº 097/2018/GSFBEZER. **Indicação de nomes para a Comenda de Incentivo à Cultura Luís da Câmara Cascudo**. Disponível em: <https://legis.senado.leg.br/sdleg-getter/documento?dm=7890411&ts=1547843647845&disposition=inline>. Acesso em: 18 dez. 2023.

CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária** / Haroldo de Campos.- São Paulo: Perspectiva, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Ouro sobre Azul | Rio de Janeiro 2006a.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo. EDUSP/Humanitas. 2006b.

FERNANDES CARLOS; Symara Tâmara. **Antonio Francisco: Tradição e GULLAR, F. Sobre arte, sobre poesia: uma luz do chão**. São Paulo. José Olympio. 2006.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2006.

ISSU. **Governo valoriza a cultura popular e entrega registros do Patrimônio Vivo**. ISSU, 2021. Disponível em: https://issuu.com/tribunadonortern/docs/informe_11_-_governo_do_rn. Acesso em: 18 dez. 2023.

JORNAL DE FATO. **Poeta mossoroense Antonio Francisco encanta no Encontro com Fátima e Bráulio Bessa**, 2017. Disponível em: <https://defato.com/cultura/69382/poeta-mossoroense-antnio-francisco-encanta-no-encontro-com-ftima-e-brulio-bessa-veja-na-tv>. Acesso em 18 dez. 2023.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma teoria do corpo mídia. In: GREINER, Christine (Org.). **O corpo: pistas para estudos interdisciplinares**. São Paulo: Annablume, 2005. p. 125-133.

LUYTEN, Joseph M. **O que é literatura de cordel**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

MAIA, Geraldo. A título de apresentação. In: FRANCISCO, **Antonio. Dez cordéis num cordel só**. 10.ed. Fortaleza: IMEPH, 2011.

MAXADO, Franklin. **O que é cordel na literatura popular**. 3ª ed. Queima-Bucha. 2012.

MELO, Antonio Francisco Teixeira. **Biografia**. Antonio Francisco. Fortaleza. Editora IMPEH, 2011.

MELO, Antonio Francisco Texeira de. **Por motivos de versos**. Mossoró. Queima-bucha. 2015.

MEMÓRIAS DA POESIA POPULAR. **Poeta Antonio Francisco Teixeira de Melo: síntese biográfica**, 2014. Disponível em: <https://memoriasdapoesiapopular.com.br/2014/11/25/poeta-antonio-francisco-teixeira-de-melo-sintese-biografica/>. Acesso em: 18 dez. 2023.

MOISES, Massaud. **A criação literária - Prosa II**. São Paulo. Cultrix. 1973

MONTEIRO, Eriberto. **Poeta Antonio Francisco é homenageado no Senado Federal Brasileiro**, 2018. (Coleção Mossoroense). Disponível em: <https://colecaomossoroense.org.br/site/2018/12/12/poeta-antonio-francisco-e-homenageado-no-senado-federal>. Acesso em: 18 dez. 2023.

OCTAVIO PAZ. Traducción: Literatura y Literalidad. In **Cuadernos Marginales**. Nº 18, Barcelona, Tusquets Editor, 1971, pp. 10-11.

OLIVEIRA, R. **O torto andar do outro**. Cia Pão Doce, Mossoró-RN, 2018.

OLIVEIRA, Romero: Roteiro da peça **O torto andar do outro**, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uHNDNFy7r0>. Acesso em 18 dez. 2023.

Plano Nacional de Educação PNE 2014-2024 : Linha de Base. – Brasília, DF : Inep, 2015.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo. Perspectiva. 2013.

PORTAL IPHAN. **Literatura de cordel ganha título de Patrimônio Cultural Brasileiro**, 2018. Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4833/literatura-de-cordel-e-reconhecida-como-patrimonio-cultural-do-brasil>. Acesso em 18 dez. 2023.

POUND, E. **The Translations of Ezra Pound** (com uma introdução de Hugh Kenner). London, Faber & Faber, 1953. SANTOS, Boaventura de Sousa. **Ecologia de saberes e construção de conhecimentos**. Entrevista durante o Encontro de Ecologia de Saberes, em Fortaleza, 2013. Disponível em <http://alice.ces.uc.pt/News?p=4466>. Acesso em 26/09/2023.

SARAIVA Antônio José. **Message et littérature**. In: Poétique, nº 17, 1974.

SILVA, Gonçalo Ferreira da. **Vertentes e evolução da Literatura de Cordel**. 5ª ed. Rio de Janeiro. 2011.

VIANA, A. L. **Acorda cordel na sala de aula**. 2ª ed. Fortaleza, Gráfica Encaixe, 2010.

VOLOCHÍNOV, V., N. **A construção da Enunciação e Outros ensaios**. São Carlos: Pedro & João Editores, 273p, 2013.

ANEXOS

Anexo I – UM CONTO BEM CONTADO (In: FRANCISCO, Antonio. **Por motivos de versos**. Mossoró. Queima-Bucha, 2015. p. 44-55.)

Eu me lembro até da cor
Da calça de João Brejeiro,
Da camisa volta ao mundo,
Da chama do seu isqueiro,
Do pé, da mão e da voz
Quando ele contou pra nós
Este conto brasileiro.

Era uma noite de inverno,
O céu estava nublado,
O vento soprava brando,
O mato todo calado,
Ninguém ouvia um ruído,
Eu nunca tinha ouvido
Um conto tão bem contado.

João contou que existia
No sertão do Ceará
Há vinte séculos atrás
Onde hoje é Quixadá
Uma cidade encantada
Numa cuia pendurada
Num galho de jatobá.

4 Era uma cidadezinha
Menor do que um melão.
Se tirasse as três favelas,
O parque de diversão,
O bar e a padaria,
O resto dela cabia
Na palma da minha mão.

5 Nela morava um povo
Desajustado e valente,
Uns filhotes de mosquitos
Parecidos com a gente,
Só que andavam de banda
Como caranguejo anda
Ninguém dava um passo à frente.

6 Era um Deus-nos-acuda
Morar naquela cidade:
Os fracos eram pisados
Sem dó e sem piedade
Era preciso lutar
E sorte para chegar

Aos trinta anos de idade.

9 Todos queriam pisar
O mesmo taco de chão,
Mas do jeito que andavam
Era grande a confusão
E nesse quem pisa quem
Ninguém era de ninguém;
Era irmão pisando irmão.

10 O prefeito um pouco louco
E além disso, coitado,
Tinha uma perna menor
E por andar inclinado
Nunca via os barracões
Só via as grandes mansões
Feitas de cimento armado

11 Mas o quebra-quebra mesmo
Se dava de manhãzinha
Quando uma mulher varria
O terreiro da cozinha
Como varria de lado
Deixava o lixo espalhado
No terreiro da vizinha.

12 Quando voltava pro seu
O seu vizinho do lado
Varrendo do jeito dela
No dela tinha deixado
Uns galhos de carrapicho
E mais o dobro do lixo
Que ela tinha tirado.

13 Aí sim o pau cantava
E a vassoura comia,
Mulher gemia e gritava,
Homem gritava e gemia,
Eram tantas vassouradas,
Rasteiras e bordoadas
Que o jatobá se bulia.

14 Mas tudo corria bem
Na visão daquela gente
Quando correu a notícia
Que tinha um inocente
Com três anos de idade
Num dos bairros da cidade
Andando de trás pra frente.

O capelão quando soube
Bateu com força no sino,
Pegou uma vela benta
E o rosário mais fino
E disse assim dando um giro:
Se reza tirar eu tiro
O feitiço do menino!

O delegado saiu
Com uma trave na mão
Dizendo: eu quero ver
Como anda esse cristão
Quando eu der uma travada
Com essa trave bem dada
No fundo do seu calção.

O Juiz saiu correndo
Pisando em cima da pança,
Procurando alguma lei
No arquivo da lembrança
Entre as teclas dos escombros
Pra sacudi-la nos ombros
Daquela pobre criança.

O dono de uma fábrica
De leite pasteurizado
Botou na frente do saco
Um nome grande estampado:
Dê pra seu bebê Todilho
E garanta que seu filho
Vai andar atravessado

O dono do circo disse
Olhando pra multidão:
Se eu botar esse menino
No lugar do meu leão
Que está cansado e cego
Eu nunca mais dou um prego
Numa barra de sabão.

O prefeito aproveitando
O embalo da cidade
Subiu num poste e gritou:
Vamos ver se é verdade;
Se for, punir o menino,
Pois nele está o destino
Da nossa comunidade.

E em menos de um segundo
Um pelotão foi formado

E saiu pelas favelas
Quebrando praça e mercado,
Bodega, bar e cantina,
E de esquina em esquina
Um menino era pisado.

O prefeito ia na frente
Comandando o pelotão,
O delegado no meio
Com sua trave na mão,
O juiz ia atrasado,
No empurrão rebocado
Pelo dono do leão.

Quando viam um favelado
Todo pelotão parava,
O padre benzia ele,
O prefeito investigava,
O delegado batia
Mas ninguém, ninguém dizia
Onde o menino morava.

Até que enfim encontraram
Num beco pequeno, estreito,
Um senhor já de idade
Que disse: senhor prefeito,
Aqui pela vizinhança
Existe uma criança
Que não sabe andar direito!

Correu também a notícia,
Circulando a região,
Que cinco vereadores
Entraram num barracão
Pra ver o menino andar,
Correr pra frente e pular
Sem tocar os pés no chão.

E ontem daqui saíram,
Só não sei dizer a hora,
Três netos de Isabela
E nove de Dona Dora,
E foram todos brincar.
Tomar refresco e jantar
Na casa que ele mora.

Voltaram todos contentes
E agora só falam nele:
Como ele move os braços,
Como é lindo o andar dele

E que breve todos vão
Aprender pisar no chão
E andar junto com ele.

E apontando ele disse:
Aquela casa amarela
Que está cai e não cai
É a casa de Isabela,
E aquela outra pequena,
Com um toco de antena,
Dona Dora mora nela.

O prefeito disse: pronto!
Agora vamos embora
Investigar os netinhos
De Bela e de Isadora
E se preciso bater
Para ao menos um dizer
Onde o aleijado mora.

E num piscar de pestanas
As casas foram cercadas;
Pegaram todas crianças
Que brincavam nas calçadas,
Mandaram sentar no chão,
No tabefe e empurrão,
Para serem investigadas.

O prefeito começou
Gritando como um demente:
Quem ontem daqui jantou
Na casa de um vivente
Que não anda como eu ando
E ainda está ensinando
A vocês andar de frente?

Um deles se levantou
E disse pro delegado:
Ontem eu não saí de casa,
Não conheço o aleijado
Ou seja lá o que for.
Eu ando como o senhor...
E deu três passos de lado.

Um outro disse: prefeito,
Eu conheço a criatura,
Mas só lhe digo direito
Onde mora essa figura
Se o senhor parar os gritos
E me der uns pirulitos

E um cargo na prefeitura.

O prefeito disse:
Filho, Você está contratado.
Lhe dou trinta pirulitos,
Os melhores do mercado,
Pra chupá-los no emprego,
Mas me diga como eu chego
À casa do aleijado.

O menino disse: é fácil,
Ele é filho de Maria,
Seu pai se chama José,
Tem uma carpintaria,
Mas como está sem trabalho
Vive quebrando o galho
Trabalhando de vigia.

Mal o menino se cala
Todo pelotão deu ré,
Depois partiu de repente
Como um grande busca-pé
Parando na moradia
Onde morava Maria
E o carpina José.

Maria, que estava só,
Saiu pra fora tremendo
Sem querer acreditar
Em tudo que estava vendo
E disse: senhor prefeito,
Por favor diga direito
O que está acontecendo?

O prefeito disse: filha,
Eu trouxe o delegado
Pra levar seu filho preso
Para ser investigado;
Se ele não andar de banda
Do jeito que a gente anda,
Vai morrer crucificado!

Maria disse: prefeito,
O senhor delega e manda,
Mas querer matar meu filho
Por que não anda de banda?
Não acho justo, prefeito,
O senhor já viu direito
Como é que o senhor anda?

O prefeito enlouqueceu
Com as frases de Maria
E disse pro delegado:
Entre já na moradia
E traga o aleijado;
Quero vê-lo pendurado
Antes do final do dia!

O delegado entrou
E pegou o pequenino,
Fez uma cruz de angico,
Enrolou com cipó fino
E naquela mesma hora,
Antes do sol ir embora,
Crucificaram o menino.

Naquele instante desceu
Do céu um manto comprido,
Cobriu a cruz de angico
Como se fosse um vestido;
Quando subiu novamente,
Aquele pobre inocente
Tinha desaparecido.

Maria disse chorando,
Olhando para o prefeito:
O Sr. com este ódio,
Munido de preconceito
Matou a minha criança
E com ela a esperança
Deste povo andar direito.

Com três semanas depois
O menino apareceu
E disse pra seus colegas
Da favela onde nasceu
Que estava constrangido
E bastante arrependido
Pelo tempo que perdeu.

E que estava morando
Num lugarejo perfeito
Onde os passos eram medidos
Pelo compasso do peito,
E só voltava de novo
No dia que aquele povo
Aprendesse andar direito.
O menino que trocou
O amor pela usura,
Quando soube do final

Da sua triste aventura
De desgosto quis morrer,
Não morreu pra não perder
O cargo da prefeitura.

Anexo II – TEXTO DRAMÁTICO



O TORTO ANDAR DO OUTRO

Baseado no cordel “Um Conto bem Contado” de Antonio Francisco

CENA 1 – PRÓLOGO: A CUIA

Eu me lembro até da cor Da calça de João Brejeiro, Da camisa volta ao mundo, Da
chama do seu isqueiro Do pé, da mão e da voz Quando ele contou pra nós Esse
conto brasileiro

Era noite de inverno, O céu estava nublado,
O vento soprava brando, O mato todo calado, Ninguém ouvia um ruído Eu nunca
tinha ouvido
Um conto tão bem contado

ATOR: Imagine o universo em toda sua imensidão, e nele a via láctea e um pedaço
de grão que homem chamou de terra, é o que a gente diz. Nesse pedaço de grão há
um tico de país que o nome não me vem. Dividiram em cinco regiões, cidades bem
mais que cem. Em uma delas acontece a nossa história. Existia no sertão do acolá há
vinte séculos atrás onde andava o aruá, uma cidade encantada numa cuia pendurada
no galho do jatobá. Era uma cidadezinha menor do que um melão. Se tirasse as três
favelas, o parque de diversão, o bar e a padaria, o resto dela cabia na palma da minha
mão. Nela vivia um povo desajustado, valente, uns filhotes de mosquito parecidos com
a gente, só que andavam de banda como caranguejo anda, ninguém dava um passo
à frente. Tudo corria bem na visão daquela gente, quando correu a notícia que tinha
um inocente com três anos de idade num dos bairros da cidade, andando de trás pra
frente.

CENA 2 – A REUNIÃO

Tum, tum, tum, tum, tum Siga o som do coração Tum-tum, Tum-tum, Tum-tum-tum
O compasso do peito Atenção, não tem jeito Se de lado anda
Para onde é... que se avança.

CAVALEIRO 1 - Eu insisto! É intriga de oposição.

CAVALEIRO 2 - Alguém apoia tal diferença?

CAVALEIRO 1 - Impossível...

CAVALEIRO 2 - Nesta cidade não existe isso.

CAVALEIRO 1 - Quem inventou essa história?

CAVALEIRO 2 - Você me faz rir com essa pergunta

CAVALEIRO 1 - Se eu não vi é mentira.

CAVALEIRO 2 - Absurdo!!

CAVALEIRO 1 - Ninguém anda pra frente nessa cidade.

CAVALEIRO 2 - E o que me diz?!

CAVALEIRO 1 - Eu insisto! É intriga de oposição.

CAVALEIRO 2 - Alguém apoia tal diferença?

CAPELÃO - Atitude homem, atitude!

CAVALEIRO 1 - impossível...

CAVALEIRO 2 - Nesta cidade não existe isso. CAPELÃO - é uma doença.

CAVALEIRO 1 - quem inventou essa história? CAVALEIRO 2 - Você me faz rir com
essa pergunta CAPELÃO - e se for contagioso?

CAVALEIRO 1 - Se eu não vi é mentira. CAVALEIRO 2 - Absurdo!!

CAPELÃO – Logo todos começariam a pensar... CAVALEIRO 1 - Ninguém anda pra
frente nessa cidade

CAVALEIRO 2 - E o que me diz?!

CAPELÃO - Um golpe.

CAVALEIRO 1 - Eu insisto! É intriga de oposição.

CAVALEIRO 2 - Alguém apoia diferença?

CAPELÃO - Atitude homem, atitude!

CAVALEIRO 1 - Impossível...

CAVALEIRO 2 - Nesta cidade não existe isso.

CAPELÃO - é uma doença

CAVALEIRO 1 - quem inventou essa história?

CAVALEIRO 2 - Você me faz rir com essa pergunta

CAPELÃO - e se for contagioso?

CAVALEIRO 1 - Se eu não vi é mentira

CAVALEIRO 2 - Absurdo!!!

CAPELÃO – Logo todos começariam a pensar... *(o dialogo persiste até formar uma algazarra)* REI – Um bando de porcos balburdiando asneiras. Medo de uma criança. Senhores, por gerações vivemos pendurados neste galho de jatobá e nunca houve um ser vivente que andasse de trás pra frente. Aqui estamos. Aqui vivemos. Como iguais.

CAVALEIRO 1 - Ninguém anda pra frente nessa cidade.

REI – Antes fosse um boato.

CAVALEIRO 2 - E o que me diz?!

REI – Quando a notícia surgiu, logo imaginei que seria...

CAPELÃO - Um golpe

REI – Miolo de pote, conversa mole. Agora comentam em cada esquina por causa de uma criança...

CAVALEIRO 1 - Se eu não, vi é mentira.

REI – Há quem tenha visto?

CAVALEIRO 2 - Absurdo!! REI – Absurdo!

CAPELÃO - Logo todos começariam a pensar... REI – Catástrofe

CAVALEIRO 1 - quem inventou essa história?

REI e CAVALEIRO 2 - Você me faz rir com essa pergunta.

CAPELÃO - e se for contagioso?

REI – Logo saberíamos

TODOS – (Murmúrio) é/ pois é/ também acho/ contagioso.

REI – O contágio acontecerá...

CAVALEIRO 1 – Impossível...

REI – Logo começarão a andar como donos do próprio nariz.

CAVALEIRO 2 - Nesta cidade não existe isso.

REI – Uma criança andando errado seria uma péssima influência para os nossos filhos.

CAPELÃO - é uma doença.

REI – Senhor Capelão, acenda uma vela benta, pegue o rosário mais fino, e prepare

uma boa reza para desenfeitiçar o menino. Senhores Cavaleiros, se reza não der em nada, os senhores preparem os escudos e dê-lhe uma escudada. Precisamos convocar a inquisição para que busquem no arquivo da lembrança alguma lei pra sacudir nos ombros daquela tola criança.

CAVALEIRO 1 - Eu insisto! É intriga de oposição

CAVALEIRO 2 - Alguém apoia tal diferença?

CAPELÃO – Atitude homem, atitude.

REI – Vão! Vão! Às vezes me pego pensando sobre todas as coisas falam sobre mim: O bom rei, um demônio desumano, uma vítima do poder real, o rei do povo, um sujeito astuto, desonesto, o igualitário, um rabugento, um brigão. Me pergunto como posso ser tudo isso ao mesmo tempo.

Amanhã ao nascer do sol iniciaremos nossa busca! Vamos ver se é verdade, se for, punir o menino, pois nele está o destino da nossa comunidade.

CENA 3 – A PROCURA

Era um Deus nos acuda Viver naquela cidade Os fracos eram pisados Sem dó e sem piedade Era preciso lutar

Pra avançar de idade

Todos queriam pisar O mesmo taco de chão

Mas da forma que andavam Era grande a confusão

E nesse “quem pisa quem” Era irmão pisando irmão.

VIZINHA: Eita que barulheira é essa?/ Ta ouvindo vizinha?/ daqui não consigo ver.

Daqui também não/ Ô vizinha vem ver!/ Opa, agora sim. Minha mãe, o que será isso?/ Vizinha do céu, vem ver.

Vizinha!/ Só pode ser coisa daquele lá, eu não duvido/ Você tá sabendo de alguma coisa que eu não sei?/ Eu sabia. Lá está ele todo imperoso, e não tá sozinho/ Intervenção militar. É um grande exército, comandado pelo rei. Não sei o que ele diz, mas pela maneira que balança os braços, me parece furioso. Vem ver!/ Olha lá, tem gente que não pode ver movimento, eita bando de curioso/ Lá vai o dono do circo. Amostrado. Eu vou lá/ Vizinha! O Capelão tá lá benzendo o povo.

Benzendo, com vela e tudo, homem, mulher e menino/ Que vestido bonito. Vem ver a

filha do leiteiro, tá toda enfeitada. Que é que ela tá fazendo?/ Tá só andando, vizinha, ela e um monte de menino. Eu não entendo, apenas observam as crianças andando de um lado pro outro, de um lado pro outro, de um lado... Só podia. É isso!/ É a criança! Não essa criança a outra. Mas não era boato? Não pode ser boato./ Ei! Não precisa bater! É só uma criança!/ Apontou pra cá. Será que ele me viu? É provável. É o menino. Ele procura o menino. Só pode ser o menino. Esses dias o leiteiro mudou os dizeres da placa de entrada você não viu? “Esse leite é a cura! Tome com achocolatado e garanta que seu filho vai andar atravessado.” Eu achei um absurdo. O dono do circo, disse que se for verdade não quer o menino nem na noite de horrores, e agora o rei investiga criancinhas. Não pode ser mentira! O que está acontecendo? É só uma criança.

REI: A formiga é pequena, mas elas são um exército quando juntas.

VIZINHA: Em um formigueiro, um a mais, um a menos, que diferença faz, se as honras, no final, são da rainha. Digo, do Rei.

REI: Sábias palavras.

VIZINHA: A que devo a honra?

REI: Procuro um sujeito perigoso.

VIZINHA: E que crime cometeu?

REI: Irei detê-lo antes que o faça.

VIZINHA: Então devemos temer?

REI: Jamais! A situação está sob controle. Trata-se de uma... uma crianç... uma criatura horrenda, deformada, que anda de trás pra frente assustando os moradores de toda a cuia.

VIZINHA: A criança?

REI: Não se engane minha jovem.

VIZINHO 2: Pelo que sei, é apenas um menino.

REI: Então o viu?

VIZINHO: Ouvi falar.

REI: Ouviu falar? Então me conte...

Vossa alteza

Pelo que sei, não há beleza

O que eu vi talvez o rei não veja

Se quer saber, vai saber o que tanto vão dizer que se ouviu Tanto falar, falatório,

falácia e no final ninguém viu

Se quer saber, vai saber o que tanto vão dizer que se ouviu Tanto falar, falatório, falácia e no final ninguém viu (2x)

Capelão quando soube bateu Muito forte no sino,
Pegou a vela mais benta Pegou rosário mais fino, E disse:
Rezando é que eu vou tirar... O feitiço do menino.

Se quer saber, vai saber o que tanto vão dizer que se ouviu Tanto falar, falatório, falácia e no final ninguém viu (2x)

Cavaleiro sabendo, correu Com o escudo na mão Dizendo: Eu quero só ver Como anda esse tal cristão Quando eu der uma escudada No fundilho do seu calção. (vixe)

Se quer saber, vai saber o que tanto vão dizer que se ouviu Tanto falar, falatório, falácia e no final ninguém viu (2x)

VIZINHA: Quando viam um suspeito, todo o pelotão parava, Capelão benzia ele, nosso rei investigava, os cavaleiros batiam, mas ninguém, ninguém dizia onde o menino morava.

Se quer saber, vai saber o que tanto vão dizer que se ouviu Tanto falar, falatório, falácia e no final ninguém viu (2x)

VOZ EM OFF: Eu vi! (sai o Rei)

CENA 4 – NÃO DEIXA NINGUÉM TE PEGAR

ATOR: Eis o homem, a criatura que, para afirmar o seu ser e a sua diferença, nega. E assim seguiu no rumo da sua sorte, sem saber o que encontraria ou se um dia iria encontrar. Com os olhos da consciência cegos, e os do corpo só enxergando a si. Numa cegueira, que nem santo cura.

MISTERIOSA: Eu vi...

Um pássaro preto, Araruna Que veio lá do Sertão, Araruna

Eu vi um pássaro preto, Araruna Que veio lá de Natal, Araruna Xô, xô, xô Araruna

Xô, xô, xô Araruna Xô, xô, xô Araruna

Não deixa ninguém te pegar, Araruna.

MISTERIOSA: Quando o poeta este conto escrevia, até parece que sabia do rumo que o mundo tomaria. E do jeito que ele anda, não é de se espantar como até as pedras se arrepiam.

CAPELÃO: Viver é enfrentar um problema atrás do outro...

MISTERIOSA: Capelão...

CAPELÃO: O modo como você o encara é que faz a diferença.

MISTERIOSA: Já vivi o suficiente para ver que a diferença provoca o ódio.

CAPELÃO: Minha senhora.

MISTERIOSA: Sua benção. Esperava ver o rei.

CAPELÃO: Ele logo chegará.

MISTERIOSA: Então espero.

CAPELÃO: Espera o que?

MISTERIOSA: Não é todo dia que um rei visita a sua casa.

CAPELÃO: Mas não vejo casa alguma.

MISTERIOSA: Está dentro dela, e seus pés em minha cama. Xispa, "Xô, xô Araruna".

CAPELÃO: Eu não sabia, perdoe...

MISTERIOSA: O senhor acha certo?

CAPELÃO: O que é o certo?

MISTERIOSA: Você sabe.

CAPELÃO: Devo ficar calado, pois do rei sai o ouro que me mantém.

MISTERIOSA: Não confie no galho de amanhã para ter frutos, pegue o de agora, e assim gira o mundo.

CAPELÃO: Tudo depende do que se quer ver.

MISTERIOSA: Timor ignotus.

CAPELÃO: Não se trata de medo, senhora.

MISTERIOSA: O que você está fazendo? CAPELÃO: Existe alguém que nunca errou na vida?

MISTERIOSA: Isso é possível?

CAPELÃO: Quantos erros a senhora cometeu?

MISTERIOSA: Já parou pra contar os seus?

CAPELÃO: Um homem de Deus?

MISTERIOSA: Isso é possível?

CAPELÃO: Para onde leva essa estrada?

MISTERIOSA: Se eu souber para onde leva essa estrada saberei pra onde ir? Se eu souber para onde ir, encontrarei o que procuro? Achando o que procuro, saberei reconhecê-lo? E reconhecendo o que procuro, não mais percorrerei a estrada? São muitas perguntas... a vida é cheia delas, não acha? Não importa onde você já chegou, mas onde está indo, se você não sabe para onde está indo, qualquer lugar há de servir. Então sente-se, e beba um pouco do que tenho à lhe oferecer...

CAPELÃO: E o que é?

MISTERIOSA: Nada.

CAPELÃO: Dizem que ele é cinza.

MISTERIOSA: Eles não sabem o que dizem.

CAPELÃO: Como viveu tanto?

MISTERIOSA: São três anos de idade!!!!

CAPELÃO: A senhora...

MISTERIOSA: Eu? Sorte. Numa cidade onde os fracos são pisados sem dó nem piedade, só com muita sorte para passar dos trinta anos de idade.

REI: Senhor Capelão, quem mora num morro tão alto?

CAPELÃO: Majestade, esta é...

MISTERIOSA: Por favor, vamos pular esta parte. Eu sei o que faz aqui, e aqui ele não está. REI: Ouvimos uma voz dizendo...

MISTERIOSA: "Eu vi... um pássaro preto araruna". É só cantoria, meu rei, não vi nada demais...espere!

ATOR/ATRIZ: Nos momentos de decisão é que traçamos o destino. Se o rei continuar naquela estrada, ele logo encontrará o tal menino. Mas o tal menino tem amigos que moram adiante, naquele morro. Se alguém avisá-los, eles podem tramar uma forma de levar o rei e o pelotão para mais longe ainda.

MISTERIOSA: Ontem aqui passaram, só não sei dizer a hora, três netos de Isabela e nove de Dona Dora, estavam todos brincando, tomando suco e ceando na casa

que a criança mora. Passaram todos contentes e só falavam nele: como ele move os braços, como é o andar dele. E que em breve todos vão aprender a pisar no chão e andar junto com ele.

CAPELÃO: Mas que blasfêmia!

REI: Onde moram os traidores?

MISTERIOSA: Aquela casa amarela, que está cai não cai, é a casa de Isabela.

REI: Cadê?

MISTERIOSA: E aquela outra pequena, Dona Dora mora nela.

REI: não vejo!

MISTERIOSA: Nesta direção. Para o alto.

REI: Alto?

MISTERIOSA: Bastante.

REI: Bastante?

CAPELÃO: O dobro, ou o triplo de bastante.

REI: Nossa, mas é muito bastante. Senhora, o reino agradece a sua colaboração... senhora? Senhora? Pelotão! Avante!

CENA 5 – DITADOR

Podem passar dias, Semanas, meses, anos, Podem passar.

Essa tola ignorância não morrerá.

Décadas e séculos, Milênios, sim!

Podem passar.

Essa tola ignorância não morrerá.

REI: Quando o terror invade um povo, até um tolo se torna um grande herói. O melhor meio de garantir a ordem é prevenir a desordem. E quem não aguentar o trote que não monte o burro.

MÚSICA

REI: Só lutamos pelo que amamos, só amamos o que respeitamos e só respeitamos o que conhecemos. Aqueles que tem má saúde física e mental não devem perpetuar

seus sofrimentos nos corpos dos filhos.

MÚSICA

REI: Palavras podem se tornar fatos, e os meios justificam os fins. Se eu progredir, segue-me, se eu morrer, vingame, se eu recuar, mata-me. / A unanimidade absoluta só existe nos cemitérios. Onde estão as crianças?

CENA 6 – CRIANÇAS

CAVALEIRO: Majestade, aqui estão três netos de Isabela, nove de dona Dora. São doze.

REI: Ouçam com atenção. Quem ontem aqui jantou, na casa de um vivente que não anda como eu ando e ainda está ensinando vocês a andar de frente? Você!

CRIANÇA: ui!

REI: Oh, está tudo bem, criança. Tudo bem. Pode falar com o tio.

MATEUS: Ele não sabe falar.

REI: Não sabe?

TOMÉ: Nem você é o tio dele.

REI: Respeito! Ah como eu adoro crianças. Fritas! Levantem as mãos os que sabem falar. Um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete.

CRIANÇA: (a criança diz uma frase incompreensível)

REI: Seis. Como se chama?

PAULO: Paulo.

REI: Paulo. E Paulo sabe o que procuro?

PAULO: O senhor procura Mateus.

REI: Mateus? Que Mateus?

MATEUS: Eu? Eu nada. Ele procura Tomé. Haha!

REI: Quietos, quietos todos. Tomé?

TOMÉ: Sua graça.

REI: Me diga, o que você viu?

TOMÉ: Eu vi?

REI: Não só viu como esteve com a criatura.

PEDRO: Ontem eu não saí de casa, não conheço a criatura. REI: E quem é você?

PEDRO: Pedro. E eu ando como o senhor. Um, dois, três. REI: Todos andando. Marchem. Um, dois, três, quatro.

TOMÉ: O senhor não vai parar? REI: Adoraria. Mas não quero. LUCAS: Com licença.

REI: O que é?

LUCAS: Eu quero falar. REI: Parem! O pequeno... LUCAS: Lucas.

REI: Lucas, vai falar. Fale Lucas, fale pra mim. LUCAS: É que... esta criatura não existe.

REI: A criatura existe. Eu não vou parar enquanto não encontrar o aleijado. Saibam todos que nenhuma folha se move neste Jatobá, se não sou eu que estou movendo. Eu estou vendo de cima porque os Deuses me colocaram aqui! A providência, o destino, como queiram chamar, me colocou aqui. A criatura existe, ouvimos uma voz dizendo...

JUDAS e REI: Eu vi.

REI: Você.

CENA 7 - JUDAS

JUDAS: Que bela tarde. REI: Bela.

JUDAS: Logo formará o arrebol.

REI: Minha caçada terminará antes que ele desapareça, presumo. JUDAS: O que o rei procura está mais perto do que pensa.

REI: Onde? JUDAS: Fácil.

REI: Procurei por becos... JUDAS: Eu sei.

REI: mansões...

JUDAS: Eu vi.

REI: Condados, veredas, favelas.

JUDAS: Favelas. Veja, favela. Do centro da cuia, ninguém olha pra cá. REI: Eu posso te ajudar.

JUDAS: Eu sei. REI: Me diga. JUDAS: O que?

REI: O que você quer? JUDAS: Gosta de doce?

REI: Não me venha falar de doces! JUDAS: Foi bom conversar com o senhor. REI:

Contaria por um doce?

JUDAS: É pouco.

REI: Dois?

JUDAS: Quero um cargo no palácio. REI: Atrevido.

JUDAS: E um... dois pirulitos para adoçar a vida.

REI: O cargo é seu. Junto com trinta pirulitos, para adoçar a vida. JUDAS: Ex nihilo, nihil fit.

REI: Nada vem do nada.

JUDAS: E se do nada, nada vem, do nada o menino não veio. REI: Do nada o menino não veio.

JUDAS: É filho de Zé, majestade. Era bom carpinteiro, mas morreu trabalhando de vigia. Ele é o número... (estatística)

REI: Essa violência está de matar. A mãe?

JUDAS: Dona Maria. Moram naquela favela. Naquele barraco. REI: Para sempre o reino lembrará do jovem...

JUDAS: Judas. (música)

CENA 7 – A CRIANÇA ESTÁ ENTRE NÓS

ATOR/ATRIZ1: Senhoras e senhores, paremos por um instante a nossa história para um momento de contemplação. Peço que percorram os caminhos da memória, nem precisam ir tão longe. Nos digam, em algum momento...

ATOR/ATRIZ2: Em algum momento, você se deparou com esta criança caminhando do jeitinho dela...

ATOR/ATRIZ3: Do jeitinho dela, aqui pelas ruas da cidade? ATOR/ATRIZ2: Dessa cidade?

ATOR/ATRIZ4: Dessa cidade! Sim? Não?

ATOR/ATRIZ5: Quantos como ela você conhece? Vamos lá, um, dois, nove, dez, incontáveis crianças?

ATOR/ATRIZ1: Esta criança está entre vocês? ATOR/ATRIZ2: Este rei está entre vocês? (silêncio)

MÚSICA:

Ecoou a voz do vento Ecoou voz de menino Soprou o vento da morte Pela voz de um ser divino Voaram as folhas da noite Depois de tanto açoite no Jatobá do Destino. (baque)

ATOR/ATRIZ: Uma coisa é certa, ou você controla seus atos ou eles o controlarão.

REI: Abram esta porta! Saiam imediatamente! O seu rei ordena!

MARIA: Pra que tanta gritaria. O que está acontecendo? REI: Seu filho será submetido a inquisição.

MARIA: Uma criança? REI: É uma doença.

MARIA: Majestade...

REI: Alguém apoia tal diferença? MARIA: Alguém apoia este homem? REI: A saída está em nossas mãos.

MARIA: Em nossas mãos, um inocente. REI: Ninguém anda pra frente nesta cidade!

MARIA: Timor ignotus.

REI: Não se trata de medo.

MARIA: Todos temos medo. REI: Eu não tenho.

MARIA: Por que negar?

REI: Todos os presentes prestem atenção. Iremos investigá-lo. Se ele não andar de banda, do jeito que a gente anda, vai morrer dependurado.

MARIA: Na minha casa ninguém entra! REI: E você sozinha vai fazer o que?

MARIA: Se eu pudesse eu quebrava as mãos da chacina, as duas canelas do monstro arrastão, cortava a garganta da corrupção, cobria de areia o mel da propina, tirava a inveja de cada esquina, fechava o portão do ódio passar, perfumava a lagoa do bem se banhar, tirava o canhão dos braços da guerra, e o tumor da ganância do peito da terra pra homem nenhum esquecer de amar. Mas como eu não tenho poder para tanto, dou somente um pouco do sal do meu pranto e esses versos que eu fiz pra gente sonhar.

REI: O que é isso? Oh, uma lágrima.

MARIA: Majestade, o senhor delega e manda, mas querer levar o meu filho porque não anda de banda? O senhor já viu direito como é que o senhor anda?

REI: Entre já na moradia! Quero vê-lo pendurado antes do final do dia.

MARIA: Me ajudem! Me ajudem, eu não consigo sozinha! Vocês não vão fazer

nada?... Vocês não vão... Vocês não fizeram nada!... É sempre assim. Com o passar dos anos testemunhamos juntos a morte de crianças, mulheres, idosos, homens, negros, gays, índios. (espaço para fatos reais). Gente destruindo gente. A cada findo um aglomerado de olhos atônitos, estáticos, numa inquietante curiosidade mórbida que não cessa. Porque? Porque destroem os seus? Porque se incomodam tanto com a diferença a ponto de insensivelmente até confundirem amor com doença?? Eu já fui órfã, já fui viúva, e agora sou o que? Como se chama uma mãe que perde um filho? Existe palavra pra definir essa dor?

MÚSICA

Sopra o vento leve Brilha o arrebol em nós Cores desaparecendo
 Enquanto some a minha voz Torto andar do outro
 Faz de mim algoz
 Me faz dever ao devir Temer o que há de vir
 O que há de vir.

ATOR/ATRIZ: O rei, morreu de desgosto. Judas, de desgosto quis morrer, não morreu pra não perder o cargo no palácio. Três semanas depois o menino apareceu, e disse para os amigos da favela onde nasceu que estava vivendo agora num lugarejo perfeito, onde os passos eram medidos pelos compassos do peito, e que a palavra que lá reinava, era a palavra respeito.

Rorate Caeli
 Desúper et nubes
 Pluant justum

Devenire
 Mutare