Poesia, Cordel, Dramaturgia e História: Historicidade da linguagem poética no texto *Cavaleiro do Destino* (1976)

Poetry, Cordel, Dramaturgy, and History: The Historicity of Poetic Language in the Text *Cavaleiro do Destino* (1976)

Poesía, Cordel, Dramaturgia e Historia: Historicidad del lenguaje poético en el texto *Cavaleiro do Destino* (1976)

Edeslanio Willian Ferreira Araújo
https://orcid.org/0009-0003-8451-3259
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Lourival Andrade Júnior
https://orcid.org/0000-0003-2155-1816
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Resumo

As manifestações artísticas e a culturais passaram por repressões e censuras no período de ditadura militar, que demonstram o caráter autoritarista do período, sendo o teatro um dos grandes afetados. Com isso, a peça de teatro "Cavaleiro do Destino" escrita por Tácito Borralho e Josias Sobrinho, em 1976, torna-se uma fonte de pesquisa cara para entendermos o período. "Cavaleiro do Destino" interseciona personagens do folclore maranhense com a utilização de uma característica marcante nas falas das personagens, que é a poesia e fala ritmada. Com isso, neste trabalho, objetivamos analisar a dramaturgia de Borralho, observando como a poesia desempenha uma função narrativa, mas também a compreender a utilização da poesia para se contar a história. A metodologia utilizada se baseia na análise dramatúrgica da peça de "Cavaleiro do Destino", onde procuramos entender seu tempo e seu local de produção, bem como quem a fez. Com isso notamos que as falas ritmadas das personagens têm uma forte inspiração nos saberes da cultura popular maranhense, produzindo uma obra de caráter combativo dentro do contexto do teatro do Maranhão, que deriva dos cordéis. Com isso, concluímos que a poesia não é apenas um elemento textual, mas que serve como forma do dramaturgo escrever intrinsecamente sobre sua cultura na obra, movimento feito para saudar a memória e a identidade maranhense.

Palavras-chave: Cordel. Dramaturgia. História.

Abstract

Artistic manifestations and culture underwent repression and censorship during the military dictatorship, demonstrating the authoritarian character of the period, with theater being one of the most affected areas. Consequently, the text "Cavaleiro do Destino", written by Tácito Borralho and Josias Sobrinho in 1976, becomes a valuable research source for understanding this era. "Cavaleiro do Destino" intersects characters from Maranhão folklore with a striking linguistic feature: the use of poetry and rhythmic speech. In this study, we aim to analyze Borralho's dramaturgy, observing how poetry performs a narrative function and understanding its use in storytelling. The methodology is based on a dramaturgical analysis of the play, seeking to understand its time and place of production, as well as its creators. We noted that the rhythmic dialogue is strongly inspired by the traditional knowledge of Maranhão's popular culture, resulting in a combative work within the context of Maranhão theater that derives from *cordel* literature. We conclude that poetry is not merely a textual element, but serves as a way for the playwright to intrinsically weave his culture into the work, a movement made to honor Maranhão's memory and identity.

Keywords: Cordel. Dramaturgy. History.

Resumen

Las manifestaciones artísticas y la cultura sufrieron represiones y censuras durante el periodo de la dictadura militar, lo que demuestra el carácter autoritario de la época, siendo el teatro uno de los grandes afectados. En este contexto, la texto "Cavaleiro do Destino", escrita por Tácito Borralho y Josias Sobrinho en 1976, se convierte en una fuente de investigación valiosa para comprender dicho periodo. "Cavaleiro do Destino" entrelaza personajes del folclore de Maranhão con una característica distintiva en los diálogos: el uso de la poesía y el habla rítmica. Así, en este trabajo, nuestro objetivo es analizar la dramaturgia de Borralho, observando cómo la poesía desempeña una función narrativa y comprendiendo su utilidad para contar la historia. La metodología utilizada se basa en el análisis dramatúrgico de la obra, donde buscamos entender su tiempo y lugar de producción, así como a sus autores. A través de esto, notamos que el habla rítmica de los personajes posee una fuerte inspiración en los saberes de la cultura popular de Maranhão, produciendo una obra de carácter combativo dentro del contexto del teatro regional que deriva de la literatura de cordel. Concluimos que la poesía no es solo un elemento textual, sino que sirve como una forma en que el dramaturgo escribe intrínsecamente sobre su cultura en la obra, un movimiento realizado para honrar la memoria y la identidad de Maranhão.

Palabras clave: Cordel. Dramaturgia. Historia.

Introdução

A história pode ser compreendida por diferentes caminhos, objetos e fontes. Na Escola dos Annales, houve uma virada historiográfica, onde se começou a pensar as fontes históricas com outros olhares, observando que diferentes objetos podem acabar por virar uma maneira de se entender o passado, principalmente com a chegada da História Cultural, enquanto grande área da História (Burke, 2008; Chartier, 1991). No Brasil, os estudos da chamada História Cultural ganharam força com a produção de Sandra Pesavento, com seu livro “História e História Cultural”, onde a historiadora procura linhas de interpretação para entender o passado por meios das produções culturais e das sensibilidades, que invade diversos campos, como a literatura, e aqui destaco fontes como dramaturgias, poemas e cordéis (Pesavento, 2007).

Uma fonte que tem se mostrado de importância tamanha para os estudos de História é a dramaturgia. Rosangela Patriota, autora do “Vianinha: Um Dramaturgo no coração do seu tempo”, procurou pesquisar a trajetória do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, dramaturgo de grande importância para o teatro brasileiro, responsável pela feitura de diversas peças do chamado “teatro político”, que tinham como objetivo conscientizar o povo. No contexto histórico, Vianna era militante do Partido Comunista Brasileiro, durante o regime militar, sendo um importante fato pela crescente da “Cultura de Oposição” que acontecia no período, de modo que uma das fontes de autora são as produções dramatúrgicas de Vianna, conhecido também por Vianinha (Patriota, 2005).

No entanto, não era apenas Vianinha que tinha essa atuação militante dentro da sua produção. No eixo nordestino, diversos dramaturgos denunciaram a opressão sofrida pelo povo brasileiro, bem como a defasagem que estava acontecendo nas manifestações artísticas e culturais em todas as partes do país pelos militares (Garcia, 2018). No entanto, observamos um movimento peculiar feito em uma peça de teatro de autoria do Tácito Borralho e Josias Sobrinho, a "Cavaleiro do Destino" ou "Os sete encontros do aventureiro Corre-Terra". A peça de Borralho e Sobrinho assume uma conotação afrontosa, unindo cultura popular, identidade maranhense, resistência à ditadura militar e dramaturgia dos sertões[1], sendo aclamada, ganhando prêmios como o Prêmio MEC/Troféu Mambembe, em São Paulo, no ano de 1978. Tácito Borralho, no entanto, fez um texto teatral que bebiam de diferentes fontes, que tinha em sua própria estrutura narrativa elementos textuais que contavam muito além da história das personagens da peça. Essas construções são importantes, pois percebemos que o seu texto teatral começa a se "hibridizar", juntando-se com outros gêneros, nesse caso, a poesia. Na peça de Borralho, as personagens têm falas ritmadas, algo que dinamiza o texto, lembrando os cordéis e as chamadas "pelejas", que eram disputadas cantadas entre dois cantores ou poetas (Cavignac, 2011). Essa escolha do autor, não é necessariamente nova, já que Ariano Suassuna se apropria dessa escolha em diversos dos seus textos, como em "A Pena e a Lei" (1971). Essas escolhas, não por acaso, são importantes, afinal, é necessário entender o lugar social em que o saber é operacionalizado, de modo que existe um contexto político, socioeconômico e institucional que circundam determinado objeto, como o próprio Michel de Certeau (1982).

Vianinha, por exemplo, não escreveu as falas das suas personagens ritmadas, de modo que isso, apesar de ser uma escolha dramatúrgica, também reflete uma vivência suburbana, metropolitana e citadina, diferente de Tácito, que tem uma vivência sertaneja, rural e nordestina. Como podemos pensar essa escolha de Borralho, em trabalhar com a falas ritmadas das suas personagens? Há a possibilidade de ser, necessariamente, uma escolha puramente estética, linguística e estrutural? Adianto que não, mas é preciso se adentrar profundamente no que podemos definir por dramaturgia e pela própria ideia da poesia, que é presente na sua obra.

[1] Dramaturgia dos sertões pode ser entendido por campo de estudo onde pesquisadores se atentam a investigar a dramaturgia e toma o sertão como tema, cenário e linguagem.

1. Cordel, poesia e dramaturgia

Antes de compreendermos a obra de Tácito e como a poesia é presente no texto, é importante compreendermos porque ela surge dentro do texto. Inicialmente, é importante destacar que o cordel é a fonte primordial para a inspiração poética da dramaturgia. A poesia oriunda do cordel é dissolvida e colocada na troca das personagens do texto, sendo algo que é destacado pelo próprio Tácito na sua dissertação de mestrado chamada de "O Boneco - Do Imaginário Popular Maranhense ao Teatro: Uma Análise de O Cavaleiro do Destino", de 2001.

> Esqueleto da ação: procura/perseguição do destino. A linguagem literária/dramática seria a poesia em ritmo de cordel, a mais adequada para aliar diálogos entre personagens humanos e personagens fantásticos. A estrutura ritmada das falas, facilitaria o entendimento dos ouvintes e o cântico dos atores. O texto foi escrito em episódios em vez de atos ou cenas, e os personagens surgem a cada cena, desempenhando seus papéis, cumprindo suas missões e não retomando mais à trama (Borralho, p.89, 2000).

Como sabemos, o cordel é uma manifestação que parte da oralidade, sendo um traço forte nos séculos XVI e XVII, e tem como sua manifestação primordial em forma de rimas e cantorias, e também desafios, como poderíamos entender as "pelejas" (Abreu, 1999; Peixoto; 2003; Sena; 2022). O cordel, apesar de ser uma manifestação que surge e se fixa no Brasil, ele tem influências portuguesa, sendo a partir do "Livro de Carlos Magno" circulando pela região da Península Ibérica, que se começou a escrever alguns dos cordéis mais clássicos, como "Carlos Magno e os doze Pares de França", de Leandro de Gomes Barros, e "Princesa Magalona", de Firmino Teixeira do Amaral. A construção do cordel como conhecemos hoje, deriva de desdobramentos e processos de hibridização de poemas espanhóis e portugueses.

> Os romances escritos, chamados por Câmara Cascudo de "livros do povo" – Donzela Theodora, Imperatriz Porcina, Princesa Magalona, João de Calais, Carlos Magno e os doze Pares de França, Roberto do Diabo etc. –, difundiram-se no começo do século XX no Nordeste do Brasil [...]. Estes são os mesmos romances velhos espanhóis e portugueses, poemas épico-líricos conservados pela tradição oral, que foram publicados a partir do século XVI, em pliegos sueltos, em toda a Península Ibérica, e reescritos no Nordeste. Eles relatam os grandes feitos de bravos cavaleiros e de donzelas em perigo, apelando a uma realidade, um espaço e uma época

> absolutamente estranhos aos sertanejos; eram lidos em voz alta ou recitados durante os serões e reuniões familiares [...] Todos os autores citados insistem na presença desses textos, mas a questão aqui é saber se se trata realmente de um reflexo da realidade da época ou se essa recorrência é a marca de um interesse dos pesquisadores para reencontrar esses "livros da tradição", que tratam justamente de temas que pertencem ao universo cultural da Europa medieval. Por outro lado, o fato de que os poetas não se inspirem somente nos folhetos para inventar outros relatos, mas também em obras retiradas da literatura dita erudita, não é desprezível. Silvio Romero dá o exemplo de O Peregrino da América, de Nuno Marques Pereira, publicado em Lisboa em 1731 [...] (Cavignac, p. 63, 2006).

Esses poemas, como exemplifica Cavignac, tiveram um apogeu na região nordeste, em especial nos sertões, tendo como base temáticas que tocavam o cotidiano sertanejo, como a seca, o cangaço, as disputas de famílias sertanejas e a fome, de modo que os cordéis tiveram uma grande circularidade e relevância, sendo também uma faceta do cenário sertanejo, de dor, de amor, de liberdade e de desejo. Como destaca Andrade Júnior:

> Os cordelistas, além de descreverem o seu entorno, suas experiências e suas visões de mundo, também são fabricadores de esperanças e de universos de prazer, para os olhos e para as barrigas. Os cordelistas autores de Marcos e Vantagens tecem no duro espaço do sertão as rendas sinuosas do desejado, para que os sertanejos sentissem o aroma das flores silvestres, o gorjear dos pássaros, o som dos animais selvagens, o sonoro deslizar das águas nos rios, a beleza e segurança das edificações, o ócio regenerador, a temperança e a sobriedade do clima. O sertão se tornava viável nas páginas dos cordéis. O sertão era sentido e imaginado para além da miséria e do desconforto. O sertão era vida e vida em profusão (Andrade Júnior, p. 96, 2022).

Os cordéis como reflexo do povo nordestino são óbvios. Esses poetas usavam esses folhetos como forma de manifestar a sua devoção, seus anseios e os seus pesares, de modo que não podemos deixar de pensar também a poesia como algo importante para a construção do cordel, e um elemento que ultrapassa apenas como um gênero nordestino, mas também como um traço de identidade. Como vimos, os cordéis derivam de um poema épico-lírico, sobre a temática, Beatriz de Moraes Vieira fez algumas contribuições sobre a poesia lírica como fonte.

> Ao estudar as condições da história da linguagem, Pocock observa que não se separam a história da linguagem e a história da experiência, mas ambas se conectam, uma vez que as linguagens usadas por atores sociais produzem informação acerca do que essa sociedade experimenta, e podem ser vistas, na maior amplitude possível, como desdobramento dessa experiência. Ainda que se atribua certo grau de autonomia à linguagem,

> isto não significa abstração com respeito ao vivido. Todavia, o fato de as linguagens se formarem ao longo do tempo, em resposta a muitas pressões internas e externas, não significa que sejam reflexo direto ou efeito denotativo da experiência do momento. [...]. Estudá-la permite ao historiador se inteirar de como os habitantes de uma sociedade puderam conhecer a experiência, o que foram capazes de conhecer e que repostas foram capazes de articular e, em continuação, efetuar. Ou seja, pode-se aprender o que se passou no discurso de modo articulado ao que passou na experiência (Vieira, 2007, 44-45).

A autora destaca algo imprescindível, que é uso de linguagens como um denotador da experiência social e cultural de determinado povo e cultura. A dramaturgia é a nossa fonte primordial, mas a linguagem do texto é protagonista da análise, justamente pela sua poética. A dramaturgia será a nossa virada para que possamos compreender efetivamente, como a linguagem é a ponte entre a história e a poesia.

2. Dramatize o mundo

A dramaturgia é usada nesse trabalho para pensar o passado e a própria história do teatro brasileiro durante a ditadura militar, sendo necessário perceber que existem diversos conhecimentos que precisam ser cruzados para que se chegue em uma conclusão. Tácito Borralho utiliza das próprias vivências, enquanto maranhense, para expressar a sua revolta pela opressão que o teatro e o povo brasileiro estavam passando no período de ditadura militar, e para isso utiliza uma linguagem poética.

Pallottini (2005), em “O que é dramaturgia?”, apresenta que o conteúdo de um texto dramático é um momento onde as vivências do dramaturgo acabam participando da sua criação dramática, de maneira que esse é um elemento que nos auxilia a pensar a presença da cultura maranhense dentro da peça de teatro “Cavaleiro do Destino”, e que isso tenciona a dramaturgia para o uso da poesia na sua linguagem, fortalecendo a tese que poesia é um elemento que ultrapassa apenas a estrutura do texto, mas também é usado como um reflexo cultural. Considerando a complexidade da transposição da vida dentro das páginas do texto teatral, como podemos fazer essas análises?

Patrice Pavis e Renata Pallottini são nossas bases para a compreensão da dramaturgia. Como observamos, Pallottini afirma que a dramaturgia tem elementos do dramaturgo que estão imbricados no texto dramático. Afinal, o dramaturgo está escrevendo uma peça com o objetivo de que as pessoas vejam sua montagem, suas ideias e as mensagens

que a trama quer passar. Por meio do discurso das personagens, da construção de cenários, das ações e do próprio formato da dramaturgia, o autor vai ter seu objetivo alcançado. O dramaturgo tem que nos apresentar a ideia central da sua dramaturgia (Pavis, 1999; Pallottini, 2005).

A Pallottini ao tratar da análise dramatúrgica, nos oferece um método de análise chamado "Método Analítico", que consiste na decomposição da dramaturgia, observando os aspectos mais simples e as pequenas partículas que compõem o todo, reduzindo o objeto de estudos em partições que nos ajudem a compreender os elementos mais fundamentais da obra, observando cada construção elementar que alicerça a dramaturgia (Pallottini, 2005)

Pensando por esse viés, buscamos dividir a dramaturgia do Tácito Borralho, pensando individualmente: a) personagens; b) local onde a trama se passa; c) contexto da feitura. Essa divisão nos ajuda a esmiuçar a dramaturgia e facilitar no processo de historicização dramatúrgica, defendida por Patrice Pavis (1999), em "Dicionário do Teatro", que nos auxilia para o processo de análise dramatúrgica. Pavis explora que há questões que, ao serem aplicadas em um texto, são essenciais para entendimento pleno da obra, como em que tempo se passa, qual é o espaço onde a trama ocorre, qual a relação entre a obra com a sua época de criação, como a historicidade afeta no texto, entre outras (Pavis, 1999). Partindo da premissa de Pavis, no entanto, torna-se essencial para a própria compreensão plena da dramaturgia, o entendimento e o uso da linguagem poética, partindo do pressuposto que a poesia da dramaturgia é um reflexo do período em que Tácito Borralho estava, ou seja, no período de grande opressão e censura que deriva da ditadura militar brasileira. Mas, afinal, como Cavaleiro do Destino foi forjada? Qual a história por trás dessa dramaturgia? Será possível que linguagem poética da dramaturgia tenha uma ligação tão forte assim com o seu período de feitura?

"Cavaleiro do Destino" ou "Os Sete Encontros do Aventureiro Corre-Terra" é um texto teatral feita por Tácito Borralho e Josias Sobrinho. Borralho, na sua vida, trabalhou sempre nos campos das artes e da cultura popular, sendo dramaturgo, ator e diretor, dentre outros. Quando foi para Recife, criou um grupo teatral, o Grupo Armação de Recife, sendo fundador e diretor. Posteriormente, em 1972, fundou o Laboratório de Expressões Artísticas (LABORARTE), em São Luís, no Maranhão, que trabalhava com uma perspectiva decolonial, incorporando características da cultura e identidade nas suas peças de teatro (Borralho, 2000). O LABORARTE atuava em conjunto com de artesões populares, sendo a cultura popular um elemento fortíssimo da sua produção, como o teatro de bonecos e o

folclore maranhense (Borralho, 2018). Nessa união de artistas populares do Maranhão, Josias Sobrinho começou a frequentar o LABORARTE e acabou se tornando um participante efetivo. Além das produções teatrais do LABORARTE, eles também se reuniam com artistas locais para promoverem e desenvolverem pesquisas envolta da cultura maranhense (Borralho, 2000).

O contexto de criação do LABORARTE não foi dos melhores, estando no meio da grande transição que acontecia no teatro brasileiro por conta do regime militar, que resultou na articulação de diversas companhias de teatro para que continuassem fazendo arte durante um período de asfixia artística. Por essa razão, foram usadas as metáforas nas peças para que pudessem ser encenadas. Após o sucesso de "João Paneiro" (1975), o LABORARTE queria agora voltar a trabalhar com as raízes maranhenses, mas sem deixar o tom de reflexão e diversão que ao grupo tinha, sendo assim, surgiu "Cavaleiro do Destino", em 1976 (Borralho, 2018).

Tácito Borralho e Josias Sobrinho nos trabalhos do LABORARTE produzem algo único em "Cavaleiro do Destino", exaltando a identidade e memória maranhense em face da censura dos militares. Borralho cria uma história de aventuras de um cavaleiro que sai da sua terra natal (um possível sertão) procurando melhores condições de vida, no entanto é atravessado de diversos desafios percalços no caminho, tendo de lidar com sete problemas para que, finalmente, consiga a sua liberdade. E como já historicizamos a trama, como sugerida por Pavis, para analisarmos a composição da dramatúrgica de Borralho, iremos esmiuçar cada sessão, pensando local, contexto e personagens.

No texto, "O Cavaleiro do Destino" tem como cenário o sertão, mas não se engessa só nesse aspecto. O sertão enquanto categoria geográfica e cultural, é produtor de diversas manifestações artísticas, sendo uma delas, o mamulengo. O teatro de bonecos é uma infestação cultural forte dentro do universo sertanejo, existindo diversos artistas que trabalham com essa forma de fazer teatral, como é o caso do Borralho. Esse formato de teatro com bonecos é chamado de Mamulengo, com um caráter extremamente popular, essa manifestação acontece por meio de atores que são bonecos que falam, dançam e brigam. Nas rubricas do texto é possível perceber a presença da especificidade de Borralho, ao falar dos personagens e ao definir o tipo de espetáculo. Ressalto ainda as hipóteses que existem, de que o mamulengo é de origem sertaneja, com alguns defendendo a sua origem pernambucana, outros que dizem que surgiu no interior da Bahia, mas ambas concordando na origem negra, escravizada e africana. É indispensável comentar sobre a influência de

Bumba Meu Boi na composição do teatro de bonecos, que é algo que faz parte da identidade e cultura maranhense, sendo forte na cidade de São Luiz, baricentro do LABORARTE. (Brochado, 2018)

Nos personagens, percebemos que são personagens inspirados nas lendas, mitos e folclore maranhense, que transcende São Luís, trazendo tradições dos sertões, com personagens como Manguda Couro-Velho, Princesa Magalona e Serpente, que são mitos que aparecem constantemente no imaginário popular maranhense. Leite (2015), em seu texto para Móin-Móin-Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, dissertam que todos os personagens da obra foram pensados em conjunto com os atores da peça original, de modo que eles evocaram as histórias da infância nos sertões do Maranhão e construíram essa dramaturgia (Leite, 2015),

A história é presente dentro da peça do teatro quando percebemos a intersecção entre a memória e a identidade, dois termos que são complexos de discorrer, mas que são usadas para a construção de um teatro de resistência. Produzida no período em que a ditadura militar ainda estava acontecendo (1964-1985), o LABOARATE fez um trabalho para que a cultura popular não fosse diluída no sufoco em que a arte estava passando. Ubiratan Teixeira, que é um jornalista brasileiro de renome, afirma o país estava passando por um momento de rancor e ódio contra a liberdade cultural, de maneira que o golpe minou qualquer manifestação artística e política, no entanto, o Borralho, trabalhou em núcleo para discutir a arte, no momento onde não parecia existir salvação para ela (Sousa, 2021).

Como percebemos, a peça de Borralho tem uma fonte influência da ditadura militar, pela opressão que o teatro estava sofrendo naquele período, de maneira que Borralho expressou essa violência sofrida nas páginas do seu texto teatral. Contudo, a linguagem poética da dramaturgia também nos fornece chaves de interpretação para compreender plenamente o período e as escolhas que o dramaturgo fez para a narrativa.

Em alguns dos trechos, é notável a presença de rimas, de modo que o texto soa quase como uma canção.

> **Couro Velho**: Quem vem lá que se apeie, que aqui não pode passar.
> **Homem**: Quem tá lá que se agüente, pois que aqui pude chegar.
> **Couro Velho**: Então se apronte, valente, pro Couro Velho enfrentar.
> **Homem**
> Canto: música 3
> "Corri terra,
> rasguei mato,
> saltei touceira de espinho,

> rompi capão por capão,
> na procura de um caminho.
> Botei bênção pra madrinha,
> joguei no saco a farinha. [...]" (Borralho, 1976, p. 165)

Borralho, como vimos, ele constrói diálogos ritmados, fazendo rimas com as falas das personagens e intercalando a utilização de músicas compostas por Josias Sobrinho. Notamos que o texto conta sempre com as rimas como forma de transparecer sentimentos e emoções, como no primeiro contato com o personagem do Couro Velho, figura do folclore maranhense, que é um dos primeiros obstáculos do Cavaleiro Corre-Terra, sendo também referenciado no trecho escolhido. Além da questão técnica, notamos que todas as personagens apresentam uma disputa ritmada, mesmo que nem todos sejam, efetivamente, personagens que são desafios a serem vencidos pelo cavaleiro, a exemplo do Cavalo do Cão.

> **Cavalo do Cão**: Arre, que não tem égua,
> Arre, que não tem égua!
> (E sai correndo atrás do homem já recuperado)
> **Homem**: Pra lá, pangaré do diabo! Pra lá, Cavalo do Cão!
> Tás bestando, besta do diabo!
> Arreda com essa chapola, que "fugareiro" é o apelido que dão para "fiofó" mas esse buraco é sarado! Passa, não chega perto!
> **Cavalo do Cão:**
> (bufando e parando de correr)
> Que merda de frio é esse que meus olhos vem tampar? (Borralho, 1976, p. 166)

Para além do caráter ritmado, é notável que o texto tem como uma base da sua construção narrativa, o épico. A história de um grande cavaleiro é base dentro do texto teatral de Tácito, algo que é também presente nos cordéis, onde a história é centrada em uma única personagem, e em muitas vezes, passando por desafios, obstáculos e desventuras.

Algo destacado pelo próprio Borralho em sua dissertação de mestrado, é a preocupação que existia com o boneco, afinal, a peça era feita com pessoas fantasiadas de bonecos, semelhantes as tradições de bumba meu boi.

> A função do boneco no espetáculo fica definida logo de saída, pela proposta dramatúrgica. O ator pode apenas, nesse texto, executar as interpretações que lhe permitem personagens humanos em plena atividade no plano considerado real. Ou animando coisas ou portando máscaras de caracterizações em que as feições humanas sejam completamente anuladas. De fato, apenas o protagonista central da peça pode ser interpretado por um ator. Os personagens oníricos terão que ser bonecos ou objetos animados. E aqui se caracteriza a função do boneco: dar

> possibilidade de representação do imaginário. Dessa imagem poética visualizada sem perder o encanto da poesia, mesmo porque se reporta à esfera do encantamento (Borralho, 2000, p. 101).

Com isso, a escolha do teatro de bonecos, não era meramente estética, mas também para preservar o caráter lúdico e imagético da peça, tendo como princípio a poesia, que era um elemento basilar dentro da dramaturgia. Com isso, a história da peça pode ser contada de maneira prolixa, atingindo o objetivo do texto e da linguagem, fazendo que pudesse comunicar perfeitamente o que se pretendia comunicar.

O ritmo das falas das personagens é pensado como um elemento chave do texto, a peça de teatro e a poesia se encontram e se completam, mesmo que sejam tipos textuais diferentes, desempenham uma função narrativa que nos mostra como a própria poesia é primordial para a contagem de história de Borralho.

> A construção de cenas curtas e completas, mesmo que sejam parte de uma trama maior, que se sucedem intercaladas por intervalos musicais ou interferência de atores caracterizados de palhaços ou outros tipos. Procedimento comum nos espetáculos populares, tanto nos casemiros quanto no bumba, só diferenciando um pouco nos salameu e São Bilibreu por serem jogos cênicos mais lúdicos, onde o público é platéia, conviva, integra o cortejo, assiste e representa. Mesmo aí, as cenas dramáticas são curtas e se repetem ora iguais ora diferenciadas, em espaços novos. Isso propõe que um estudo mais aprofundado da construção do texto dramático desse tipo de espetáculo, seja realizado. O que foi observado é que, rico em imagens poéticas, as palavras recitadas servem para emoldurar o gestual ou vice-versa. Essas imagens transcendem o poético expresso pelo verbo falado ou cantado e transferem-se para as formas e objetos (máscaras e bonecos) deixando-se visualizar e assim ganhar a dimensão plástica da poesia. O texto dramático rico em nuanças de palavras, gestos e ritmos pode ser captado em uma escritura apropriada onde a palavra seja capaz de expressar, além de sentimentos e ações, moldes e recortes das cenas e seus intervalos continuadores. É isso que ocorre quando o teatro se apropria da fórmula de tecer o texto dramático, incluindo bonecos e atores. O que não é possível expressar numa ação ou diálogo, tem que ser dito através do movimento (Borralho, 2000, p. 183-184).

A poesia, o cordel e a dramaturgia, parecem estar em consonância na obra de Borralho, de maneira que é impensável um existir sem o outro, de modo que não poderiam existir em harmonia sem o caráter reivindicatório que existe, e sem as vivências de diversas pessoas que trabalharam junto com Borralho para a composição da peça. Notamos que ele busca o sentir e o emocionar, notamos que, mais do que qualquer coisa, a poesia desempenha uma função, além da estrutura, da linguagem, mas da sensibilidade. Quando entendemos que

o Borralho é alguém gestado na efervescência da arte e cultura, notamos que a escolha estética da poesia é um saudosismo as suas raízes, não meramente linguagem, mas identidade.

O cordel é o seu caminho para o firmamento entre a dramaturgia e a poesia. Vemos os sentimentos transbordar por cada verso que Borralho escreve. Grandes questões, como a própria alegoria do cavaleiro Vicente como um cidadão do interior que parte para o litoral em busca de melhores condições de vida. Esse aspecto é importante não apenas para entendermos como o sertão aparece na trama, mas ele traz consigo discussões sobre a dificuldade que são encontradas de deixar o interior e partir em busca de novas condições de vida. No último desafio, a Barca de D. João, Vicente fala o seguinte: "Não sei se estou vivo ou morto, nem sei qual é este lugar. Ai, não me lembro donde venho nem porque cá vim chegar" (Borralho, 1976, p. 172).

Esse trecho demonstra a sensibilidade do cavaleiro, que pode ser interpretado como uma insatisfação, um amargor de ter saído do interior para ter seguido para o litoral. Em muitos momentos, o cavaleiro Vicente demonstra não saber para onde está indo, como deixa explícito em uma conversa com a Princesa Magalona: "Busco aventura constante, procura achar um destino" (Borralho, 2000, p. 173). Novamente um trecho que traz uma percepção de incertezas em relação ao que ele foi buscar, que acaba sendo bastante comum para muitas outras pessoas que saem em busca de melhores condições de vida.

O LABORARTE não poderia ter produzido peças como Cavaleiro do Destino, sem a grande experiência de outros espetáculos, que seguiu também da experiência traumática da ditadura militar no Brasil. A poesia, assim nos faz perceber que o período necessitava de saudosismo, de memória e de identidade, com isso, é inegável que o uso de ritmo e pelejas na dramaturgia da Borralho tem uma função clara de busca, causada, definitivamente, pelo período em que o LABORARTE estava inserido. Borralho trata sobre a experiência do LABORARTE, e as preocupações que se tinha para a construção de uma peça de teatro.

> Se fosse possível sintetizar uma proposta de dramaturgia específica para espetáculos com bonecos e atores, como o LABORARTE, embora não elaborando nenhum tratado, acabou utilizando em seus espetáculos, seguiria o seguinte esquema: A - Construção do texto dramático [...] elegendo elementos do imaginário [...] esquematizando um tema único, multifacetado [...] elaborando cenas curtas e completas [...] construindo uma dinâmica de encadeamento de cenas com utilização de música, nos intervalos das cenas [...] enuciando todos os movimentos previstos (e somente os previsíveis) através de rubricas económicas. B - Construção e estudo de animação dos bonecos: não se ater à uniformização de técnicas

> de construção e animação [...] criar bonecos, reiventar técnicas, fazer o que for necessário para expressar a mensagem do texto construído. C - Criação de cenografia em proposta aberta, já sugerida no texto. D - Prever, já no texto, que essa dramaturgia só se completa durante os ensaios, quando autor ou autores, juntamente com atores e manipuladores, após testar todas as possibilidades, anotaremos os resultados, incorporando-os ao texto original. Assim a escritura dessa dramaturgia se completa. Não fica aqui registrado em nenhum momento a afirmação de que o LABORARTE, com O Cavaleiro do Destino, criou, inventou, um novo modelo dramatúrgico. Mas que se propôs a estudar uma forma de dramaturgia capaz de comportar a representação com bonecos e atores num espetáculo de teatro (Borralho, 2000, p. 186-187).

De modo geral, é notável que há um especular trabalho – e também doloroso – da LABORARTE em produzir a peça de Cavaleiro do Destino, que não simplesmente buscou tratar de um período traumático da história por meio de um cavaleiro que buscava liberdade, mas decidiu fazer isso por meio das rimas, das cantorias e das pelejas. Um ato que não deve passar despercebido, já que linguagem é poder, e jamais deve ser subestimada.

Considerações Finais

O texto "Os Sete Encontros do Aventureiro Corre-Terra, ou, o Cavaleiro do Destino" contém diversos traços importantes que fazem com que ele seja contemporâneo e atual. Esses traços são justamente a importância cultural e identitária que ele carrega em seus personagens e na sua história, que tem mitos e personas que fazem parte do imaginário popular e são valorizados no teatro feito por Tácito Borralho e Josias Sobrinho.

A dramaturgia de Tácito Borralho é de resistência, que mesmo nas entrelinhas, busca valorizar a cultura maranhense em um período onde as expressões artísticas tinham que se adaptar ao regime para existir. O período da Ditadura Militar mostrou que os artistas, como Tácito Borralho e Josias Sobrinho, são essenciais para deixar a memória de um povo vivo, e não só suas memórias, mas como os traços de humanidade e sensibilidade. Os mitos e o tradições denotam características populares de determinado povo, e sem formas de mantê-las vivas, correm risco de serem perdidas, principalmente em regimes onde são reprimidas.

Desse modo, o Tácito Borralho e Josias Sobrinho trabalham em suas peças essas regionalidades, traços culturais e valorização do folclore, fazem com que a arte e identidade de um povo seja mantida viva. Ainda mais peças que são claramente críticas e formas de resistir às opressões vindas por meio de autoridades ou elites. A discussão em torno do "Os

Sete Encontros do Aventureiro Corre-Terra, ou, o Cavaleiro do Destino" é relevante, por ser uma obra que traz leveza na sua narrativa e história, mas também por mostrar um personagem do cotidiano – um homem comum em busca de liberdade -, que mesmo com diversos desafios, ele resiste, persiste e luta, assim como diversos grupos faziam durante a ditadura militar brasileira - alguns deles sendo compostos pelo próprio Tácito Borralho e Josias Sobrinho.

A poesia, mesmo que aparentemente secundária, nos mostra a força e a perseverança do povo nordestino, que canta suas inglórias e suas derrocadas, mas também une o passado e o presente em seus versos, de modo que a linguagem se transmuta, se transforma e se ressignifica, não é apenas uma forma, mas uma força. Não mais algum, mas também alguém. Como Pesavento afirma, em "História e História Cultural".

> A rigor, a preocupação com as sensibilidades da História Cultural trouxe para os domínios de Clio a questão do indivíduo, da subjetividade e das histórias de vida. [.] Uma história de indivíduos que deriva, assim, de uma história social renovada: do estudo dos pobres, dos subalternos enquanto classe ou grupo, detentores de uma expressão cultural dita popular, passou-se a uma história de vida das pessoas Humildes, na qual possam ser surpreendidos os sentimentos, as sensações, as emoções, os valores. Esta última condição é extremamente importante para a História Cultural, pois marca a emergência da subjetividade nas preocupações do historiador. É a partir da experiência histórica pessoal que se resgatam emoções, sentimentos, ideias, temores ou desejos, o que não implica abandonar a perspectiva de que essa tradução sensível da realidade seja historicizada e socializada para os homens de determinada época. Os homens aprendem a sentir e a pensar, ou seja, a traduzir o mundo em razões e sentimentos (Pesavento, 2002, p. 56).

Percebemos que os sertanejos começaram a ser protagonistas das suas dores, dos amores, dos desastres, das graças, dos desmantelos e das guinadas. A dramaturgia, a poesia, o cordel e a História estão unidos aqui para contar a história de um passado que jamais pode ser esquecido, e que nos lembra que o fazer teatral, é também uma defesa à democracia.

Referências

ABREU, Márcia. *História de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1999.

ANDRADE JÚNIOR, Lourival. *Cordel, Marco, Sertão***.** In: OLIVEIRA, Airan dos Santos Borges de; MACEDO, Helder Alexandre Medeiros de (Org.). Sertões em debate 1: historiografia, literatura e sociedade. Caicó, RN: PPGHC-UFRN, 2022. p. 75-101.

BORRALHO, Tácito Freire. *O boneco-do imaginário popular maranhense ao teatro*: uma análise de O cavaleiro do destino. 2000. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

BROCHADO, Izabela. O mamulengo e as tradições africanas de teatro de bonecos. *Móin-Móin*: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 138–155, 2018. DOI: 10.5965/2595034701022006138. Disponível em: https://revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/105965259503470102200613 8. Acesso em: 18 out. 2025.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?* 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

CAVIGNAC, Julie. *A literatura de cordel no Nordeste do Brasil*: da história escrita ao relato oral. Natal: EDUFRN, 2006.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 5, p. 173-191, 1991. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ea/a/SZqvSMJDBVJTXqNg96xx6dM/?lang=pt. Acesso em 17 dez. 2025.

GARCIA, Miliandre. Censura, resistência e teatro na ditadura militar. *Revista Concinnitas*, v. 2, n. 33, p. 144-177, 2018. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/download/39855/27929. Acesso em: 17 dez. 2025.

LEITE, Aldo. Um cavaleiro e seu destino: Tácito Borralho. *Móin-Móin*: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v. 1, n. 13, p. 146–161, 2015. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/105965259503470113201514 6. Acesso em: 18 dez. 2025.

PALLOTTINI, Renata. *O que é dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

PATRIOTA, Rosangela. *Vianinha*: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Mariana do Carmo de Almeida. *Literatura de cordel*: da oralidade à escrita. 2003. 89 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Biblioteconomia e Documentação) –Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2003.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e história cultural*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

SENA, Carolina Carvalho. *A literatura de cordel genuinamente brasileira*. Memória e Informação, v. 6, n. 1, p. 96-107, 2022.

SOUSA, Danielle de Assunção Pereira. *Aconteceu no Maranhão*: os reflexos da ditadura militar na cultura maranhense analisados a partir da obra poética de César Teixeira. 2021. 98 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2021. Disponível em: https://tedebc.ufma.br/jspui/handle/tede/3706. Acesso em: 17 dez. 2025.

VIEIRA, Beatriz de Moraes. *A palavra perplexa: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 70*. 2007. 379 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.