

O CONCEITO DE CULTURA POPULAR NO TEATRO DE LOURDES RAMALHO

Vanuza Souza Silva¹

O que é povo no teatro de Lourdes Ramalho? Como a autora define o conceito de popular? Farei nesse texto uma discussão sobre a idéia de povo, de cultura e teatro popular que se inscreve e inscreve o contexto social de Lourdes Ramalho, teatróloga rio grandense que chega a Campina Grande nos fins da década de 60 e início de 70, passando a escrever e publicar seu teatro a partir de um olhar regionalista. Desse modo, pretendo ver de que forma a mesma diz a sua região, o habitante desta, ver o diálogo que ela constrói com a sua cultura no período em que escreve.

A escrita está dividida em quatro momentos: No primeiro, discuto o conceito de tradição de que a autora se utiliza para pensar a sua cultura como lugar da tradição e uma maneira de legitimar isso é escrevendo e discutindo o cordel como um texto que fala das origens/raízes da cultura nordestina; no segundo momento, discuto a idéia de povo a partir dos textos da autora e de discursos outros que vêem o seu teatro como um teatro do povo; no terceiro momento, penso a idéia de uma cultura popular nordestina que a autora está legitimando em Campina Grande, aproximando seu olhar sobre o popular com a maneira que Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho também estão falando do popular no Recife e no mesmo período; no quarto e último momento, pensando a obra de Lourdes Ramalho no contexto da Ditadura Militar, perscruto os vestígios de um teatro da “resistência” que a mesma também constrói, dentro da sua cultura.

1.1 - As Cordas da Tradição

Em uma entrevista concedida², Lourdes Ramalho, respondendo sobre seus textos e sobre a cultura campinense de um modo geral, deixa claro o seu desânimo para com a cultura da cidade, por vários motivos: “A despreocupação do governo municipal/estadual e descaso do povo para com as coisas da sua cidade” (CAMPOS, 1997:1). Partindo do pressuposto de que a cultura campinense está em derrocada, cita exemplos como o carnaval e a literatura de cordel. A autora fala ainda da “derrocada” da Academia de Letras e do Cordel. Sobre a produção deste último diz,

¹ Professora Mestre do Departamento de História e Geografia da Universidade Estadual da Paraíba- UEPB.

² Entrevista concedida ao jornalista do Jornal da Paraíba Gil Campos em 1997 CAMPOS, Gil. Jornal da Paraíba, Campina Grande, 06 de Abr. 1997 Painel-Xeque Mate, n.3 p.1.

“está fraca”. E quando o assunto é o teatro campinense continua:“(…) a gente se entristece em ver as coisas, de repente, vem degradingolando. Dói. Eu acho que dói em todo autor, ator, todo aquele que ama o teatro sente dor ao ver como tudo isso está se esvaindo” (CAMPOS, 1997:1).

O sentido da dramaturgia ramalhiana inscreve-se nessa luta contra aquilo que diz destruir a tradição. Sua preocupação intelectual resvala-se nessa necessidade de fixar na obra, o que não se fixa no tempo, os costumes da sua cultura. Essa preocupação social com as raízes da sua região explica em grande medida o fato de ser a única escritora na cidade nas décadas de 70 a 80 a escrever sobre a tradição da cultura nordestina, quando seus contemporâneos tinham uma preocupação com um teatro para o povo, mas sem a busca pela regionalização do teatro.

Pesquisadora do Cordel, a autora localiza a origem deste no que considera “cultura popular medieval”. Uma literatura de base oral que misturava religiosidade e messianismo, transmitida por cantadores e posteriormente por folhetos impressos, a cavalo e/ou em barracas da feira. “No Brasil, acrescenta que à religiosidade e ao messianismo, foram somados os temas da seca, do cangaceirismo, das tragédias locais e outros” (RAMALHO, s/d:3). O misticismo, o sagrado, o divino, o cômico, o burlesco, figuras sertanejas, bufônicas, diabólicas, viris, desvirilizadas, mulheres titânicas, eis algumas das imagens alegóricas que percorre o cordel de Lourdes Ramalho, imagens que diz ter nascido do que observa no popular, do que apreendeu das leituras das poesias em cordas na feira³.

Para a autora é a literatura de cordel o que há de mais “puro” na cultura nordestina e de mais tradicional, daí o seu objetivo: Inscrever as histórias que diz ser do sertão numa forma de literatura que afirma ser o que há de mais preservado na sua cultura, cordel. A preocupação da autora não é só registrar o que chama de tradição da região nos escritos de cordéis, mas acredita ser necessário passar essa tradição para os mais jovens. Apontando para o declínio dessa arte, afirma:

Está faltando conhecimento.Poucos sabem o que é cordel e eu acredito que tenha muita gente que seria excelente cordelista”. (...) uma coisa que gostaria de fazer era, através de jornais, fazer um concurso de poemas, de cordéis pequeno, isso para o 2º grau e para as Faculdades. Isso seria descobrir muita gente boa (CAMPOS, 1997:1).

³ Entrevista realizada em 02 de junho de 2004, na casa da autora.

Vinte anos depois, ainda sedenta pelo sonho de fazer teatro, tecer os fios da sua cultura, Ramalho reafirma aqui aqueles ideais da década de 70, quando atribuía ao intelectual, o papel de abrir espaço para “a cultura do povo”, nesse caso, para o cordel nos colégios e faculdades, ao seu ver lugares privilegiados para a popularização dessa arte, arte que diz ser do povo, resgatada pelos intelectuais, mas genuinamente povo, tema que discuto a seguir.

1.2 - Brechas Entre o Dizer e o Fazer⁴: Os intelectuais e o povo

“Impossível dissociar o teatro do processo cultural de um povo”(MARINHO, 1996:2). “Teatro é cultura – daí nossa obrigação de levá-lo ao povo”⁵. Os intelectuais que discutiam o teatro no contexto de 1960 a 1980, fizeram da idéia de povo, o cerne de suas inquietações, não só em Campina Grande, mas no Brasil como um todo. Pensava-se nesse período em criar um teatro para o povo. Vivendo nesse contexto, Lourdes Ramalho diz “escrever coisas do povo”⁶.

Mas essas “coisas do povo”, acredita a autora, está em declínio, como já tivemos a oportunidade de ver, por isso, no seu discurso, cabe aos intelectuais o lugar de “resgatar” essa cultura, de “cobrar dos governos, investimentos”, como sugere a citação abaixo de uma entrevista concedida ao Jornal da Paraíba: “(...) aqueles elementos autores, vocalistas, escritores, todo esse pessoal que sabe o que é a cultura de Campina Grande, conhece as tradições nordestinas, esse povo que deveria cobrar – quem escreve, quem fala, tudo isso” (CAMPOS, 1997:2).

Esse discurso de Lourdes Ramalho que aponta para o declínio da cultura da sociedade campinense/nordestina mostra, ao mesmo tempo, a possível causa desse declínio, que é o descaso dos detentores de um poder/saber, os governantes e intelectuais da cidade. O povo que aqui aparece desprotegido, também assume uma só rosticidade, como se no trajeto cultural não houvesse diferenças, multiplicidades, porque a homogeneidade, segundo Certeau, é uma das maneiras de os intelectuais nomearem e dizerem o que chamam de povo, é também uma das imagens que constrói o teatro de Ramalho quando faz do povo nordestino seu objeto de discussão (cf. CERTEAU, 1995, P:60).

⁴ Referência ao conceito certeauiano que discute as contradições entre as práticas discursivas e não discursivas. Ver A Invenção do Cotidiano, Petrópolis: Vozes, 1994.

⁵ Ademar Dantas Fala sobre Situação do Teatro. Ver Diário da Borborema. Campina Grande, 19 deFev.1970. p.1.

⁶ Entrevista realizada em 15 de junho de 2004 na casa da autora.

Mas é da espontaneidade do povo que também fala o seu teatro, espontaneidade que requer a lógica e organização do saber intelectual, como diz: (...) existem as manifestações muito espontâneas, como nosso teatro popular, que é muito espontâneo, mas mesmo assim ele carece de certos conhecimentos, nem que sejam intuitivos (...)⁷. Raymond Williams pensando a organização social da cultura discute e questiona os privilégios que são dados em dadas literaturas aos intelectuais e produtores culturais, como se estes fossem os ícones de uma organização cultural. Essa discussão ajuda a pensar o lugar do intelectual como um lugar não dado, pronto, mas criado socialmente e cujas características principais são o de oposição ao povo, lugar de erudição. E dentro desse rótulo de intelectual incluem-se filósofos, jornalistas, escritores e outros.

Lourdes Ramalho e seus contemporâneos foram vistos e ditos como os intelectuais da cidade, e por isso, detentores de um saber, mas também de um poder sobre o que simultaneamente fora criado junto, “o povo”, que constituía todos que estavam colocados fora desse círculo de intelectualidade. Era o povo que participava dos festivais, que assistia ao teatro, que era personagem das peças ramalhianas, mas eram os intelectuais os detentores do saber/poder dessa cultura que organizavam, criando simultaneamente o seu lugar de distanciamento (cf. WILLIAMS, 1992, p: 214-216 e CERTEAU, 1995, p.60).

O lugar de escritora/autora de Lourdes Ramalho cria, ao mesmo tempo, a idéia do que é ser um intelectual campinense, do que é teatro, fazer teatro, do que é a cultura da cidade e da região. Um exemplo recente disso é o fato de surgir na década de 90 teatros e intelectuais da cultura com outras propostas e temas na cidade, como é o caso de Saulo Queiroz⁸, que fora aluno de aulas cênicas de Hermano José, participando também de grupos teatrais dirigidos por Wilson Maux, Lourdes Ramalho e cujos textos *Machos e Fêmeos*, *Fêmeas*, *Bichas* e outros, os quais trazem uma proposta diferenciada dos modelos de masculinidade e feminilidade, sobretudo, dos homossexuais, numa tentativa de questionar a homogeneidade desses modelos, não são aceitos por dados intelectuais da cidade, porque vêem nos textos de Lourdes Ramalho, um exemplo de

⁷ Ver seguinte entrevista: Dona Lourdes Ramalho : Uma Mulher a Serviço da Cultura Teatral Campinense. Diário da Borborema, Campina Grande, 05 de Set. 1982. Tudo. p.2.

⁸ Entrevista realizada em 19 de maio no Municipal para um artigo da Revista de comunicação social *Por exemplo*, ano II, número 04, outubro/2003.

teatro, fato que fez Queiroz chamar esses críticos de “intelectualóides”⁹, no mesmo sentido, um dos críticos do teatro de Saulo Queiroz chama seus textos de “besteiro!”¹⁰.

Se pensarmos com Bourdieu, quando da sua análise sobre a moda, a qual mostra a competição de lugares entre os costureiros antigos e modernos, em que aqueles rejeitam “o exagero dos tipos e efeitos que produzem os costureiros novos” ao passo que no estilo clássico (...) é relativamente fácil criar o belo, enquanto o estilo de vanguarda é muito mais exigente. (cf. BOURDIEU, 2004, p:113-123), podemos pensar essa disputa na instituição do teatro de Lourdes Ramalho. Teatro que acaba se inscrevendo na década de 70 como um teatro de vanguarda, afinal, não se tinha tido ainda uma teatralogia na cidade, e falando do povo nordestino da maneira que fala, apregoando a idéia da tradição da maneira que apregoa, fazendo do sertão o seu objeto de estudo. Antes disso, na década de 20, por exemplo, o teatro que era um tipo de cine-teatro, chamado Apolo, era em forma de revistas musicais, do qual participavam as moças e os rapazes da “alta sociedade”, e na década de 50, tem-se o teatro de Revistas da Rádio Borborema¹¹, ambos não trazem ainda uma preocupação com o povo, povo nordestino/campinense, discurso que perpassará a produção teatral de Ramalho. Daí a resistência ao teatro de Saulo Queiroz, porque não trata do povo, da região, da cultura que o drama ramalhiano instituiu.

O povo, não resta dúvida, é o tema dos dramas e comédias de Lourdes Ramalho, o povo nordestino, abreviando ainda mais, o povo do sertão nordestino, e é dele que a construção do seu lugar de intelectual também se distancia. Tem a mesma origem, o sertão nordestino, mas Lourdes Ramalho e os sertanejos que descreve, acabam ocupando lugares diferenciados no seu próprio discurso. Ela, “mulher de Letras”, “uma intelectual” e os sujeitos que aparecem em seus textos, homens e mulheres do sertão, vítimas da seca, homens de português arcaico que ainda usam o linguajar da colonização; (entonce, apois), sujeitos alheios à linguagem, quando não, mulheres insultuosas, como veremos no capítulo III, redentoras de palavras fortes, palavrões, contrastando com a calma e a discrição da autora.

Dizendo escrever somente sobre o que observa na região, o que levaria a crítica literária a pensar seus textos como sendo realistas e/ou naturalistas pela descrição de um cotidiano rudimentar, erótico e sexualizante, a autora de *As Velhas*, mostra ainda mais seu distanciamento

⁹ Idem; Ibidem.

¹⁰ Entrevista realizada com Hermano José no dia 11 de junho de 2004 no Museu do algodão.

¹¹ Informação retirada de textos sobre a história do teatro campinense do arquivo pessoal do professor Clarindo Barbosa do Departamento de História e Geografia (DHG), da Universidade Federal de Campina Grande – UFCG.

do povo que descreve, quando diz que é uma observadora dos acontecimentos da região. Para escrever *A Feira*, por exemplo, disse que “pegava um banco toda tardezinha e ficava observando o movimento da feira”¹². Sobre a peça *Fogo Fátuo*, que trata da descoberta de xelitas no sertão nordestino, a autora faz a mesma afirmação: “Essa descoberta de xelitas aconteceu perto da minha fazenda em Santa Luzia”¹³. E sobre *Os Mal Amados*, na qual o coronel Julião prende sua filha no sótão da casa durante oito anos, segundo diz, foi um fato verídico contado pelo seu tio-avô¹⁴. Mas pensar “o Povo” no teatro de Lourdes Ramalho é pensar não só a distância entre o seu lugar de intelectual e produtora cultural e o povo, mas também, tentar ver que “povo” assiste aos seus espetáculos e para quem os seus textos são direcionados.

Esse povo, pois, que descreve em seu teatro não é o mesmo “povo” que movimentava os ânimos culturais da cidade, tampouco o “povo” que está entre o público que lê seus textos, assiste seus dramas, mesmo que este seja precário, como reclama a autora: A ausência do público no teatro é uma causa lamentável (...) é um problema muito complicado”¹⁵. (...) eu falo no teatro sim que está muito defasado. Aqui em Campina Grande, por exemplo, ninguém vai ao teatro (CAMPOS, 1997, p:1).

O Povo tão presente nas peças da autora é também um personagem ausente, senão contraditório, que vive nas páginas do seu livro, mas não nos espetáculos que cria e nos eventos que realiza, principalmente por que a leitura de uma obra, a ida ao teatro exige um mínimo de condições financeiras para tal feito, o povo que Lourdes Ramalho inscreve parece não ter isso. Por isso as brechas entre o seu lugar de intelectual que protege o povo, que descreve sua cultura, mas que no final do drama é dele mesmo que se distancia. Cena repetida e também possível de ser assistida no teatro do pernambucano e Hermilo Borba Filho e o paraibano/pernambucano Ariano Suassuna, quando ao povo é atribuído uma cultura popular, e ao intelectual, o papel de resguardá-la.

1.3 - Teatralizando a Cultura Popular, (Re)pensando a Região: Lourdes Ramalho, Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho

¹² Entrevista realizada 15 de julho de 2004.

¹³ Idem; Ibidem.

¹⁴ Pesquisa realizada sobre Lourdes Ramalho. Ver FERREIRA, J. N. Sem Medo das Palavras. Dissertação apresentada ao Mestrado de Letras. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2001.

¹⁵ Ver entrevista: Dona Lourdes ramalho: Uma Mulher a serviço da Cultura Teatral Campinense. Diário da Borborema. Campina Grande, 05 de Set. 1982. Tudo. p.1.

Campina Grande não fora palco de um Movimento Armorial, movimento que carrega uma “palavra sonora, que evoca brasões e emblemas; palavra um pouco misteriosa que provoca estranhamente e chama atenção”¹⁶. Ariano Suassuna escolhe este nome para batizar um movimento cultural, que nasce no Recife e que tem mais visibilidade na década de 70, tornando-se um dos pólos de discussão da criação artística do Nordeste na época. Tal qual esse movimento Armorial, os intelectuais de Campina Grande, nesse mesmo período, estavam também envolvidos num projeto cultural que englobava teatro, música, poesia, cinema em nome de uma cultura do povo, da cultura popular.

A discussão que se teve em Campina Grande na década de 70, não teve a mesma repercussão da que teve no Recife, além do que, os intelectuais campinenses tinham uma preocupação em fazer um teatro, uma arte para o povo, mas não havia, nesse mesmo sentido, uma necessidade de encerrar a produção da cidade em nome de uma arte popular típica do Nordeste, como já foi falado anteriormente.

No teatro da década de 70 em Campina Grande, os textos não têm uma preocupação de criar uma identidade regional, há uma inquietação em fazer um teatro para o povo, de popularizar a arte, no sentido de haver um consumo maior daquela, o que parece contraditório. Porém, os textos de Lourdes Ramalho vão se aproximar do ideal do Movimento Armorial, criado inicialmente por Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, e ao mesmo tempo se diferenciar dos textos produzidos na sua cidade, por que além de objetivar uma teatro para o povo, a autora também se preocupa em legitimar uma identidade para a cultura da sua região, inspirando-se em imagens que diz o espaço Nordeste como sendo rural, folclórico, tradicional. Lourdes Ramalho e os armorialistas pensavam um teatro, uma literatura propriamente nordestina, criada na sua região, dela falando. Numa entrevista concedida ao Diário da Borborema em 1982, respondendo ao repórter que lhe perguntou como fazer um teatro que atinja as camadas inferiores, Ramalho responde “É fazer o teatro genuinamente popular e voltado para os problemas do povo porque não adianta fazer teatro do absurdo, esse teatro fidalgo, que o povo não entende (...)”¹⁷.

¹⁶ Sobre o Movimento Armorial ver DOS SANTOS, I. M. F. Em Demanda da Poética Popular –Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1999. (coleção Viagens da Voz).

¹⁷ Dona Lourdes Ramalho : Uma Mulher a Serviço da Cultura Teatral Campinense. Diário daBorborema,. ampina Grande, 05 de Set. 1982. Tudo. p.2

Esse discurso, como outros que aqui já foram analisados, dá pistas sobre a definição de povo e popular da autora, povo que assume em sua fala o lugar do genuíno, lugar esse que deveria ser “transposto” para sua dramaturgia, porque isso era a seu ver, fazer um teatro popular, um teatro distante das “complexidades” e “fidalguias” do conhecimento.

Quando Lourdes Ramalho está inscrevendo essa necessidade de teatralizar o popular em Campina Grande, na década de 70, no mesmo período e antes disso, Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho (re)estréiam a cultura popular sob as luzes e sons dos batuques armoriais. Os trovadores, os cordéis, o divino e o profano, os trapaceiros, os bufões que são inscritos nos dramas de Ramalho, estão sendo inscritos também sob o sotaque pernambucano do teatrólogo paraibano de nascença e pernambucano por opção, Ariano Suassuna.

Mas não é da década de 70 que o popular é objeto dos dramas de Suassuna e Borba, Albuquerque Júnior ao mostrar o Nordeste e a cultura popular nordestina como uma produção imagético-discursiva que ao longo do século XX vem sendo (re)elaborada, mostra que o “Nordeste dos engenhos”, construído pelo discurso tradicionalista de Gilberto Freyre, José Lins do Rego e outros, fora (re)tomado na década de 40 pelo discurso de “esquerda”, que agora defendia a tradição do Nordeste contra a modernidade e o mundo burguês, em nome do popular (cf. ALBUQUERQUE, 1999, P:165). O Nordeste se (re)constrói, então, como espaço da resistência por que detentor de um cultura popular, esta, lugar privilegiado nesse momento de definição da identidade nacional, e fonte de inspiração para o que Durval Muniz chama de internacionalismo marxista nas fronteiras da nação.

Ainda para esse autor, são os intelectuais da classe média, em sua maioria que farão uma defesa da cultura nacional popular. Cultura popular, nesse caso, significa a expressão dos costumes do povo, numa perspectiva revolucionária de reação à cultura industrial e burguesa a que aqueles intelectuais se contrapunham (ALBUQUERQUE, 1999, p:197). O discurso da cultura popular acaba se constituindo como uma maneira de intelectuais ligados a profissões liberais e movimentos culturais participarem da vida social do país.

Se na década de 30 os intelectuais inspirados num regionalismo tradicionalista, inventaram uma cultura nordestina marcada pelo folclórico, pelos mitos da seca da região, na década de 40, os intelectuais que se apóiam no discurso da resistência, um discurso que se quer denunciador das agruras do povo, (re) atualiza as imagens que tradicionalmente foram criadas

para explicar o Nordeste/nordestino, agora apoiando-se no dispositivo do popular, as revoltas do popular.

O teatro de Ariano Suassuna surge, portanto, num período – meados de 40 - em que a arte, como os discursos outros da sociedade, busca uma identidade nacional, a criação, por exemplo, do Instituto Nacional de Teatro confirma essa busca por uma dramaturgia nacional. Havia uma discussão nacional sobre a identidade da nação, da região, debate que já havia acontecido nas décadas de 20 e 30, quando da elaboração do espaço Nordeste em oposição ao Sul. Esse debate que retoma a questão da identidade nacional/regional perpassa a academia, a política e as artes de um modo geral, em que a idéia de popular, ou melhor, a idéia de um popular arraigado no passado seria o lugar de definição da cultura da nação e da região.

É, portanto, na década de 40 que Ariano Suassuna juntamente com Hermilo Borba Filho, fundam o Movimento Armorial, o qual Idelette Santos discute a partir de três fases: Uma fase preparatória com a criação do TEP (Teatro do Estudante de Pernambuco) de 1946 a 1969; uma fase experimental, quando o TEP passa a ser TPN (Teatro Popular do Nordeste) de 1970 a 1975, fase na qual seus idealizadores tinham mais claramente a definição do seu objetivo: “Fazer um teatro popular” (CAVALHEIRA, 1997,P:44) e uma fase romançal a partir de 1976,” (cf. SANTOS, 1999, p: 26). Será, pois, sob a coordenação de Alfredo de Oliveira, que o então TPN passa a ser Teatro de Arena do Recife na década de 60, inspirado no Teatro de Arena de São Paulo¹⁸.

Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho e Lourdes Ramalho se enquadram no perfil de intelectuais envolvidos com a cultura de sua cidade. Hermilo Borba, por exemplo, foi criador do Teatro Universitário de Pernambuco, Teatro Operário do Recife, Teatro Popular de Pernambuco, entre outros, além de dirigir várias entidades culturais e escrever em jornais recifenses. E fazendo parte de um contexto onde o popular era o centro das discussões, fundou o Movimento de Cultura Popular do Recife. Em 1960, participa de outros movimentos culturais onde a arte popular era discutida, criada.

A fundação do TEP desde o seu início demonstrou a preocupação dos seus fundadores, com um teatro do Povo. Usando da mesma explicação que vemos em Lourdes Ramalho, Suassuna também explica as origens da cultura popular a partir das heranças ibéricas, heranças que vieram

¹⁸ A criação de grupos de teatros estudantis, era uma prática que estava sendo repetida em vários estados do país, incentivada por Paschoal Carlos Magno.

a se misturar aos índios e negros. Tal qual Lourdes Ramalho, Suassuna afirma que “o povo foi um lugar de reação aos modos europeus, preservando as características da verdadeira cultura brasileira”(CAVALHEIRA, 1997, P:52).

Diferentemente, pois, de Ariano e Lourdes Ramalho, Hermilo Borba Filho singulariza, em parte, sua explicação sobre as origens da cultura popular nordestina, afirmando que da mistura entre brancos e negros, a influência destes se sobressaiu. Para isso cita o Bumba-Meu-Boi, considerando “um espetáculo mais puro do Nordeste, “um tipo de auto ou drama pastoril das festas de Natal e reis”(cf. CAVALHEIRA, 1997, P:52), que segundo diz, mescla influências negras e européias.

Quando da criação do TEP, e objetivando a criação de um teatro nordestino, Hermilo diz querer um espetáculo dionisíaco, festivo, épico, nordestino, representando os mamulengos, as danças e vestes da região. Dentre outras maneiras de apregoar a idéia de um teatro popular, inspirado em Artaud, Borba Filho defendia a anulação do palco, onde platéia e atores se misturassem, como se pensasse numa metáfora em que pobres e ricos, popular e erudito se alinhassem no rendilhado social.

Essas explicações e tentativas de explicar as origens da cultura popular e de como ela deveria ser exaltada no teatro, criadas nos textos desses intelectuais, os quais estão escrevendo na década de 70, retornando ao passado para afirmar a identidade da cultura popular, como um lugar que enraíza a identidade da nação, constitui aquilo que Rident chama de um “romantismo revolucionário”.

No teatro, a construção do TPE (Teatro Paulista do Estudante), o teatro de Arena, idealizado por Guarnieri e Boal, que integralizou posteriormente o TPE, idealizado por José Renato, o Oficina, criado José Celso Martinez, discutiam também nesse momento o que era fazer um teatro nacional, e foi o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) que desde a década de 50 aprofundou essa discussão, quando discutiu não só o tema, mas o ator, a produção nacional no eixo Rio - São Paulo. Porém, no Rio de Janeiro, a criação do Centro de Cultura Popular (CPC), se constituiu como um dos lugares privilegiados de discussão não só para se discutir a identidade da nação, mas de uma identidade nacional popular.

No Nordeste, porém, fazer um teatro popular para Ramalho, Suassuna e Borba Filho, significava atualizar os arquivos de imagens que serviram para os intelectuais na década de 20 e 30 corporificar o Nordeste, como sendo a região da tradição, do folclore. Aqueles dois primeiros,

atualizando a discussão de um Nordeste místico, bufônico, uma grande feira, onde Deus e Diabo eram risos irônico da fé, da moral, o último, atualizando a figura do Bumba- Meu-Boi, dos mamulengos. Dessa maneira “(...) ao se pensar numa temática nacional para o teatro, o Nordeste surge como tema privilegiado, visto que todo ele já é um drama de primeira grandeza com a tragédia das secas, a escravidão do açúcar, as lendas populares (ALBUQUERQUE, 1997, p: 172).

A cultura popular para esses intelectuais é, então, uma prática social comprometida com o passado, o resgate do passado, o que significa “inaugurar o morto”, como sugere Durval Muniz citando Michel de Certeau¹⁹. Resgatar o popular para desaliená-lo, esse é o lugar social do artista que inscreve Ferreira Gullar, parece ser esse também o lugar social que intelectuais como Ariano Suassuna, Lourdes Ramalho e Hermilo Borba pensam para si dentro da cultura a que pertencem, atribuindo assim lugares de distanciamento entre o erudito e o popular, entre o intelectual e o povo, como já dissemos.

Em Campina Grande, Lourdes Ramalho, com outras palavras também conclamava o popular como fonte das nossas raízes: O popular é o elemento essencial de nossa formação cultural, tanto na simplicidade da linguagem, quanto na criatividade, na visão coletiva do mundo, na maneira de sentir cada minuto na vida (RAMALHO, s/d, p.2). Segundo Sábado Magaldi, nas décadas de 60 a 70, o teatro brasileiro está tematizando o popular numa busca pela identidade nacional (cf. MAGALDI, 1997, P:42).

No sul, por exemplo, especificamente em São Paulo, Jorge de Andrade atualiza a identidade rural de São Paulo com a peça *A Moratória*, texto que trata do declínio da aristocracia rural paulista, mais especificamente sobre o drama de uma família, que tendo perdido sua fazenda, desespera-se por ter que deixá-la. Antes disso, Dias Gomes na década de 60 já havia colocado o rural e o religioso em cena quando da dramatização de *O Pagador de Promessa*, um drama no qual o personagem Zé-do-Burro, é impedido de cumprir sua promessa na Igreja Católica por que fora feita a uma deusa da crença do candomblé, Iansan. Para o crítico de teatro Bornheim essa busca pelo povo, pelo folclórico e rural é uma pista para se pensar a história do

¹⁹ Ver ALBUQUERQUE JÚNIOR, D . M. O Morto Vestido Para o Ato Inaugural – Luís da Câmara Cascudo e a Invenção Histórica da Cultura Popular Nordestina, 1998, que trata da discussão sobre a invenção da cultura popular nordestina no discurso de Câmara Cascudo, em que o autor mostra que esse folclorista ao falar da cultura popular no intuito de resgata-la, inscreve sua morte, porque a lógica da oralidade que a perpassa é inscrita no lógica do escrito, a lógica do espontâneo é submetida à racionalidade de quem a recupera, ou seja, a cultura popular quando da posse dos folcloristas já é outra coisa, que não o popular, pelo menos o de que eles partem.

popular na dramaturgia, embora que o elemento popular se faz teatro popular na distância do popular, porque essa é a ambigüidade de quem pensa a arte, a literatura enquanto representação do popular (cf. BORNHEIM, p:33).

Mas a busca pela cultura popular, numa tentativa de (re)pensar a identidade da nação, na escrita dos autores nordestinos, Ramalho, Suassuna e Borba Filho, acabam sendo nesse momento a (re)invenção não só da região, mas do próprio regionalismo. Embora os armorialistas neguem essa busca pelo regional na cultura popular (cf. SANTOS, 1999, p.64), é dele que partem, e para contradição dos próprios armorialistas, é em Gilberto Freyre que se inspiram para discutir a cultura popular do Nordeste, inspiração que culminou no lançamento de um manifesto do Teatro Popular do Nordeste em 1947, no qual constava:

Nosso teatro é do Nordeste (...) É mantendo-nos fiéis à nossa comunidade nordestina que seremos fiéis à nossa grande pátria, unindo-nos a todos aqueles que procuram a mesma coisa em suas diversas regiões” (...) O TPN propõe-se, desse modo, a fazer uma arte popular (CAVALHEIRA, 1997, P:51). Lembrando alguns momentos do discurso freyreano do manifesto regionalista, de 26, como o citado abaixo, quando faz um convite para que haja uma preocupação com as tradições do Nordeste: (...) “Querer museus com panelas de barro, facas de ponta, cachimbos de matutos, sandálias de sertanejos (...) Exaltar bumbas-meu-boi, maracatus, mamulengos, pastoris e clubes populares de carnaval (...)” (cf. FREYRE, 1996, p:33). É necessário ressaltar, porém, que essa (re)invenção do regionalismo nos textos de Suassuna e Ramalho, especificamente, demarcam diferenças com o regionalismo que se criou em meados da década de 20, não se trata agora de descrever a sociedade dos engenhos, senhores e senhoras da cana-de-açúcar. Ainda há uma preocupação em retratar o que aqueles dois autores chamam de realismo da região, mas os rostos sérios dos patriarcas cedem espaço aos sujeitos trapaceiros, os risos irônicos destes últimos mudam o cenário do Nordeste, que não mais se divide entre sobrados e mocambos, mas vira uma feira de violeiros e cantadores, lugar de trapaças dos que migram pelos empurrões da seca, pelo cheiro de sexo que atrai o Don João nordestino e João Grilos empestados. Nos cordéis que retratam a feira e as andanças de sujeitos periclitantes e na saga dos sertanejos estaria a identidade da região. É o sertão, então, o berço das histórias de Ariano e Lourdes Ramalho, o sertão dos cabras endiabrados, e de santos mundanos, Nordeste de “lajedos, espinhos, feras, cangaceiro cavalheiresco, crimes, poetas e cantadores, menestréis de

estrada, profetas e vingadores, um espaço confuso, místico e picaresco a ser decifrado (cf. ALBUQUERQUE, 1999, P:166).

O próprio Ariano Suassuna afirma esse distanciamento de propostas regionalistas:

(...) O regionalismo como era feito por Lins do Rego, Graciliano, Jorge Amado, Rachel, não me satisfazia mais. São admiráveis, mas o meu espírito de nordestino é outro (...) há uma diferença muito grande. O regionalismo é uma espécie de neonaturalismo e o meu teatro/romance se aproxima mais de um espírito poético e épico, que herdei do folheto popular²⁰.

Entre a proposta teatral de Suassuna e Ramalho há muitas semelhanças, dentre elas, o fato de partirem da mesma fonte, os cordéis, de onde retiram inspiração para criar um Nordeste ainda medievalístico, ibérico, Nordeste romanceiro e de temas épicos em pleno sertão do século XX. Mas entre os mesmos autores é preciso ressaltar também a diferença e a singularidade de suas autorias. A forma como a linguagem é empregada para identificar o que chamam de povo, marca também a diferença entre ambos. Se Lourdes Ramalho opta por uma “linguagem singela, a lembrar o espanhol arcaico ou o “ladino”, que constitui um legado de grande riqueza“ (RAMALHO, s/d, p:1), Ariano Suassuna opta por uma linguagem que diz fugir a um dado estereótipo do povo:

A linguagem escrita é uma escrita convencional, não corresponde à prosódia de nenhuma classe social. (...) Se um dramaturgo vai apresentar personagens da classe média nordestina, ele escreve cadeira (...), agora se o personagem é do povo, ele se acha na obrigação de escrever cadêra, com circunflexo, que é uma falta de respeito ao povo, discriminação²¹.

Essa análise ajuda a perceber o movimento histórico da prática regionalista de Ariano Suassuna e Lourdes Ramalho, que mesmo construindo uma busca pelo realismo da região, investem de magia e falas pícaras os valores da região, o espaço da seca é mediado pela tragédia dos sonhos e fantasias, os sujeitos não são apenas trágicos, séqüitos e sofridos, são místicos, divindades profanas, uma mistura de descrição do espaço, tal qual o regionalismo naturalista do século XIX²², mas ao mesmo tempo, artifício que molda a região com o místico, o profano,

²⁰ Ariano, o Regionalismo e o Espírito Mágico. Diário da Borborema. Campina Grande, 27 de Agost.1978. p.4

²¹ Ariano, o Regionalismo e o Espírito Mágico. Diário da Borborema. Campina Grande, 27 de Agost.1978. p.4.

²² Sobre a discussão de um novo regionalismo na obra de Ariano Suassuna ver o capítulo Cenas do Nordeste In: ALBUQUERQUE JÚNIOR, D . M. A Invenção do Nordeste e Outras Artes. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999 do mesmo autor a Invenção do Falo – Uma história do Gênero Masculino no Brasil (Nordeste 1920-1940). Maceió: Edições Catavento, 2003. p. 167-182.

desnaturalizando-a, tornando-a um texto colado de imagens que se arquivam para (re)escrevê-la, numa constante luta pela construção da identidade da região e de seu habitante. E dentre tantas desgraças, sempre o riso, riso avarento nos trancos da sobrevivência.

A criação, porém, do regionalismo de Lourdes Ramalho e Ariano Suassuna, para se afirmarem como obras nordestinas, escrevem sobre o que os próprios nordestinos e não nordestinos esperam ver e ler em seus textos. E nessa (re)criação de um teatro regionalista, a autora que subjetiva e inscreve uma cultura popular nordestina folclórica, ruralista e medieval, no mesmo sentido faz subjetivar. Dos comentários lidos sobre os textos de Lourdes Ramalho, a busca pelo regional é evidente. A autora é sempre nomeada como aquela que fora encarregada de descrever a “verdade” do Nordeste, suas peças são vistas como um “documentário, um olhar realista do que se vive na cultura nordestina”²³, como afirma Hermano José.

Assim, teatralizando o popular, (re)pensando a região, eis a (re)invenção do Nordeste, parido de regionalismos que o faz ser-tão nordestino, filho prodigioso de escritas fecundas, profundas no arquivar tradição. No trânsito desse trabalho, Ramalho, tanto quanto seus contemporâneos Suassuna e Borba Filho, na arte de regionalizar, fê-lo ponto de fusão entre a imaginação e a maneira de fazer ver sua região, esta, obra-limite de suas criações, é dela que partem, onde pensam chegar, reformulando imagens que mais uma vez parem João, Maria, Chicos e Chicós, mamulengos, enfim, sujeitos e alegorias já conhecidos pela leitura de quem se aprende a viver e a dizer o Nordeste, mas deixando a profícua inquietação: existem outras invenções, Nordeste!

²³ Ver COMENTÁRIO de Hermano José no panfleto do Grupo Cênico Paschoal Carlos Magno, no museu Histórico de Campina Grande. s/d.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D . M. **O Morto Vestido Para o Ato Inaugural – Luís da Câmara Cascudo e a Invenção Histórica da Cultura Popular Nordestina**, 1998, mimeografado.

_____. **A Invenção do Nordeste e Outras Artes**. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999

_____. **A Invenção do Falo – Uma História do Gênero Masculino no Brasil (Nordeste 1920-1940)**. Maceió: Edições Catavento, 1999.

CAVALHEIRA, L. M. B. **Por um Teatro do Povo e da Terra – Hermilo Borba e o Teatro do Estudante de Pernambuco**. Recife: UFPE, 1997.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**, Petrópolis: Vozes, 1994.

CERTEAU, M. **A Cultura no Plural**. Campinas; São Paulo: Papyrus, 1995 (Coleção Travessia do Século).

FERREIRA, J. N. **Sem Medo das Palavras**. Dissertação apresentada ao Mestrado de Letras. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2001.

RAMALHO, M. L. N. **A Literatura de Cordel**. {s/d} nos Arquivos de Lourdes Ramalho no Centro Cultural de Pesquisa Paschoal Carlos Magno.

_____. **Charivari** s/d, no arquivo Pessoal de Lourdes Ramalho no Museu Histórico de Campina Grande

_____, **Prefácio** In: RAMALHO, M. L. N. **Teatro Popular**. Campina Grande: Gráfica Vitória LTDA. s/d.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em Demanda da Poética Popular – Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1999. (coleção Viagens da Voz).

JORNAIS PESQUISADOS

Diário da Borborema, 1966;

Diário da Borborema 1970;

Diário da Borborema 1978;

Diário Da Borborema 1982;

Jornal da Paraíba, 1997;

REVISTA PESQUISADA

Revista *Por Exemplo* 2003.