

Lourdes Ramalho e o ofício de escrever-pensar teatro

Valéria Andrade

Doutora em Letras/Literatura Brasileira (UFPB).

Professora de Teoria Literária e Literatura Brasileira (UFCC/CDSA).

val.andradepb@gmail.com

[...] nada deve parecer impossível de mudar.

Bertolt Brecht

I.

Como anotei recentemente acerca do lugar das mulheres no mundo do teatro brasileiro em relação à escrita de textos para o palco (ANDRADE, 2011a), hoje em dia já não causa espanto a projeção de uma Maria Adelaide Amaral como autora de grandes sucessos da nossa teledramaturgia. Nem por isso, o espanto em relação ao ofício da dramaturgia pelas mulheres no Brasil pode ser visto como coisa de passado remoto. Ainda em 1978, ano da primeira montagem, em São Paulo, do segundo texto de Maria Adelaide para o palco, *Bodas de Papel* (1976), a cena paulistana vivia ainda a atmosfera impactante de certa eclosão autoral em bloco, iniciada no limiar entre décadas, ano de 1969, com as montagens de *Fala baixo senão eu grito*, *À flor da pele* e *As moças*, textos, respectivamente de Leilah Assumpção, Consuelo de Castro e Isabel Câmara.

Aquela expressão coletiva da competência feminina para a escrita dramática teria continuidade com mais duas autoras, Renata Pallottini e Hilda Hilst, que ganham visibilidade durante a década de 1970.¹ Com alguns outros autores, também estreantes, como José Vicente e Antonio Bivar, aquele grupo de mulheres formava um movimento muito rico, como escreveu um crítico da época, de “*espantosas* revelações”, que atestava “a maturidade do nosso palco”,

¹ Renata Pallottini estreou como autora de teatro em 1960, sendo encenada esparsamente até 1969; Hilda Hilst produziu sua dramaturgia entre 1967 e 1969; cf. VINCENZO, 1992, p. 28 e ss.

auferida pela recepção de uma série importante da dramaturgia universal, dos clássicos aos modernos, articulada à produção nacional, especialmente a assinada por essa geração, que vinha “enriquecendo a nossa dramaturgia com um vigor e uma linguagem novos” (apud VINCENZO, 1992, p. 4; sem grifo no original).

À margem de uma crítica focada na produção cênica dos grandes centros culturais, revelações e espantos semelhantes aconteciam país afora no mesmo período. Para o que nos interessa aqui, registramos a recepção, em 1975, de Maria de Lourdes Nunes Ramalho, com a primeira montagem do seu texto *As Velhas*, em Ponta Grossa/PR, dentro do III Festival da FENATA (Federação Nacional de Teatro Amador). Concorrendo com produções de vários pontos do país, o espetáculo causa sensação: leva o Primeiro Lugar do festival e também os prêmios de Melhor Atriz e de Melhor Partitura Musical,² sendo o texto, além disso, louvado pela ‘grande dama do teatro brasileiro’, Henriette Morineau, como “magnífico”, e sua autora referida como “mais uma revelação de autor brasileiro”.

Na esteira de espantos inclua-se um que, nos meus últimos dez anos de pesquisa, tem me assaltado reiteradas vezes. Assusta-me, sempre, apurar que, diferentemente da autora de *Bodas de Papel*, referida em estudos sobre o teatro brasileiro do século XX como um dos ícones femininos da *Nova Dramaturgia* (ANDRADE, CARVALHO, 2008 e VINCENZO, 1992), Lourdes Ramalho é mantida em situação ‘clandestina’ no quadro autoral do nosso teatro³ — inclusive aos

² Numa segunda montagem, de 1988, pelo encenador espanhol Moncho Rodríguez, *As velhas* foi premiada no Projeto Mambembão e no XII Festival Internacional de Teatro Ibérico (Portugal, 1990), onde representou o Brasil. Remontado em 2000, pelo Grupo Contratempo, de João Pessoa/PB, pelo paraibano Dúlio Cunha, *As Velhas* continuou a trajetória de sucesso, ainda em curso com a proposta do baiano Luiz Marfuz, contemplada pelo Edital Manoel Lopes Pontes de Apoio à Montagem de Espetáculos de Teatro – 2009, da Fundação Cultural do Estado da Bahia. Para leituras críticas de especial interesse sobre o texto, ver MACIEL, 2005; ANDRADE, 2005; NOBRE, 2007; DANTAS FILHO, 2007.

³ No texto *Autoria feminina e o texto escrito para o palco: editar é preciso (ler também)*, anoto minha inquietação sobre um dos desdobramentos mais nocivos da condição de clandestinidade dos textos para teatro escritos por mulheres no cânone literário brasileiro que é a não circulação pública como material impresso, em razão da ação discriminatória do mercado editorial. Em outras palavras, para esta parte da nossa produção literária, um prejuízo grave da condição de ‘fora-da-lei’

olhos da crítica voltada para os textos escritos por mulheres —, a despeito do seu percurso, tão longo quanto farto em contribuições ao desenvolvimento da dramaturgia no Brasil.

Refletir, mais uma vez, sobre este percurso, tomando-o como fio condutor para afirmar a atuação de Lourdes Ramalho no mundo do teatro brasileiro, reconhecendo-a em sua dupla face de escrever-pensar este teatro — eis a que se destina o presente texto. Para cumprir tal tarefa, o foco aqui busca acompanhar as linhas de movimento que atravessam toda a produção da autora, em especial as que se traçam da prosa ao verso e do dramático ao épico, passando pelo fluxo relacionado a processos de empoderamento, em particular do gênero feminino, para, a partir disso, refletir sobre o teatro pensado por Lourdes Ramalho como espaço de reinvenção do mundo.

II.

Desde sua primeira experiência propriamente dramatúrgica, ainda na adolescência, Lourdes dá mostras do seu entendimento, já em formação, da palavra tornada ação cênica como possibilidade de transformação da realidade à sua volta. Criticando a inoperância estrutural do internato onde estudava, em Recife-PE, aquele texto de estreia em público — ensaiado pela autora, de forma insuspeita, no recinto do próprio colégio, para a festa de encerramento do ano letivo — denunciava, em chave cômica, problemas como a falta de qualificação docente e a adoção de medidas disciplinares abusivas. Instalados o tumulto e, na sequência, o embate entre pais e a direção da escola, à aluna insubordinada, convidada a cancelar sua matrícula em definitivo, terá sido negado o testemunhar *in loco* mudanças eventualmente advindas da sua iniciativa, mas não o marcarem-se trilhos para o caminho anunciado já desde a meninice, em que, aprendiz da mãe dramaturga, escrevia e montava cenas, tendo como elenco e plateia a própria parentela reunida em ocasiões festivas.

é não poder adentrar os muros da 'cidade editorial', ou seja, não ser publicado e, portanto, não participar da vida pública e da própria sociedade; cf. ANDRADE, 2010.

Entre o *début* ruidoso, nos idos de 1939, e o *frisson* no Festival da FENATA, em 1975, um período relativamente longo se passaria antes que Lourdes Ramalho construísse e assumisse a identidade como autora e artista, revelada em sua preocupação, daí em diante, em sistematizar e publicar seus originais, até então entendidos e tidos como roteiros de encenação. Neste seu processo de autoconscientização autoral é encorajada pelo criador do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), Paschoal Carlos Magno, com quem desenvolve relações de amizade afetiva e intelectual quando da visita dele à Paraíba para o I Festival de Inverno de Campina Grande, em 1976. Neste ano, após uma recepção calorosa em João Pessoa–PB, seu texto *A Feira* é visto também na programação de teatro daquele festival, ganhando assim mais projeção, logo ampliada pela premiação de Melhor Texto, lograda no concurso do Serviço Nacional do Teatro (SNT).

Portanto, entre as décadas de 1940 e 1970, espécie de vão germinativo cavado no/pelo tempo, a atuação da autora quedou-se misturada à prática pedagógica — iniciada na adolescência também sob a batuta da mãe professora —, sendo a escola e grupos de teatro amador o espaço viável para a expressão artística em formação.⁴ Do conjunto de textos escritos neste período, quase todos encenados, mas quase todos também perdidos como material documental, entre eles *Na Lua é assim*, *Uma vida diferente*, *O herói*, *O príncipe valente* e *Ingrato é o céu*, o pouco que se sabe é graças à memória pessoal da autora e a registros em jornais de Campina Grande — onde passa a morar em 1958 —, reconhecendo as iniciativas da educadora em torno das artes, o teatro e a poesia em especial. De outro lado, alguns destes textos seriam preservados mediante um processo de reescrita da sua produção de menina, chegando ao presente, em sua maioria, como textos para crianças, nos quais se inscreve, tal como nos seus textos para adultos, embora diluída, a preocupação da autora em inventa-

⁴ Anote-se que ao longo de quinze anos Lourdes Ramalho residiu em várias cidades do sertão nordestino, por força do casamento, realizado em 1943, com representante do poder judiciário. Nesta fase, deixa a função de atriz, mantendo-se como autora e diretora de grupos de teatro amador que fundava em cada cidade, restritos ao espaço das escolas onde ensinava e das casas em que morava, nas quais, em geral, fazia construir um palco.

riar criticamente a cultura do Nordeste brasileiro e, de outro lado, reconhecer e ressignificar heranças ibero-judaicas no universo popular da região, mantendo assim viva uma memória cultural tanto coletiva quanto familiar, dada sua ascendência sefardita.

Intersectadas pela discussão em torno de experiências de mundo e práticas culturais vividas contemporaneamente na região Nordeste, estas duas linhas de interesse, que ganham força e são formalizadas em seus textos de meados da década de 1970 em diante, sugerem a possibilidade de classificação da sua obra em dois ciclos (ANDRADE, 2007).

No primeiro deles, que se estende num arco de aproximadamente quinze anos até o final da década de 1980, a autora faz uma catalogação crítica de distintos modos de viver e dizer o universo nordestino — hábitos, comportamentos, preconceitos, crenças, práticas religiosas —, a partir de conflitos vividos por homens e mulheres pobres, quase sempre no contexto rural da região. Textos como *Os mal-amados*, *A mulher da viração*, *Guiomar sem rir sem chorar*, *Uma mulher dama*, *Fiel espelho meu*, *Fogo-fátuo*, *A eleição*, *Festa do Rosário*, além dos já citados *As Velhas* e *A Feira*, todos em prosa, marcam a linha de composição formal deste ciclo. Grande parte destes textos incorpora a escrita em verso, entremeando-a aos diálogos na forma de poemas, letras de canção e reclames — recurso que antecipa assim o formato constitutivo de um segundo ciclo, em desenvolvimento desde inícios da década de 1990, ou seja, nas duas últimas décadas. Assim é, por exemplo, n'*As Velhas*, em que o talento de cantador, latente no retirante Chicó, se realiza em vários momentos da ação dramática, acompanhado de um ganzá, à semelhança das canções de insulto trocadas entre candidatos políticos rivais, em *A eleição*. Assim é, também, n'*A feira*,⁵ em pregões anunciados, por exemplo, por Chico das Batatas, ou ainda no monólogo *Guiomar – sem rir sem chorar*, em que a fala versificada ganha largo espaço, seja por entre o texto em prosa, em vários cartazes que entrecortam

⁵ Para uma leitura circunstanciada deste texto, ver LIMA, 2007.

a ação dramática, seja substituindo-o ao final, quando a professora Guiomar, após narrar uma visita ministerial de reconhecimento do quadro calamitoso das secas no Nordeste, transmuta-se em um poeta louco, que fala por brasileiras e brasileiros comuns, ultrajados material e moralmente pelas elites do país.

De par com este ir e vir entre prosa e verso — que realiza no corpo ‘individual’ dos textos a dinâmica talvez mais reconhecível no todo da produção dramatúrgica em tela —, chama a atenção nos escritos deste primeiro ciclo a irrupção de conflitos pautados pela força de um ser-feminino rebelde e insolente às leis do patriarcado, porém sabiamente marcados por uma dimensão relacional. Em outras palavras, se há um declarado protagonismo do feminino, proposto em contraste à onipotência do masculino, tal perspectiva não relega o masculino a uma ação coadjuvante, tampouco é exclusiva ao conflito de gênero, abrindo-se antes para a complexidade das relações de poder que se constroem socialmente (ANDRADE, SCHNEIDER, MACIEL, 2011).

Donas de si e de todo um universo sob seu comando, estas mulheres ramalhianas dão existência a um Nordeste onde estão em xeque as assimetrias de poder e a rigidez das fronteiras entre territórios do feminino e do masculino; onde se anuncia uma nova ordem, avessa às regras de ganância e individualismo ditadas pelo capital. Destas mulheres vem o impulso de uma segunda dinâmica relevante na dramaturgia de Lourdes Ramalho, em que o poder, transitando entre o acima e o abaixo, como numa roda do destino, passa das mãos masculinas para as femininas, mas não apenas. Se em *Os mal-amados*, *A mulher da viração* e *Fiel espelho meu* nos deparamos com mulheres fazendo suas pequenas revoluções a partir de um lugar subalterno imposto culturalmente — como Paulina, que após anos de obediente silêncio em relação a crimes de diversas naturezas cometidos pelo marido, planeja em surdina sua morte por envenenamento a tempo de impedir o incêndio planejado por ele para dar fim a si e à família —, em *As velhas* vemos que a alternância de poder se dá também entre mulheres, no caso, as protagonistas, duas antigas rivais, uma cigana e uma sertaneja, cujos destinos se cruzam em linhas de vida e

de morte envolvendo seus filhos. Ainda que o enredo trace a tensão entre a hegemonia do masculino e a “força das anáguas”,⁶ legado atávico de nossas avós ibéricas, é também notável como nele se invertem o estar no mundo das duas matriarcas (ROCHA, 1989) — a cigana, nômade por tradição, torna-se sedentária, por força de ter se unido a um homem do campo e também se acometido de uma paralisia nas pernas; a sertaneja, empurrada pela seca e pelo desejo de achar o marido que a deixara por outra, torna-se andarilha —, como também se invertem as relações que entre elas se estabelecem (MACIEL, 2005) — o desejo de vingança da sertaneja cede lugar à necessidade de negociar o casamento da filha, desvirginada pelo filho da outra; o medo da cigana de ser reconhecida pela rival é superado pela arrogância de quem se acha no dever de recusar o casamento do filho com “noiva sem grinalda” (RAMALHO, 2005, p. 62). No desfecho da ação, quando a cigana — que não se podia locomover, mas, ao contrário da sertaneja, sabia como chegar ao local onde ocorrera o atentado contra seus filhos — é levada nas costas pela outra, incorporando-lhe, literalmente, as pernas, o empoderamento, ora de uma, ora de outra, se converte em parceria solidária, pedra de fundação para novas estruturas, a se construir em lugar das *velhas*, em lugar do mundo em ruínas deixado pela ordem patriarcal.

De igual linhagem são as personagens femininas da restante produção dramática ramalhiana. Em textos que compõem o seu já citado segundo ciclo, a saber, entre os mais representativos, *Romance do conquistador*, *O trovador encantado*, *Charivari*, *Guiomar filha da mãe* e *Presépio mambembe*, a autora devota-se ao compromisso de restaurar ancestralidades culturais do Nordeste brasileiro — a que se atrela seu interesse em promover o cordel como parcei-

⁶ A expressão é de Moncho Rodriguez, citado antes, em referência às aproximações entre os universos femininos da Ibéria e do Nordeste brasileiro e as recriações que deles fazem autores como Valle-Inclán, Lorca e Lourdes Ramalho, nos quais, para o encenador, “o teatro encontra sua força nas anáguas. [...] Digo anáguas na sensualidade, dor e solidão da mulher-ventre-força. Pela intimidade de sua forma, cor, que subverte na nossa memória as túnicas gregas das mulheres de Atenas” (apud ANDRADE, 2005, p. 327).

ro de eleição para sua escrita dramatúrgica⁷ —, sem se afastar do projeto de romper com velhos modelos de organização social fundados na desigualdade entre as pessoas, em particular entre mulheres e homens.

Mostra exemplar disso vemos no Romance do conquistador, cordel dramático que abre o ciclo, em 1991, em que mais uma vez há uma cigana, Zilda, vidente com banca na feira de uma cidadezinha interiorana, por quem João, o conquistador referido no título, vendedor de folhetos de cordel, é tomado como amante e parceiro de trapaças, cometidas ao longo da rota nômade que empreendem juntos sertão afora para fugir das confusões amorosas em que ele se mete e, sobretudo, para garantir-lhes o pão de cada dia. Versão sertaneja e atualizada do sedutor insaciável criado na Espanha do século XVII, o *don juan* ramalhiano se faz acompanhar, pois, de um Catalinón feminizado que, nesta releitura singular, atua camaleonicamente, acompanhando o farsante em seus vários disfarces: junto ao médico, Zilda se traveste de enfermeira, posa de futura primeira-dama ao lado do candidato a prefeito e se faz de coroinha para o padre. Tal feminização indaga-nos acerca do paradoxo entre a redefinição de espaços sociais autorizados e interditos ao feminino e ao masculino e a permanência do paradigma hegemônico de masculinidade que mantém entre nós, e entre os nós desta malha, tantas Zildas ainda num lugar de subalternidade (ANDRADE, 2007).

Outro exemplo se vê em *Guiomar filha da mãe*, monólogo em cordel, de 2003, em que nos é apresentada “a filha da outra Guiomar”, professora de História, que, numa espécie de demência, vagando por entre as sobras da sua própria história, revive seu ofício de narrar o passado da nação, recontando-o do seu lugar de mulher pobre mas nem por isso. Dando a conhecer uma versão alternativa dos descaminhos seguidos pelas gentes da “terra verde-amarela” (RAMALHO, 2011b, p. 114) desde a chegada das caravelas, a segunda Guiomar

⁷ Unindo as convenções formais do gênero dramático às do folheto, surgirão a partir deste momento formas híbridas resultantes de um processo de cruzamento entre a tradição dramática ibérica e a cultura popular, levando-nos a cunhar o termo dramaturgia *em cordel* para designá-las, tendo em vista seu entrelaçamento com aquela tradição e a do folheto; cf. ANDRADE; MACIEL, 2011.

dá vez ao projeto ramalhiano de desvendar e divulgar, com todas as letras, a contribuição ibero-judaica para a formação sociocultural do Nordeste brasileiro — ou seja, sua identidade sefardita —, já vindo a público, embora cifrado, em *Guiomar – sem rir sem chorar* e em alguns outros textos do primeiro ciclo, como *As velhas*, em que se registram costumes de origem judaica, como o das mulheres não saírem à rua de cabeça descoberta.

Por outro lado, tal como a mãe, Guiomar-filha encarna uma criatura desdobrável: a Professora que se transmuta no Poeta,⁸ abrindo uma possibilidade interpretativa que tem em conta, de um lado, o arcabouço cultural e familiar de Lourdes Ramalho em suas origens ibero-judaicas e reminiscências de uma herança cultural, vinda de uma linhagem de poetas, de quem a autora é continuadora, inclusive por laços de sangue,⁹ e, de outro lado, marcas de gênero: o Poeta, símbolo da loucura e do transe, é parte da mesma desordem já instaurada pela Professora/dramaturga, cuja postura na vida dá existência a um ser-mulher que rompe com a ordem do feminino dócil, frágil e obediente, impróprio, portanto, à ordem hegemônica do masculino (ANDRADE, SCHNEIDER, MACIEL, 2011).

Unidas, para além do laço geracional matrilinear, por uma transmutação de gênero sem avesso, as duas ‘Guiomares’, como vozes detentoras de conhecimento e autorizadas, por diploma, a transmiti-lo, nos ensinam um outro Brasil e, sobretudo, um outro Nordeste, em cujos sertões se formou “uma raça à parte, /a de judeu brasileiro” (RAMALHO, 2011b, p. 118), referida em código pela Guiomar-mãe, cujos implícitos remetem, ainda, a certa linhagem de mulheres, que fazem do destemor e da justiça os pilares de construção de uma ‘terra prometida’ e aberta à diferença, não à desigualdade. Imperativo aqui é uma

⁸ O quadro final de *Guiomar filha da mãe* é decalcado *ipsis literis* do último quadro de *Guiomar – sem rir sem chorar*, à exceção da palavra sífilis, substituída pela sigla AIDS, em óbvia atualização.

⁹ Às origens imaginárias da poética popular nordestina, expressas esteticamente no texto *O trovador encantado*, atrelam-se estas heranças e reminiscências, advinda dos poetas Agostinho Nunes da Costa, considerado o pai da poesia sertaneja nordestina, e Hugolino Nunes da Costa, seu filho e bisavô da dramaturga, um dos expoentes da primeira geração de cantadores surgida no sertão paraibano em meados do século XIX; cf. RAMALHO, 2002.

referência, ainda que brevíssima, ao nome das protagonistas dos dois monólogos, cuja recorrência na onomástica da dramaturga reverbera a registrada em várias gerações de mulheres da família Nunes, cristãs-novas “discretíssimas” ao praticarem sua fé, mas que acabaram processadas pela Inquisição, uma delas queimada em Portugal, em 1731 (RAMALHO, 2002).¹⁰

Guiomar – sem rir sem chorar e *Guiomar filha da mãe*, distantes um do outro na linha do tempo e no pertencimento aos dois ciclos da classificação proposta, tornam-se próximos, para além das intersecções acima apontadas, por constituírem, a partir de um critério formal-conteudístico, um terceiro ciclo nesta dramaturgia, conforme propõe Diógenes Maciel (2011), no qual se incluiria também *A guerreira Joanita Guabiraba*, cordel para encenar, escrito provavelmente entre as décadas de 1970 e 1980. Designado pelo crítico como ciclo das “alegorias nacionais” — em que, pelo recurso da alegoria, se elabora uma contra-história da nacionalidade brasileira —, este conjunto de textos irrompe como um *ciclo enclave*,¹¹ marcado pela predominância da forma narrativa, seja no formato em prosa do primeiro *Guiomar*, seja na escrita em versos dos outros dois textos, os quais, recorrendo ao cordel como estratégia estético-formal, aderem, tanto quanto aquele, ao recurso epicizante coerente ao princípio narrativo desse gênero. Afirmar esta predominância da narrativa e sua irrupção na forma dramática como precipitação do conteúdo na obra de Lourdes Ramalho é inseri-la numa linhagem dramatúrgica que, ao longo da história do teatro ocidental, tem buscado o épico como solução possível para

¹⁰ *Guiomar* é também o nome da personagem talvez mais marcante de *Romance do conquistador*, que, tal como suas homônimas acima citadas, passa por uma mutação. No último quadro deste texto, esta outra *Guiomar*, tornada o maior e único objeto de desejo do sedutor, surge, de início disfarçada em três beatas, de nomes Providência, Inocência e Decência, para, ao final, revelar-se uma encarnação tríplice do diabo, por quem o conquistador é punido com o fogo do inferno e com a mutilação do seu órgão genital.

¹¹ Denominação tomada de empréstimo por Diógenes Maciel a Catarina Sant’Anna, utilizada por esta para constituir, no caso da dramaturgia de Jorge Andrade, “um ciclo dentro do outro, visto o uso em quatro textos, da metalinguagem e seus cruzamentos com a história nacional” (MACIEL, 2011, p. 759).

a contradição da épica interna à forma dramática (MACIEL, 2011). Tal inserção se afirma seja mediante a “narracão” de versões contra-hegemônicas do passado nacional por Joanita Guabiraba e pelas duas Guiomares — em que, sob o signo do matriarcado, aponta-se para a possibilidade de se construir um novo modelo de nação, mediada pela solidariedade feminina e por princípios de emancipação —, seja mediante narrativas mítico-imaginárias, uma delas buscando situar o proverbial *donjuanismo* brasileiro, em especial em sua versão nordestina, a partir da nordestinização do mito espanhol, como já referido em relação ao *Romance do conquistador*; outra voltada para se construir o passado mítico da linhagem nordestina de poetas cantadores populares a partir de um ancestral heróico, como temos n’*O trovador encantado*, em que o passado de horrores da perseguição religiosa aos praticantes do judaísmo na Península Ibérica, no século XVI, cruza-se com o processo de gestação da tradição popular da cantoria, em suas origens judeu-portuguesas.

Faz-se, portanto, neste conjunto de textos — todos em verso, à exceção de *Guiomar – sem rir sem chorar*, em que, como já vimos, predomina a escrita em prosa —, o movimento do dramático ao épico referido no início deste texto, valendo observar, no entanto, que, internamente, em alguns deles, o movimento se faz indo e voltando, como no *Romance do conquistador*, em que o narrador, um homem de poucos recursos, que ganha a vida vendendo folhetos de cordel nas feiras do sertão, dá partida à ação anunciando seus títulos, entre eles “o romance de D. João/e a perigosa Guiomar!” (RAMALHO, 2011a, p. 61), para em seguida transformar-se no próprio protagonista da história anunciada, também ele um vendedor de folhetos de “bolso furado” (RAMALHO, 2011a, p. 66), fazendo, assim, o caminho do narrar para a ação, traçado em vai e vem ao longo do texto, mediante intervenções de um narrador.

III.

De olhos postos em uma produção como a de Lourdes Ramalho no universo da dramaturgia brasileira — espantosa também em termos quantitativos: quase

cem títulos, escritos incansavelmente ao longo de oito décadas —,¹² difícil, ou mesmo impossível, é não percebê-la como “todo um fazer dentro da vida”,¹³ como já bem anotamos noutros estudos (MACIEL, 2011; ANDRADE, 2011b), um *fazer* que é, melhor dito, um refazer *dentro* da vida e um refazer *da* vida.

Dentro da vida porque Lourdes Ramalho nasceu e cresceu respirando teatro por todos os lados, num contexto familiar onde arte e educação, entrelaçadas a princípios místico-religiosos da crença judaica, compunham o trilho *sine qua non* para fazer da vida, antes de tudo, um exercício de autonomia e, portanto, de respeito por si e pelo outro. *Refazer* porque tendo em conta, como assinalado passos atrás, as primeiras versões de alguns dos textos que compõem a dramaturgia de Lourdes foram escritas quando ela, menina, tinha como atividade lúdica preferida inventar personagens e situações para fazê-las viver cenicamente; porque tendo em conta as três ‘Guiomares’, integrantes de um grupo ex-cêntrico de mulheres, uma delas triplicada em mais três que dão corpo e alma à figura do diabo, as outras duas professoras, espécie de decalque sofisticado de mais duas representantes do universo escolar: Agatoclides, personagem-título de *Uma mulher dama*, e a protagonista de *Anjos de caramelada*; porque tendo em conta, ainda, as inúmeras mulheres sozinhas, tantas vezes na pele de uma mãe-matriarca, como em *As velhas*, em que há logo duas delas, *A feira*, *A festa do Rosário*, *Fogo-fátuo*, *Os mal-amados*, *Fiel espelho meu*, *Um homem, uma mulher*, e tantos outros. As recorrências não se limitam ao universo feminino e, para citar apenas mais um conjunto delas, refira-se às relacionadas ao citado *donjuanismo* atávico do homem nordestino, representado n’*O trovador encantado* e *Romance do conquistador*, como também n’*A feira*, *As velhas* e

¹² Lourdes Ramalho nasceu em 1923 e escreve teatro desde os dez anos de idade. Atualmente, às vésperas do seu nonagésimo aniversário, continua produzindo fartamente. Nos últimos dez tem se dedicado também à pesquisa genealógica voltada para a ancestralidade judaica do Nordeste e da própria família. Seu segundo volume nesta área, em preparação, intitula-se *Judeus no Nordeste brasileiro*.

¹³ Palavras de Maria Ignez Ayala, em referência às manifestações culturais populares (AYALA, 2011, p. 104).

Fogo-fátuo, em que, respectivamente, o Malandro, Chicó e João de Campina são retratados em seus destinos de sedutores incorrigíveis — os dois últimos, inclusive, herdeiros também do trovadorismo deixado na região pelo menestrel sefardita. Como negar a percepção de que ao longo de sua produção a autora esteve a reescrever uma espécie de ‘texto único’ em variadas versões?

Todo este refazer *dentro da vida* formaliza esteticamente a possibilidade de um refazer *da vida*, reconhecível, afinal, no modo como a dramaturga opera, nos três ciclos da sua produção acima referenciados, seja ao inventariar e dar visibilidade a práticas culturais e experiências de mundo da gente do sertão nordestino, seja ao situá-las num contexto propício à leitura e à desleitura da memória ancestral desta cultura, seja, ainda, ao projetar, pela alegoria, um novo conceito de nação brasileira. Em *O trovador encantado* este refazer *da vida* se desenha emblematicamente na travessia feita num veleiro imaginário por um grupo de judeus sefarditas, de Portugal para o Brasil, fugindo à chacina anunciada pela instalação da Inquisição naquele país em 1536. Como resultado da mobilização de um grupo de mulheres de uma comunidade de cristãos-novos, cruza-se o Atlântico sob a liderança de um cantador aventureiro em busca de um novo tempo-espaço de paz e prosperidade. Este anúncio de reconstrução sociocultural de toda uma comunidade em sua dignidade e autonomia, em diálogo com narrativas de uma contra-história do passado nacional, surge como proposta de reconhecimento crítico da memória ancestral como ponto de partida para se reinventar o presente. Em outras palavras, se um povo, no caso o do Nordeste brasileiro, se reconhece tão desterrado e marginal quanto seus antepassados judeus, o se reconhecer hábil e resistente para *refazer* a vida e sua história como eles o fizeram do lado de cá é o outro lado da moeda.

Lourdes Ramalho escreve esta outra vida possível mediante o mover-se entre o verbo e a ação na voz e no corpo do/a ator/atriz, realizada num espaço-tempo partilhado por um público como possibilidade de transformação da realidade. *Anjos de caramelada*, citado acima, concretiza em sua estrutura metalinguística este escrever teatro que deixa a claro o pensamento ramalhiano so-

bre teatro. O texto, composto em dois quadros, propõe o jogo da peça dentro da peça, multiplicando imagens e brincando de ser o avesso um do outro, fazendo a alternância de poder entre masculino e feminino. No Quadro 1, uma Professora é humilhada e coagida pelo Diretor da escola, e termina trancada numa sala com três alunos, proibida de apresentar a pecinha de teatro que ensaiara para comemorar o Dia das Crianças. Enquanto aguardam que alguém venha libertá-los, ela põe-se a narrar para os alunos uma história diferente sobre Nossa Senhora e os preparativos, no céu, para a festa de aniversário de Jesus. A narrativa transforma-se em ação, ambientada na cozinha do céu, comandada pela mãe do Menino Jesus, sob cujas ordens está o porteiro do lugar, um São Pedro preguiçoso e tão ranzinza quanto seu duplo no Quadro 1, o diretor autoritário. De par com o empoderamento do feminino, transforma-se o contexto de cerceamento da fantasia apresentado no Quadro 1. Das forminhas enferrujadas em que a Santa Mãe despeja uma mistura para caramelos de leite, sobre as quais espirra involuntariamente, surgem magicamente três anjinhos de *caramelada*, muito falantes e ativos. Propondo apresentarem uma cena musicada na festa do Menino Deus, os anjinhos vasculham o céu com a licença da doceira celeste atrás de sucata para a montagem proposta, apresentando-a na sequência. Impedidas da experiência lúdica na escola, as crianças chegam, pelas mãos da doceira celeste, a outro espaço afeito à fantasia, onde são autorizadas e incentivadas a reinventar brincadeiras e personagens, além do próprio material para dar-lhes existência, reutilizando velharias, delas fazendo surgir o novo.

Para além de todo o hibridismo inscrito, como vimos, na dramaturgia de Lourdes Ramalho, que a situa num lugar de trânsito e de fronteiras movediças, híbrido igualmente de tanto *eu* e de tantos *outros*, sua concepção de teatro constrói-se também pela mistura. Num ir e vir lúcido e produtivo entre fundamentos aristotélicos e brechtianos da mimese poética como forma específica de conhecimento, exploração do real e ampliação da experiência humana, a autora escreve-pensa teatro orientada para a reinvenção do mundo, pensado e constituído mediante não o desigual, mas o diferente; não o conformismo,

mas o que está em movimento e, portanto, em mudança; não pelo que supostamente é natural, mas pelo que é passível de negociação e, portanto, de transformação; um mundo pensado como lugar do jogo, pensado, portanto, metalinguisticamente como teatro e como a própria vida — a “vida real”, como refere Lourdes Ramalho, brincalhona, a indagar as pessoas sobre suas ocupações —, em que as relações se re/fazem num espaço de conflito, mas também de troca.

Como num mote a contrapelo, mas apenas porque dado ao final da cantoria, Augusto Boal, em seu *Jogos para atores e não-atores* (2004), ecoando o verso brechtiano usado como epígrafe destas reflexões, resumiria meu entendimento sobre o ofício de ramalhiano de escrever-pensar teatro:

Creio que o teatro deve trazer felicidade, deve ajudar-nos a conhecer melhor a nós mesmos e ao nosso tempo. O nosso desejo é o de melhor conhecer o mundo que habitamos, para que possamos transformá-lo da melhor maneira. O teatro é uma forma de conhecimento e deve ser também um meio de transformar a sociedade. Pode nos ajudar a construir o futuro, em vez de mansamente esperarmos por ele (p. xi).

Bibliografia

ANDRADE, Valéria. A força nas anáguas: matizes de hispanidade na dramaturgia de Lourdes Ramalho. In: MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi (orgs.). *Reflexões sobre a cena*. Maceió; Salvador: EDUFAL; EDUFBA, 2005. p. 315–331.

ANDRADE, Valéria. Lourdes Ramalho na cena teatral nordestina: sob o signo da tradição reinventada. In: MACIEL, D. A. V.; ANDRADE, V. (orgs.). *Dramaturgia fora da estante*. João Pessoa: Ideia, 2007. p. 207–222.

ANDRADE, Valéria. Autoria feminina e o texto escrito para o palco: editar é preciso (ler também). In: GOMES, André L. (org.). *Leio teatro: dramaturgia brasileira contemporânea, leitura e publicação*. São Paulo: Horizonte, 2010. p. 229–242.

ANDRADE, Valéria. Dramaturgas brasileiras no século XIX: escritura, sufragismo e outras transgressões. *Plural Pluriel: Revue des cultures de langue portugaise*. N. 8 (Les femmes dans le théâtre brésilien), printemps-été 2011a. Disponível em: <http://www.pluralpluriel.org/>.

ANDRADE, Valéria. Lourdes Ramalho: viver e fazer viver a vida e o teatro. In: RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *A feira; O trovador encantado*. Organização de Ria Lemaire; Introdução de Maria de Lourdes Nunes Ramalho, Valéria Andrade e Ria Lemaire; Fixação do texto e notas de Maria de Lourdes Nunes Ramalho, Valéria Andrade e Diógenes Maciel. Campina Grande; A Coruña: EDUEPB; Univ. da Coruña, 2011, p. 29–51.

ANDRADE, Valéria; MACIEL, Diógenes A. V. Veredas da dramaturgia de Lourdes Ramalho. In: RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *Teatro [quase] completo de Lourdes Ramalho*. Vol. 1: Teatro em cordel. Organização, fixação dos textos estudo introdutório e notas de Valéria Andrade e Diógenes Maciel. Maceió: EDUFAL, 2011, p. 7–52.

ANDRADE, Valéria; SCHNEIDER, Liane; MACIEL, Diógenes A. V. O teatro feminino-feminista-libertário de Lourdes Ramalho. In: RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *Teatro [quase] completo de Lourdes Ramalho*. Vol. 2: Mulheres. Organização, fixação dos textos estudo introdutório e notas de Valéria Andrade e Diógenes Maciel. Maceió: EDUFAL, 2011, p. 7–27.

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de; CARVALHO, Ana Maria Bulhões de (orgs.). *A mulher e o teatro brasileiro do século XX*. São Paulo: HUCITEC, 2008.

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. 6. ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

DANTAS FILHO, João. *Homens nordestinos em cena: a des/construção do masculino em As Velhas*, de Lourdes Ramalho. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, CCHLA, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa–PB, 2007.

LIMA, Duílio Pereira da Cunha. *A Feira*: reflexões em torno de algumas linhas, entrelinhas e dinâmicas. In: MACIEL, Diógenes A. Vieira; ANDRADE, Valéria (orgs.). *Dramaturgia fora da estante*. João Pessoa: Ideia, 2007. p. 239–254.

MACIEL, Diógenes A. V. Ainda, e sempre, *As Velhas*. In: RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *Teatro de Lourdes Ramalho*: 2 textos para ler e/ou montar. Organização, apresentação, notas e estudos: Valéria Andrade e Diógenes Maciel. Campina Grande; João Pessoa: Bagagem; Ideia, 2005, p. 113–122.

MACIEL, Diógenes A. V. Lourdes Ramalho e uma visão alegórica da nação. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA / SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHER E LITERATURA, XIV / V, 2011, Brasília. *Anais...* Brasília: UNB, 2011. Disponível em: <http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais>.

NOBRE, Vlader Leite. *As velhas*: velhas angústias, um novo grito. In: MACIEL, Diógenes A. Vieira.; ANDRADE, Valéria (orgs.). *Dramaturgia fora da estante*. João Pessoa: Ideia, 2007, p. 255–271.

RAMALHO, Maria de Lourdes N. *Raízes ibéricas, mouras e judaicas do Nordeste*. João Pessoa: EDUFPP, 2002.

RAMALHO, Maria de Lourdes N. *Teatro de Lourdes Ramalho*: 2 textos para ler e/ou montar. Organização, apresentação, notas e estudos de Valéria Andrade e Diógenes Maciel. Campina Grande; João Pessoa: Bagagem; Ideia, 2005.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *Teatro [quase] completo de Lourdes Ramalho*. Vol. 1: Teatro em cordel. Organização, fixação dos textos estudo introdutório e notas de Valéria Andrade e Diógenes Maciel. Maceió: EDUFAL, 2011a.

RAMALHO, Maria de Lourdes N. *Teatro [quase] completo de Lourdes Ramalho*. Vol. 2: Mulheres. Organização, fixação dos textos estudo introdutório e notas de Valéria Andrade e Diógenes Maciel. Maceió: EDUFAL, 2011b.

ROCHA, Maria das Vitórias de Lima. A representação da mulher nordestina no teatro de Lourdes Ramalho. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, III, 1988, Florianópolis. *Cadernos...* Florianópolis: [UFSC], 1989, p. 65–82.

VINCENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 1992.