

A DRAMATURGIA/TEATRO EM CORDEL DE LOURDES RAMALHO

Diógenes André Vieira Maciel¹

Valéria Andrade²

Maria de Lourdes Nunes Ramalho, dramaturga paradigmática da tradição paraibana, vem de uma família de artistas e educadores: bisavô violeiro e repentista, mãe professora e dramaturga, tios atores, cordelistas e violeiros. Ao mesmo tempo em que recebia o que de melhor havia em termos de educação formal, garantida pela sua mãe, Ana Brito, a menina Lourdes cresceu ouvindo as cantorias de viola e as histórias contadas por vendedores de folhetos, aprendendo assim, desde cedo, a amar sua terra e a cultura do seu povo.³ É desse contato com cantadores, cordelistas e contadores de história que vem o aprendizado e a assimilação dos procedimentos próprios da literatura popular, tão caros à sua escrita dramaturgica.

Sua produção ganha impulso na década de 1970, quando seus espetáculos saem de Campina Grande, na Paraíba, ganhando a estrada rumo a outras partes do país através de festivais de teatro amador. São desta época, peças como *Fogo-fátuo* (1974), *As velhas* (1975), *A feira* (1976), *Os mal-amados* (1977), *A eleição* (1977, estreada em 1978) com

¹ Universidade Estadual da Paraíba, Departamento de Letras e Artes, atuando no Mestrado em Literatura e Interculturalidade.

² Tutora na Universidade Aberta do Brasil/Universidade Federal da Paraíba-UFPB Virtual/Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa e Ação sobre Mulher e Relações de Sexo e Gênero-NIPAM. Entre 2003 e 2006, desenvolveu o projeto "Lourdes Ramalho e o teatro na Paraíba na segunda metade do século XX: representações e possibilidades de leitura" na Universidade Federal da Paraíba, com recursos do CNPq.

³ Essa relação ancestral da autora com a poesia popular, na realidade, se confunde com a história de seu bisavô, Hugolino Nunes da Costa, um dos expoentes da primeira geração de cantadores surgida no sertão paraibano em meados do século XIX, dando seqüência a uma linhagem iniciada por Agostinho Nunes da Costa, considerado o pai da poesia sertaneja nordestina. Cf. ALVES SOBRINHO (2003) e RAMALHO (2002).

as quais Lourdes Ramalho desponta no cenário teatral do país, levando na bagagem a proposta de recriar no palco o universo nordestino, valorizando esta herança cultural. Nestes textos, que formam o primeiro ciclo da dramaturgia desta autora, se é discutida a seca, o êxodo rural e os abusos de poder político local, também nos defrontamos com questões relacionadas a vinganças familiares e amores impossíveis que acabam tragicamente. Opõem-se, outra hora, o rural e o urbano, o ingênuo e o esperto, o privilegiado e o discriminado, o opressor e o oprimido. Joga-se, formalmente, com o sério e o burlesco, o trágico e o cômico, o sublime e o vulgar, a indicar os contrastes, enfim, da própria vida. Revela-se, igualmente, a dramaturga engajada, de língua afiada, pronta a denunciar seja a “poluição” cultural que invade o sertão nordestino na época do segundo pós-guerra com a presença norte-americana em busca das fartas jazidas de minério ali existentes; seja a prática corrupta dos políticos na corrida pelo voto e, por extensão, pelo poder; seja, ainda, as conseqüências trágicas provocadas por práticas socioculturais fincadas na assimetria das relações entre homens e mulheres.

Outra linha de força da dramaturgia de Lourdes Ramalho toma corpo, de forma definitiva, a partir dos anos 1990, quando então a autora, já envolvida em projetos de parceria teatral entre Brasil, Portugal e Espanha, acentua seu interesse em promover a dramaturgia em cordel. *Romance do conquistador*, por exemplo, escrito em 1991, nasce precisamente da encomenda feita à autora dentro do Projeto de Incentivo à Dramaturgia de Cordel, desenvolvido em Campina Grande, sob a tutela do encenador ibero-brasileiro Moncho Rodriguez, a partir do Centro Cultural Paschoal Carlos Magno. Encenado ainda em 1991 no Brasil, *Romance do conquistador* saiu, no ano seguinte, em turnê pela Espanha, como parte dos festejos dos 500 anos da chegada dos espanhóis à América.

Formando, então, um ciclo distinto daquele primeiro, somam-se a este texto outros como *O trovador encantado* (1999), *Charivari* (1999), *Presépio mambembe* (2001) e *Guiomar filha da mãe* (2003), nos quais se privilegia uma proposta estética voltada para o desvendamento e a ressignificação das raízes étnicas e culturais do

universo popular nordestino, especialmente as que remontam à cultura ibérica do século XVI. Desse modo, sem deixar de lado o propósito de refletir e dar visibilidade a práticas culturais e experiências de mundo da gente do sertão nordestino, Lourdes Ramalho busca situá-las num contexto que traz à tona traços de uma ancestralidade ibérica, preocupação que se espraia em toda sua produção mais atual, seja aquela ligada à genealogia – em que se revela a veia da pesquisadora de fontes históricas, interessada em descobrir as raízes judaicas de sua própria família –, seja a compilação de textos teatrais infantis, feitos muitas vezes para representação em situações do cotidiano familiar e que repassam os valores dessa mesma ancestralidade.

Não é nossa pretensão empreender, aqui, uma discussão teórica ou histórica que se queira definitiva em torno do teatro em cordel, tarefa esta, talvez, um tanto difícil de ser realizada, dada a própria natureza das discussões que se entremeiam neste horizonte. Todavia, procuraremos esboçar algumas primeiras questões, a partir daquilo que de mais interessante conseguimos localizar em termos de fontes. Conforme o *Dicionário do teatro brasileiro* (2006), a expressão *teatro de cordel* diz respeito a duas acepções: uma portuguesa (que nos remete ao século XVII, atravessando, ainda, os séculos XVIII e XIX) e uma brasileira (circunscrita ao século XX). De acordo com a primeira acepção, tal expressão serve para designar

[...] os textos teatrais impressos ou manuscritos em cadernos de aproximadamente 20x15cm, *in-quarto*, com 16 páginas (ou 32, raramente mais), que eram postos à venda pendurados em um barbante – o cordel – pregado nas paredes ou portas, pelas ruas de Lisboa. (p. 97)

Naquilo que se refere à acepção brasileira, tal expressão designaria, ainda segundo o referido dicionário,

[...] a atividade de encenar *adaptações* das histórias em verso consagradas nas brochuras populares nordestinas.
[...] São também chamados de *teatro de cordel* os

espetáculos apresentados por contadores de histórias, com a função didática de divulgar os folhetos, mesmo sem a adaptação propriamente dita para a cena. (p. 97)

Teríamos, pois, nesta definição, a compreensão que distingue os textos teatrais ibéricos, que circulavam em cordéis, de um dado uso desta expressão (teatro *de cordel*) no Brasil, inclusive considerando-se que, na tradição do folheto brasileiro, não há textos escritos para o teatro, estreitando-se, assim, naquele primeiro contexto, a relação entre obra estética e suporte. Caberia, antes de nos debruçarmos sobre o uso desta expressão por Lourdes Ramalho para designar alguns textos dramáticos de sua produção, uma rápida digressão que nos auxiliará numa tentativa de entendimento e definição posteriores, através de uma breve aproximação ao universo do cordel ibérico em suas relações e distinções com o folheto nordestino.

Como já bem nos ensinou Márcia Abreu (1993), o surgimento do chamado teatro “de cordel” ibérico esteve, muitas vezes, associado à chamada escola vicentina. Todavia, é preciso considerar que, em 1562, quando da publicação da edição em livro da *Copilação de todas as obras de Gil Vicente*, estes textos já circulavam em “folhas volantes”, suporte em que continuariam a aparecer. Mais ainda, Gil Vicente nunca foi considerado pela crítica como autor *de cordel*, mesmo que suas obras tenham sido publicadas neste suporte e vendidas junto àquelas reconhecidamente *de cordel* e consumidas por um mesmo público. Na realidade, tal posição crítica revela a tentativa (aliás, bem sucedida) de se erigir um lugar de destaque para a obra de Gil Vicente, na medida em que se diferencia a singularidade de sua fatura estética em oposição ao lugar desclassificado das outras obras que se dependuravam por onde circulava o ‘vulgo’, nem de longe público exclusivo do cordel. Como bem se sabe, o cordel proliferava e se popularizava por toda a Europa daquele momento como suporte da literatura, em suas diversas formas e gêneros, na medida em que nele imprimiam-se, como nos informa Orna Messer Levin,

[...] textos literários, como romances e narrativas de aventuras, textos religiosos, que serviram de apoio à contra-reforma (vida de santos, orações, livros de horas), obras de aplicação prática como aquelas destinadas à culinária e à educação feminina, e peças de teatro, bem menos frequentes até o século XVIII. (2005, p. 17-18)

Todavia, em Portugal, desde os inícios da atividade dos tipógrafos, cresce a impressão de literatura dramática neste suporte, ocasionando a confusão entre este formato bibliográfico de larga difusão e a ocorrência inexistente de uma forma específica do gênero dramático exclusiva para este suporte àquela altura. visto que, na realidade, se imprimiam, naquelas “folhas volantes que os cegos comercializavam”, toda a sorte de formas dramáticas, tais como “autos, entremezes, farsas, loas, comédias, dramas, dramas jocosos, pequenos dramas, óperas, divertimentos musicais, serenatas e tragédias.” (LEVIN, 2005, p. 17). Ou seja, é mediante a interação entre a atividade teatral e o movimento editorial, o qual passa a tomar corpo, que a vasta produção teatral peninsular, entre os séculos XVII e XVIII, conservou-se, “não apenas por conta das representações cênicas improvisadas nas ruas, praças e casas de teatro, mas devido às incontáveis versões reproduzidas, à exaustão, nos folhetos de cordel” (LEVIN, 2005, p. 17), contrariando as tentativas de reforma da arte dramática empreendidas pela Arcádia Lusitana e, depois, pelos primeiros românticos.

É no século XVIII que as edições de textos teatrais começam a sofrer determinantes modificações e interferências a fim de que se ajustassem os originais (manuscritos utilizados pelas companhias para a representação cênica) a uma norma de publicação, que passava a incorporar o “uso de ornamentos para separar as cenas, a introdução de algarismos romanos para a enumeração de episódios, a indicação destacada das falas e entradas das personagens, assim como a listagem de seus nomes na página de abertura” (LEVIN, 2005, p. 18); enfim, recursos estes que acabam por modificar a maneira como se lê este tipo

de texto e por pautar uma recepção por escrito, via leitura, e não apenas pela encenação.

Estando devidamente autorizadas – pela Imprensa Régia e pela Santa Inquisição – a impressão, comercialização e circulação dos cordéis, que passam a compor uma importante parcela do lucro daqueles que dominavam os meios de produção, possibilita-se o surgimento de autores em língua portuguesa, respondendo à demanda crescente pela leitura destes cordéis, filão que vinha sendo alimentado mediante a importação de autores como Corneille, Molière, Voltaire, Goldoni, Metastásio, todos devidamente traduzidos e adaptados ao gosto português. Havia, portanto, muito teatro publicado, fossem peças já encenadas ou outras ainda por representar, marcando a fixação, àquela altura, da forma mais acabada dos entremezes, que se tornarão uma das formas dramáticas mais presentes e duradouras neste suporte, que se caracterizam como:

[...] pequenas peças em um ou dois atos, encenadas no intervalo ou no final de uma outra representação. [...] São peças de atualidade, que retratam o cotidiano da época, em tom satírico e “jocoseiro” – falam de assaltos, de negros que enganam seus donos, de esposas que fazem o mesmo com seus maridos, das intrigas entre cegos pedintes, de viúvas fingidas, de defuntos também fingidos e assim por diante. São peças cheias de graça, de tipos e caricaturas da época, calcadas na crítica social e escritas em tom coloquial, retratando a linguagem popular da época. (ABREU, 1993, p. 53-54.)

Tais textos, bastante lidos, relacionavam-se, na encenação, com o teatro popular, tanto por “extrair os temas principalmente da realidade local e situar suas ações em ambientes conhecidos pela audiência, como praças, ruas, mercados e lugares públicos”, quanto pelo “modo ingênuo com que as situações convencionais são apresentadas, as figuras típicas são tratadas e a moralidade é transmitida.” (LEVIN, 2005, p. 15) A estrutura, extremamente simples, desenrolava-se em dois quadros, sem cosimento preciso, em que no primeiro se apresentam as personagens e

se desenha o conflito (bastante frouxo), enquanto no segundo se pinta o quadro dos costumes, cujo desfecho é abrupto e convencional: algo precipita a ação, que acaba em confusão ou festa. Entremeava-se, ainda, esta ação com números musicais não necessariamente relacionados ao enredo dramático propriamente dito. Eram focos do enredo os tipos bastante conhecidos da Comédia Nova (velhos, galantes, damas, médicos, taberneiros, etc.) e o entrecho cômico clássico, em que se opõem jovens e velhos, patrões e criados, maridos e esposas.

A chegada do entremez em terras brasileiras (tanto no repertório das companhias portuguesas que por aqui aportavam, como impressos nos cordéis enviados do Reino para estas terras) acompanha o desenvolvimento desta forma dramática em Portugal, durante a segunda metade do século XVIII, quando as formas cômicas populares passaram a ganhar destaque em teatros lisboetas, dividindo espaço com a Comédia Nova e servindo de ponto de junção entre um público da pequena e média burguesia urbana e aquele vindo das camadas mais populares. É este entremez que, chegando ao Brasil, une-se às formas locais de divertimento e riso e acaba dando origem ao entremez brasileiro, não mais associado ao suporte do cordel, discernível, por exemplo, na obra de Martins Pena.

Obviamente, a partir das etapas que estamos elegendo para encontrar os caminhos que nos levam do cordel ibérico ao folheto nordestino, um importante lugar é este do entremez, enquanto forma dramática não *de cordel*, mas *em cordel*, para que não continuemos a cometer o erro de avaliação a que nos referimos antes. No entanto, não eram apenas obras teatrais que nos chegavam, abundantemente, enviadas de Portugal, sendo reeditadas no Rio de Janeiro e São Paulo, mas romances como a *História da Donzela Teodora*, *Carlos Magno e os Doze Pares de França*, *Imperatriz Porcina*, entre outros, que também circularam pelo Nordeste, encontrando-se aí com uma outra tradição em processo de definição: a das cantorias. É desse encontro que surge a forma que será, depois, conhecida como folheto, ou como se diz na maior parte dos estudos, folhetos de cordel, que reproduzem gêneros da cantoria – como o desafio –, ou se debruçam, por exemplo, sobre fatos acontecidos,

relatando-os, ou se constituem como formas mais narrativas, os já mencionados romances.⁴

É assim que chegamos ao horizonte da discussão que estamos pretendendo travar: se é errado afirmar que havia na Península um teatro *de cordel*, enquanto um gênero específico da Dramática, também é impreciso e apressado afirmar a imediata filiação entre o cordel ibérico e o folheto do Nordeste, como já bem esclareceu Márcia Abreu (1993), na medida em que, entre ambas as tradições, há distinções fundamentais, visto os folhetos seguirem, aqui,

[...] uma forma fixa e específica, predominantemente sextilhas com versos heptassílabos e esquema de rima ABCBDB, ocorrendo também, mas com menor frequência, estrofes de sete versos setessílabos com rimas ABBAACCDDC. É possível encontrar folhetos escritos em décimas decassílabas com rimas em ABBAACCDDC. Esta definição formal não existe no cordel português que pode ser escrito em prosa, em verso – com rimas e métrica bastante variáveis – ou sob a forma de peças de teatro. Assim, a forma brasileira não é uma importação ou fruto de influência do cordel português. (p. 3-4)

⁴ Escritos em sextilhas, os *romances* narram histórias de aventura e amor, como também de mistério e humor, cujos heróis, donzelas e vilões nos são apresentados nas primeiras estrofes, nas quais também se indica o lugar onde se passa a história, algumas vezes uma Europa antiga e imaginária, ainda que, com o desenrolar do acontecido, surjam personagens, situações e paisagens bem próprias do universo nordestino. Assim, embora acontecidas num lugar distante, num antigamente atemporal, as histórias narradas num romance se passam entre personagens com nomes atuais, bem conhecidos e comuns, como João, José, Maria, etc., como também as paisagens, os problemas, os senhores são os das pessoas comuns da região. Segundo Márcia Abreu (1993, p. 214): “Os poetas nordestinos chamam de ‘romance’ as brochuras de 24 páginas ou mais, que costumam abrigar narrativas ficcionais, inventadas pelos autores ou adaptadas a partir de histórias tradicionais européias ou livros eruditos. Muitas vezes, recontavam-se histórias já divulgadas pela tradição oral.” É interessante considerar a permanência do uso da palavra *romance* para designar um gênero literário que se distingue da forma romanesca desenvolvida a partir do século XVIII, na medida em que, antes do desenvolvimento do romance burguês, *romance* tanto servia para referir às línguas românicas, em oposição ao latim clássico, como também designava um tipo de literatura imaginativa e de base popular, também oposta à tradição clássica. Portanto, quando aqui se diz *romance* é em franca referência a este uso.

Deve-se ter às claras que esta produção nordestina, de meados do século XIX até a década de 1920, era eminentemente oral, só depois passando a uma forma “canônica”, impressa em folhetos e definida a partir do privilégio da sextilha e do pressuposto de que cada estrofe corresponde a uma unidade de sentido, além, é óbvio, do uso do verso heptassílabo. Haveria, ainda, uma outra questão envolvida, aquela que diz respeito às denominações deste gênero literário. Vejamos:

[...] A questão do termo “literatura de cordel” – usualmente empregado para designar tanto a produção lusitana quanto a nordestina – também merece ser discutida. Os autores e consumidores desta produção, no nordeste, não reconhecem a designação “literatura de cordel”: para eles trata-se de “literatura de folhetos” ou apenas “folhetos”. “Literatura de cordel” é uma atribuição dos estudiosos a esta produção numa importação do termo português que, lá sim, é empregado popularmente. A partir da década de 70, alguns poetas brasileiros começaram a empregar o termo, talvez influenciados pelo contato com os críticos. (ABREU, 1993, p. 4-5)

Mas, se há todas essas distinções, em si, tão determinantes, de outro lado, também há de se considerar que estas tradições apresentam pontos de contato:

[...] Tanto o cordel quanto os folhetos reelaboram materiais tradicionais que circulam na tradição cultural indo-européia, bem como criam a partir de temas e situações “originais”. Aproxima-as, também, o fato de que nenhuma das duas literaturas pode ser considerada erudita e destina-se a amplos públicos não necessariamente de elite. Entretanto, estes pontos de contato não foram suficientes para gerar produtos culturais semelhantes, já que as condições de produção são bastante diferenciadas. (ABREU, 1993, p. 7)

A esta altura já nos é possível visar de maneira mais lúcida ao já mencionado uso da expressão *teatro em cordel* por Lourdes Ramalho, a propósito da caracterização de sua produção dramática mais recente, notadamente aquela a partir de 1991, quando da escrita de *Romance do Conquistador*, passando por *Charivari*, *O trovador encantado*, *Presépio mambembe*, *O novo Prometeu*, *Viagem no pau-de-arara*, *Porque a noiva botou o noivo na justiça*, *Judite Fiapo na Serra Pelada*, *Guiomar filha da mãe*, *Maria Roupa de Palha*, *A peleja de Dom Quixote com a Besta-Fera*, *Novas aventuras de João Grilo*, entre outros. Para além de uma simples aproximação com o teatro ibérico, dito *de cordel*, a que preferimos a partir de agora chamar *em cordel*, temos o **desvelamento**, antes de tudo, da assimilação e aprendizado dos procedimentos estético-formais do folheto nordestino, em sua linguagem, **temas e forma** – em estreita relação com a formação cultural da dramaturga, conforme já explicitamos anteriormente –, somados ao entendimento da **forma dramática em versos**, desde aquela vicentina até a do entremez, **relacionada ao suporte cordel**. É desse entendimento que se atinge, nas **peças acima citadas**, uma forma dramática híbrida. Tal forma reelabora o **folheto nordestino em chave dramática**, não apenas pela utilização dos **versos**, mas na medida em que utiliza as sextilhas, com metrificação **regular em redondilha maior**, como veículo para a expressão dos diálogos ou **excertos narrativos**. Todavia, para a construção dos diálogos entre **personagens**, rompe-se a interdependência das estrofes, visto as falas se dividirem independentemente da constituição das **sextilhas**, podendo, às vezes, aparecer um refrão, em dísticos, quando a **situação do conflito** ou das relações entre personagens assim o exige.

Ou seja, no folheto se tem uma forma que, utilizando-se do verso, narra uma história, algumas vezes, inclusive, cedendo voz às próprias personagens, mesmo que seja predominantemente poético-narrativo. No caso do teatro em cordel de Lourdes Ramalho, mesmo que certas convenções deste gênero sejam retomadas, como a organização dos versos em estrofes, a regularidade da métrica, o universo lingüístico e, algumas vezes, a figura de um narrador, estamos

trilhando veredas do universo das formas dramáticas, em que as personagens apresentam-se autônomas em relação ao narrador-épico, desenhando-se um conflito em torno de uma ação. Nesta forma dramática híbrida reúnem-se fragmentos das tradições a que vimos nos referindo, seja a do teatro ibérico, nomeadamente aquele dos entremezes; a dos folhetos, com seus temas e ciclos tradicionais; a das danças dramáticas e a dos dramas circenses – tudo isso constituindo os modelos para a tessitura da ação e das personagens.

Vejamos um primeiro caso, ao tratarmos da primeira incursão de Lourdes Ramalho por este universo dos textos em cordel, em *Romance do conquistador*, no qual a dramaturga abraça o desafio de reescrever a lenda de Don Juan para o palco, descortinando a vida de um personagem que, independente da ascendência espanhola, existe no imaginário popular do Nordeste. Em seu quadro de apresentação, um vendedor de folhetos anuncia os vários títulos do seu estoque e nos transporta, num relance, para um universo fantástico, a meio caminho entre o familiar e o estranho, através de referências que acionam um repertório que nos conduz à feira, onde a ação transcorre, e às malhas humanas que compõem a trama. João, nosso protagonista, contracenava com personagens cujos nomes, à exceção de Guiomar (que na onomástica da obra desta dramaturga tem precedentes e sentidos ainda a serem desvendados) são tão comuns quanto Joca, Zefa, Zé, Rita e que com ele se envolvem em variadas situações calcadas pelo irrefreável signo da diáspora: o *nosso* burlador, João do Agreste, sai da Baixa da Égua – de uma feira –, passa por São Bento do Bofete e, depois de atravessar muita lama, acaba chegando em Santa Luzia dos Grudes, daí passando por Barra Funda, até encontrar Santana do Monte Preto. Tal peregrinação se elabora, portanto, como recurso imposto pela busca de salvar a própria pele, traduzindo sua tentativa de escapar de um lugar social marcado pelo desprestígio e, sobretudo, pela penúria material.

No sertão nordestino, a linhagem de que descende o nosso Don Juan é aquela de um João Grilo. Sem sangue azul, sem sobrenome, esse João-ninguém ganha a vida como ambulante, vendendo folhetos na feira.

Sua errância sertão afora, embora orientada pelo comportamento de um sedutor incorrigível, é desencadeada antes pela inoperância do seu *marketing* frente à recessão econômica presente e sempre tão imperiosa na região. Ora agressivo (“Chega, freguês, vem depressa! / Estou fazendo promoção! / Quem compra um leva sete / como gratificação!”), ora lastimoso (“Esse pobre que vos fala / tem muita necessidade! / Preciso encher a barriga! / Me comprem por caridade!”), João continua com o “bolso furado” e depois de um dia inteiro jejuando à força, sustentando-se apenas com “o comer no pensamento”, tenta, em vão, comprar fiado na barraca de tira-gostos da Zefa, feirante que o escorraça quando ele anuncia sua disposição em morrer devedor, mas saciado pelas delícias oferecidas por ela.

Ludibriando mulheres e homens por onde passa, o conquistador em versão nordestina deixa claro que, como o burlador espanhol, também ele “só conjugou na vida / os verbos mentir, brincar / dormir, comer, dar o golpe, / meter, enganar, trepar!”. E como homem do disfarce que é, ao longo da sua errância, se passa por mago-curandeiro, médico, candidato político e padre, a exemplo do que fizeram antecessores seus. No entanto, devemos ter claro que se Don Juan Tenório ludibria porque pretende ganhar notoriedade como trapaceiro nº. 1 de Sevilha, bem outra é a motivação de João do Agreste: suas trapaças lhe garantem a própria sobrevivência. Não por outra razão, por exemplo, ele propõe sociedade a Zilda, vidente/curandeira com banca na feira de Baixa da Égua. E o faz com tal astúcia que, sem ter um tostão para entrar no negócio, acaba sendo aceito – em todos os sentidos:

Zilda Se é assim – vou lhe passando
meus truques – minha invenção!

João Pode deixar que no ramo
dou em todos de cambão!

Zilda Será meu sócio na banca,
na cama e em toda função!

Nesta mesma sextilha, logo entendemos o sucesso da ampla parceria que se estabelece entre Zilda e João: ela tem, como ele, seus truques para sobreviver à recessão. Não por acaso, Zilda torna-se a sua companheira, seguindo-o em sua rota nômade pelo sertão, como uma espécie de duplo, num papel próximo ao de Catalinón, criado do burlador de Sevilha, recriado por Mozart como Leporello, e, por Molière, como Sganarelle. Numa releitura singular, Zilda torna-se uma espécie de criatura camaleônica, na medida em que acompanha o patrão em suas diversas mutações: do médico, é enfermeira; ao lado do candidato a prefeito, posa de futura primeira-dama e, em relação ao padre, assume ares de coroinha.

Seguindo a tendência de autores como Byron e outros modernos que reescreveram a lenda, Lourdes Ramalho suprime o convidado de pedra, personagem que, na versão original do frade espanhol Tirso de Molina, instaura a atmosfera fantasmagórica e terrível, acionando a inevitável punição do sedutor pelos pecados cometidos. A principal mudança da trajetória donjuanesca reinventada no *Romance do conquistador* está no fato de que o enganador passa a enganado não mais pela vontade dos céus, mas por artifícios do próprio diabo, encarnado na figura de uma mulher. Apresentada já no quadro de abertura como protagonista de uma história “escabrosa”, “a pecadora Guiomar”, a que “se fez diabo em carne e osso / pra cristãos atanzar!”, esta personagem só entra na ação dramática nos dois últimos episódios da trama – de início, inclusive, apenas nomeada como herança deixada por um suicida. Na seqüência da ação, Zilda e João entram numa mortuária em liquidação, onde encontram um homem prestes a se matar. João, decidido a ajudar o homem a cumprir seus princípios cristãos, João se apresenta como padre, obviamente interessado em herdá-lhe os bens que, para seu espanto, não passam de dívidas, embora inclua uma mulher, descrita pelo quase-suicida nos seguintes termos:

Guiomar – a afilhada
do diabo – é bala certa!
É a seta envenenada
que me põe fim à carreira!
É tão bela e assanhada
o quanto é traiçoeira!

Tendo a esta altura, sido denunciada a impotência sexual de João, que o rebaixa a “zero” na avaliação de Zilda, o nosso burlador decide, então, ir até o fim do mundo atrás daquela ardente mulher, convicto dos bons resultados que poderá alcançar: “Meu termômetro levanta/ com o fogo da Guiomar!” No último quadro, retomando o espaço sagrado do desenlace d’*O burlador de Sevilha*, a dramaturga transfere a ação dramática da trama para uma igreja. Embalado pelo estoque de vinho que lá encontra, o padre-conquistador, ainda em vestes sacerdotais, cai no sono e sonha com um mulherio rebolando à sua frente, do qual, entretanto, para seu desânimo, Guiomar não faz parte. Ao acordar, três beatas, Inocência, Decência e Providência, o aguardam para se confessar e, anunciando-lhe o “pecado cabeludo” que as atormentava, incitam-no a provar-lhes a superioridade dos seus dotes em relação aos do padre que lhes aparecera em sonho. Na seqüência desta provocação, as três devotas finalmente se revelam:

Decência	E depois – nossos pecados vai remir, vai resgatar?
João	Com tão grande penitência que vão gemer e chorar! Como é mesmo vosso nome?
Todas	Nosso nome é Guiomar!

João, assim, toma ciência da verdadeira identidade de Guiomar, como também do seu único e diabólico propósito – arrastá-lo inteiro para arder em sua companhia, a começar pela alma, e a terminar pelo corpo. Temos, pois, neste texto uma representação que se aproxima perigosamente de imagens estereotipadas da mulher como encarnação do diabo, aliás, bastante freqüentes na tradição do folheto. Por outro lado, percorrendo o texto do início ao fim, testemunhamos a construção de imagens de forte impacto, relacionadas à vivência da sexualidade feminina, característica de vários outros momentos da dramaturgia de Lourdes Ramalho. *Romance do conquistador* formaliza esteticamente, portanto, a mobilidade não apenas do mito de Don Juan, como também a

dos espaços sociais, tanto os que se definem a partir do gênero como outros, demarcados em torno de outras categorias, uma delas a de classe.

Outro texto ainda com os pés na herança ibérica é *O trovador encantado*, surgido do desejo crescente da autora de reavivar a memória coletiva em relação ao papel dos judeus portugueses na formação étnica e cultural brasileira. Assim, a dramaturga atravessa a ponte imaginária Brasil-Ibéria, levando-nos ao Reino de Portugal de meados do século XVI, aportando, mais precisamente, em Nenhures, povoado onde vive uma pequena comunidade de cristãos-novos, atingida pelo clima de medo e desassossego que se espalhara pelos quatro cantos do Reino quando o judaísmo, por ordens de Dom Manuel, se tornara uma prática religiosa proibida. Indo e vindo com notável habilidade criativa por entre as veredas da história e do *mythos*, a dramaturga constrói uma trama em que se iluminam realidades pouco exploradas de um tempo de extrema hostilidade e discriminação contra os judeus em terras portuguesas.

Vemos surgir deste pano de fundo a figura de Valdevinos, cavaleiro andante e também menestrel, recém-chegado a Nenhures, que, em pouco tempo, seduz a cidade com sua música e sua poesia, tornando-se “amado na igreja, por bem cantar e tocar, [...] na gafieira, por dançar e requebrar”. Seus talentos despertam a inveja de alguns moradores do povoado, que, percebendo-se ameaçados, ou em mera desvantagem pessoal, denunciam-no à Inquisição por crime de heresia. Em meio à forte cerração que, inexplicável e inesperadamente, se formara sobre Nenhures, o poeta cantador, condenado que fora a arder na fogueira da Inquisição, consegue escapar da prisão – e, a fim de se apurar esta nova ‘heresia’, instaura-se novo inquérito. Pela segunda vez, o povoado entra no roteiro da visitação inquisitorial.

A ação propriamente dita da peça passa a ter andamento com a chegada do Inquisidor a Nenhures – mais precisamente à capela do lugar, espaço privilegiado pela dramaturga para desenvolver o argumento dramático do texto. Invocados a depor como testemunhas do sumiço do trovador, a Mulher Dama, a Bruxa, o Padre e o Sacristão, enfrentam, um a um, a fúria do Inquisidor. Em sua busca infundável pela “lenha de carne-

e-osso / para as fogueiras alimentar”, o representante do Santo Ofício, em seus expedientes inquisitoriais, recorre, sem pudores, ao arbítrio e ao preconceito, como se delineia exemplarmente ao longo do interrogatório a que é submetido o irreverente e amaneirado ajudante de sacristia, conhecido como Zé Cudeflor.

É assim que o enredo da peça começa a ser cruzado por linhas que carregam em si os traços do messianismo judaico. Diante do projeto de eliminação de práticas religiosas e culturais não-cristãs, inaugurado no século XV na Península Ibérica a pedido dos Reis Católicos, a antiga esperança messiânica renasceria, com fervor, entre os cristãos-novos portugueses, abrindo espaço para uma onda de formulações visionárias messiânico-milenaristas de cunho popular, marcada pelo aparecimento de profetas e messias do povo em pequenos povoados do reino.⁵ Livrar o violeiro andante das barras da Inquisição fora a primeira ação de um plano arquitetado, no mais absoluto sigilo, por um grupo de mulheres de Nenhures, cristãs-novas versadas em ciência oculta e já bastante habituadas, como toda a comunidade de conversos, ao exercício do secreto. Frente aos presságios da nova chacina anunciada contra seu povo, Lilia, conhecida no vilarejo como Bruxa, mobiliza-se com suas companheiras no sentido de lutar pelo direito à vida e à dignidade do povo judeu. Adivinhada a força do magnetismo do cantador e tirando proveito do seu espírito dado a errâncias e aventuras – não por acaso, seu nome é Valdevinos⁶ –, elas conseguem sua adesão ao ambicioso plano de arrecadar fundos para a compra de um veleiro, grande e

⁵ Exemplares deste espírito visionário popular são as inspiradas trovas de Gonçalo Eanes Bandarra, o sapateiro de Trancoso, nas quais se anunciava o retorno de um rei Encoberto, que seria o salvador do mundo. Compostas entre 1530 e 1546, as *Trovas do Bandarra* tiveram ampla circulação entre os cristãos-novos portugueses. No início do século XVII, as *Trovas* foram reinterpretadas como profecias do retorno de Dom Sebastião. Sobre isso, ver MEGIANI, 2003.

⁶ Conforme registra Aurélio Buarque de Holanda (*Aurélio Eletrônico – Século XXI*, versão 3.0), a palavra *valdevinos* vem do nome Balduino, cavaleiro que aparece em romances de cavalaria, pela forma *Valdovinos*, com três acepções: 1) vagabundo (no sentido de mundeiro, nômade, andeje, que leva uma vida errante) 2) dodivanas, estróina e 3) pobretão, miserável.

resistente o bastante para transportar sua gente para a terra recém-descoberta pelas frotas cabralinas. Dado por desaparecido em meio ao nevoeiro que cobrira o povoado na noite de sua fuga, o violeiro/cavaleiro andante – evadido enquanto “donzelas e casadas” distraíam os homens do lugar com “folgar e assanhamento” –, na verdade, partira de Nenhures em dupla missão diplomático-messiânica: sensibilizar judeus ricos de Portugal e Espanha a apoiar-lhes o sonho de cruzar o Atlântico em busca da nova terra e anunciar, nos meios cristãos-novos, o novo tempo de paz e prosperidade reservado a quem os seguisse nesta travessia.

Neste meio do caminho, são muitas as peripécias. Uma delas nos remete à coragem e sagacidade da cortesã de Nenhures, que ao ser submetida a interrogatório, inverte o jogo e, com acusações graves ao corpo jurado que condenara o trovador, consegue ir parar na prisão, aumentando assim, a seu modo, o interesse pela causa dos judeus. Já a cena final anuncia que o veleiro, no cais, está pronto para partir, tendo à proa o Trovador, “afinal, desencantado”. Um número musical, como arremate final, evoca, por meio de respostas entre o menestrel e as demais personagens, o processo de gestação da tradição popular da cantoria de viola no Brasil em suas origens judeu-portuguesas.

O hibridismo de formas, gêneros e influências que compõem as malhas desse texto revelam o diálogo com tradições ibéricas antigas ressignificadas no trânsito cultural com o Brasil. Basta destacar a cena de abertura em que dois narradores, caracterizados como “bobos”, situam o contexto histórico que circunscreve a ação – 1536; reinado de Dom João III; instalação da Inquisição em Portugal –, apresentando o roteiro de tradições literárias por onde seguirá o texto:

- [“Bobo”] Um Licença para cantar
uma história: era uma vez...
- [“Bobo”] Dois A mais importante gesta,
o mais tocante entremez
da tradição romanesca
do século dezesseis!

Evidente que tais tradições são trazidas à cena pela dramaturga sem qualquer fio de gratuidade. Poderíamos destacar desde as afinidades formais com o entremez ibérico e com os temas da canção de gesta em torno do desaparecimento e retorno de reis, até a re-elaboração do perfil do herói cavaleiresco, veiculado pelas novelas de cavalaria, na medida em que, claramente, podemos opor o comportamento casto e celibatário de um Galaaz ao do menestrel, moldado, antes, na figura de Amadis, cavaleiro-amante, herói viril e envolvido com aventuras terrenas, que centraliza o enredo das novelas portuguesas de fins do século XIII e inícios do XIV.

Ora, embora não mencionado explicitamente, o objetivo de construir o passado mítico da linhagem nordestina de poetas cantadores populares, a partir de um ancestral heróico, permeia *O trovador encantado* do início ao fim, sendo decodificado pelo espectador/leitor a partir de um jogo em que se articulam, pela linguagem, a realidade mítica do passado judeu-português e a realidade “real” do presente nordestino. A partir da Cena 3, palavras, expressões, quadrinhas e ditados, usados na atualidade pelo povo nordestino em seu cotidiano, misturam-se ao linguajar de tom medieval-ibérico, a que não faltam palavras em latim e trechos de cantigas em português arcaico, estabelecendo as relações de ancestralidade entre a realidade e a cultura nordestina de hoje e a de comunidades cristãs-novas ibéricas de ontem. Transbordante do humor irreverente e malicioso, tão próprio à literatura popular nordestina, essa linguagem impõe-se como recurso igualmente eficaz em relação à proposta da dramaturga de também trazer à cena a contraface cômica do universo de horrores e atrocidades cometidos contra o povo judeu na primeira metade do século XVI em Portugal.

Com um título intrigante, um dos textos mais desabridos de Lourdes Ramalho é o libreto de ópera-bufa, como ela mesma o qualifica, *Charivari*, premiado em 1999 no projeto “Oficina do autor”, promovido pelo Ministério da Cultura. Recheado de bufonarias, escatologias, diabruras e danças orgiásticas numa capela medieval, o seu título já nos lança num universo ao mesmo tempo distante e próximo. Quem mora ou

já passou pela Paraíba em tempos de Carnaval, certamente, viu os cortejos de *ala-ursas* de um lado para outro das ruas das cidades em busca de dinheiro, que são precedidos por uma figura mascarada, que assusta as crianças, e uma troça ou batucada que pára na frente das casas e dos carros, só saindo após ser-lhe dada uma gratificação financeira. Nos Sábados de Aleluia também há a malhação de bonecos representando Judas, o traidor do Cristo. Os bonecos são recheados de balas e doces que se distribuem às crianças, numa espécie de rito celebrativo da morte e dilaceramento mimético. Um charivari é algo mais ou menos assim. De origem incerta, essa prática remonta à Idade Média e consistia num

[...] agrupamento ruidoso dos membros da comunidade dos vilarejos, entre os quais alguns vão disfarçados e batendo sobre utensílios de cozinha; eles se encontram diante da residência de um dos paroquianos, que está excluído do grupo por alguma conduta repreensível. (MINOIS, 2003, p. 160-170)

Assim, conforme Minois (2003), essa prática sancionava, pelo riso zombeteiro, barulhento e agressivo, um delito sobre o qual não cabia a intervenção da justiça, mas que se contrapunha à moral costumeira daquele grupo, como, por exemplo, o casamento de pessoas de idades muito diferentes, maridos surrados por suas mulheres, adultérios, casos de avareza e alcoolismo inveterado. A balbúrdia, normalmente orquestrada por jovens mascarados e com suas identidades protegidas, podia estender-se por uma semana diante da casa das vítimas, até que estas se dobrassem e pagassem uma multa. O charivari também poderia ser de ordem mais simbólica, quando se queimavam em fogueiras animais vivos e presos dentro de um saco, por conta de sua reputação diabólica, para se escarnecer de seus uivos ou quando se punha alguém vestido de bruxa para perseguir uma criança, o que divertia aos demais, ou quando se corria atrás de um homem vestido de diabo e queimava-se esta fantasia no dia seguinte. Neste tipo de prática, o riso é arma de autodisciplina, forma de castigar e corrigir aquele que

se desencaminha, excluindo catarticamente incômodos, na medida em que estabelece uma nova ordem pelo grotesco.

Mas, para além do título, o que tudo isso diz da peça em questão? Muita coisa. A ação se passa numa capela medieval aonde chega o Diabo, após percorrer Seca e Meca, em busca de diversões. Essa chegada é observada com curiosidade e algum despeito pelo Morcego, que mora na capela. O Diabo, tal como Lourdes Ramalho o pinta, é aquela figura dada aos prazeres do corpo, mas que, na realidade, como ele bem o afirma, espera mesmo é *aprontar trapalhadas* com algum cristão contrito. Encontra ali uma batina, com ela *disfarça-se de padre* e fica à espera. Entra em cena uma Beata “*feia, encruada, a esperar / ir ao céu com tripa e tudo / ou então... homem arranjar!*”

A primeira fala da Beata revela a sua posição subalterna: em plena madrugada, ainda trabalha nos *afazeres domésticos* da casa paroquial e da capela, enquanto o sacerdote *dorme depois* de ter tido um lauto jantar, do qual só lhe foram destinadas as sobras, após o que ele “*bate na barriga, / pum pr’ aqui, pum pr’ acolá, / cai na cama, vira a perna / e põe-se logo a roncar!*” É tudo o que o Diabo esperava. Prontamente, ele se apresenta como um monge peregrino, em busca de abrigo e de um pouco de vinho. A Beata logo o recebe como cristão, *mas diz que não há vinho*, a não ser o já bento para a missa matinal. O Diabo, *disfarçado*, logo começa a questioná-la e, com um sem número de *artifícios* e de propostas em duplo sentido, pede-lhe aquela quantidade de vinho – que, certamente, há guardada na capela – em troca de um presente precioso. A Beata, curiosa, pergunta sobre a natureza do presente, a que o sedutor responde: “*Uma coisa... viva e quente / você iria adorar!*” A esta proposta, de cunho cada vez mais explícito, a Beata replica:

Uma coisa... viva... e quente?
Ai! Parei de respirar!
Sendo o que me vai na mente
por ela vou me acabar!
Roubo, peço, mato gente
– quando é que eu posso... agarrar?

A toda esta cena o Morcego assiste e intervém em contraponto cômico, comentando a ação de ambos, na medida em que bem conhece a verdadeira identidade e as intenções daquele peregrino e zomba da excitação da mulher. Enlevada pelos desejos físicos, prontamente a Beata traz garrafas de vinho, que partilha com o Diabo numa dança sensual, dentro da capela. Todavia, a esta ação, o Morcego solicita que se tirem, pelo devido respeito que merecem, as imagens sacras do altar, diante do qual a dança erótica, simulando o ato sexual, chega ao seu auge, interrompida antes do êxtase definitivo pela chegada do Sacristão. Espantado com o que vê, ele pergunta sobre os santos do altar e, sem muita possibilidade de escolha, logo se vê enlaçado pela dança, já executada pela Beata e pelo Morcego, tomado pela “coceira feia” e pela vontade de levar a mão ao sexo. É como se tudo fosse, gradativamente, tomado pela presença zombeteira do Diabo, ainda não reconhecido, mas que vai tornando os homens seus títeres e levando-os ao ridículo e ao patético, despertando neles aquilo que mais querem esconder sob o risco de começar a revelar-se, em seus sinais demoníacos, como bem podemos ver no grito do Sacristão:

Valha-me, irmão da opa,
a esbórnia mete medo,
a bandalheira é tão grande,
tento em vão rezar o credo,
no ar bóia infame cheiro
– traque de feijão azedo!

É pelo riso despertado no leitor/espectador, ocasionado pelas estruturas textuais fundadas no cômico, via a linguagem empregada, que se dá a subversão dos padrões e dos valores: rebaixados pelo riso, os papéis institucionais e sociais, os cargos religiosos, símbolos litúrgicos e até mesmo os espaços sagrados são parodiados e reconstruídos, com a finalidade de expressar a liberação das amarras, revelando-se em uma atitude festiva e cada vez mais distensa, seja na gramática do corpo, seja no vocabulário que designa o mundo. Não se valoriza apenas o alto, a

cabeça, o coração, mas vêm à tona as zonas tradicionalmente rebaixadas do corpo, o ventre e o baixo-ventre, com seus ruídos e odores, a escatologia e a sexualidade livre. Isso tudo é o que Bakhtin (1987), em seu famoso estudo sobre Rabelais, chamou de realismo grotesco, destacando que, ao mesmo tempo em que se rebaixa o alto, se reelabora e se recria a realidade, modificando-a.

É interessantíssimo como a dramaturga quebra este primeiro transe orgiástico a partir da justaposição de dois episódios, o da Viúva e do Defunto (Cenas 4 e 5) e o da entrada do diabinho Esquindim (Cena 6). A Viúva chega à capela em busca de consolo pela morte do marido, porém chamando bem a atenção para o seu estado: “duro que faz gosto, / quem em vida nunca ficou!” É este o mote que os presentes esperavam para convidá-la a participar do bailado, depois de uma boa golada de vinho, em que se irá cantar as vicissitudes (ou dificuldades) da virilidade do seu falecido marido. Em uma cena *non sense*, o próprio Defunto vem à capela reivindicar as bênçãos religiosas que o levariam ao outro lado, mas, os brincantes, todos tomados pelo transe sexual começam a dizer que o marido-morto não merece o céu por conta dos crimes – todos cotidianos, como pequenos furtos e gula – que ele cometera em vida. O Defunto parte em defesa própria, ameaçando contar os “podres” de todos, começando pelos do Sacristão, homossexual às escondidas. Em resposta, o Sacristão revela que o Defunto exibia os genitais às mulheres durante as novenas. Diante de tudo isso, até o Diabo se espanta: “Tudo aqui é sem-vergonha, / oportunista e lalau!” E meio aos impropérios, lançados de uns contra os outros, o Defunto e a Viúva se agarram numa briga, incitada pelo Diabo, pois a esposa do morto, o quer bem longe:

Defunto	Eu não vou pro cemitério! Eu não vou me enterrar!
Viúva	Vai! – Defunto não tem gosto! Vai para onde se levar!
Defunto	Eu não vou – daqui não saio!
Viúva	Então vou te estraçalhar!

A mulher cada vez mais irritada com a insistência do falecido em estar ali, vai sendo tomada por tal ira que até o Diabo se espanta e, em seguida, expulsa os dois dali num rodopio explosivo. A cena seguinte é um episódio que, se não tem muita função no desenvolvimento do conflito ou das personagens, é saborosíssima no âmbito do cômico. É a entrada do Esquindim, espécie de diabinho zombeteiro, que aciona uma série de tiradas rápidas e risíveis sobre as personagens que já estavam em cena. A sua saída é tão repentina quanto sua entrada, mas sua presença espirituosa e cheia de duplos sentidos e imagens escatológicas na fala nos rende boas risadas.

A última e mais longa cena do texto é aquela em que se chega ao ápice da inversão da ordem, o que acabará, ao final da ação, estabelecendo uma nova ordem. O Padre, cuja batina está sendo usada pelo Diabo, entra em ceroulas, espantado com tudo o que está acontecendo na capela. Exige explicações, ameaça a todos com duras penitências e clama pela presença dos próprios santos. Com a chegada dos santos, personificados e também seduzidos pela dança, o Padre rosna em fúria contra o que está acontecendo. O Diabo, descoberto em seu disfarce, não se furta, junto com o Sacristão, de chamar o padre de comilão, bêbado e de lembrá-lo que, à noite, ele sempre se deita com a cozinheira. Seduzidos todos pela dança e pelo vinho, em orgia sexual, em que os valores são aqueles “da cintura para baixo”, celebra-se um charivari em que o corpo, as paixões e a liberdade dos sentidos instauram uma nova consciência, que finaliza a ação.

Festa orgiástica, este charivari, na realidade, talvez seja aquele em que se sanciona pelo riso, pelos níveis mais corpóreos e pela festa, a crítica severa e sem limites ao dogmatismo clerical, cheio de falsos valores e que prega uma moral sexual cheia de limites e pré/conceitos. Essa postura não é nenhuma novidade na produção de Lourdes Ramalho, na qual, aos representantes da Igreja, sempre cabe o lugar de glutões, festeiros, covardes e manipuladores, basta voltarmos aos religiosos de *O trovador encantado*.

Publicado em livro em 2001, mas só trazido à cena, em sua completude, em 2005, *Presépio Mambembe* mistura comédia circense,

farsa e auto natalino populares, remetendo-nos à larga tradição dos entremezes no que se refere à tessitura rápida e despreziosa do enredo, que, todavia, se espalha sobre a crítica social. O mote é a montagem de um “presépio” por uma companhia circense ambulante, a partir da qual a dramaturga encena a tradição natalina cristã plenamente unida a traços culturais de origem judaica, como bem se pode observar no prólogo – em que surgem referências a hábitos como lavar as mãos antes de comer e os pés antes de se deitar ou à dieta que não mistura carne e leite, mas que abunda de frutos secos –, no qual também se estabelece o jogo metalingüístico que impõe a peça dentro da peça. Ou seja, enquanto se discute as condições do jogo teatral a partir da necessidade urgente de se encontrar um intérprete para cada papel, também se comenta a inadequação da lona do circo como cenário para uma peça de tão alto tema. Resolvidos os impasses iniciais, aos quais nos remeteremos adiante, mergulha-se no enredo natalino.

A este auto, vazado em chave popular, com suas partes tradicionais e de fundo religioso – a anunciação, a peregrinação para Belém, o nascimento, as loas, a adoração dos Reis Magos e pastores –, somam-se elementos laicos e profanos, vindos ao proscênio não como partes meramente decorativas, mas como estruturas que regem os outros sentidos que se quer veicular para além dos religiosos, remetendo a toda uma outra tradição, seja a dos autos ibéricos – como os de Gil Vicente, que, por exemplo, em *Auto de Mofina Mendes* dá grande ênfase à vida da pastora, entremeada pela expressão litúrgica do nascimento do Menino Jesus –, seja a corrente popular brasileira, plasmada nas danças dramáticas próprias do ciclo natalino, tais quais o Pastoril ou a Lapinha, representadas em tablados ao ar livre e compostas por dois cordões de pastoras rumando para Belém, o azul e o encarnado, que têm, cada um, seus partidários: um puxado pela Mestreira e o outro pela Contra-Mestreira.

Esta mistura, conforme a historiadora do teatro Margot Berthold (2003), estaria intrínseca à origem do auto de natal, marcada pela intromissão, desde muito cedo, do mimo, que prestava atenção nos anônimos, comicamente, no ambiente solene da igreja: as cenas básicas

da concepção imaculada e da adoração ao Menino, tornadas teatro pela inclusão do antagonista encarnado pelo rei Herodes, eram cada vez mais enriquecidas com detalhes episódicos, que, com a expansão dos idiomas vernáculos, enfraqueciam o caráter dogmático das peças, gradualmente perdendo terreno para cenas populares inspiradas nos costumes locais. Representa-se, no *Presépio Mambembe*, o auto natalino reinventado a partir do cotidiano dos mambembes que se apresentam em sua pobreza e esperam conseguir um soldo a partir da montagem da peça. Quando, no Prólogo, é anunciada a matéria da representação artística, os episódios em torno da Natividade, logo se vincula Jesus à sua ascendência judaica:

Zé Nasceu de um povo errante
 que tinha Lei e Preceito!

Voz A Sobre a terra calcinada
 fez valer o seu Direito!

Voz B Descobridor do Deus Único
 que torna o Homem perfeito!

Mas essa mesma ascendência também ganha outra conotação, que agora vincula Jesus aos pobres e humildes, quando logo em seguida se diz:

Zé E o que está lá em cima
 está lá embaixo também!

Voz A O que era antes do tempo
 depois do tempo aí vem!

Voz B Pobre está em toda parte
 – até mesmo em Belém!

Revelam-se na peça (e através dela) uma série de desníveis, preconceitos e injustiças sociais, tanto os da vida cotidiana dos artistas ambulantes como os que dizem respeito à realidade representada na peça dentro da peça. De outro lado, esta obra também se constrói mediante o equilíbrio entre o sublime e o cômico, entre o religioso e o profano. Anunciam-se as personagens que devem ser representadas por “gente

simples, sem frescura / como era o povo de lá!” A busca é por um elenco “puro e santo” que executará suas ações: Maria, a “donzela cheia de graça, / nova coberta de glória”, José, o “santo varão” e o Anjo, “alvinho como flor de algodão”, em “lugar cheio de encanto, / onde os Reis Magos e a Estrela / se curvem – cheios de espanto!”

Terminado o Prólogo, inicia-se o primeiro quadro, no qual somos apresentados à companhia circense – na realidade, uma família formada pelo Palhaço Zé, pela Mulher do Circo, sua esposa, e a trapezista, sua filha, além da agregada negra, Catirina. A Mulher debate a distribuição dos papéis entre o parco elenco, enquanto Catirina discute a relação entre o espaço que será utilizado para a representação (a lona do circo) e o tema religioso. É interessante perceber que entre estas personagens, mesmo sendo todas pobres, há uma divisão hierárquica marcada pela cor da pele, que dita a posição social desclassificada da negra. A Mulher só se preocupa com a alta patente das personagens que caberão a ela, ao seu marido e à sua filha, respectivamente, Santana, José e a Virgem Maria. Catirina, por sua vez, tem plena consciência da patifaria implícita no discurso da sua patroa: é através da agregada, cuja subalternidade impõe-lhe a necessidade de astúcia diante da vida, que começa a se desconstruir o tom apenas aparentemente sério do texto, revelando que o “presepe”, talvez, resvale numa “presepada”, na medida em que a lona está toda esburacada e cheia de remendos.

Todavia, mesmo a contragosto da patroa, Catirina quer tomar parte na representação, visto justamente sua condição de agregada também a impulsionar à realização do mesmo propósito – garantir o jantar daquela noite –, não só para ela, mas para toda a família. Sempre em contraponto cômico ao que afirmara a Mulher na distribuição dos papéis, Catirina reivindica um lugar na função. Aos seus reclames, a patroa sempre investe para desqualificá-la, chamando-a de “praguejenta”, “nêga da cor de tição”, “canela de maçarico”, “desembestada”. Mas, Catirina, mesmo assim, nunca se deixa abater e, logo, usando das mesmas armas, chama atenção para o seu Zé que “bebe uma cana danada, / vomita e volta a beber” e que, mesmo assim, teria um papel de destaque. Ela pede o papel de Isabel,

que lhe é negado e, em seguida, o do Anjo, que, de acordo com as imagens estereotipadas, deveria ser louro e de olho azul, sendo ela novamente escanteada por conta da cor da sua pele. É o que ela esperava. Prontamente, ela reage, para conseguir o que quer:

Ah, é assim? Então me trate
com todo amor e respeito,
porque, se não, vou dar parte
de que estão com preconceito,
– racismo – e com engenho e arte
o xadrez é que dá jeito!

Na briga entre as mulheres, finalmente, Zé intervém e, só assim, Catirina logra sua primeira vitória. A segunda se dá no segundo quadro quando, definitivamente, se estabelece a peça dentro da peça. No presépio natalino, o Anjo representado por Catirina dialoga com Maria, representada pela filha dos donos do circo, e este diálogo marca a inversão e a carnavalização dos caracteres bíblicos com fins de que se trave a relação crítica com as personagens representadas. Por exemplo, quando é anunciado à Virgem que ela seria mãe, sua exclamação é das mais corriqueiras: “Eu durmo dentro de casa / ele [José] dorme na latada! / Que José não funciona / estou até desconfiada!” Tratar da vida dos santos, de maneira tão próxima, risível e saborosa acaba sendo a chave farsesca através da qual a dramaturga resolve desenvolver o enredo, em claro contraponto ao que já se falara sobre estes personagens no prólogo ou no primeiro quadro. Mais engraçado ainda é quando o Anjo, a este espanto de Maria, diz que a “arma [de José] não dispara”. Terminada esta cena, Catirina, vitoriosa, distanciando-se da personagem que estava representando, assume-se enquanto agente do próprio destino, como alguém que, para além de todos os preconceitos a que está submetida, não se afasta da “teimosia de ver / mudada a tua sina!”

A esta cena genial, em que se problematiza os desníveis sociais, garantindo-se voz a uma mulher pobre e negra, seguem-se as tradicionais cenas da visita a Isabel e a viagem a Belém. Deliciosa também é a busca

pelo lugar de pouso nesta cidade, quando, batendo de porta em porta, a Sagrada Família ouve que naquele lugar está “tudo cheio que nem ovo!” É com a chegada dos três Reis Magos do Oriente que se estabelece uma reflexão, que tanto diz respeito à realidade histórica do povo judeu submisso ao Império Romano e a reis vendidos a este poder, como também à nossa realidade bem brasileira, ou até mesmo a realidade de todo aquele que tem fome e sede de justiça. Discurso messiânico místico e, ao mesmo tempo, discurso messiânico que aponta a necessidade de solução das demandas sociais seja onde for, não importando barreiras de tempo, nem de espaço.

Mergulhada a ação na reinvenção da fábula bíblica, não mais se é permitido voltar ao cotidiano das personagens, mas esse caminho, aparentemente sem retorno, revela a mistura definitiva da realidade mítica com a realidade representada. Somos, leitores ou espectadores, ao final da ação dramática, público do presépio do circo. Se os mambembes tiveram seu soldo positivo, ou se vão jantar aquela noite, ou se Catirina, realmente, não mais sofrerá discriminações, é algo que fica em aberto. Mas, nas falas das personagens tradicionais representadas por eles, ecoa a compreensão da injustiça social e da realidade árida do artista ambulante, compartilhada por todos nós sob diferentes maneiras de ver e de compreender aquele mundo.

É assim que, nestes quatro textos *em cordel*,⁷ conforme discutimos acima, percebe-se a obstinada pesquisa estética de Lourdes Ramalho no que tange à ressignificação das raízes judaicas, ibéricas e populares da cultura nordestina, plasmada numa forma dramática que tem na força do verso a sua mais radical expressão, e talvez esta seja a marca genealógica que a filia à tradição dos folhetos, de um lado, e à dos cordéis ibéricos, de outro. São textos que não se envergonham ou se intimidam diante do

⁷ Estes quatro textos compõem o volume intitulado *Teatro em cordel* a ser publicado em breve, cuja organização é partilhada pelos autores deste artigo, tal como a execução do projeto editorial da Coleção *Teatro de Lourdes Ramalho*, da qual se editou recentemente o primeiro volume: *Maria Roupas de Palha e outros textos para crianças*, organizado por Valéria Andrade e Ana Cristina Marinho Lúcio (Editora Bagagem, 2008).

baixo-calção, da possibilidade do riso solto, do escatológico, da sátira corrosiva ao clero e às forças políticas, dos tabus, dos preconceitos desta mesma cultura. Por isso mesmo, estes textos são também reveladores da complexidade, riqueza e beleza de uma maneira de conceber o mundo, afinada àquela bem própria às culturas populares e às vivências de homens e mulheres pobres, dos silenciados pela cultura oficial.

Referências

ABREU, Márcia Azevedo de. *Cordel português/folhetos nordestinos: confrontos – um estudo histórico-comparativo*. 1993. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, São Paulo. 1993.

ALVES SOBRINHO, José. *Cantadores, repentistas e poetas populares*. Campina Grande: Bagagem, 2003.

ARÊAS, Vilma. Martins Pena: um crítico social. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate et. al. *O teatro através da história*. Introdução de Tânia Brandão. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, 1994. v. 2 (Teatro Brasileiro). p. 45-65.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, 1987.

DICIONÁRIO DO TEATRO BRASILEIRO: temas, formas e conceitos. Coordenação de J. Guinsburg, João Roberto Faria, Mariângela Alves de Lima. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2006.

LEVIN, Orna Messer. A rota dos entremezes; entre Portugal e Brasil. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 7, n. 11, p. 9-20, jul./dez. 2005.

MARGOT, Berthold. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MEGIANI, Ana Paula Torres. *O jovem rei encantado: expectativas do messianismo régio em Portugal, séculos XIII a XVI*. São Paulo: Hucitec, 2003.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *O novo Prometeu e Presépio Mambembe: dois textos teatrais*. Campina Grande: RG, 2001.

_____. *Charivari: texto teatral em cordel*. Campina Grande: RG, 2002.

_____. *Teatro de Lourdes Ramalho: 2 textos para ler e ou montar*. Edição comemorativa do 30º aniversário (1975-2005) de *As velhas + O trovador encantado*. Organização, apresentação, notas e estudos de Valéria Andrade e Diógenes Maciel. Campina Grande/João Pessoa: Bagagem/Idéia, 2005.

_____. *Romance do Conquistador*. Datiloscrito inédito em livro.

_____. *Raízes ibéricas, mouras e judaicas do Nordeste*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2002.